T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FİLM TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SÖMÜRÜ SİNEMASINDA

BİYOPOLİTİK MEKAN VE SUÇUN BİYOPOLİTİĞİ

Hazırlayan

Serbay ÇELEBİ

Danışman

Doç. Dr. Zehra CERRAHOĞLU

İZMİR / 2024

YEMİN METNİ

"Yüksek Lisans" tezi olarak sunduğum "*Sömürü Sinemasında Biyopolitik Mekan ve Suçun Biyopolitiği*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Serbay ÇELEBİ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..... maddesine göre Film Tasarımı anasanat dalı yüksek lisans öğrencisi Serbay Çelebi' nin "Sömürü Sinemasında Biyopolitik Mekan Ve Suçun Biyopolitiği" başlıklı tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

1896’da vizyona giren *A Victorian Lady Her Boudoir* filmiyle temelleri atılan Sömürü Sineması’nın bugüne kadar uzanan bir çizgide kendini tanımlayarak ve sınıflara ayrılarak oldukça büyük bir endüstriye dönüşmüştür. Sömürü Sineması; sinema endüstrisinin bıraktığı boşluğu doldurarak 1910'larda ABD film endüstrisinin sınırlarında gelişmeye başladı. 1930 yılına gelindiğinde, insanların ekranda ne göreceklerini ve bu hikayeleri kimin anlatabileceğini daha iyi kontrol edebilmek için *Hays Film Yapım Yasası* olarak bilinen Sinema Filmi Yapım Yönetmeliği uygulamaya kondu. 1930'da Yapım Yasası aracılığıyla oto sansürün getirilmesi cinsellik, eşcinsellik, uyuşturucu kullanımı ve melezlik içeren görüntü ve anlatıların uygunsuz olduğunu doğruladı. Sömürü Filmleri olarak adlandırılan filmlerin yönetmenleri; cinsel hijyen, uyuşturucu, ahlaksızlık, egzotizm, vahşet, çıplaklık ve konulu filmlere yönelik mevcut pazardan yararlanmak için sektöre girdi. 1940'ların ortalarında Sömürü Sineması, yaratıcı ve kışkırtıcı konulara sahip, tanıtım ve reklam için kullanılabilecek bir sektör olarak tanımlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası 1960 ve 1970’lerde altın çağını yaşayan Sömürü Sineması hem yapımcı ve izleyici bazında hem de hayranları tarafından popüler dile uygun olarak, alt-kültürlerin temsilinde ırk, cinsiyet ve aidiyet olarak kendini ifade ettiği bir alan olmuştur. Biyopolitika, bedenler ve nüfuslar üzerinde işleyen bir iktidar ve yönetişim tarzıdır. Prosedürleri kontrol etmeye yönelik teknolojiler aynı zamanda doğum ve yeniden nüfuslanmadan sağlık, uzun ömür ve hatta ölüme kadar yaşamın yönetimi ve manipülasyonunun gerçekleştirildiği düzenlemelerdir. Bu çalışmada Sömürü Filmlerinin ideolojik ve sosyolojik analiz yöntemleri, biyopolitik pratiklerin kesiştiği düzlemde Foucault, Agamben, Hardt ve Negri gibi teorisyenlerin görüşleri dikkate alınarak*; The Texas Chain Saw Massacre (1974)*, *Shaft* (1971) ve *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) filmleri incelenecektir. Bu çalışmanın amacı, biyopolitika ve biyopolitik mekan kavramlarıyla analiz edilen Sömürü Sineması hakkında, toplumsal cinsiyet ve ırk gibi temsil kavramlarından yola çıkarak bütüncül ve kavramsal bir çerçeve oluşturmaktır. Bu bağlamda incelenen filmler; anlatı yapısının yanı sıra içerik ve biçimsel olarak analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sömürü Sineması, Biyopolitika, Mekan, Suç, Sinema.

ABSTRACT

Exploitation Cinema, the foundations of which were laid with the film A Victorian Lady Her Boudoir, released in 1896, has turned into a very large industry by defining itself in a line that extends until today and dividing into classes. Exploitation Cinema started to develop at the borders of the US film industry in the 1910s, filling the gap left by the cinema industry. By 1930, the Motion Picture Production Code, known as the Hays Film Production Code, was introduced to better control what people would see on screen and who could tell these stories. The introduction of self-censorship through the Production Code in 1930 confirmed that images and narratives containing sexuality, homosexuality, drug use and hybridity were inappropriate. Directors of so-called Exploitation Films entered the industry to take advantage of the existing market for sexual hygiene, drugs, immorality, exoticism, gore, nudity and themed films. In the mid-1940s, Exploitation Cinema was defined as a sector with creative and provocative subjects that could be used for promotion and advertising. Exploitation Cinema, which experienced its golden age in the 1960s and 1970s after the First World War, became a field where subcultures expressed themselves in terms of race, gender and belonging in the representation of subcultures in accordance with popular language, both on the basis of producers and audiences and by their fans. Biopolitics is a mode of power and governance that operates over bodies and populations. Technologies to control procedures are also the arrangements through which the management and manipulation of life is realised, from birth and repopulation to health, longevity and even death. In this study, the methods of ideological and sociological analysis of Exploitation Films, taking into account the views of theorists such as Foucault, Agamben, Hardt and Negri at the intersection of biopolitical practices; *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Shaft* (1971) and *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) will be analysed. The aim of this study is to create a holistic and conceptual framework about the Cinema of Exploitation, which is analysed with the concepts of biopolitics and biopolitical space, based on the concepts of representation such as gender and race. In this context, the films will be analysed in terms of content and form as well as narrative structure.

Keywords: Exploitation Cinema, Biopolitics, Space, Crime, Cinema

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasını hazırlama sürecinde, konunun sınırlarını belirlememde yardımcı olan ve bana sabırla rehberlik eden değerli danışmanım Doç. Dr. Zehra Cerrahoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım. Fikirlerime cesaret verip beni destekleyen sevgili bölüm başkanımız Prof. Dr. Savaş Arslan'a ve her zaman bir anne gibi sorunlarımı dinleyip bana yol gösteren Doç. Dr. Sabire Soytok hocama minnettarım. Akademi yolunda beni cesaretlendiren Dr. Öğr. Üyesi Ozan Otan hocama ve akademik sürecimde önemli katkılar sunan Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat Onat hocama teşekkür ederim. Sinema dünyasında yeni ufuklar açmama yardımcı olan ve yürüttüğümüz hararetli tartışmalarla fikirlerimi geliştirmeme ilham veren Sonkan Damcıoğlu'na, çalışkanlığı ve sürekli destekleyici yaklaşımıyla bana yol gösteren Dr. Öğr. Üyesi Dilara Balcı Gülpınar hocama sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, bu süreç boyunca beni sabırla destekleyen sevgili eşim Yonca Yılmaz'a, her zaman yanımda olan ve desteğini esirgemeyen ailem ve arkadaşlarıma, özellikle Melikşah, Emir, Yeşim, İlda ve Galen'e de içtenlikle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ..... **İİ**

TUTANAK ..... **İİİ**

ÖZET ..... **İV**

ABSTRACT ..... **V**

ÖNSÖZ ..... **Vİ**

İÇİNDEKİLER ..... **Vİİ**

EKLER ..... **İX**

GÖRSELLER LİSTESİ ..... **X**

KISALTMALAR ..... **Xİ**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM
SÖMÜRÜ SİNEMASININ TARİHİ

1.1 Sömürü Sinemasının Tanımı **11**

1.2 Sömürü Sinemasının Ortaya Çıkışı **15**

1.2.1 Hollywood Sinemasının Doğuşu ve Yükselişi 17

1.2.2 Hays Yasası (1934) 20

1.2.3 Paramount Kararnamesi (1948) ve Stüdyo Sisteminin Çöküşü 22

1.2.4 Hijyen Filmleri 26

1.2.5 Teenpics Filmleri 31

1.3 Sömürü Sinemasının Yükselişi **34**

1.3.1 Drive-In ve Roadshow Dönemi 37

1.3.2 Grindhouse ve Main Street Sinema Dönemi 40

1.4 Sömürü Sinemasının Özellikleri **45**

1.5 Sömürü Sinemasının Alt Türlere Ayrılması **48**

1.5.1 Hixploitation Filmleri 57

1.5.2 Blaxploitation Filmleri 62

1.5.3 Nazisploitation Filmleri 68

2. BÖLÜM
İKTİDARIN MEKANI VE BİYOPOLİTİKA

2.1 İktidar, Mekan ve Sinema İlişkisi 74
2.1.1 Sömürü Sinemasının Tarihsel Etkileri 79
2.1.2 Alt-kültürler ve Temsil 84
2.1.3 Bellek, Mekan ve Nostalji 89

2.2 Biyopolitika ve Sinema 94
2.2.1 Biyopolitikanın Tarihi 95
2.2.2 Foucault ve Biyopolitika İlişkisi 99
2.2.3 Hardt, Negri ve Biyopolitika İlişkisi 106
2.2.4 Agamben ve Biyopolitika İlişkisi 114

3. BÖLÜM
FİLM ANALİZİ VE BULGULAR

3.1 *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) 123
3.1.1 Filmin Künyesi 123
3.1.2 Filmin Anlatı Yapısı 124
3.1.3 Filmin Biçimsel Özellikleri 126
3.1.4 Filmin Biyopolitika Çerçevesinde Sosyolojik ve İdeolojik Analizi 129
3.1.4.1 Açılış Sekansı: Cesetlerin Keşfi 129
3.1.4.2 Sawyer Ailesinin Evi Sekansı 132
3.1.4.3 Akşam Yemeği Sekansı 135
3.1.5 Filmin Biyopolitik Mekanları 137

3.2 *Shaft* (1971) 140
3.2.1 Filmin Künyesi 140
3.2.2 Filmin Anlatı Yapısı 141
3.2.3 Filmin Biçimsel Özellikleri 142
3.2.4 Filmin Biyopolitika Çerçevesinde Sosyolojik ve İdeolojik Analizi 146
3.2.4.1 Açılış Sekansı: Shaft'ın Yürüyüşü 147
3.2.4.2 Shaft ve Vic Androzzi'nin Buluşma Sekansı 149

3.2.4.3 Shaft'ın Harlem Sekansı 151
3.2.5 Filmin Biyopolitik Mekanları 153

3.3 *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) 156
3.3.1 Filmin Künyesi 156
3.3.2 Filmin Anlatı Yapısı 157
3.3.3 Filmin Biçimsel Özellikleri 158
3.3.4 Filmin Biyopolitika Çerçevesinde Sosyolojik ve İdeolojik Analizi 161
3.3.4.1 Açılış Sekansı: Ilsa'nın Yatak Odası 161
3.3.4.2 Ilsa ve Wolf'un Sekansı 163
3.3.4.3 İsyan ve Ilsa'nın Ölümü Sekansı 165
3.3.5 Filmin Biyopolitik Mekanları 168

SONUÇ 171

KAYNAKÇA 182

EKLER 192

Ek 1- Sömürü Filmlerinin Alt Türleri, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur) . 196

Ek 2-Hixploitation Filmleri Şeması, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur).... 197

Ek 3- Blaxploitation Filmleri Şeması, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur) . 198

Ek 4- Nazisploitation Filmleri Şeması, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur) 199

Ek 5-1896-1950 Yılları Arası Sinema Endüstrisinin Gelişimi, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)..... 200

Ek 6- *The Chain Saw Massacare* (1975) Filminin Biyopolitik Mekanları, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur) 201

Ek 7- *Shaft* (1971) Filminin Biyopolitik Mekanları, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)..... 202

Ek 8- *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) Filminin Biyopolitik Mekanları, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur) 203

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1- Paramount Sinema Salonu *Life of Secrets* Film Gösterimi Öncesi, (1950), [10 Mart 2024]. 16

Görsel 2- Los Angeles'taki Sinema Filmi Yapım Şirketlerinin Konumları, 1930 [22 Şubat 2024]. 18

Görsel 3- Hays Yapım Yasasının, Motion Picture Herald'ta Yayınlanan Maddeleri, 1934, [9 Ocak 2024]..... 21

Görsel 4- *Marihuana* (1936), *Mom and Dad* (1945), *Because of Eve* (1948) Film Afişleri, [17 Şubat 2024]. 29

Görsel 5- *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) Film Posteri, [9 Mart 2024]. 123

Görsel 6- *The Chain Saw Massacare*, Açılış Sekansından Bir Kare, (Ceset,1974) 129

Görsel 7- *The Chain Saw Massacare,* Sawyer'ların Evindeki Sekanstan Bir Kare, (Deri Surat, 1974) 132

Görsel 8- *The Chain Saw Massacare*, Akşam Yemeği Sekansından Bir Kare, (Otostopçu, Deri Surat, Baba, Dede, 1974) 135

Görsel 9- *Shaft* (1971) Film Posteri, [23 Mart 2024]. 140

Görsel 10- *Shaft*, Açılış Sekansından Bir Kare, (Shaft, 1971) 147

Görsel 11- *Shaft*, Buluşma Sekansından Bir Kare, (Shaft, Leroy, Bumpy Jonas, 1971)..... 149

Görsel 12- *Shaft*, Harlem Sekansından Bir Kare, (Shaft, Bir Adam, 1971) .. 151

Görsel 13- *Ilsa: She Wolf of the SS* (1975) Film Posteri, [22 Nisan 2024].... 156

Görsel 14- *Ilsa: She Wolf of the SS*, Açılış Sekansından Bir Kare, (Wolf, Ilsa, 1975)..... 161

Görsel 15- *Ilsa: She Wolf of the SS*, Ilsa ve Wolf'un Sekansınndan Bir Kare, (Wolf, Ingrind, Gretchen, 1975) 163

Görsel 16- *Ilsa: She Wolf of the SS*, İsyan ve Isa'nın Ölümü Sekansından Bir Kare, (Ilsa, Ruff, 1975)..... 166

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AIP: American International Pictures Yapım Şirketi

MGM: Metro Goldwyn Mayer Film Stüdyoları (Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri)

MPPDA: Amerika Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları Derneği (Washington, Amerika Birleşik Devletleri)

RKO: Radio Keith Orpheum Pictures Yapım Şirketi (Manhattan, Amerika Birleşik Devletleri)

WARNER BROS: Warner Brothers Yapım Şirketi (Kaliforniya, Amerika Birleşik Devletleri)

MPPC: Sinema Patentleri Şirketi (Kaliforniya, Amerika Birleşik Devletleri)

GİRİŞ

Sömürü Sineması, genellikle düşük bütçeyle üretilen, sansasyonel ve tartışmalı konuları ele alan, geleneksel film normlarına uymayan ve ticari amaçlarla izleyici çekmek üzere kurgulanan filmleri ifade eder. Bu tür filmler, cinsellik, şiddet, suç, uyuşturucu kullanımı ve diğer ahlaki açıdan tartışmalı temalar gibi toplumsal olarak marjinalleştirilmiş veya tabulaştırılmış konulara odaklanır. Sömürü Filmleri, genellikle ana akım sinemanın dışında yer alır ve bu durum, onları belirli izleyici kitleleri için çekici kılan bir unsur haline getirir. Bu filmler, Hollywood'un hegemonik yapısının dışında gelişen alternatif bir sinema formu olarak değerlendirilebilir. Sömürü Sinemasının amacı, belirli bir estetik veya sanatsal kaygıdan ziyade, izleyicinin merak ve ilgisini uyandırarak ticari kazanç elde etmektir. Bununla birlikte, bu tür filmler, toplumsal normları ve sınırları zorlayan içerikleri nedeniyle zaman zaman eleştirilmiş, ancak aynı zamanda sinema tarihinin önemli bir parçası olarak sinema dünyasında büyük bir hacim taşımaktadır.

Bu bölümde, kavramlara girmeden önce, Hollywood'daki sinema endüstrisinin kökenleri ve erken dönem gelişimi hakkında analitik bir açıklama sunulması amaçlanmaktadır; ardından, yaklaşık 1910'lardan bugüne kadar geçen sürede bu endüstrinin nasıl yoğun bir üretim faaliyetleri kompleksine dönüştüğü ve bu dönüşüm sürecinde, 1896'dan beri üretilen ve geniş ölçüde yayılan Sömürü Sinemasının hangi şartlar altında bir endüstri haline geldiği gösterilecektir. Bu görev, iki geniş araştırma hamlesi gerektirmektedir. Bir yandan, yerelleşmiş endüstriyel prodüksiyon sistemlerinin doğuşu ve büyümesinin teorik olarak tutarlı bir şekilde incelenebileceği kavramsal bir merceğin tanımlanması gerekmektedir. Diğer yandan, Sömürü Sinemasının, Hollywood'un zorunlu şartlarından kaçarak nasıl ve hangi nedenlerle ortaya çıktığına ilişkin ampirik verilerin etkili bir şekilde toplanması ve bu verilerin, zaman ve mekânda basit betimsel sıralamanın ötesine geçen yorumlayıcı bir yeniden yapılandırma ile değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Bu görev dolayısıyla iki geniş araştırma hamlesi gerektirmektedir. Bir yandan, genel olarak, yerelleşmiş endüstriyel prodüksiyon sistemlerin doğuşu ve büyümesi konularının teorik olarak tutarlı bir şekilde görülebileceği kavramsal bir merceğin tanımlanmasını gerektirmektedir. Diğer taraftan, Sömürü Sinemasını dolaylı olarak ve Hollywood'un zorunlu şartlarından kaçarak nasıl

ve hangi nedenlerle ortaya çıkışına ilişkin ampirik verilerin etkili bir şekilde bir araya getirilmesi ve böylece ampirik sonuçların zaman ve mekanda basit betimsel sıralamasının ötesinde yorumlayıcı bir yeniden yapılandırmanın gerçekleştirilmesini amaçlanmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde sömürü sözcüğü, Sömürü Filmlerinin tarihi, bu türde ele alınan Sömürü Filmlerinin ticarileştikçe alt temalara ayrılması ve bugüne kadar ki tarihsel dönüşümünde kendini nasıl konumlandırdığı kullanıldığı başlıklarıyla örneklendirilerek detaylarıyla incelenecektir. Sömürü Sinemasının tarihsel serüvenine odaklanılacak, ikinci bölümde yer alan Sömürü Sinemasında iktidarın mekanı ve biyopolitika kısımlarında tarihsel ve kültürel bağlam analizi yöntemine başvurulacak, "Film Analizleri ve Bulgular" başlıklı üçüncü ve son bölümde ise içerik ve biçime dayalı analizlerle şablon ve görsellerle detaylandırılarak; filmin anlatı ve biçimsel özellikleri ortaya konularak çözümleme yöntemi uygulanacaktır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Sömürü Filmlerinin temelini oluşturan unsur olan özne ve mekan kavramları, iktidarın mekanı ve iktidarın öznesi çerçevesinde ele alınacaktır. Bu kavramlar özellikle Sömürü Sinemasının eserlerinde çokça yer alan suç, mekan, iktidar ve özne odaklı ayrı alt başlıklarda değerlendirilecektir. Bu bölümde teorik olarak sömürü kavramı üzerinden Sömürü Filmlerinin bir olayı, durumu ya da ikonlaşmış bir temayı nasıl ticari bir sinema alt metnine dönüştürdüğü üzerine yoğunlaşılacaktır. Bu çerçevede ilk bölümde; sinema endüstrisinin yeni mekan arayışını takip ederek Sömürü Filmlerinin yeni kurulan bu endüstrinin kıyısında nasıl ortaya çıkıp geliştiği ortaya koyulacaktır.

Bu çalışma, Hollywood'un ilk dönemlerindeki büyük stüdyo çıkarları, hükümetlerin dayattığı yasalar ve sinemanın küreselleşmesiyle güçlenen yeni bağımsız film yapımcıları ile kültürel değişimler arasında süregelen bağ çerçevesinde geleneksel Sömürü Sineması algılarını yeniden inceleyecektir. Bu kavramları irdelerken, Sömürü Sinemasının teorik alt yapısını oluşturan teorisyenler ve bu konu hakkında kavramsal bir çerçeve oluşturan akademisyenlerin Sömürü Sineması hakkındaki kitaplarına, makalelerine ve çalışmalarına başvurulmuştur. Julian Petley ve Ernest J. Mathijs'in *Shocking Cinema of The 70's* adlı kitabı, küreselleşen bir sinema çağının dalgaları

arasında ortaya çıkan ve daha sonra alt türlere bölünen Sömürü Sinemasının, beğeni kurallarının izin vermediği, sınırları zorlayan ve geleneksel ikili belirlemeleri şok eden yeni bir izleme çağının başlangıcına işaret ettiğini iddia eden yakın tarihli bir örnektir. Sonra, metodolojik geçerliliği de hedefleyen bir tartışma stratejisi izlenecektir. Jeffrey Sconce'un *Trashing the Academy* adlı makalesinde Sömürü Filmlerinin hayran topluluklarının, belirli bir kümeyle karakterize edilen "para-sinematik" bir izleyici kitlesi oluşturduğunu göstermeyi amaçlamıştır.

Eric Schaefer, Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959 adlı kitabında, Sömürü Sinemasının ilk teorik tanımlamalarını yaparak bu türün endüstriyel temelini oluşturmuştur. Schaefer'in çalışması, klasik Sömürü Filmlerini Hollywood stüdyo sistemi dışında gelişen bir alt endüstri olarak tanımlar ve bu sinemayı, Hollywood'un estetik ve iş modellerinin antitezi olarak konumlandırır. Kevin Heffernan'ın 1950'ler ve 60'lar boyunca korku filmlerini ele alan *Ghouls, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953-1968* adlı kitabı aynı evreni genişletiyor ve Sömürü Filmlerinin korku filmlerine kıyasla estetik gelişiminin haritasının nasıl çıkarılabileceğine dair bir çerçeve sunmaktadır.

Bordwell, D., Staiger, J. ve Thompson, K.'nın ortak çalıştığı *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* adlı kitabı bu kavramsal çerçevenin temelini atmıştır. Bu kitap Hollywood sinemasının nasıl bir dikey yapılanmayla stüdyo sistemini kurduğunu ve bu sistemin sinemayı nasıl global bir endüstri haline getirdiğini; büyük şirketlerin hangi nedenlerle ortaya çıktığını, ekonomi ve politikayla nasıl şekillendiğini ve hangi araçlarla kendi ekosistemini oluşturduğunu gözler önüne sermektedir. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Thomas Schatz tarafından kaleme alınan ve 1920'lerden 1960'lara uzanan bir dönemde Hollywood'un Altın Çağı'nda stüdyo sisteminin işleyiş dinamiklerini ve Amerikan sinemasının gelişimi üzerindeki etkisini anlatan bir kitaptır. Schatz, sinemanın üretim ve dağıtım süreçleri ile sistemlerin ayrılmaz bir parçası olan yaratıcı iş birliğinin organizasyonu ve yönetimi üzerinde durmakta, bireysel dehadan ziyade iş birliğine ve sistematik üretim yöntemlerine dayalı yaklaşımlara değer vermektedir. Aynı zamanda ekonomik ve kültürel katkısını ve zaman içindeki gelişimini de inceler.

James, David E.'nin *Allegories of Cinema* (1989) adlı kitabı, 1960'ların Amerikan sinemasını sosyal, kültürel ve politik dinamikler bağlamında ele almaktadır. Kitap, bağımsız Sömürü Filmleri, öncü yapımlar ve ana akım Hollywood filmlerini inceleyerek, dönemin radikal değişimlerini ve toplumsal hareketlerini yansıtan bir sinema panoraması sunar. Estetik ve ideolojik yönlere odaklanan bu eser, 1960'lar Amerikan sinemasının kapsamlı bir analizini yapmaktadır. Felicia Feaster ve Bret Wood'un 1999'da yazdığı *Forbidden Fruit: The Golden Age of the Exploitation Film*, 20. yüzyılın başlarından 1960'lara kadar yükselen Sömürü Filmlerinin tarihini ve etkisini inceler. Feaster, bu düşük bütçeli filmlerin seks, uyuşturucu ve şiddet gibi sansasyonel temalarla izleyici çektiğini belirtir. Kitap, bu filmlerin ortaya çıkışı, kültürel önemi ve pazarlama taktiklerini ele alarak, dönemin toplumsal tutumlarını ve normlarını nasıl yansıttığını ve şekillendirdiğini analiz eder.

Thomas Doherty'nin 2002'de yazdığı *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American Movies* kitabı, Amerikan sinemasının genç izleyicilere yönelik dönüşümünü inceler. Kitap, 1950'lerde başlayan bu süreci ve film stüdyolarının genç izleyicilere hitap etmek için stratejilerinde yaptıkları değişiklikleri analiz eder. Ayrıca, ergen filmlerinin yaygın motiflerini, arketip karakterlerini ve üslup özelliklerini açıklayarak, bu türün Amerikan gençlik kültürü ve sinema endüstrisi üzerindeki etkisini değerlendirir.

David Church'in 2015'te yayımlanan *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom* kitabı, grindhouse sineması ve bu türün nostaljisine odaklanır. Kitap, grindhouse filmlerin hayran kitlesini ve bu filmlerin ev videoları (VHS, DVD, Blu-ray) aracılığıyla yeniden deneyimlenmesini inceler. 1960'lar ile 1980'ler arasındaki dönemi ele alarak, grindhouse sinemasının kültürel ve tarihsel bağlamını derinlemesine değerlendirir. W. R. Benash'ın 2020'de yayımladığı *Scum Cinema: America Through the Eyes of the Exploitation Film* kitabı, Sömürü Filmlerini analiz ederek Amerikan kültürünü ve toplumunu inceler. Benash, Sömürü Filmlerinin kültürel bir tuhaflık olmadığını, sinema tarihi kadar uzun bir geçmişe sahip olduğunu savunur. Düşük bütçeli ve ana akım dışı bu filmler, kaba ve cüretkâr yapılarıyla toplum hakkında benzersiz gözlemler sunar. Benash, bu filmlerin düşük kültür olarak görülmesine rağmen, çöp sayılmadığını ve topluma dair önemli içgörüler sunduğunu belirtir.

Çalışmanın ikinci bölümünde; biyopolitika ve biyopolitik beden kavramları arasındaki ilişki incelenecektir. Biyopolitika kavramını ve kapsamını anlamak; biyopolitika tarihinin Sömürü Filmlerindeki kesişimi hem sosyolojik olarak belirli grupların insanlıktan çıkarılma, metalaştırılma ve baskı sistemlerine maruz bırakılma biçimlerine ışık tutulacaktır. Bu bölümde; Sömürü Filmlerinin mekanları, karakterleri, kavramları metalaştırarak bir nesneleştirme sürecine nasıl dahil olduğu film örnekleriyle ortaya konulacaktır.

Çalışmanın bu bölümünde biyopolitika kavramını geliştiren Michael Foucault'un görüşleri ve eserleri dikkate alınırken aynı zamanda süreç içinde biyopolitika kavramını farklı alanlarda genişleten Michael Hardt ve Antonio Negri'nin eserlerine başvurulmuştur. Son bölümde ise Giorgio Agamben'in biyopolitika hakkındaki eserleri dikkate alınmıştır.

Michel Foucault, 1979 yılında Collège de France'da verdiği "Biyopolitikanın Doğuşu" başlıklı derslerinde biyopolitikanın başlangıcını, "toplumsal alanın, tüm yönlerini ekonomik alana tabi kılan bir ideoloji olarak gördüğü neo-liberalizmin yükselişine" bağlamıştır (Kirshner, 2015: 94). Milchman ve Rosenberg'e göre;

> Foucault, egemen iktidarın, pastoral iktidarın, disiplinci iktidarın ve biyo-iktidarın çoklu boyutlarını ve bunların bir nüfus üzerindeki karmaşık kontrol ağını araştırmıştır. Foucault'nun iktidar ilişkilerini egemenlik ve disiplinci iktidarın (uysal bedenleriyle birlikte) ötesine geçerek, iktidar ilişkilerinin tersine çevrilebilirliğinin özellikle önemli hale geldiği ve özgürlük yoluyla iktidar vizyonunu vurguladığı yönetimselliği de kapsayacak şekilde genişletmiştir (Milchman ve Rosenberg, 2015: 64).

Negri ve Hardt tarafından ortaya atılan biyopolitika kavramı, küresel kapitalizm ve disiplin toplumlarından kontrol toplumlarına geçiş çerçevesinde konumlandırılmaktadır. *Empire* kitabı, yaşamın yönetiminin yanı sıra toplumsal ilişkilerin ve öznelliklerin oluşumunu da kapsayan biyopolitik üretim kavramını incelemektedir. Biyopolitik üretim, ekonomik, politik ve kültürel yönlerin daha iç içe geçtiği ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilediği toplumsal yaşamı yaratma ve yönetme sürecine atıfta bulunur. Modern dünyada gücün, "İmparatorluk" olarak adlandırdıkları dağınık ve birbirine bağlı otorite sistemleri aracılığıyla uygulandığını ileri sürmektedirler.

İmparatorluk, geleneksel egemen otoritenin aksine, dünya çapında meydana gelen çeşitli yaşam süreçlerini kontrol ederek ve ayarlayarak işlev görür.

Biyopolitika kavramını ve biyopolitikanın sinemayla ilişkisini incelemek için biyopolitika hakkında teorik çerçeve oluşturan teorisyenler ve bu konu hakkında kavramsal bir gelişimi takip eden akademisyenlerin biyopolitika hakkındaki kitaplarına, makalelerine ve çalışmalarına başvurulmuştur. Sam Binkley'in derlediği *A Foucault for the 21st Century: Governmentality, Biopolitics and Discipline in the New Millennium*, Michel Foucault'nun yönetimsellik, biyopolitika ve disiplin kavramlarını güncel sosyal, politik ve ekonomik bağlamlarda yeniden değerlendirir. Kitap, neoliberal politikaların bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini, modern yönetişim taktiklerini ve biyopolitik yönetimi incelerken, disiplin mekanizmalarının çağdaş kültürlerde nasıl işlediğini de araştırır. Foucault'nun teorilerinin yirmi birinci yüzyıldaki geçerliliğini analiz eden bu çalışma, okuyuculara geniş bir akademik perspektif sunar.

Jeffrey Nealon'un Foucault *Beyond Foucault: Power and Its Intensifications* kitabı, Michel Foucault'nun iktidar kavramını çağdaş toplumsal dinamikler bağlamında eleştirir. Nealon, Foucault'nun disiplin, biyopolitika ve iktidar çalışmalarını genişleterek, neoliberal ülkelerdeki iktidar dinamiklerinin artan karmaşıklığını inceler. Kitap, günümüz ekonomik, siyasi ve toplumsal dinamiklerinin iktidar sistemlerini nasıl yeniden şekillendirdiğini ve güçlendirdiğini ortaya koyar. Nealon, bu süreçlerin kişiler üzerindeki etkilerini anlamak için Foucault'nun tekniklerini kullanır.

Michael Hardt ve Antonio Negri'nin Empire adlı kitabı, küreselleşme çağında küresel siyasi ve ekonomik sistemleri analiz eder. Kitap, geleneksel imparatorluk kavramının yerini alan, ulus devlet sınırlarını aşan ve küresel sermaye, kültürel alışverişler ve teknolojik bağlantılılıkla şekillenen yeni bir "imparatorluk" modeli önerir. Hardt ve Negri, bu sistemi küresel iktidar ilişkilerini ve bunların insanlar üzerindeki etkilerini anlamak için inceler, kapitalist küreselleşme, egemenlik ve küresel vatandaşlık gibi konuları ele alır.

Antonio Negri'nin *Time For Revolution* kitabı ise; yeni siyaset teorisi ve felsefesinin değerlendirilmesinde tartışmaya çok şey katan bir kitap olarak karşımıza

çıkar. Kitap, devrimci sürecin ve toplumsal dönüşümün zamansal yönlerini ve doğal dinamiklerini araştırmaktadır. Negri, Marksist teoriden ilham alarak çağdaş kapitalizmin işleyişini incelemektedir. Kitap ayrıca Negri'nin emek, sömürü ve direnişin gelişimine ilişkin kapsamlı analizini tarihsel bir çerçeve içinde ele almaktadır. Negri, devrimci failin ve kolektif çabanın önemini vurgulayarak, devrim döneminin yalnızca tarihsel bir olay değil, devam eden bir süreç olduğunu ileri sürmektedir.

Agamben, Foucault'nun fikirlerini takip ederek hukuk, siyaset ve yaşamın kesişimine odaklanır. Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life adlı eserinde, "çıplak hayat" (Zoe) kavramını ortaya koyarak yaşamı siyasi ve sosyal anlamından arındırılmış şekilde tasvir eder. Agamben, çağdaş "istisna halinin" biyopolitik bir aygıt olarak işlediğini ve biyopolitik öznenin yaratılmasının egemen otoritenin temel işlevi olduğunu savunur. Bu bağlamda biyopolitika, daha uzun süredir olmasa bile, egemen istisna kadar uzun süredir var olmuştur. "Çıplak varlığın siyasi alana dahil edilmesi, modernitenin en önemli olayı olarak ortaya çıkmıştır" (Agamben, 1998: 6). Agamben, toplama kampını çıplak varoluşun üretildiği ve biyopolitik kontrolün en uç biçiminin sergilendiği örnek olarak görür. Homo Sacer'in, yasal ve siyasi düzenden dışlanarak şiddete maruz kalabilecek, ancak kurban edilemeyecek bir figür olduğunu savunur.

Giorgio Agamben, *State of Exception* kitabında, hükümetlerin acil durumlarla mücadele için olağan kuralları geçici olarak askıya alarak yasal ve yasadışı eylemler arasındaki sınırları belirsizleştirdiği "istisna alanı" durumlarını inceler. Agamben, Carl Schmitt'in egemenin otoritesinin istisnai durumlar yaratma kapasitesiyle belirlendiği argümanından ilham alarak, bu kavramın antik Roma'dan günümüze kadar evrimini ele alır. Bu biyopolitik teoriler, çalışmanın "Film Analizi ve Bulgular" bölümünde ideolojik ve sosyolojik film analizine katkı sağlamaktadır.

Bu bağlamda, bu çalışmanın son bölümü olan "Film Analizi ve Bulgular" bölümünde incelenen filmlerin konu ve biçim açısından; biyopolitika, iktidar, özne ve mekân analizleri örnek sahneler üzerinden ayrıntılı olarak yapılacaktır. Bu bağlamda, Sömürü Sineması ve Sömürü Sinemasının alt türlerinde ticari olarak sömürülen film

sahneleri; biyopolitika ve iktidar fikirleri üzerinden ve seçilen filmlerden yola çıkılarak mekân ve özne kavramları ile kavramsallaştırılmıştır.

Nihayetinde bu tezin amacı, Sömürü Sineması olarak adlandırılan türün tarihsel gelişimini, bu türün endüstriyel bir yapıya dönüşme süreçlerini ve bu sürecin sosyo-kültürel etkilerini analiz etmektir. Tez, Sömürü Sinemasının, Hollywood'un zorunlu şartlarından kaçarak nasıl ortaya çıktığını, hangi nedenlerle ve nasıl bir endüstri haline geldiğini ampirik verilerle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Tezdeki araştırma soruları ve hipotezler, Sömürü Sinemasının ortaya çıkış nedenleri, bu türün kültürel ve politik etkileri, ve Sömürü Sineması örneklerinin biyopolitik analizleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda, Sömürü Sinemasının hangi tarihsel ve kültürel koşullar altında ortaya çıktığı, bu filmlerin dönemin olaylarını, bedenleri ve politik görüşleri nasıl metalaştırıp manipüle ettiği ve biyopolitik mekanizmalar aracılığıyla toplumsal iktidar yapılarını nasıl yansıttığı gibi sorulara yanıt aranmıştır. Ortaya koyulan hipotezler ise, Sömürü Sinemasının sansasyonel içeriği ve marjinal statüsü ile kültürel üretim ve biyopolitik kontrol arasında özel ve benzersiz bir sinema alanı oluşturduğu yönündedir.

Bu çalışmanın önemi, Sömürü Sineması gibi marjinal ve tartışmalı bir film türünün derinlemesine analiz edilmesi ve bu türün kültürel, politik ve ekonomik boyutlarının incelenmesidir. Bu tez, Sömürü Sinemasının sadece sansasyonel eğlenceler değil, aynı zamanda politik izlenimler elde etmek için kullanılan araçlar olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Tezin, bu tür filmlerin biyopolitik okumalarının önemini vurgulaması, sinemanın toplumsal iktidar inşalarını yansıtma ve direnme kapasitesine dair daha iyi bir anlayış geliştirmesi açısından değerlidir.

Tezin kapsamı, Sömürü Sinemasının tarihsel gelişimi, endüstrileşme süreçleri ve biyopolitik analizleridir. Çalışma, belirli Sömürü Filmi örnekleri üzerinden idolojik ve sosyolojik yöntemlerle analizler yaparak bu türün temel özelliklerini ve etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sınırlamalar ise, incelenen filmlerin sayısı ve seçilen filmlerin türü ile ilgili kısıtlamalardır. Belirli bir dönem ve film türü üzerine yoğunlaşıldığı için, genel sinema tarihine ilişkin daha geniş bir perspektif yerine belirli bir zaman aralığını irdelemektedir.

Bu tezde analiz edilen *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Shaft* (1971) ve *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) filmleri, biyopolitik temaların ve iktidar ilişkilerinin en açık şekilde temsil edildiği örnekler olmaları nedeniyle seçilmiştir. *The Texas Chain Saw Massacre* filmi, modern toplumlarda şiddet ve kontrol mekanizmalarının nasıl işlediğini dramatik bir şekilde ortaya koyar. Filmde, Sawyer ailesinin kurbanları üzerinde uyguladığı şiddet ve bedenlerinin metalaştırılması, Foucault'nun biyopolitik kontrol teorisi ile yakından ilişkilidir. Ayrıca, bu film Amerika'nın kırsal bölgelerindeki marjinalleşmiş grupların ve toplumsal normlardan dışlanan bireylerin modern toplumda nasıl bir "öteki" haline getirildiğini ele alarak, Agamben'in "çıplak hayat" kavramı ile ilişkilendirilebilir. *Shaft* ise Afro-Amerikan topluluğunun karşı karşıya olduğu toplumsal adaletsizlikleri ve bu adaletsizliklere karşı verilen bireysel direnişi ele alır. Film, şehirdeki biyopolitik mekanizmaları ve bu mekanizmaların Afro-Amerikan toplumunu nasıl etkilediğini gözler önüne sererken, Hardt ve Negri'nin iktidarın çokluğu ve bu iktidara karşı verilen direniş temalarını belirgin bir şekilde yansıtmaktadır.

Ilsa: She Wolf Of The SS filmi, Naziploitation alt türüne ait olup, biyopolitik kontrolün en uç örneklerinden birini sunmaktadır. Nazilerin toplama kamplarında mahkumlar üzerinde uyguladığı şiddet, bedenin disiplin altına alınması ve biyopolitik mekanizmaların nasıl işlediği konusunda çarpıcı bir örnektir. Ilsa karakteri, mahkumların bedenlerini hem cinsel obje olarak kullanır hem de biyopolitik deneylerde araçsallaştırır; bu durum, Foucault'nun bedenin disiplin altına alınması ve biyopolitik kontrol teorileri ile doğrudan ilişkilidir. İdeolojik ve sosyolojik olarak analiz edilen her film, biyopolitik kontrolün modern toplumlarda nasıl işlediğine dair derin mesajlar içerir. Farklı alt türlerden seçilen bu filmler, biyopolitik analizlerin çeşitliliğini ve geniş kapsamını gösterir; böylece, bu üç film, biyopolitik mekanizmaların sinematik temsilini anlamak ve analiz etmek için ideal örnekler sunar.

1.BÖLÜM

SÖMÜRÜ SİNEMASININ TARİHİ

1.BÖLÜM

SÖMÜRÜ SİNEMASININ TARİHİ

1.1 Sömürü Sinemasının Tanımı

Sömürü kelimesinin karşılığı, Della Thompson'ın kaleme aldığı *Oxford Dictionary of Current English* sözlüğünde "bir olayı ya da bir temayı kendi amaçları için kullanmak veya yararlanmak" anlamına gelmektedir (Thompson, 1993: 305). Diğer bir kullanımda, Sömürü Filmlerini akla getirecek şekilde; Tom Bottomore'un Marksist terimler sözlüğü niteliği taşıyan *A Dictionary of Marxist Thought: Second Edition* kitabında kullanılmıştır. Bottomore'un belirttiği gibi;

> Marx sömürü terimini üç anlamda kullanır; ilki daha geneldir, bir nesnenin potansiyel faydası için kullanılmasıdır, dolayısıyla doğal kaynakların, siyasi durumun ya da ahlaki ikiyüzlülüğün sömürüsüdür. İkinci kullanımda, sömürü, nüfusun bir kesimi, kullanımı başka bir kesim tarafından kontrol edilen bir artık ürettiğinde ortaya çıkan şeydir. Üçüncü kullanımda, kapitalist üretim tarzında sömürü, katılımcıların arkasından, özgür ve eşit değişim cephesiyle gizlenerek gerçekleşir (Bottomore, 1992: 182-183).

Sosyal ve kriminolojik bağlamda "sömürü", çeşitli adaletsizlik ve baskı biçimleriyle ilişkilendirilmiştir. "Örneğin, cinsel sömürü ve seks işçiliği tartışmasında, bu konunun çok yönlü doğasını vurgulayarak sömürünün hem tanımını hem de yaygınlığını dikkate almak çok önemlidir" (Gerassi, 2015: 95). Sömürü kelimesinin her bir farklı örneği, bir imgenin, olayın ya da durumun nesneleştirilmesine ve çoğaltılmasına işaret eder.

Yukarıdaki tanımlar Sömürü Filmlerinin tarihi üzerinde şu değerlendirmeyi anlaşılır kılar, Friedman'ın dediği gibi bu filmleri anlamak "kültürel değişimde ortaya çıkan en uygun sorgu, değerlerin ve yerleşik kolektif hafızanın yerine faydacı, yıkıcı ve nesneleştirilmiş eğilimleri koyma girişimidir" (Friedman, 196: 203). Ayrıca Friedman Sömürü Filmlerinin teknik tanımı; "yol göstericileri ya da yerel bağımsızlar tarafından dağıtılan ucuz yapım filmleri" olarak tanımlanmıştır (Friedman, 196: 203).

Sömürü Filmleri, düşük bütçeleri ve izleyicileri çekmek için seks ve şiddet gibi çeşitli temaları sömürmeleriyle karakterize edilmektedir. “Sömürü teriminin kendisi, bu filmlerin belirli izleyicilerin ve onları üreten sanatçıların perdede temsil edilme arzusunu nasıl sömürdüğüne işaret eder” (Ahmed, 2014: 55). “Sömürü Filmi” terimi, büyük bütçeler gerektirmeden sansasyonel temalar veya tartışma konuları için çabalayan ve esas olarak tüm sanatsal düşüncelerin üzerinde ve üstünde karlılığı hedefleyen bir sinema pratiğini tanımlar. Sömürü Filmleri her zaman niş izleyici kitlelerine ulaşmıştır ve izleyicilerinin tıklaması için bazı kışkırtıcı veya bir şekilde tabu olan konulara büyük ölçüde bağımlı olmuşlardır.

Bu kitleler çoğu zaman daha spesifik sosyal ve ideolojik grupları nitelemiştir. McMillen’ın aktardığına göre “Tarihsel olarak Sömürü Filmleri, ırksal klişeler ve toplumsal cinsiyet dinamikleri de dahil olmak üzere çeşitli sosyal meselelerin sömürüsüyle ilişkilendirilmiştir” (McMillen, 2020: 462). Örneğin, “bazı filmler siyah kadınların bedenlerinin sömürülmesine dair karmaşık bir ırksal geçmişi sürdürmüştür” (Purcell, 2017: 142).

Sömürü Filmi terimi, alışılagelmiş afişler, fragmanlar ve gazete ilanlarından daha fazlası olan sömürü, reklam veya tanıtım tekniklerinden alınmıştır. Feaster, Sömürü Filmlerini içeriği bakımından popüler sinemadan ayrıldığını “vizyon sahibi sanatçıların yüce ideallerini değil, aşkta ve öfkede birbirine tokat atan yorgun bedenleri, abartılı melodramları, arsız cinselliği, içi boş ahlakı, düşük komediyi ve karnavalesk teatralliği göreceksiniz” şeklinde aktarır (Feaster, 1999: 11).

> Sömürü Filmi yapımcıları, filmlerinin tanınabilir yıldızlardan ya da geleneksel türlerin sağladığı tanınırlıktan yoksun olması nedeniyle, izleyicilerin gözüne girmek için ekstra bir avantaja ihtiyaç duyduklarını kabul etmişlerdir. Bir tür karnavalesk şamata başarılarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Savaş sonrası yıllarda, Sömürü Filmi tanımı giderek genişlemiştir ve neredeyse tüm düşük bütçeli filmleri kapsar hale gelmiştir (Schaefer, 1999: 4).

Bakhtin, bu durumu; “karnavalda, kurallar ve yasaklar gibi resmi (ve egemen) toplumun örgütlenmesini şekillendiren temel faktörler açıkça alaya alınır veya gizlenir. Bu faktörlerin zirvesinde toplumsal yaşamın çeşitli hiyerarşik düzeyleri yer alır. Bu

etkinlik bireyler arasındaki tüm fiziksel mesafeleri ortadan kaldırır, dolayısıyla ayrı bir karnaval kategorisi yaratır" şeklinde açıklamaktadır (Bakhtin, 2001: 13).

Bu filmler genellikle toplumsal normların sınırlarını zorlar ve tarihsel olarak ırksal stereotipler ve toplumsal cinsiyet dinamikleri de dahil olmak üzere çeşitli toplumsal meseleleri sömürüyle ilişkilendirir. Buna ek olarak, "seks sömürüsü terimi, siyah izleyiciler gibi belirli izleyicilerin ekranda temsil edilme arzusunu sömüren ve mali sıkıntıları desteklemek için düşük bütçeyle üretilen filmleri tanımlamak" için kullanılmıştır (McMillen, 2020: 455).

Sömürü Sineması popüler sinemanın büyük bir parçası olduğu görüşünün yanı sıra hiçbir zaman sinema dünyasının ortalama ya da tartışmasız bir parçası olduğu iddia edilemez; bu tür filmler yetersiz bütçelerle ve izleyici çekmek için sansasyonelliği hedefleyen içeriklerle üretilmiştir. Söz konusu eserler, Amerikan sinema kültürü üzerinde de kalıcı bir etki bırakan güncel bir doğaya sahiptir, çünkü güncel toplumsal sorunlardan yararlanmak için hızlı bir şekilde filmler üretmişlerdir. Church bu durumu;

> Her ne kadar uyuşturucu kullanımı ya da ahlaksızlık skandalları gibi güncel toplumsal sorunlardan hızlıca yararlanmak için yapılmış olsalar da bu filmler genellikle Amerikan Sömürü Sinemasında uzun yıllar boyunca, hatta ilk gösterimlerinden on yıl sonra bile, gezici roadshow'lar ve eyalet hakları piyasası aracılığıyla dolaşıma girmiştir

şeklinde aktarmaktadır (Church, 2015: 13).

Sömürü Filmleri için yapım ve dağıtım sürekli olarak yenilenmekte ve daha fazla kâr elde etmek için uygun maliyetli hale getirilmektedir. Ayrıca, Sömürü Filmlerinin düşük maliyetli prodüksiyon kullanması ve temalarını provokasyona dayandırması, gerçek bir stüdyo sistemi olmadan gelir elde etmelerini ve çalışmalarını sağlar. Bu bağlamda bu filmler, "farklılığı ve ötekiliği merkeze alarak izleyicileri şok etmeyi ve heyecanlandırmayı amaçlayan bir film türü" (Speed, 2017: 9) olarak tanımlanabilir.

Dolayısıyla sömürü terimi, "bu tür filmlerin destekçilerinin, filmlerin cinsel veya şiddet içeren yönlerini vurgulayan reklamlar kullanarak içeriklerini sömürme biçimine atıfta bulunur" (Barker, 2014: 11). Filmlerde sömürünün anlamına ilişkin fikirler zaman

içinde değişmiş ve film yapımcılarının bu amaçla şok içeriklerinden daha fazla yararlanmak için kullandıkları farklı yöntemler inanılmaz derecede çeşitlilik göstermiştir. Bu, durum aynı zamanda "film endüstrisinde kadınların temsilinde görüldüğü gibi, karakterlerin sömürülen metalar olarak tasvir edilmesini" (Patria, vd, 2021: 14) içerir.

Sömürü Filmleri, sosyal ayrımcılığın ve sınıfsal çelişkilerin sömürülmesini tasvir etme eğiliminde olan yinelenen temalara sahiptir: "Karakterler bir sömürü ve sosyal ayrımcılık sisteminden muzdarip olarak tasvir edilmektedir" (Baharuddin ve Gosal, 2021: 222). Başlangıçta, "Sömürü Filmi" terimi, 1960'ların başlarında yeni keşfedilen harcanabilir gelirleriyle arabalı sinemalara giden sosyal olarak tabakalaşmış gençlik gibi bazı sömürü pazarlarına hitap etmeyi amaçlayan herhangi bir film olarak tanımlanmaya başlamıştır. Schaefer bu durumu; "aslında, terimin daha geniş kullanımı, tarihsel olarak spesifik olan bu tanımlamanın zaman içinde daha geniş bir uygulama yelpazesini kapsayacak şekilde ne derece seyreltildiğini göstermektedir" (Schaefer, 1999: 3) şeklinde ifade eder.

"Sömürü" terimi, bu tür filmlerin destekçilerinin, filmlerin cinsel veya şiddet içeren yönlerini vurgulayan reklamlar kullanarak içeriklerini sömürme biçimine atıfta bulunmaktadır. Bu tür, marjinalleştirilmiş figürlerin sömürülmesi, sosyal ayrımcılık ve film endüstrisi içindeki güç dinamikleri gibi çeşitli temaları kapsayacak şekilde gelişmiştir. Bugün yaygın olarak bilindiği şekliyle Sömürü Filmleri, sansasyonelliği, gösteriyi ve izleyicinin bedenine doğrudan hitap etmeyi vurgulayan düşük bütçeli bir film yapım tarzını kapsar. Genellikle alımlama sürecinde bu şekilde okunsa da özellikle filmlerde bütçe kısıtlaması, kasıtlı aşırılık, pespayelik ve bariz "kötü zevk" belirtileri görüldüğünde, geniş bir tür ve alt tür yelpazesinde tanınabilecek bir stil veya duyarlılığa daha yakın görünmektedir. Söz konusu kötü zevk film tekniğinde de kendisini göstermektedir.

Thrower'a göre; Sömürü Filmleri "sadece tüyler ürpertici şiddet gösterdikleri için değil, aynı zamanda grenli, az ışıklı, titrek kameralı amatörlükleriyle filmsel edep kavramlarını çiğnedikleri için de rahatsız etme" eğilimindedir (Thrower 2007: 127).

Yukarıda ifade edilen tüm teknik ve estetik olumsuzluklara karşın Sömürü Filmlerini bu kadar eğlenceli kılan şey, cüretkarlıkları ve ortaya çıkardığı içgüdüsel tepkilerdir. Tarihleri her zaman tartışmalı olsa da, bu filmler ana akım sinemayı etkileme ve birçok farklı film tarzı ve türünün gelişimine katkıda bulunma açısından da önemli bir yere sahiptir. Sosyal normların altını oyma ve hikayeleri geleneksel sınırların ötesine taşıma kapasiteleri, Sömürü Filmlerinin ana akımda her zaman bir yeri olacağını garanti eder.

1.2 Sömürü Sinemasının Ortaya Çıkışı

Sömürü kavramının sinemanın tarihi kadar eski bir terim olması onun ilk başlarda Hollywood sinemasının ortaya çıkması ve daha sonra sosyal katmanlara yayılmasının ardından ticarileşmesine ve ilk kurulumundaki sosyokültürel konumunun değişken olmasına dayanmaktadır. Sansasyon ve tartışma söz konusu olduğunda kendi alanını elektrikli testere mantığıyla kesen Sömürü Sineması, ana akım sinemanın kaçınmaya meyilli olduğu şeyleri olabildiğince ham ve filtresiz bir şekilde tasvir ettiği için neredeyse hipnotize edici bir etkiye sahiptir. Schaefer bu durumu;

> Sömürü Filmleri filmin kendisi kadar eskidir, ancak gerçek anlamda gelişmeye başladıkları dönem orijinal Sinema Kanunu'nun yürürlükte olduğu dönemdir. Yol göstericileri, sömürücüler, Hays Office Code'a abone değildirler; onlar gezici karnaval insanlarıdır. Sömürünün özü, yasak olan herhangi bir konuydu: melezleşme, kürtaj, bekar annelik, zührevi hastalık. Tüm bu konular sömürücü için adil bir oyundur; yeter ki seyirciye vahşi bir zevk versin!

şeklinde aktarmaktadır. (Schaefer, 1999: 3).



Görsel 1- Paramount Sinema Salonu *Life of Secrets* Film Gösterimi Öncesi, (1950) https://collections.slq.qld.gov.au/viewer/IE25834 [10 Mart 2024].

Sömürü Filmleri tarihine geçmeden önce, onun nasıl bir iklimde doğduğunu kavramak gerekir. Bu yüzden ilk olarak Hollywood sisteminin nasıl doğduğunu ve nasıl ilerlediğini gözlemlerken, Sömürü Filmi yapımcılarının bütün ahlaki ve ticari yasaklara rağmen nasıl sektöre giriş yaptıkları, hangi teknikleri, hangi konuları ve temaları kullandıklarını en önemlisi bunu neden yaptıklarını sorgulamak gerekmektedir. Üstteki Görsel 1'de görüldüğü üzere Feaester bu doğuşu;

> Bu filmleri görmek için kaldırımlarda kuyruk oluşturan kalabalıklar, Buhran'ın vurduğu New York'un ekmek kuyruklarındaki işsiz erkek ve kadın kalabalığına daha çok benzer. Bu filmler de tıpkı kendilerine çektikleri pejmürde, yıpranmış kalabalıklar gibi, Hollywood'un tepesinden inen parlak fanteziler değildir. Görüntüleri genellikle kötü kurgulanmış ve fotoğraflanmıştır, baskılar hırpalanmış ve çiziklerle kaplanmıştır, odak ve tutarlı ses gibi teknik temellere direnmişleridr. Ancak bu alçakgönüllü filmler ile saygın rakipleri arasındaki en büyük fark biçimden çok içeriktir

şeklinde aktarmaktadır (Feaster, 1999: 8).

Genel kabul gören Hollywood rüyasına oldukça uzak kalan Sömürü Filmi yapımcıları kendilerine zamanla yeni bir rota çizmişlerdir. Feaster Sömürü Filmleri

tarihini, “bu, Amerikan sinemasının kabul gören idealist bakış açısıyla uyuşmayan bir tarihidir; küstah, kaba filmlerin ve çoktan unutulup gitmiş figürlerin doldurduğu, sınırsız açgözlülük ve otoriteyle gösteriş yapma arzusuyla hareket eden bir sine-alt kültürün doğuşunun hikayesidir” şeklinde özetlemektedir (Feaster, 1999: 8).

Ana akım sinemadan bu ayrışma, alternatif bir eğlence biçimi sunmuş ve film endüstrisinin geleceğinde yer alacak türler ve alt kültürler için bir zemin hazırlamıştır. Bu filmlerde, sinemada yasaklanmış temaları ele alma cesareti ve istekliliği, çağdaş film yapımcılarının estetik ve tematik seçimlerinin çeşitlenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu haliyle Sömürü Sineması, Amerikan sinemasının daha kapsamlı tarihi ya da eleştirisi içinde, cesurca tasvir ettiği kültürel ve sosyal meselelerin karmaşıklıklarını ve çelişkilerini kendi tartışmaları içinde barındırmayı başaran eleştirel ve etkili bir organizma olarak kendine yer bulmaktadır.

1.2.1 Hollywood Sinemasının Doğuşu ve Yükselişi

Ek 5[1]’te de gösterildiği gibi; Hollywood Sineması, Amerikan film endüstrisini bugünkü küresel güç merkezi haline getiren bir dizi önemli gelişme ve yenilikle doğmuştur. “Bugün bildiğimiz şekliyle Hollywood Sineması, Amerikan film yapımcılığını tanımlayan belirli bir anlatı, zaman, mekan ve kurgu tarzının başlangıcını işaret eden 1917 civarında başlamıştır” (Dirix ve Kirkham, 2014: 4). Schatz’a göre;

> Yaklaşık 1907'den 1915'e kadar süren ilk kıpırdanmalarından sonra Hollywood hızla kendini sadece Amerika Birleşik Devletleri'nin değil dünyanın da önde gelen sinema filmi üretim merkezi olarak kabul ettirmiştir. 1920'lerin sonlarına gelindiğinde, klasik stüdyo üretim sistemi sağlam bir şekilde yerleşmiş ve Hollywood artık İkinci Dünya Savaşı'ndan 1940'ların sonlarına kadar devam edecek bir altın çağın eşiğinde durmuştur (Schatz, 1988: 8).

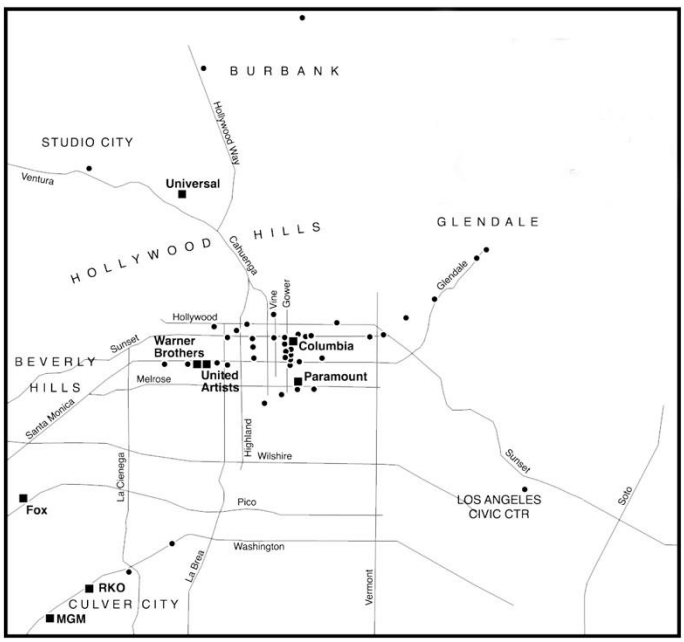
Bu dönemde tüm sinema endüstrisine hakim olan Hollywood, aynı zamanda yerel alandaki köklerini derinleştirmiştir. Scott, *Origins and Growth of the Hollywood Motion-Picture Industry: The First Three Decades* adlı yazısında bu çerçeveyi;

> 1920'lerde ana şirketler ve bağımsız şirketler arasındaki temel ayrım ortaya çıkmıştır ve 1930'a gelindiğinde Hollywood yapım sistemi kısaca sekiz ana

[1] 1896-1950 Yılları Arası Sinema Endüstrisinin Gelişimi, s. 196.

> şirket ile onları çevreleyen daha küçük bağımsız şirketlerden oluşan bir takımyıldızından ibaret olarak tanımlanabilmiştir. Büyükler de kendi içlerinde büyük beşli (Fox, MGM, Paramount, RKO ve Warner Brothers) ve küçük üçlü (Columbia, United Artists ve Universal Pictures) olarak ayrılabilmiştir; aralarındaki ayrım, ilk grubun kapsamlı ilk gösterim tesislerine sahipken ikincisinin sahip olmamasından kaynaklanmıştır

şeklinde çizmektedir (Scott, 2007: 25)



Görsel 2- Los Angeles'taki Sinema Filmi Yapım Şirketlerinin Konumları, 1930 https://www.albertusm.com/post/hollywood-agglomeration-economy, [22 Şubat 2024].

Hollywood'un başlangıcından bu yana, tüm büyük stüdyoların hesaplı bir çabayla kontrolü ele geçirme çabası olmuştur. Bu hakimiyet biçimleri, yapım evlerinden başlayarak dağıtım ve hatta sergileme süreçlerine kadar tüm süreçleri tek bir çatı altında toplamaları bakımından farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde, dikey bütünleşmiş sistemler, yapılacak filmlerin türü ve bu filmlerin halka nasıl ulaşacağı üzerinde önemli bir güç ve etki ile sağlam bir kontrol sağlamıştır. McKenzie bu kontrolü, "Hollywood'un büyük stüdyolarının stratejik olarak dikey bir şekilde gösterime entegre olması ve konumlarını güvence altına almak için gizli anlaşmalar yapmasıyla yüzyılı aşkın bir süredir tartışmasız bir şekilde devam etmektedir" şeklinde ifade eder (McKenzie, 2022: 492). Alttaki Görsel-2'de görüldüğü gibi; 1920'den 1930'a kadar Hollywood sinemasındaki önemli gelişmeler sektörün yörüngesini şekillendirmiştir.

Frank bu şekillenmeyi, “Los Angeles şehir merkezinin yedi mil kuzeybatısındaki eski bir portakal bahçesinde ortaya çıkan Hollywood'daki film faaliyetlerinin yoğunlaşması, dönemin belirleyici bir özelliği haline gelmiştir” diye ifade etmektedir (Frank, 2015: 131). Bu coğrafi değişim, stüdyo sisteminin ve film üretim dinamiklerinin şekillenmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

20. yüzyılın ilk yirmi yılı, film mecrasının bir sanat formu olarak doğuş aşamasından o zamanların en güçlü ticari girişimlerinden biri olmaya geçişin eşiğinde olduğu bir dönem olmuştur. Bu stüdyoların dikkat çeken stratejilerinden biri, bir filmin hem sanatsal hem de ticari potansiyelini gerçekleştirmesine yönelik olarak tasarlanan yapım bütçelerinin akıllıca tahsis edilmesi ve ilgili şekilde kullanılmasıdır. Denge, yüksek kaliteli yaratıcı girdilere yapılan yatırımlar ile karlılığı sağlamak için prodüksiyon maliyetlerinin genel yönetimi arasındaki ayrımdadır. Bakker bu dengeyi,

> 1920 ve 1930’lar bütçenin oyunculara, yönetmene ve hikayeye harcanan toplam payı ortalama yüzde 30-40 civarındaydı ve yüksek bütçeli filmler için bu oran daha da yüksekti. Yaratıcı girdiler kelimenin tam anlamıyla insan sermayesiydi. 1920'lere gelindiğinde büyük stüdyolar yıldızlarıyla uzun vadeli kontratlar imzalamış ve onların kiralarını kısmen yakalayarak yatırımlarının karşılığını almışlardır

şeklinde aktarmaktadır (Bakker, 2015: 22).

Sessiz film döneminde sinema gelirleri üzerindeki bu güç ve kontrol konsolidasyonu Hollywood'un etkisini ve pazar payını pekiştirmiştir. Pathak bu durumu, “Hollywood, haklı bir saygınlığa sahip bir film endüstrisi olma sürecinde, sinema dünyasına sessiz film, müzikaller, gişe rekorları kıran filmler vb. gibi çeşitli dönemler armağan etmiş ve farklı dönemlerde film yapımında deneysellik ve yaratıcılık yoluyla yaptığı yolculuğu işaretlemiştir” (Pathak, 2024: 42) diye aktarır. 1920'ler, sessiz filmlerin sesli filmlere dönüşmesiyle sinema deneyiminde köklü bir değişimin yaşandığı bir dönem olarak işaretlenmiştir. Redfern’in dediği üzere; “senkronize ses, Hollywood stilinin doğasını dramatik bir şekilde değiştirerek endüstriyi yeni bir teknolojik ve stilistik şemaya sürüklemiştir” (Redfern, 2012: 86).

1930'lar ve 1940'lar Hollywood'un artan etkisine ve ticarileşmesine tanıklık etmiş, "yaklaşık 200 sinema oyuncusu aynı anda tütün markalarını ve stüdyo sürümlerini tanıtarak endüstrinin pazarlama becerisini vurgulamıştır" (Lum, vd, 2008: 320). Zhang bu durumu; "Hollywood'un hakimiyeti, sürekli büyümesine ve küresel çekiciliğine katkıda bulunan film üretiminin ölçeği ve tahsis edilen kaynaklar gibi ekonomik güçler tarafından da yönlendirilmiştir" (Zhang, 2017: 327) şeklinde nitelendirmiştir. Krutnik ise; "Sektörün emeğe ve yıldızlığa yaptığı vurgu, emeğin sinema filmi üretiminin merkezi haline gelmesiyle konumunu daha da sağlamlaştırmıştır" (Krutnik, 2021: 3) diye aktarır. Zhang ve Krutnik; Hollywood'un hakimiyeti, sürekli büyümesine ve küresel çekiciliğine katkıda bulunan film üretiminin ölçeği ve tahsis edilen kaynaklar gibi ekonomik güçler tarafından da yönlendirildiğini belirtirler.

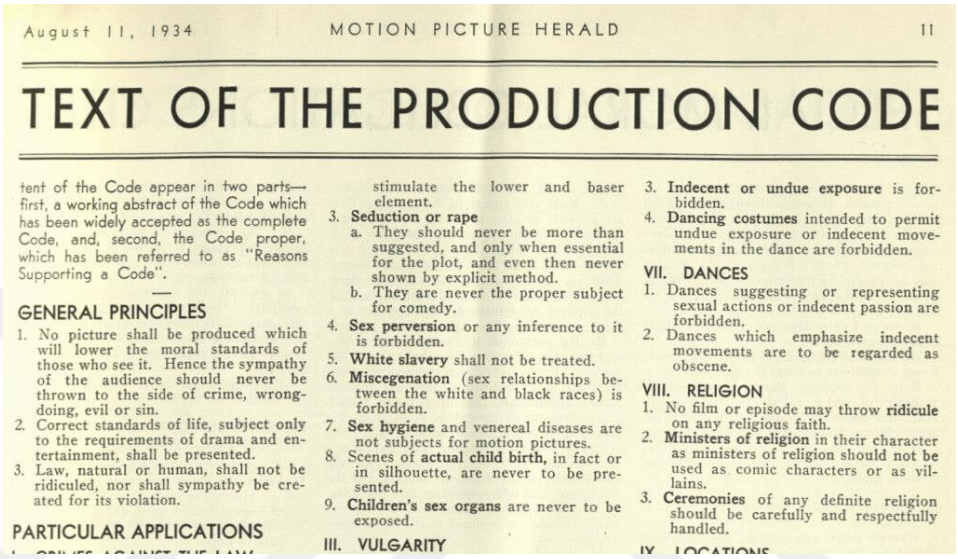
1.2.2 Hays Yasası (1934)

Hays Yasası olarak bilinen Sinema Yapım Yasası, Hollywood filmlerinde içeriğin otosansürüne yönelik bir dizi endüstri yönergesidir. Yönetmelik, 1930'da oluşturulmuştur ve 1934'ten 1968'e kadar uygulanmıştır. Yönetmelik adını, oluşturulduğu dönemde *Amerika Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları (MPPDA)* başkanı olan Will H. Hays'ten almıştır. Feaster yasayı;

> Film endüstrisinin imajını düzeltmek için 1922'de Amerika Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları'nın (MPPDA) başına getirilen Will Hays'in içerik denetleyici *Yapılmaması Gerekenler ve Dikkat Edilmesi* Gerekenler manifestosu, büyük stüdyoları ahlaki açıdan sorgulanabilir cinsel hijyen konusundan uzaklaştırarak ganimeti, yaygın dağıtım kanallarının güvenli bir şekilde kilitlendiği bağımsız film yapımcılarına bırakmıştır

şeklinde tanımlar (Feaster, 1999: 52).

Bu yönetmelik daha sonraki dönemlerde film endüstrisini önemli ölçüde şekillendirmiştir. Walker'a göre söz konusu yönetmelik; "filmlerde ahlaki standartları korumayı amaçlamış, çıplaklık, küfür ve uyuşturucu kullanımı gibi yasadışı faaliyetlerin tasvir edilmesini yasaklamıştır. (Walker, 2011: 10)



August 11, 1934 MOTION PICTURE HERALD 11

TEXT OF THE PRODUCTION CODE

tent of the Code appear in two parts—first, a working abstract of the Code which has been widely accepted as the complete Code, and, second, the Code proper, which has been referred to as "Reasons Supporting a Code".

—

GENERAL PRINCIPLES

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

PARTICULAR APPLICATIONS

stimulate the lower and baser element.

3. **Seduction or rape**
   a. They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.
   b. They are never the proper subject for comedy.
4. **Sex perversion** or any inference to it is forbidden.
5. **White slavery** shall not be treated.
6. **Miscegenation** (sex relationships between the white and black races) is forbidden.
7. **Sex hygiene** and venereal diseases are not subjects for motion pictures.
8. Scenes of **actual child birth**, in fact or in silhouette, are never to be presented.
9. **Children's sex organs** are never to be exposed.

III. VULGARITY

3. **Indecent or undue exposure** is forbidden.
4. **Dancing costumes** intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.

VII. DANCES

1. Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passion are forbidden.
2. Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.

VIII. RELIGION

1. No film or episode may throw **ridicule** on any religious faith.
2. **Ministers of religion** in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.
3. **Ceremonies** of any definite religion should be carefully and respectfully handled.

IX. LOCATIONS

Görsel 3- Hays Yapım Yasasının, Motion Picture Herald'ta Yayınlanan Maddeleri, 1934, https://areeltrip.com/hays-code-hollywood/, [9 Ocak 2024].

Görsel 3'te de görüldüğü gibi Hays Film Yapım Yasası, filmlerin içeriğini düzenleyerek geniş bir izleyici kitlesi için ahlaki açıdan kabul edilebilir olmalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Steinberg'e göre Hays Film Yasası'nın kuralları şunlardır:

> "Cinsel sapkınlık ya da buna yönelik herhangi bir çıkarım yasaktır. Beyazlara kölelik muamelesi yapılmayacaktır. Miscegenation (beyaz ve siyah ırklar arasında cinsel ilişki) yasaktır. Cinsel hijyen ve zührevi hastalıklar sinema filmleri için uygun konular değildir. Gerçek ya da siluet halindeki gerçek doğum sahneleri asla gösterilmeyecektir. Tamamen çıplaklığa asla izin verilmez. Buna gerçekte veya siluette çıplaklık veya resimlerdeki diğer karakterler tarafından bunun müstehcen bir şekilde fark edilmesi de dahildir. Uygunsuz hareketleri vurgulayan danslar müstehcen olarak kabul edilmelidir. Aşağıdaki konular nahif zevkin dikkatli sınırları içinde ele alınmalıdır: suç için yasal cezalar olarak gerçek idamlar veya elektrik çarpmaları. Üçüncü derece yöntemler. Vahşet ve olası korkunçluk. İnsanların ya da hayvanların damgalanması. Çocuklara ya da hayvanlara karşı bariz zulüm. Kadınların satılması ya da bir kadının namusunu satması ve cerrahi operasyonlar şeklinde devam etmektedir" (Steinberg, 1982: 392-393).

Böyle bir yönetmeliğin uygulanması filmlerin içeriğini ve temalarını bir bütün olarak değiştirmiştir çünkü film yapımcıları yönetmeliğin koyduğu katı kurallarla çalışmak zorunda kalmıştır. Hays Yasası'nın film endüstrisi üzerindeki etkileri de farklı şekillerde olmuştur çünkü film yapımcılarının sahip olduğu sanatsal özgürlüğün yanı sıra bu araçla anlatılabilecek hikayelerin türüne de değinmiştir.

Doherty, yasayla birlikte Sömürü Filmlerinin endüstri içindeki yerini;

> Hays Film Yapım Yasası, çoğu ticari film yapımcısının bir şekilde riayet ettiği bir dizi anlatı ve kurgusal gerekliliği kodlamaktan ibarettir. Kültürel açıdan heterojen bir kitle izleyicisini sömürürken (ve kültürel açıdan homojen bir kitle yaratırken) Hollywood, Kod olsun ya da olmasın, kurallara uymak zorundadır. O halde sömürü ister bir tanıtım ister bir iletişim stratejisi olarak tanımlansın, her zaman Amerikan sinema endüstrisinin bir parçası olmuştur

şeklinde belirtmiştir (Doherty, 2002, 6).

Tam da böyle Hays Yapım Yasası ile kontrol ve baskının arttığı bir dönemde filizlenen sömürü film yapımcıları; genel kuralların olmadığı ve genellikle eğlence kültürünün panayırlar, karnavallar, halk şenlikleri ve festivallerin olduğu bir dönemde ortaya çıkmış ve genellikle kurallardan bağımsız hareket etmiştir.

Bu durum Sömürü Filmi yapımcılarına daha fazla hareket alanı sağlamış ve bunu ana akım Hollywood'a kıyasla daha özgür bir ortamda yapmalarına olanak tanımıştır. Bölgesel bazda çalışan mobil iş biçimleri olarak, sosyal adetlerdeki değişikliklere ve izleyiciler tarafından istenen değişikliklere karşı çok esnek olabilmişlerdir. Benzer bir şekilde büyük stüdyoların sahip olmadığı bir esneklik içinde olmaları Sömürü Filmi yapımcılarının film pazarında kendine özgü bir yer açmasına olanak sağlamıştır.

1.2.3 Paramount Kararnamesi (1948) ve Stüdyo Sisteminin Çöküşü

Hollywood'un altın çağında, büyük film stüdyoları sinema endüstrisini tam anlamıyla yöneten bir güç haline gelmiştir. Bu stüdyolar, film yapımından dağıtıma kadar her aşamayı kontrol ederek sinema sektöründe tam bir hakimiyet kurmuştur. Ancak bu tekelci yapıya karşı artan eleştiriler, endüstride köklü bir değişimi kaçınılmaz hale getirmiştir. Rubinson ve Mueller bu değişimi; "1948 tarihli Paramount Kararnamesi,

Hollywood tarihinde örgütsel yapı ve uygulamalarda devrim yaratan tek bir dönüm noktası olmuştur. Bu kararnameden önce Hollywood, dikey entegrasyonun üretimden dağıtım ve sergilemeye kadar tüm sürecin büyük stüdyolar tarafından kontrol edilmesini karakterize ettiği klasik bir stüdyo sisteminin pençesinde kalmıştır" (Rubinson ve Mueller, 2016: 602) şeklinde aktarır.

1948 Paramount Kararnamesi, büyük stüdyoları sinema salonlarından ayrılmaya ve faaliyetlerini yeniden düzenlemeye zorladığı için Hollywood'daki film yapımcıları üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olmuştur. Hollywood "Antitröst Davası" olarak da bilinen 1948 Paramount Kararnamesi, o dönemde Hollywood'daki film yapımcılarını önemli ölçüde etkileyen dönüm noktası niteliğinde bir karardır. Kararname, büyük film stüdyolarını rekabete aykırı uygulamalarda bulunarak film endüstrisini tekelleştirmekle suçlayan United States v. Paramount Pictures, Inc. davasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Hadida'ya göre kararname, "büyük stüdyoların sinema salonlarını elden çıkarmaya zorlanmasına yol açarak dikey olarak entegre stüdyo sisteminin sonunu getirmiştir" (Hadida, 2009. 48). Bu karar, Hollywood'daki film yapımının geleceği için bir mihenk taşı olmuştur. Paramount Kararnamesi'nin ardından, büyük Hollywood stüdyoları yapım ve dağıtım kollarını sergi faaliyetlerinden ayırmak zorunda kalmışlardır. 1950'lerde popüler basın, sinema filmi yapımcılarının bağımsız gösterimcileri üzerinde bitmek bilmeyen bir baskı oluşturmaya başlamıştır. Boddy, bu baskının yeni türler ortaya çıkardığını;

> 1950'lerin başında sinema endüstrisindeki yapısal değişiklikler iki grup arasındaki güç dengesini değiştirmiştir. Endüstri 1953'te savaş sonrası ekonomik çöküşten kurtulmaya başladığında, yeni refah yapımcılar ve gösterimciler tarafından eşit olarak paylaşılmamıştır. 1950'lerin ortalarında ortaya çıkan uzun metrajlı film endüstrisi, Savaş öncesi yıllardan önemli ölçüde farklı bir yapıya sahip olmuştur: stüdyolar sabit maliyetleri ve sözleşmeli yetenekleri azaltmıştır.

şeklinde ifade eder (Boddy, 1985: 27).

Tüm bu panoramanın yeniden yapılandırılması, finansal verimliliğe sahip daha yalın bir film yapım biçimi ortaya çıkarmıştır. Patriotta ve Hirsch değişiklikleri;

> Bağımsız sinemalar, film endüstrisinin geleneksel işleyişine bir meydan okuma olarak ortaya çıkmış ve sinemada yeni bir yaratıcılık ve çeşitlilik dalgasına olanak sağlamıştır. Bağımsız sinemanın yükselişi, yeni Amerikan bağımsız sinemasının Hollywood stüdyolarının gişe rekorları kıran zihniyetine cevap verdiği 1980'lerin başına dayanmaktadır.”

şeklinde aktarır (Patriotta ve Hirsch, 2016: 875).

Bununla birlikte, Amerikan film endüstrisinin gelişimini belirleyen en önemli yapısal değişiklikler, 1920‘lerden 1940’lara kadar Hollywood'a hakim olan klasik stüdyo sisteminin çöküşüyle noktalanmıştır. Stüdyo sistemi, önemli stüdyoların yapımdan dağıtım ve gösterime kadar filmlerin tüm aşamalarını kontrol ettiği dikey olarak bütünleşmiş bir sistemdir. Bunun ardından gelen savaş sonrası dönemden de esinlenen önemli gelişmeler her şeyi dönüştürecektir. Davenport’a göre; “Üretim, dağıtım ve sergilemenin yaygın dikey yayılımı ile dikkat çeken klasik stüdyo sistemi 1950'lerin ortalarında parçalanmaya başlamıştır” (Davenport, 2006: 250). Hanssen göre ise; “Bu değişim, 1948'deki Paramount kararından sonra film zincirlerinin elden çıkarılması ve dikey uygulamalardan vazgeçilmesinden kaynaklanmıştır” (Hanssen, 2010: 2).

Bu karar, Hollywood'daki geleneksel stüdyo sisteminin sona ermesine ve yeni bir endüstriyel düzenin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu yeni dönemde, film endüstrisi daha fazla esneklik ve proje bazlı çalışma modellerine yönelmiştir. Bu bağlamda, Davenport, "Stüdyo sisteminin hiyerarşik örgütlenmesinin yerini daha esnek ve proje bazlı bir çalışma modeli almıştır" diye belirtir (Davenport, 2006: 250). Bu durumun Sömürü Filmi yapımcılarının önünü açtığını Landis ve Clifford; “başka türlü olamazlardı. Birçoğu denedi, ama akıntı onları sömürüye geri getirdi. Daha zeki olanlar, bukalemun gibi nasıl uyum sağlayacaklarını öğrenerek, sapkınlıklarını ticarileştirerek ana akım kariyerler inşa edebildiler” (Landis ve Clifford, 2002: 5) şeklinde ifade eder.

Bir zamanlar tabu olan konuları ele alan filmler çok daha açık bir şekilde yapılıp gösterilebilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla bu da klasik Sömürü Filmlerine yönelik pazar talebinin sonunu getirmeye başlamıştır. Schaefer bu durumu;

> “American International Pictures (AIP) gibi köklü şirketlerin yapımları gibi “sömürü” olarak adlandırılan daha sonraki filmlerin çok daha çeşitli olduğunu, abartılı tanıtım ve hileye büyük ölçüde bel bağlamış olabileceklerini, ancak tipik

> olarak klasik Sömürü Filmlerinden teknik olarak daha gösterişli olduklarını ve daha doğrudan genç/genç izleyicileri hedeflediklerini belirtmektedir"

şeklinde açıklamaktadır (Schaefer, 1999: 340).

Sömürü filmlerinin ucuz iş gücüyle çekilmesinin onun kimliğini oluşturduğunu belirten Landis ve Clifford bu durumu; "Ekonomik nedenler ya da deneyimsiz ama yaratıcı bir oyuncu veya yönetmen sayesinde bir sahne, paranın satın alabileceği en iyi oyuncu ve ekip tarafından çekilmiş olmasından çok daha komik veya güçlü bir şekilde şok edici olabilir" şeklinde aktarmaktadır (Landis ve Clifford, 2002: 5). Feaster Sömürü Filmleri yapmanın kolaylığını; "küçük bir ekip, kabataslak bir senaryo, provasız bir oyuncu kadrosu ve birkaç bin dolar sömürü dünyasına girmek için gereken tek şeydir" diye aktarır (Feaster, 1999: 24).

Feaster, Sömürü Filmlerin sadece izleyicilerini sosyal tabakanın alt katmanlarından gelmediğini yapımcılarının da daha önce hiç sinema ile uğraşmamış insanlardan oluştuğunu;

> Sömürü işinin güzelliği, başarının belirli bir sınıfta ya da profesyonel olarak kurulmuş bir ailede doğmuş olmaya bağlı değildir. Resmi bir eğitim gerektirmez, sadece biraz acele, kabadayılık ve hem verimli hem de dolambaçlı bir hayal gücü gerektirir. Kişinin memleketinin büyüklüğü, bu alandaki başarısının büyüklüğüyle ters orantılı görünmüştür"

şeklinde açıklamaktadır (Schaefer, 1999: 340).

Sömürü Filmlerinin önemli yapım şirketleri 1930 ve 1945 yılları arasında zamanda ortaya çıkmaya başlamıştır. *Roadshow Attractions* skandal filmleriyle ülkeyi dolaşmış ve geleneksel dağıtımdan kaçınarak çoğunlukla küçük, bağımsız sinemalarda oynamıştır. Bizzat kendisi tarafından yönetilen *Dwain Esper Productions*, *Marihuana* (1936) ve *Reefer Madnes* (1936) gibi kötü şöhretli filmler üreterek halkın o zamanlar tabu olan uyuşturucu kullanımı konusuna olan ilgisinden yararlanmıştır. Feaster şirketlerin yükselişini ve kurucularının sosyal konumlarını;

> Sömürü Filmleri stüdyo parasıyla değil, genellikle filmleri sinemalarda gösterime sokan ve bazı durumlarda gösterimleri ilk elden izlemek için Amerika'nın yollarını aşındıran J.D. Kendis, Kroger Babb, Louis Sonney, Dwain Esper ve Willis Kent gibi kendi kendini yetiştirmiş birkaç patronun

> yatırımlarıyla üretilmiştir. Filmlerini süslü logolarla açmadılar; başında bulundukları şirketler kısa ömürlü şirketlerdir (sırasıyla JayDee Kay, Hygienic Productions, Roadshow Attractions, Hollywood Producers and Distributors ve Real Life Productions) ve uzun süre önce şirket kayıtlarından silinmişlerdir. Küçük bir ekip, kabataslak bir senaryo, provasız bir oyuncu kadrosu ve birkaç bin dolar, sömürü dünyasına girmek için gereken tek şeydir. Lees Creek, Ohio, Kroger Babb'ın kurnaz ruhunu kuluçkaya yatırırken; Anniston, Alabama Dave Friedman'ı; Snohomish, Washington ise Dwain Esper'i ortaya çıkarmıştır"

şeklinde aktarır (Feaster, 1999: 23-24).

Willis Kent Productions, örneğin *The Pace That Kills* (1935) filminde fuhuş ve uyuşturucu bağımlılığı gibi tabu konuları ele almıştır. *Jay-Dee-Kendis Productions*, Jack ve Dorothy Keller'dan oluşan ekip tarafından yönetilmiştir ve filmleri suç ve ahlaksızlık alanına girer.

Kroger Babb'ın *Hallmark Productions*'ı, sömürü değerini artırmak için genellikle canlı konuşmacılarla gösterilen epik bir cinsel eğitim/çocuk doğumu melodramı olan *Mom and Dad* (1945) ile popüler başarıya ulaşmıştır. Feaster bunu "Kroger Babb'ın Hygienic Productions'ı tarafından üretilen 1944 yapımı *Mom and Dad* adlı filmle konferans verme sömürüsü zirveye ulaşmıştır" diye aktarır (Feaster, 1999: 107). Hygienic Productions, 1938 yapımı *The Wages of Sin* gibi eğitim projelerinde örnek olarak kullanılan müstehcen materyallerin yer aldığı sağlık ve hijyenle ilgili filmleriyle tanınmıştır. Bu şirketler sadece filmleriyle kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlamakla kalmamış, aynı zamanda sinema dünyasında uzun süre gündemde kalan, sansür ve ahlak konularında kamuoyunda tartışmalara yol açan konuları da gündeme getirmişlerdir.

1.2.4 Hijyen Filmleri

Hijyen filmleri, genellikle cinsel eğitim, zührevi hastalıklar ve doğum kontrolü gibi konuları ele alarak halka yönelik eğitici içerikler sunmayı amaçlayan yapımlar olarak ortaya çıkmıştır. Ancak bu filmler, eğitici amaçlarının ötesinde, sansasyonel ve şok edici anlatılarla izleyicilerin dikkatini çekmeyi hedeflemiştir. Ahlaki dersler vermeyi amaçlayan bu yapımlar, çoğunlukla izleyiciyi tedirgin eden görüntüler ve hikayelerle doludur. Bu yaklaşım, hijyen filmlerini, halkı eğitme iddiası altında aslında duygusal tepkileri sömüren ve gişe başarısı peşinde koşan yapımlar haline getirmiştir. Bu nedenle

hijyen filmleri, içeriklerinin toplumsal açıdan tartışmalı ve izleyici ilgisini çekmeye yönelik olmasından dolayı Sömürü Filmleri kategorisinde değerlendirilir.

1920'lerin Amerikan Buhranı, sonrasında devam eden yıllar içinde sosyal anlamda bazı politik reformları ve ilericilik hareketlerini beraberinde getirmiştir. "Avrupa'da tırmanan savaşla birleşen Buhran'ın getirdiği sıkıntılar, ülkeyi ahlaki açıdan uyanık tutmanın içerdiği yüksek risk duygusunu daha da artırmıştır" (Feaster, 1999: 81). Böylesine zor durumlarda halkların eğitilebilir olması fikri hijyen filmlerinin kitlelerle buluşmasını sağlamıştır. Feaster, Sömürü Filmlerinin önemli bir eşiği aştığını ve halkın kendisiyle özdeşleştiğini;

> Sömürü Filmi yapımcıları, sinemayı sıradan sınıflarla iletişim kurmanın ideal aracı olarak ilan ettiler: Bunlar; okuma yazma bilmeyenler, hijyenik derslere katılmayanlar, aile hekimiyle samimi ve şefkatli bir ilişkisi olmayanlar ve ahlaki açıdan üstün haçlılar tarafından ulaşılamayanlar insanlar oluşturur. Sömürü Filmleri, doğum kontrol literatürünün dağıtımını yasaklayan posta sistemini atlatmasına ve sınıf ve zenginlik engellerini aşmasına olanak sağlamıştır. Doğum kontrolü artık sadece entelektüellerin ve varlıklı kesimin malı değildir

şeklinde aktarır (Feaster, 1999: 50).

Burada, ana akım Hollywood ile gelişmekte olan sömürü türü arasında giderek artan bir ayrışma görülmektedir. Ana akım Hollywood'un katı kurallara ve ahlaki ilkelere bağlı olduğu yerlerde, sömürü film yapımcıları, genellikle ana akım tüketim için kabul edilebilir olmayan konularla ilgilenerek kenar mahallelerde gelişmiştir. Bu filmler halka doğum kontrolü ve zührevi hastalıklar gibi hassas konularda faydalı bilgiler sunmuş ve hatta farklı topluluklardaki pek çok insana normalde medyada görmezden gelinen bir ses vermeye hizmet etmiştir. Bu şekilde, sömürü türü ikili bir amaca hizmet etmiştir; film yapımcılarına ticari kazanç sağlamak için sansasyonel konuları sömürürken aynı zamanda halkın bilgi ve söylemindeki kritik bir boşluğu doldurmuştur. Sömürü Filmlerini meraklı ve yetersiz hizmet alanlardan ana akım sinema tarafından zar zor tasvir edilen bilgilere ilgi duyanlara kadar geniş bir kitleye hitap edebilecek hale getiren de konumlandırmanın bu yönüdür. Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959* adlı kitabında bu durumu;

> Sömürü Filmlerinin kökenini bulmak için ilerici reformun ortaya çıkardığı bir başka sinema filmi serisine bakmalıyız: seks hijyeni filmi. Sadece beş yıl içinde, seks hijyeni filmleri görece yaygın ve kabul edilir olmaktan çıkıp genç sinema endüstrisinin baş belası haline gelmiştir. Hijyen filmlerine yönelik sansür çabaları sadece konuyu ana akımdan uzaklaştırmakla kalmamış, aynı zamanda Hollywood'un artık yaklaşmayacağı konularda film yapmaya başlayan ayrı bir endüstri yaratmaya hizmet etmiştir. Sansürün bir sonucu olarak, Sömürü Filmi ayrı bir sinema sınıfı olarak ortaya çıkmış ve 1910'lu yılların sonlarından 1950'li yıllara kadar klasik Hollywood sinemasının yanında yer almıştır

şeklinde aktarır (Schaefer, 1999: 340).

1948 Paramount Karanamesi ile Stüdyo Sisteminin değişmesi bağımsız olan yapımcıların, senaristlerin, oyuncuların ve yönetmenlerin; artık daha rahat hareket etmesine ve kurallardan kaçarak yeni bir açılıma yönelmesine neden olmuştur. Küreselleşmenin ilk adımları zorunlu da olsa atılmış ve bu durum bağımsız film yapımcıları için, yeni konular ve bir an önce sömürülecek temalar bulmalarını gerekmiştir. Thomas Doherty, *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies* adlı kitabında bu durumu şu şekilde aktarır:

> Hollywood film yapımcısının yurtdışında üretim yapması ve böylece yabancı film endüstrilerini finanse etmesi gerekmiştir. Yerinde ucuz işgücünün cazibesi ve egzotik yerlerin kanıtlanmış gişe cazibesi, düzenlemenin acısını azaltmıştır. 1950'lerin başlarında, pitoresk bir yabancı mekanda çekim yapmak, Hollywood'un arka bahçesinde yeniden yaratmaktan daha ekonomik bir anlam ifade etmeye başlamıştır (Doherty, 2002, 17).

Klasik Hollywood'un stüdyo döneminin yükselişine ve çöküşüne paralel olarak korkunç görüntüler sunan Sömürü Filmi yapımcıları kendilerini, Hays Film Yapım Yasası kapsamında yasaklanmış konular sunan ayrı bir kategori ve pazar olarak tanımlamışlardır. Schaefer'a göre:

> Stüdyoya bağlı sinemalarda gösterimi yasaklanan Marihuana (1936), Mom and Dad (1945) ve Because of Eve (1948) gibi klasik Sömürü Filmleri daha çok bağımsız sinemalarda sadece yetişkin izleyicilere gösteriliyordu. Hollywood film endüstrisi kamusal imajını Sömürü Filmlerinin itibarsızlığına karşı inşa etmeye çalışırken, Sömürü Filmi yapımcıları öteki toplumsal konumlarını bir gurur ve ayrıcalık işareti olarak kabul etmişlerdir (Schaefer,1999: 39).

1950'li yıllarda Sömürü Filmleri alanında kalıcı olmanın sırrı, filmler ne kadar kötü olursa olsun yüksek ahlaki bir amaca hizmet ediyormuş gibi görünmeyi sürdürebilmektir. Feaster, Esper Productions'un Sömürü Filmlerini;

> Weed With Roots in Hell ve türün en tanınmış isimlerinden ikisi, çalışmalarını "seks filmleri", "uyuşturucu filmleri" ya da "Sömürü Filmleri" olarak adlandırmamaya özen göstermişlerdir. Çift bunun yerine, filmlerini daha ziyade şematik bir şekilde 'sansasyonel filmler' olarak adlandırmıştır; bu, filmlerinin cinselliğini gizleyen, toplumsal olarak kabul edilebilir bir terimdir

şeklinde aktarır (Feaster, 1999: 14).

Schaefer'a göre; "Hijyen filmlerinin genellikle "propaganda" olarak adlandırılan eğitsel yönü, onları anlatı filmciliğinin geleneklerinden ayırmıştır" (Schaefer, 1999: 68). Bunun uzun sürmediğini Feaster; "Hijyen filmleri hareketi 1920'lerde yoğunlaşmaya devam eder, ancak meşru moral yükseltme filmlerinden daha sinsi bir sömürüye doğru kayma görülmüştür" (Feaster, 1999: 51) şeklinde aktarır. Ona göre; "Saygın sinemanın kaleleri bu yükselen sinemasal ahlaksızlık dalgasından öylesine rahatsız oldular ki, toplumsal hijyen filmlerinin bir zamanlar sahip olduğu asalet büyük ölçüde ortadan kalkmıştır" (Feaster, 1999: 52).



Görsel 4- *Marihuana* (1936), *Mom and Dad* (1945), *Because of Eve* (1948) Film Afişleri, https://kultalt.com/inceleme/istismar-sinemasi-ve-istismar-film-turleri-exploitation-cinema/, [17 Şubat 2024].

Görsel 4'te görülen filmler özellikle uyuşturucu bağımlılığı, cinsel eğitim ve zührevi hastalıklar gibi toplumsal konulara ışık tutan dramatik olay örgüleriyle dikkat

çekmiş ve zaman zaman şok yöntemlerinin birebir uygulandığını hissettirmiştir. Aşağıda, Feaster'ın aktardığı şekliyle, o dönemin önemli Sömürü Filmlerinin kısa özetleri yer almakta olup, bunlar bir arada bu türün eğitimle melodramı harmanlayan Sömürü Filmlerinin yaklaşımının bir resmini çizmektedir.

1936 yapımı "*Marihuana*" filminin konusunu Feaster;

> Okullarda ya da evde doğru düzgün cinsel eğitim verilmediği için, annesi kızını eğitmediği gerekçesiyle suçlanan masum bir genç kız hamile kalır. Erkek arkadaşı trajik bir kazada ölür, onu yalnız bırakır ve ailesine söylemek zorunda kalır. Paralel bir hikaye'de, popüler bir lise öğretmeni okullarda cinsel eğitim verilmesi için mücadele eder ve açık sözlü görüşleri nedeniyle kovulur. Filmin ortalarında, zührevi hastalıklar ve doğumla ilgili tıbbi görüntüler, gençlerin cinsel eğitime olan ihtiyacını vurgulamak için kullanılır. Bu arada, kız çocuğu doğurması için uzaklara gönderilir ve eve döner

şeklinde aktarır (Feaster, 1999: 208).

Marihuana filminin konusu Sömürü Filmlerinin ahlaki normlara birlikte toplumsal olarak eğitici olarak kendini yeniden pazarlamasına yol açtığını gösterir. Diğer bir filmin olan 1945 yapımı *Mom and Dad* filminin konusunu konusunu Feaster;

> Gece geç saatlere kadar içki içen ve yollarda zıplayan bir grup liseli genç, bir kızın boğulduğu ve ana karakter Burma'nın marihuana etkisi altındayken hamile kaldığı bir ev partisinde karşılaşır. Burma'nın erkek arkadaşı, hamile kız arkadaşına destek olmak için adamlarla birlikte uyuşturucu kaçakçılığı işine girer ancak polisle girdiği silahlı çatışmada ölür. Burma, iki adamın ısrarıyla çocuğunu evlatlık verir ve onların uyuşturucu satıcısı ve kendisi de bir uyuşturucu bağımlısı olur. Kız kardeşinin çocuğunu (Burma, iyi bir evlilik yapan ve annesinin Burma'yı ihmal etmesine neden olan kız kardeşine karşı yoğun bir kıskançlık beslemektedir) kaçırmak ve fidye için alıkoymak için bir plan yapar, ancak sonunda iki adamla birlikte polis tarafından yakalanır ve aşırı dozda uyuşturucudan ölür

şeklinde ifade eder (Feaster, 1999: 208).

1948 yapımı *Because of Eve* in konusunu ise Feaster;

> Bob ve Sally evlenmeden önce bir doktora gittiklerinde, her biri diğerinin karanlık cinsel sırrını öğrenir: Bob daha önce cinsel yolla bulaşan bir hastalık geçirmiştir ve Sally'nin de bir çocuğu olmuştur. İyi kalpli doktor onlara birkaç

> makara bilgilendirici ve müstehcen eğitici film izleterek korkularını yatıştırır ve aralarındaki ilişkiyi düzeltir

diye aktarır (Feaster, 1999: 202).

Bu filmler daha ziyade bu dönemde Sömürü Sinemasının ikili yüzünü simgelemektedir. Bu filmler sansasyonel ama bir tür toplumsal bilinci de muhafaza eden filmler olmuşlardır. Ana akım sinemanın çoğu zaman doğrudan ele almak istemediği konuları gündeme getirirler; aynı zamanda eğlendirirler ve toplumla ilgili konuları dramatik öykülerle ifade ederek izleyici toplamayı başarırlar. Melodram ve müstehcen içerik eğlendirmek için kullanılmıştır ama çoğu zaman sansasyonel yollarla eğitime yakın bir amaç için yapılmıştır. Bu filmlerin de gösterdiği gibi, 1930'lu ve 40'lı yılların Sömürü Filmleri salt şok değerinden daha fazlasıdır; bu filmler o dönemin çağdaş toplumsal sorunların kafa karıştırıcı girdabını anlamlandırmanın ve bunlarla başa çıkmanın yolları olmuştur.

1.2.5 Teenpics Filmleri

Teenpics filmler, 1950'lerde gençlik kültürüne odaklanarak, isyan, cinsellik ve uyuşturucu kullanımı gibi tabu konuları işleyen yapımlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmler, genç izleyicileri hedef alarak onların sosyal ve duygusal kaygılarını sansasyonel bir şekilde ele alır ve dramatik anlatılarla süsleyerek ticari kazanç elde etmeye çalışır. Teenpics, genç izleyicilerin merakını ve duygusal tepkilerini istismar ederek, izleyici kitlesini genişletme ve onları sinema salonlarına çekme amacı güder. Bu yüzden, Teenpics filmleri de, hijyen filmleri gibi, sansasyonel ve tartışmalı içerikleri nedeniyle Sömürü Filmleri olarak kabul edilir.

Bu akımı Rubinson ve Mueller; “Teenpics terimi Westernler, komediler, müzikaller ve diğerlerini içeren türler listesinin bir parçası olarak kabul edilir ve Amerikan sinemasındaki çeşitli türler arasındaki yerini vurgular” şeklinde özetler (Rubinson ve Mueller, 2016: 601).

Genç kuşağa yönelik üretilen ve yeni nesilden ticari olarak faydalanmak isteyen Sömürü Filmi yapımcıları; gençleri eğiten, onların hikayelerini çarpıcı olarak pazarlarken sömürüyü kullanmalarını Friedenberg şu şekilde aktarmaktadır;

> Ebeveynler bazen iyi huylu, bazen baskıcı emperyal yöneticileri, gençler ise bazen sakin, bazen isyankâr yerlileri oynamaktadır. Temel fark, yerlilerin aksine gençlerin sürekli olarak emperyal yöneticilerin konumunu üstlenmeye ve sömürge ilişkisini yeniden canlandırmaya hazırlanıyor olmalarıdır (Friedenberg, 1965; 7-9).

Teenpics'i kategorize etmenin ve hem alt-kültür hem de kültür için ritüel amaçlarını değerlendirmenin bir yolu olarak, sömürge metaforu belirli bir örnek teşkil etmiştir. “Zira teenpics, “emperyal” ve “yerli” olarak etiketlenebilecek iki sütun arasında kolayca yer alır ve kendilerini ya ana kültürle ya da genç alt kültürle aynı hizaya getirir” (Doherty, 2002, 14).

Bu tutumu Feaster; “Büyük Buhran'ın hüküm süren karanlığı ve belirsizliği içinde, Sömürü Filmi kendisini, cinsel aydınlanmaya yönelik bu yaygın, umutsuz açlığın tatmin edildiği bir forum olarak konumlandırmıştır” şeklinde ifade eder (Feaster, 1999: 12). “Temiz genç idollerin” yaratılması ve sömürülmesi, eğlence endüstrisinin gençlik pazarını idare etmede yeni edindiği sofistikeliğin en iyi kanıtını sunmaktadır. Doherty’nin aktardığı gibi; “Bu kampanyalar, sinema endüstrisinin gençlere yönelik diğer medyanın çabalarıyla birlikte hareket ettiği ya da onlardan beslendiği, iyi kurgulanmış işbirlikçi çabalar olmuştur” (Doherty, 2002, 164).

Teenpics filmler, 1950'lerde ortaya çıkan, genç karakterlere ve gençlik kültürüyle ilgili temalara odaklanmasıyla karakterize edilen bir film türüdür. Sömürü Filmi yapımcıları için bu oldukça ilgi çekici olmuştur. Daha büyük bir pazara hitap etmek ve genç nesilin farkına varmak Sömürü Filmlerinin yeni şok edici mekanizmalarını harakete geçirmiştir.

Feaster bu durumu;

> Kalabalıkları Sömürü Filmlerine çeken şey meraksa, onları koltuklarına yapıştıran da korku ve pornografide de bulunan paradoksal hayranlık ve tiksinti narkozudur. Skandalın hiçbir zerresini ziyan etmek istemeyen sömürücüler, o

> geceki gösterimin eşsiz heyecanını vurgulamak için bu baygın kurbanları sinema lobisindeki karyolalara taşımaktaydılar

şeklinde ifade eder (Feaster, 1999: 14).

Sömürü Filmleriyle ilgili daha ilginç olan şey, içeriklerinden çok izleyicilerinin bu filmlere nasıl tepki verdiğidir. Bu filmlerin pazarlanış biçimleri de heyecanlarını artırmalarına yardımcı olmuştur. Sansasyonel afişler ve sloganlar filmin sıradan bir film değil, izleyicinin uzun süre hatırlayacağı bir film olmasını sağlamıştır. Schaefer Sömürü Filmlerinin bu durumunu;

> Minimalist yapım değerleri, yapmacık diyalogları, beceriksiz performansları ve parçalı anlatıları, izleyicilerin normalde ilk gösterim sinemalarında izledikleri filmlerle çatışmıştır. Akıcı Hollywood prodüksiyonunun akıcı tasarımıyla çelişen, atlamalı kesmeler, aşırı pozlanmış gün ışığı sahneleri, az pozlanmış iç mekanlar ve sırası geldiğinde gözyaşı (ve genellikle diyalog) üretmekten aciz oyuncularla noktalanan bir dizi film vardır.

şeklinde ifade eder (Schaefer, 1999: 28).

Dönemin açmazlarından iyi yararlanan Sömürü Filmi yapımcılarının gençlerin gelecek kaygısını hafifletmek, gençleri iyi anlamda eğitmek gibi bir amaçları asla olmamıştır. Bu durum Sömürü Filmlerinin her zaman bir tür sansasyonel içerik sergileyerek izleyicilerinin ilgisini, şok ve merak çılgınlıkları yoluyla izleyicileri kendilerine çekmeyi başardıklarını göstermektedir. Bu filmler genellikle uyuşturucu kullanımı, cinsel ahlaksızlık ve suç gibi tabu konuları izleyiciyi gıdıklayacak ama aynı zamanda da dehşete düşürecek şekilde ele almıştır. Ana akım sinema ahlaki kurallar ve sansür tarafından daha fazla kısıtlanırken, Sömürü Filmi yapımcıları yasak ve sansasyonel bir film deneyimine susamış izleyici kitlesini tutmak için kışkırtıcı temaları kullanarak kuralları yıkmaya çalışmıştır.

Bu durumu Schaefer;

> Sömürü film yapımcıları, hükümet tarafından uyuşturucuya karşı savaş açmaları için kandırılan iyi niyet elçileri değiller. Bu tür filmleri çeken kadın ve erkekler hakkında daha fazla şey öğrendikçe, konuya dilleri yanaklarında olarak yaklaştıkları, Amerika'nın korkularını ustaca sömürdükleri, ahlaksızlığın tehlikelerini şakacı bir şekilde abarttıkları ve sonunda, aydınlanma ve iç

> gıcıklama arayışındaki kafası karışık bir halk tarafından sunulan milyonlarca dolarlık onluk ve çeyreklikleri cebe indirdikleri ortaya çıkmaktadır

şeklinde açıklamaktadır (Schaefer, 1999: 17).

Feaster bu formulü; "sömürücüler, bir kadının kötülükten kurtuluşunu tasvir etmenin en iyi yolunun şu olduğunu tekrar tekrar iddia etmişlerdir. Genç kızın masumiyetten ahlaksızlığa yuvarlanışını en ince ayrıntısına kadar tasvir etmek" (Feaster, 1999, 38) şeklinde açıklamaktadır.

Teenpic filmleri, 1970'lerin ortalarına gelindiğinde, daha sofistike ve öz-bilinçli biçimlere doğru evrimsel gelişiminin sonuna gelmiştir. Tür sonraki yıllarda, 1950'lerdeki güçlü unsurlarından yaratıcılık ve doğallık açısından yumuşatılmıştır. Savaş sonrası demografik değişimler ve kültürel geçişler de orijinal türün düşük bütçeli asiliğinin daha yüksek bir işçilik ve karmaşıklık seviyesine dönüşmesinde rol oynamıştır.

1.3 Sömürü Sinemasının Yükselişi

1940'lardan 1950'lere kadar ortaya çıkan kültürel, ekonomik ve teknolojik faktörler, Sömürü Filmlerinin daha fazla üretilmesine büyük ölçüde yardımcı olmuştur. "Yapım bütçelerinin arttığı, stüdyoların iflas ettiği, işçi sorunlarının yaşandığı ve çokuluslu şirketlerin kaotik saltanatının sürdüğü on yılda, film sektöründeki birkaç değişmezden biri yükselen gişe hasılatı olmuştur" (Doherty, 2002: 211). Kültürel açıdan bu tür filmler, seks, uyuşturucu ve çocuk suçluluğu gibi tabu konuları işlemeyi tercih eden Hays Film Yapım Yasası'nın ana akım Hollywood'a getirdiği sınırlamalardan büyük ölçüde yararlanmıştır. Savaş sonrası bu dönem, düşük bütçeli, bağımsız film yapımcılığının sansasyonel içerik yoluyla niş pazarları sömürme ve yüksek getiri sağlama fikrine takıntılı hale geldiği yeni bir dönemi başlatmıştır. Bu teknolojik değişim, arabalı sinemaların yerini daha ucuz ve daha gürültülü eğlence arayan genç izleyicilere bıraktığı yeni dağıtım kanalları açmıştır.

Sömürü Filmleri şok edici ve çarpıcı olmasıyla ve film yapım tekniklerinin her alanda ve düşük bütçeli olarak yapılmasıyla, düşük oyuncu ücretleri ve set çalışanları

sayesinde çok hızlı üretilmeye başlanmış ve dönemin diğer filmlerinden sıyrılmaya başlamıştır. Landis ve Clifford Sömürü Filmlerinin bu yükselişini;

> Sömürü, gerçek hayatın kaosuna daha yakındır. Yenilikçi ve zorlayıcı olan bu filmlerde, gerçek zamanlı olayların hiper-gerçek yeniden üretimleri, pek tanınmayan ama parlak oyuncular tarafından yapılan etkileyici karakter analizleri ve yaratıcı el kamerası çalışmaları yer alıyordu. Ekonomik nedenler ya da deneyimsiz ama yaratıcı bir oyuncu ya da yönetmen sayesinde bir sahne, paranın satın alabileceği en iyi oyuncu ve ekip tarafından çekilmiş olandan daha komik ya da güçlü bir şekilde şok edici olabilir. Film yapımcılığının başlangıcından beri, sömürü tam da bu noktada ortaya çıkmıştır

şeklinde aktarır (Landis ve Clifford, 2002: 5).

Stüdyolar tarafından terk edildiklerini hisseden katılımcılar, kendilerini rahatlatmak için bir grup bağımsız film yapımcısına başvurmuşlardır. İstismar filmlerinin cazibesi, sınırları zorlama ve geleneksel film yapım normlarına meydan okuma yeteneklerinden de kaynaklanmıştır. Bu filmler genellikle geleneksel Hollywood'un kısıtlamalarının dışında faaliyet göstererek daha fazla sanatsal özgürlük ve deneyselliğe olanak tanımıştır. Doherty, Sömürü Filmlerinin bu aykırılığını;

> Geleneksel olarak katılımcılar, Büyük Sekiz ile ilişkilerini tehlikeye atmaktan korktukları için bağımsızlara rezervasyon yapmakta isteksiz davranmışlarıdır. Büyük Sekiz'in ortadan kalkması ve ürün kıtlığı nedeniyle, ülke çapındaki tiyatro sahipleri, özellikle de nabes, alternatif arz kaynakları geliştirmek zorunda kalmıştır. 1950'lerin ortalarına gelindiğinde, ucuz, düzenli ve sömürülebilir bağımsız ürünler için sonuna kadar açık ve avcıydılar

şeklinde aktarır (Doherty, 2002, 14).

Feaster, bu dağıtım sürecinin; “Tek bir filmin yüzlerce baskısını aynı anda ülkenin dört bir yanındaki sinemalara göndermek yerine, Sömürü Filmi dağıtımcıları bir avuç baskıyla çalıştılar ve bunları Amerika'nın büyük şehirleri ve kırsal ilçeleri boyunca dikkatlice planlanmış bir yürüyüşle bir gösterim yerinden diğerine “bisikletle” taşıdılar” şeklinde belirtir (Feaster 55, 1999). Bu, dağıtımcıların kısıtlı kaynaklardan yararlanmasını sağlayan bir stratejidir ve sınırlı sayıda baskıyla bile filmlerin çeşitli bölgelerde daha fazla kitleye ulaşacağını büyük ölçüde garanti eder. Doherty’e göre; “Düşük bütçeli yapımcılar tarafından satılan ve çoğunlukla daha küçük salonlarda

gösterilen “formül film”, B filminin bir dalıydı ve görünüşte ebeveyninden ayırt edilemezdi. Eski B stüdyosu gibi, programları tamamlıyor ve büyük gösterimler arasındaki nadas dönemlerinde çadırları doldurmuştur” (Doherty, 2002, 29). Düşük bütçeli film yapımcıları bu araçları kullanarak üretimi kâr sınırının üzerinde tutabiliyorken, aynı zamanda filmlerin bu kadar düşük bütçelerle bile piyasaya sürülme hızını korumuştur. Feaster bu durumu;

> Ülkedeki sinema salonlarının sadece bir kısmıyla ilgilenmek genellikle sömürü dağıtımcısının imkanları dahilindedir. Şirketler aradaki farkı rutin olarak diğer dağıtımcılara bölgesel bazda haklar satarak kapatmışlardır. “Eyalet hakları” dağıtımı olarak bilinen bu yöntem, film yapımcılarının ülke çapında (kademeli olarak) gösterime girmesini sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda kendi filmlerini çekecek parası olmayan sömürücülerin bir başkasının eserlerini satın almasını sağlayarak imparatorluklarını kademeli olarak diğer bölgeleri de kapsayacak şekilde genişletmişlerdir

şeklinde aktarır (Feaster, 1999: 55).

Amerikan film endüstrisinin ırkçı tasvirler üzerine inşa edilmesinde de görüldüğü gibi, genel bir ırksal sömürü tarihi de Sömürü Filmlerinin gelişiminde etkili olmuştur ki bu da Sömürü Filmlerinin konularına ve temalarına büyük ölçüde tarihsel bağlam kazandırmaktadır. Cook’a göre bu; “farklı üretim bağlamları ve türleri olan filmlerin bir arada gruplandırılması, korku ve sömürü üretim tarihinin bir araya getirilmesine yol açarak bu filmlerin algılanmasını ve kategorize edilmesini etkilemiştir” (Cook, 2016: 315). Sömürü Filmlerinin kökeni, düşük bütçelere ve izleyicileri çekmek için belirli temaların sömürüsüne odaklanan 1960'lardaki üretim, pazarlama ve dağıtımlarına bağlanmaktadır. Sömürü Sineması ve onun küçük kasabalara ve şehir merkezlerine gelişine eşlik eden halk tepkisi, ilerlemeci zihniyet tarafından şekillendirilmiştir. Doherty’e göre; “ilerlemecilerin şişirilmiş, çeşitlilik arz eden bir nüfusa sosyal uyumu yeniden sağlama girişimleri, işçi sınıfını, eğitimsizleri ve temel arzularını daha büyük sosyal faydaya sunamayan ya da sunmak istemeyenleri hedef alan ve bunların keyif aldığı bir sinemadan korkan sömürü eleştirmenleri tarafından yankılanmıştır” (Doherty, 2002, 73).

Sömürü Filmlerinin daha geniş kitlelere rahatça ulaşma olanağı, bu tür sansasyonel içeriğin canlı kaynaklara gitmeden özgürce alınmasını kolaylaştırmıştır. Bu stratejik değişiklik, filmin sansür yasalarıyla ciddi bir çatışmaya girmeden ve dolayısıyla para kazanma özgürlüğünü kaybetmeden daha geniş kitleler tarafından izlenmesini sağlamıştır. Sömürü Filmleri televizyona kıyasla daha fazla yetişkin içeriği ve daha fazla çarpıcı detayı gösterebilmiştir. Ticari televizyonun hemen hemen her şeyi gösterebildiği düşünüldüğünde, bu oldukça büyük bir sıçramadır. Bu çifte eylem izleyiciyi sadece cezbetmekle kalmamış, aynı zamanda bu tür filmlerin tüketimini hala katı ahlaki kodlarla boğuşan bir toplumda daha erişilebilir kılan bir saygınlık da kazandırmıştır.

1.3.1 Drive-In ve Roadshow Dönemi

Drive-in sinema, izleyicilerin arabalarıyla geldikleri ve filmleri açık havada büyük bir ekrandan izledikleri bir sinema türüdür. Genellikle geniş bir otoparka veya açık alana kurulan drive-in sinemalarda, arabalar belirli bir düzen içinde park edilir ve filmin sesi ya aracın radyosuna ayarlanan bir frekanstan ya da dışarıdaki hoparlörlerden duyulur. Nowell, drive-in filmlerini; "Arabalı sinemalar sosyal bir işlev görür, arabalı sinema seyircisi insanlar, arabalar, yemekler, müzik, açık hava konserleri ve filmler dahil olmak üzere açık hava deneyiminin bütününden keyif alır" şeklinde tanımlamaktadır. (Nowell, 2016: 95). *Smokey And The Bandit* (1977), *Blood Feast* (1963), *Night Of The Living Dead* (1968), *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963) bu dönemin önemli filmleridir. Gomery'e göre;

> Büyük Beşli'nin dağılması tiyatro sektöründe yeni açılımlar sağlamıştır ve banliyöleşmeye tepki olarak yeni girişimciler tüm Birleşik Devletler şehirlerinin kenarlarında "oto-tiyatrolar" inşa etmesine neden olmuştur. Park halindeki arabalarda oturan sinemaseverler devasa ekranlarda ikili ve üçlü filmleri izlediler. Arabalı sinemanın gelişimi, kıyıdan kıyıya milyonlarca yeni banliyö sakininin otomobile uygun film gösterimine olan büyük talebi nedeniyle bir Amerikan fenomeni haline gelmiştir (Gomery, 1992: 91).

Arabalı sinemalar, müşterilere daha sosyal bir atmosfer sunmaları açısından geleneksel sinemalara göre daha avantajlıdır. Bachelard'a göre "içinde yaşadığımız, bizi sarıp sarmalayan mekân, aynı zamanda üzerinde düşündüğümüz, kullandığımız ve hayal ettiğimiz bir mekândır" (Bachelard, 1994: 5). Church bu durumu;

> 1950'lerden 1970'lere kadar arabalı sinemaların kazançlı, ana akım olmayan bir pazar olarak yükselişine tepki olarak, genellikle aşağılayıcı bir şekilde genel bir işaret (“arabalı filmler”) olarak kullanılan bir başka alternatif gösterim bağlamı olan arabalı sinemalar tarafından da paylaşılmıştır. Aslında, Grindhouse filminin tanıtım web sitesindeki ilk arka plan görüntülerinden biri, bir sanatçının yıpranmış bir arabalı sinemayı yorumlamasıdır ve bu iki jenerik sergi mekanı arasındaki alt kültürel olarak tutulan ilişkileri akla getirmiştir

şeklinde aktarır (Church, 2015: 102).

Drive-in sineması, sosyal etkileşim ve kitle hareketi için oldukça konfor sağlayan bir hizmet politikasına dönüşmüştür. Gomery arabalı sinema ritüellerini; “1950’lerin drive-in sinemaları, büfeyi basitçe genişleterek atıştırmalık barları boyutuna getirdi. Arabalı sinema sahipleri sadece şeker, meşrubat ve taze patlamış mısır değil, aynı zamanda sosisli sandviç, kahve, milkshake, dondurma, elma şekeri, hamburger, pizza ve patates cipsi de satıyordu” (Gomery, 1992: 81) şeklinde aktarır.

Doherty arabalı sinemaların ve şehir sinemalarının artmasının Sömürü Filmleri yapımcılarına dağıtım ve maddi kazanç sağladığını; “Stüdyo tarafından işletilen sinemaların hakim olduğu şehirlerde, daha küçük bir salon, lüks sinemaların ekranlarını kirletmesine asla izin vermeyeceği müstehcen bir başlığa (ve buna uygun içeriğe) sahip bir filmi piyasaya sürebilirdi” (Doherty, 2002, 84) şeklinde ifade eder. Sömürü Filmi yapımcıları bu sayede küçük şehirlerde daha çok var olmaya başlamıştır. “Eğer bir bağımsız stüdyo ürünü ile dolu bir programa mahkumsa, birkaç matine ve gece yarısı gösterimi için dost sömürücüye başvurarak yine de bir miktar para kazanabilmiştir” (Doherty, 2002, 84). Fox ve Black’e göre drive-in sinemaların düşüşünü;

> Arabalı sinemaların başlangıçtaki cazibesinin bir kısmı, başka türden eğlenceler sunmaları ve bazılarının evlerde zaman tasarrufu sağlayan cihazlar sunmalarıydı; ancak eğlence ve zaman tasarrufu sağlayan cihazlar evlerde ve daha küçük topluluklarda daha yaygın hale geldikçe, bu durum arabalı sinemaların rekabet avantajı kaynaklarından birini aşındırmıştır

şeklinde ifade etmektedir (Fox ve Black, 2010: 293).

1950-1970 arası dönemde drive-in sinemaların popülerliğini kaybetmesi ve bağımsız yapımcıların ortaya çıkması yeni bir sektörün kapılarını aralamıştır. Roadshow

kültürü büyük sinema filmlerinin daha geniş bir gösterime girmeden önce, genellikle büyük şehirlerdeki sınırlı sayıda salonda gösterilmesini içermektedir. *Ben-Hur* (1959), *The Sound of Music* (1965), *2001: A Space Odyssey* (1968), *West Side Story* (1961); dönemin önemli roadshow filmleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu Sömürü Filmleri yapımcıları için büyük bir kazanç olanağı sağlamıştır. Hall, roadshow kültürünü;

> Roadshow, 1910'ların başından 1970'lerin başına kadar Amerika'da büyük sinema filmleri için önde gelen dağıtım ve gösterim yöntemidir. Bu uygulamanın kesin tanımı zaman içinde değişiklik göstermiştir ve bu değişiklikler kısmen bu bölümün konusunu oluşturmaktadır; ancak temel amacı, bir filmin daha rutin veya sıradan filmlerden farklı olarak özel bir cazibe olarak istisnai niteliğini aktarmak için meşru tiyatroda canlı bir sahne prodüksiyonu tarzında sunulmasıdır.

şeklinde tanımlar (Hall, 2020, 76).

Roadshow sinemasınının parlayışı 1960'lara kadar uzanmaktadır ve "bu dönem geniş ekran Roadshow filmlerinin damgasını vurduğu önemli bir dönemdir" (Walker, 2011: 7). Roadshow sinemasının amacı, "Village Roadshow tarafından 1998 yılında Jam Factory megaplex'in açılmasıyla örneklenen, kumar oynatmayan sinemalar ve yaşam tarzı kompleksleri yaratmaktır" (Downing, 2006). Church'e göre;

> Katılım üzerindeki kısıtlamaları azaltarak, arabalı sinemalar genellikle geleneksel sinemalara göre daha aile dostudur. Arabalı sinemaya giderken bebek bakıcısına para vermek yerine, ebeveynler çocuklarını da yanlarında sinemaya götürüyor. Arabalı sinemada snack barda çok çeşitli yiyecek ve içecek bulunur, çocuklar diğer müşterileri rahatsız etmeden konuşup oynamakta özgürdür (Church, 2015: 34).

Dahası, arabalı sinemalar çoğu kapalı sinemada bulunmayan bir nostalji ve topluluk hissi vermiştir. Araç içi ses kontrolü ve açık hava ortamı, bu özel ve kamusal deneyimi geleneksel sinemaların asla yapamayacağı bir hale getirmiştir. Gomery bunu; "öte yandan, geleneksel sinema salonları, izleyici denetimini arttırmak, gürültü cezalarını yükseltmek ve altı yaşından küçük çocukların akşam gösterimlerine alınmasını yasaklamak da dahil olmak üzere, müşterilerin potansiyel olarak rahatsız edici davranışlarını azaltmak için giderek daha fazla çalışmaktadır" şeklinde aktarır (Gomery, 1992: 8).

Cohen bu süreci;

> Hollywood ürünlerinin drive-in'lerin daha az geleneksel izleyicilerine gösterilmesiyle ucuzlayacağı korkusuyla ilk gösterim stüdyo filmlerini başlangıçta kapalı salonlarla sınırlandırdı, en azından büyük stüdyoların 1956'da bağlı sinema zincirlerinden gecikmeli olarak ayrılmaları drive-in'lerin ilk veya ikinci gösterim filmler için rekabetçi bir şekilde teklif vermesine izin verene kadar devam etmiştir

şeklinde aktarır (Cohen, 1994: 481).

Benash, klasik Sömürü Filmleri çağının bitip yeni bir grindhouse çağı açıldığını;

> Onlarca yıl boyunca sinema dünyasında ve kültüründe yaşanan önemli değişikliklere rağmen, klasik tarzda yapılan Sömürü Filmleri bir gecede yok olmamıştır. Bu 'eğitici' filmler- uyuşturucu filmleri, kişisel hijyen ve sağlık filmleri, bir bebeğin doğumu filmleri- 1970'lerde tamamen kaybolmadan önce on yıl boyunca varlığını sürdürmüştür. Bu klasik tarzın bazı unsurları on yıl boyunca daha ana akım filmlerde yer alacak, bu da sömürü filmlerinin ilk günlerinden bu yana kültürel standartların nasıl değiştiğini gösterecektir

şeklinde aktarır (Benash, 2020: 222).

1970'lerde sona eren klasik Sömürü Filmleri sonraki dönemi büyük oranda etkilemiştir. Toplum normlarının ve fikirlerinin gelişimi çığ gibi büyümeye başlamış ve ana akım film endüstrileri, bu niş filmlerin önemini aşındıran klasik Sömürü Sinemasının bazı sansasyonel kısımlarını alıp bünyelerine katmalarına neden olmuştur. Yeni film yapım teknolojisindeki değişiklikler, izleyici zevkindeki kaymalar ve sansür yasalarının uygulanması, Sömürü Filmlerini kontrolden çıkarmıştır. 1970'lerin sonuna gelindiğinde Sömürü Filmleri neredeyse yerlerini almış, etkileri benimsenmiş ve ana akım sinemanın içine çekilmiştir. Artık daha yüksek yapım değerleri ve geniş tabanlı bir çekiciliğe sahip olmaya başlamıştır. Artık 1960'lardan beri yükselen grindhouse sineması, Sömürü Filmlerinin yeni adresi olmaya başlamıştır

1.3.2 Grindhouse ve Main Street Sinema Dönemi

Grindhouse sinemasının çağı, 1960'ların sonu ile 1980'lerin başı arasındaki sınırlar içindedir. Bu dönem, "1960'lardan 1980'lere kadar bu caddede yapılan bir yürüyüşün, dünyanın dört bir yanından farklı Sömürü Filmlerinin kaleydoskopik bir

dizisiyle sunduğu kaleydoskopik karşılaşmanın dönemidir ve canlı bir "grindhouse" tarafından kentlilere, ucuza filmler sunulmuştur" (Fisher ve Walker, 2016: 1). Grindhouse sinemaları, genellikle çarpıcı şiddet, seks, uyuşturucu kullanımı ve tabu konular gibi sansasyonel içeriklere sahip, sürekli bir dizi düşük bütçeli Sömürü Filmlerini göstermesiyle tanınmıştır. *Night of the Living Dead* (1968), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *I Spit on Your Grave* (1978), *Black Caesar* (1973) dönemin önemli filmleri arasındadır. Church, Grindhouse'un yükselişini;

> Stüdyo sonrası dönem, bu sinemaların sınıfsal ve toplumsal cinsiyete dayalı çağrışımlarının farklı izleyici kitleleri ve programlama tercihleri etrafında yoğunlaştığını ve bu durumun da sinemayı itibarsız ve hatta tehlikeli bir jenerik mekan haline getirdiğini görmüştür. Grindhouse sineması ve yakın çevreleriyle ilişkilendirilen korkunç boş zaman seçenekleri de geleneksel kent ekonomisini karmaşıklaştıran çok çeşitli (yerine getirilmemiş) fanteziler vaat etme eğiliminde olmuştur

şeklinde ifade eder (Church, 2015: 88).

"Grindhouse'larda günde 24 saat genellikle şiddet içeren Sömürü Filmleri, pornografik filmler ve zevki ve sanatsal değeri şüpheli diğer filmler gösterilmiştir" (Benash, 2020: 582). Landis ve Clifford, bu dönem sinemalarını; "Sömürü Filmleri gösterileri sinemaların hepsi arka kapılardan oluşan bir labirentle birbirine bağlıydı. Her birinin sömürü türünde uzmanlıkları vardı, ancak aynı üçlü film bir hafta içinde üç farklı grindhouse'dan geçerek caddede bir aşağı bir yukarı ping-pong yapabilirdi" (Landis ve Clifford, 2002: 4) şeklinde aktarmaktadır.

Fisher ve Walker; bu ortamı "dans eden ayakların ritmini duyabileceğiniz, seksi kadınları, ağzı bozukları, bulabileceğiniz ve "yeraltı dünyasının seçkinlerle buluştuğu" bir cadde. 42. Cadde'in küresel film mitolojisinin ilk tohumlarının burada, bir Warner Brothers müzikalinin sınırları içinde atıldığı tartışmasızdır" (Fisher ve Walker, 2016: 1) diye açıklamaktadır.

Bu dönemde değişen eğlence tarzı, çıplaklık, cinsellik ve dansı harmanlayan küçük kulüplerin oluşmasını sağlamıştır. Bunlardan en önemlisi "burlesk, Sömürü Filmleri gibi, düşük sınıf bir eğlence olarak görülmüştür. Burlesk salonları bazı açılardan

daha sonra Sömürü Filmleri gösterecek olan grindhouse sinemalarının habercisi olmuştur; her ikisi de yarım yamalak müşterileri ve cinsel sapkınları cezbetmiştir" (Steir, 2004: 80). Grindhouse sineması ve Sömürü Sineması, film alanında birbiriyle yakından bağlantılı kültürlerdir. Landis ve Clifford; bunu 'Times Meydanı'ndaki grindhouse'larda gösterilen Sömürü Filmleri sanatsal açıdan iradenin zaferleriydi' (Landis ve Clifford, 2002: 4) şeklinde ifade eder Fisher ve Walker bu durumu;

> Grindhouse filmleri asla güvenli değildir. Hayatın acımasız gerçeklerini gözler önüne sererek bakış açınızı değiştirme gücüne sahiptirler: suç dolu bir hayatın zalim sonuçları; masumları rüyalarınıza ve kabuslarınıza girecek şekilde terörize eden acımasız canavarlıklar; daha önce hiç duymadığınız ve belki de hiç görmemiş olmayı dileyeceğiniz tuhaf ve garip bir şekilde erotik fetişler. Hatta gerçek ölümün korkunç biçimlerde belgelenmesine bile maruz kalacaksınız

şeklinde ifade eder (Fisher ve Walker, 2016: 3).

Doherty Sömürü Filmlerinin grindhouselarda gösterilmeye başlamasının ekonomik nedenlere bağlı geliştiğini;

> New York'taki büyük bir salondan rezervasyon ve satın alma yapan bir tiyatrocu, eğer tiyatrolar bunu karşılayabilselerdi, bu filmleri es geçeceklerini söylemiştir. Bu filmlerin New York metropolitan bölgesinde gösterilmesinin yeni bir politika olduğunu ürün kıtlığı ve kabul edilebilir ikincil filmlerin yokluğu nedeniyle ortaya çıktığını belirtmiştir İş eksikliğinin, devreleri "tuhaf izleyicileri çeken film türlerini" oynamaya zorladığını belirtmiştir

sözleriyle ifade eder (Doherty, 2002: 31)

"Sömürü film yapımcıları, oyuncular ve yazarlar bu işin içindeydiler çünkü takıntılarını seviyorlardı ve onlara bağlıydılar" (Landis ve Clifford, 2002: 5). Church'e göre; "1960'lar ve 1970'lerle ilişkilendirilen grindhouse'lar, günümüzde şehir merkezinde ya da şehir içi bölgelerde bulunan ve düşük bir giriş ücreti karşılığında her saat Sömürü Filmlerinin ikili ve üçlü gösterimlerini yapan, bağımsız olarak işletilen sinema salonları olarak kabul edilmektedir" (Church, 2015: 88). Geleneksel film yapımcılığının sınırlarını zorlayarak, alışılmadık eğlence arayan izleyicilere hitap etmek için çarpıcı şiddet, açık seks ve diğer kışkırtıcı unsurlara odaklanır. "Bu durum muhtemelen en iyi grindhouse olarak adlandırılan film fragmanlarının geri dönüşü ile gösterilmiştir; bu fragmanlar hile,

aşırı sömürücü çekicilikler ve kanlı görüntülerden oluşan keyifsiz olay örgülerine sahiptir: bu tür bir beğeninin birincil formdaki en iyi temsilcileri, yükselen grindhouse estetiğini oluşturur" (Church, 2015: 76) "İstenmeyen etkiler estetik olarak aşkın hale geldiğinde özel bir tür simya gerçekleşir, Sömürü Filmlerinde bu gerçekleşmiştir" (Landis ve Clifford, 2002: 5) McDonough bu dönemi;

> Grind politikası, filmlerin gün boyunca ve akşamları sürekli olarak indirimli giriş fiyatlarıyla gösterilmesini ifade eder- genellikle gün boyunca artan ve grind olmayan evlerin standart bilet fiyatlarının altına inen bir "grind skalası" şeklinde devam eder.

şeklinde ifade eder (McDonough, 2003: 116-17).

"1950'lerin stüdyo sonrası dönemi, küçük bağımsız sinemaları tehlikeye atan prodüksiyon kıtlıklarına sahne olmuştur" (Heffernan, 2004: 64) Church'e göre;

> İhlale müdahale eden bağımsız yapımcılar ve dağıtımcılar artık pazarın çok daha büyük bir yüzdesinde faaliyet gösterebiliyor, genellikle bir zamanlar Üretim Yasası uyarınca izin verilmeyen filmlerle seçkin izleyicileri hedeflemiştir. Bu artan izinle, klasik Sömürü Filmleri pazarlanabilir olmaktan çıkarken, sexploitation gibi daha açık türler sonraki yirmi yıl grindhouse sinemalarında yerini almıştır (Church, 2015: 90)

Heffernan eski sistemin değiştiğini; "Pornografi ile ana akım sinema arasında melez ya da karşılıklı bir ilişkinin olduğu Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sert pornografik sinema, özellikle Yüksek Mahkeme'nin 1973'teki Miller kararından sonra, ana akım popüler eğlenceden tamamen ayrı bir üretim, dağıtım ve sergileme sistemine indirgenmiştir" (Heffernan, 2016: 141) sözleriyle aktarır. Grindhouse ve Sömürü Sineması arasındaki bağlantı, sınırları zorlamaya ve toplumsal normlara meydan okumaya odaklanmalarında yatmaktadır. Her iki tür de sansasyonellikten beslenir ve genellikle ana akım Hollywood'un çok tartışmalı veya tabu sayacağı içerikler barındırır. "Broadway'in her yerindeydiler. O zamanlar sömürünün krallarıydılar" (Landis ve Clifford, 2002: 25) Benash, bu durumu;

> Grindhouse sinemalarının Foucault'cu anlamda "kabul edilemez" davranışlar üzerinde toplumsal denetimin uygulandığı benzer yerler olduğunu görebiliriz. Grindhouse'lar, film izlemenin uyuşturucu satın almak ya da cinsel arzuları ifade etmekten daha önemli olduğu itibarsız yerler olmuştur. Buralar aynı zamanda

> tehlikeli yerler olarak karşımıza çıkar; kadın müşteriler cinsel saldırı riskiyle karşı karşıyayken, hırsızlık ve diğer suç türleri de yaygındır. Buna rağmen, yetkililer, faaliyetler sinema salonları içinde kaldığı sürece, grindhouse müşterilerine karşı muazzam bir hoşgörü ve/veya endişe eksikliği göstermiştir. Daha önce grindhouse'larla sınırlı olan içerik ve davranışlar grindhouse'ların dışına taştığında- örneğin Deep Throat New York'ta 42. Cadde'de oynamaya başlayıp dış ilçelere ve banliyölere doğru yol aldığında, grindhouse'larda yaygın olarak bulunan daha az arzu edilen patronajın bir kısmını da beraberinde getirdiğinde ihlal ortaya çıkmıştır

şeklinde ifade eder (Benash, 2020: 21-22).

"Foucault'nun cinsel durumu siyasi ve toplumsal zeitgeist ile ilişkilendirmesi, ekonomik buhrana sürüklenmiş bir ülkenin teselliyi teoretik güçte aradığı 1930'lu yıllar için önemlidir" (Feaster, 1999, 80). Eric Schaefer, bu tür Sömürü Filmleri "genellikle ana akım filmlere karşı direnişçi ya da alternatif konumlar izlenimi vererek", "ana akım sinema endüstrisi ve bir dereceye kadar da sömürücülerin kendileri tarafından "dönek" filmler olarak inşa edilmişlerdir" diye açıklamaktadır (Schaefer, 1999: 39,119). Landis ve Clifford bu durumu;

> Aynı dönemde ev videosu da uygulanabilir hale geldi ve Deuce'un izleyicileri arasından aklı başında olan herkesi koparıp aldı. Ama insan doğasını durduramazsınız. İnsanlar hala geliyordu ama sayıları gittikçe azalıyordu. Bölge seyreliyordu ve geride kalanlar ölümcüldü. Belediye bunun kesilip atılması gereken bulaşıcı bir hastalık olduğunu düşündü. Dönüm noktası olan kumarhaneler birer birer kapanmıştır

diye aktarır (Landis ve Clifford, 2002: 5)

Guerrero'ya göre; 1960'ların sonlarına gelindiğinde, "kentsel isyanlar ve ayaklanmalarla geçen yılların ardından, ırksal sınırlar aşındıkça değişen demografi hızlandı ve çoğu Amerikan kenti beyazların banliyölere yöneldiğini, kent merkezlerini ve sinema salonlarını kentli siyahlara terk ettiğini görmüştür" (Guerrero, 1993: 83-84).

Grindhouse sineması döneminin genellikle 1980'lerin ortalarında sona erdiği kabul edilir. Düşük bütçeli Sömürü Filmleri ve çift film gösterimleriyle bilinen grindhouse sinemaları 1960'lar ve 1970'lerde en popüler dönemini yaşamıştır. Landis ve Clifford Grindhouse'ların sonunu; "AIDS ve crack, Deuce'nin tabutuna çakılan son

çiviler oldu ve burayı tehlikeli, çirkin bir harabeye, yürüyen ölüler diyarına, Manhattan adasında bir apseye dönüştürdü. 1980'lerde, Belediye Başkanı Ed Koch'un yönetimi sırasında, Belediye gayrimenkul geliştiricileri ile grindhouse'ların sonunun başlangıcını işaret eden bir anlaşma yaptı" (Landis ve Clifford, 2002: 5) şeklinde aktarır. Ancak, VHS gibi ev video teknolojisinin yükselişi ve filmlerin evde izlenebilirliğinin artmasıyla, 1980'lerde grindhouse sinemalarına olan talep önemli ölçüde azalmış ve bu benzersiz sinema fenomeninin nihai olarak sona ermesine yol açmıştır.

1.4 Sömürü Sinemasının Özellikleri

Sinema endüstrisinde ve akademik film çalışmalarında "sömürü" üç farklı ve bazen de birbiriyle örtüşen anlama sahiptir. Doherty bu durumu;

> En geniş iki anlamıyla "sömürü", hem seyirciyi sinemaya çeken reklam ve promosyona hem de filmin daha sonra bu seyirciye kendini sevdirme biçimine atıfta bulunur. Sömürünün nesnesi olarak film pasiftir, reklamı yapılacak ve pazarlanacak bir üründür; sömürüyü yapan özne olarak film aktiftir, iştah açıcı veya egzotik bir konu sunarak hedef kitlesine hitap eden bir aracıdır. Üçüncü, kategorik anlamıyla "sömürü" belirli bir film türünü ifade eder

diye ifade eder (Doherty, 2002: 2).

"Sömürü Sineması, onu ana akım film endüstrilerinden ayıran farklı üretim, dağıtım ve gösterim stratejileriyle karakterize edilir" (Ahmed, 2014: 1). Sömürü Filmleri küçük film yapımcılarının yükselişi ve raslantısal seçilen film mekanları ile büyük bir film sektörünün başlangıcı olmuştur. Sömürü Filmleri çok farklı ve kurallardan bağımsız şekilde ilerlemeyi kendine düstur edinmiştir. Landis ve Clifford bunu "Ana akımla karşılaştırıldığında, sömürücüler, Hollywood'un açık seks ve şiddetle ilgili kural ve düzenlemelerinden daha fazla özgürlüğe sahipti ve bir buçuk saat boyunca seyirciyle yaptıkları anlaşmayı yerine getirdiler" (Landis ve Clifford, 2002: 4) diye aktarır. Sessiz dönem Sömürü Filmlerine baktığımızda ise; Sömürü Filmleri yapımcıları filmlerde tabela, broşür ya da posterlerinde vadettikleri imgeyi göstermek için bir formül üretmiştir.

Bunu Karr;

> Bir filmin başında böyle bir kötülüğün (ne yazık ki) var olduğunu ve söz konusu kötülüğün yeryüzünden tamamen yok edilebilmesi için varlığının açığa çıkarılması gerektiğini belirtmektir. Meydan okumanın ardından, her zaman belirli bir ahlaksızlığın zevklerini içeren (dönem standartlarına göre) oldukça korkunç bir hikâye gelir. Sonunda kötü adam ve/veya kahraman ya ödüllerini alır ya da ıslah olur, böylece yol boyunca eğlenceli olsa bile ahlaksızlığın para kazandırmadığı kanıtlanır. Bu formül kısa sürede sessiz Sömürü Filmlerinin hemen hemen her örneğinde yer alan bir unsur haline gelmiştir

şeklinde açıklamaktadır (Karr, 1974: 107).

Sömürü Filmleri'nin birincil konuları "yasak" bir konular olmuştur. Başlıca sömürü konuları arasında seks ve seks hijyeni, fuhuş ve ahlaksızlık, uyuşturucu kullanımı, çıplaklık ve o dönemde zevksiz olduğu düşünülen diğer konular yer almıştır. Schaefer'a göre;

> O dönemde; bir konunun yasak olup olmadığı en iyi, ana akım endüstrinin Hays Yasası gibi öz denetim mekanizmalarının yanı sıra eyalet ve yerel düzeylerdeki sansür yoluyla belirli konuları yasaklamasıyla ölçülebilir. İkincisi, klasik Sömürü Filmleri küçük bağımsız firmalar tarafından son derece düşük yapım değerleriyle ucuza çekilmiştir. Tanınmış sanatçıların çok azı kamera önünde ya da arkasında Sömürü Filmleriyle ilişkilendirilmiştir. Sömürü filmlerinde kalitesiz setler kullanılmış, büyük ölçüde stok görüntülere dayanılmış, devamlılık hataları ile dolu, sadece en basit kameramanlık ve en basit kurgu kullanılmış ve sesli filmler söz konusu olduğunda kayıt ve eşleştirme kötü yapılmıştır. Ancak küçük bir bütçe bir filmin klasik bir Sömürü Filmi olarak nitelendirilmesi için tek başına yeterli değildir (Schaefer, 1999: 17)

Sömürü sinemacıları, belirli pazarlara hitap etmek ve ekonomik olarak fayda sağlamak için filmlerindeki özellikleri en üst düzeye çıkarır, üretim ve ortak yapım için ülkeler ve sinematografiler arasındaki yakın bağlardan yararlanır. Schaefer'a göre;

> Sömürü Filmleri bağımsız olarak dağıtılmıştır. Dağıtım genellikle roadshow ya da eyalet hakları temelinde yapılmaktadır ve pek çok dağıtımcı "dört duvar" uygulamasına başvurmuştur. Çok nadir durumlarda, bir film büyük bir şirket tarafından yapılıp eyalet hakları dağıtımcılarına satılabilmiştir (Schaefer, 1999: 5).

"Bu filmlerin amacı, izleyicilere seks, şiddet ve/veya saf içgüdüsel şok açısından tam olarak aradıklarını vermektir." (Landis ve Clifford, 2002: 5) Sömürü

Filmlerinin diğer bir özelliği ise, bu filmlerin genellikle büyük şirketlere bağlı olmayan sinemalarda gösterilmiş olmasıdır. Schaefer'a göre;

> Genellikle büyük şehirlerin kenar mahallelerinde, Sömürü Filmlerinde uzmanlaşmış küçük bir grindhouse ya da Main Street sineması çevresi mevcuttur ve zaman zaman Sömürü Filmleri burlesk sinemalarına geçmektedir. Ancak bu filmler genellikle standart Hollywood filmlerinin gösterildiği sinemalarda oynatılmıştır. Filmlerin düşük bütçeleri, tanıdık yıldızlarının olmaması ve hemen tanınabilir jenerik çekicilikleri nedeniyle, sömürücüler filmlerini sansasyonelleştirerek sunmak zorunda kalmışlardır (Schaefer, 1999: 6)

Sömürü Filmleri yapımcıları için bu zorunluluk onları sonraki yıllarda yeni bir tarza sürükleyecektir. Messier'e göre; "Sömürü Sineması genellikle jenerik konvansiyonları altüst ederken aynı zamanda izleyici beklentilerini sarsmak için bunlardan yararlanır" (Messier, 2014: 59). Schaefer bu fikri geliştirerek yasal zorunluluklara da bağlı olduğunu söylemiştir:

> Sömürü Filmleri her zaman tiyatrolarda ya da diğer kamusal alanlarda gösterilmiştir. Bekarlığa veda filmleri kesinlikle yasal değildir, oysa Sömürü Filmleri yalnızca bazı bölgelerde ve bazı sinemalarda yasal sorunlarla karşılaşmıştır. Son olarak, bekarlığa veda filmleri, adından da anlaşılacağı üzere, heteroseksüel erkeklerin arzularına ve değerlerine hitap etmek için üretilirken, Sömürü Filmleri hem erkekleri hem de kadınları cezbetme kapasitesine sahiptir ve çekiciliğini sadece heteroseksüel bir izleyici kitlesiyle sınırlamamıştır (Schaefer, 1999: 8).

Landis ve Clifford bu durumu, "Sömürü Filmleri ucube bayraklarının yükseklerde dalgalanmasına izin vermiştir. Erkekleri en vahşi olanlarıdır. Kadınları ise cehennemin dokuzuncu çemberine dayanabilen şist, sadist sürtükler ya da mazoşistlerdir ve tabii ki erotik açıdan daha fazla seks yapıyorlar ve cinsel açıdan ne yaptıklarını biliyorlardı" (Landis ve Clifford, 2002: 4) şeklinde ifade eder.

Sömürü Filmleri bu büyük pazarda ortaya çıktığında kendini tam olarak konumlandıramamıştır. Schafer; Sömürü Filmlerinin bu durumunu,

> Filmler genellikle grindhouse'larda, yani birçok büyük şehrin ticari bölgeleri ile kenar mahalleleri arasındaki fiziksel boşlukta yer alan sinemalarda gösterilmiştir. Normal Hollywood filmlerinin gösterimleri arasında mahalle ya da küçük kasaba sinemalarında oynamışlardır. Dahası, Sömürü Filmleri Hollywood ile seks filmleri arasında, belgesel ile anlatı arasında, eğlence ile

> eğitim arasında ve sanat ile müstehcenlik arasında olduğu gibi diğer liminal alanlara da girmiştir

şeklinde tanımlamıştır (Schaefer, 1999: 13).

Sömürü Filmleri ticari kaygılarından dolayı, tema ve konu seçimini Hollywood'un film pratiğine göre daha dikkatli seçmek zorunda kalmıştır. Feaster bu durumu;

> Sömürü Filminin cilalı Hollywood rakibinden gerçekten daha sinematik olduğu söylenebilir çünkü izleyici filmin tasarımının mekaniğinin, yapım yöntemlerinin farkına varır, olay örgüsüne ve karaktere daha fazla dikkat edilmesini gerektirerek izleyiciyi çok daha derin bir seviyeye çeker. Konu açısından Sömürü Filmleri Hollywood filmlerine göre belirgin bir avantaja sahiptir, çünkü zevk kurallarıyla kısıtlanmamıştır ve koruyacak yaygın bir kurumsal imajı yoktur. Meşru filmlerde yasaklanan konuları ele almanın yanı sıra, Sömürü Filmleri genellikle ahlaksızlığı tasvir etme biçiminde kökten farklı bir yol izlemiştir

şeklinde ifade eder. (Feaster, 1999: 36).

Halligan'ın işaret ettiği gibi, "Sömürü Filmleri gösterilen dehşete eleştirel bir mesafe koymamıza izin vermez, aksine, kendilerini doğrudan izleyicinin önünde konumlandırırlar. Halligan aynı zamanda "kültürel ve toplumsal eşitsizliklere ilişkin ahlaki tartışmalara da dikkat çekerek ve bu filmlerin kaçınılmaz olarak yol açtığı adaletsizlikler olduğunu ileri sürmektedir" (Hallingan, 2004: 238).

Mathijs ve Mendik, Sömürü Filmlerinin kaçınılmaz zorluklarını sanat sineması ve arthouse enjekte olmasıyla geliştiğini; "Bu filmler düşünmeye izin vermediği için, yararsız ya da etik açıdan sağlam olmadığı için göz ardı edilmiştir. Tıpkı porno gibi, dolaysızlık yoluyla bu yararsızlık, Avrupa yeraltı ve Sömürü Sinemasını oluşturan şeydir" (Mathijs ve Mendik, 2004: 14) sözleriyle ifade eder.

1.5 Sömürü Sinemasının Alt Türlere Ayrılması

Savaş sonrası yıllarda, Sömürü Filmi tanımı giderek genişlemiştir ve neredeyse tüm düşük bütçeli filmleri kapsar hale gelmiştir. "1970'lerde bu terim, *Sexploitation* ve

Blaxploitation filmlerinde olduğu gibi, sömürü edilen konuyu belirtmek için değiştirildi. Ancak terim ancak 1965'lerden itibaren daha akışkan hale gelmiştir" (Schaefer, 1999: 4).

Ek 1[2]'de gösterildiği gibi; Sömürü Filmleri, zaman içinde evrim geçiren çok çeşitli alt türleri kapsamaktadır. Jeffrey Sconce, parasinema üzerine yaptığı çalışmada, "Sömürü Sineması içinde *bad film*, *splatterpunk*, *mondo* filmler, kılıç ve sandalet destanları, Elvis filmleri, hükümet hijyen filmleri, Japon canavar filmleri, plaj partisi müzikalleri ve çocuk suçluluğu belgeselleri" gibi çeşitli alt türler tanımlar (Subba, 2016: 218). Posada, "dahası, düşük bütçeli yapımlarda siyahi kahramanların yer aldığı 1970'lerin Sömürü Sinemasının bir alt türü olan blaxploitation filmleri kavramı, süper kahraman göstergeleri açısından siyahi süper kahramanlarla paralellik göstermektedir" (Posada, 2019: 627) diye aktarır.

"Alt türü yenileme girişimi 1990'ların sonunda hızını yitirmiş ve günümüze kadar gelmiştir" (Hernández-Santaolalla ve Raya, 2021: 1168). Weaver bunu; "Sömürü Filmlerinin alt türleri zaman içinde evrilmiş ve geniş bir kategori yelpazesini kapsamıştır. Bunlar arasında, kurbanların bir antagonistten korkmasını vurgulayan ve çarpıcı şiddeti tasvir eden gerilim uyandıran sahnelerle karakterize edilen slasher korku filmleri yer almaktadır" (Weaver, 2015: 33) diye ifade eder.

Bir diğer alt tür ise sınıflardaki biyoetik tartışmaları için faydalı bir başlangıç noktası olabilecek genetik mühendisliği macerasıdır (Attwood, 2021: 2). Hutchings'a göre; "1970'lerdeki Sömürü Sineması da Yeni Hollywood'a atfedilen heterojenlik ve deneyselliği, Yeni Hollywood'un üslup biçimlerini (örneğin Avrupa sanat sineması, Amerikan avangardı, tür revizyonizmi) bünyesine katmasında göstermiştir" (Hutchings, 2014: 50) Sonraki dönemde farklı ülkelerde farklı sömürü türleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Sömürü Filmleri küreselleşmeye başladıktan günümüze kadar sömürü alanlarını arttırarak oldukça fazla alt türe ayrılmıştır.

Sömürü Filmleri diğer uluslar tarafından ele geçirilip dönüştürüldükçe, kendilerine özgü yerel bir tat kazanarak *Blaxploitation*, *Sexploitation* ve *Mondo* filmler

[2] Sömürü Filmlerinin Alt Türleri, s. 192

gibi birçok farklı alt tür ortaya çıkmıştır. Tüm bu alt türler belirli seyirci zevklerine ve kültürel bağlamlara hizmet etmiştir; bu alt türlerin her biri kendi korkularını, fantezilerini ve toplumun sorunlarını katıksız ve ham bir şekilde dile getirmiştir. Bu hiç bitmeyen çeşitlilik, bir türün dinamik karakterini ve dünya sinemasındaki manzaraların değişimine uyum sağlama gücünü yansıtır. Bu yönleriyle Sömürü Filmleri kültür, ticaret ve sinemasal ifade dinamiklerinin değerlendirilebileceği ilginç bir mercek sunar.

Animal Attack filmleri tipik olarak 1970'lerden sonrasına aittir ve bu kategorideki filmler köpekbalığı, aslan ve yılan gibi hayvanların çevreyi kirletmeleri veya üzerlerinde deneyler yapmaları sonucunda bir grup çaresiz insana saldırdıkları sahneleri tasvir etmektedir. Örneğin 1975 yapımı *Jaws* filminde Amity Adası'na saldıran bir canavar köpekbalığı; 1963 yapımı *The Birds* filminde ise Bodega Körfezi'ne saldıran saldırgan kuşlar vardır. *Twister* (1996) ve *The Day After Tomorrow* (2004) gibi filmlerde olduğu gibi, doğa olayları ve fenomenleri, bu tür çaresizlik ve çevrenin tahrip edilmesi temalarına odaklanarak ele alınmaktadır.

Yeti filmleri ise, *The Abominable Snowman* (1957) veya *Snow Beast* (1977) gibi, çoğunlukla insanların merakına ve bu vahşi yaratıkla hayatta kalma mücadelesine odaklanan, Yeti'nin filmin ana motifi olduğu filmleri kapsar. Buhs, bu filmleri;

> 1970'ler Koca Ayak'ın ve yaratığın çocuk kültüründeki varlığının en parlak dönemiydi. Ancak on yıl sona erdiğinde canavar ortadan kaybolmamıştır. Kitaplarda, televizyon programlarında ve filmlerde yer almaya devam etti. Gerçekten de Koca ayak filmleri 1980'lerde ve 1990'larda giderek artan bir şekilde çocukları hedef almaya başlamıştır. Bu hikayeler aynı Freudyen korkuları ve tüketimcilikle ilgili endişeleri keşfetmeye devam etmiştir. Konular güncelliğini korumuştur

şeklinde ifade eder (Buhs, 2011: 214).

Japonya'da ise "Kaiju" Sömürü Filmleri ortaya çıkmıştır. "Japonya'nın Sömürü Sineması gelenekleri, sınırları zorlayan ve canavar bedenini gösterinin ön saflarına taşıyan bir dizi kaijū eiga üretmiştir" (Rawle, 2022: 186). "Kaijū, korku metinleriyle gotik unsurları paylaşır, ancak genellikle korku türündeki benzerlerinden daha az transgresiftirler" (Rawle, 2022: 5).

Rawle, Hollywood dışındaki Sömürü Filmleri'nin kendi yerelliklerini dünyaya aktarmada başarılı olduğunu ancak daha önemli olanın Sömürü Filmleri yapımcıları tarafından tarihsel mitin bu filmler yoluyla sömürü unsuru haline getirdiğini;

> Birçok mockbuster'ın kültürel değeri çok azdır, dolayısıyla kaijū filmlerinin herhangi bir kültürel tarihinde küçük bir yerleri vardır. Ancak dağıtım ve üretim döngüleri, yabancı canavarları batılı bilim-kurgu-canavar filmlerinin ikonografisine yeniden dahil ederken bile kaijū filmlerinin giderek daha uluslararası haline gelen doğasını vurgulamaya yardımcı olur

şeklinde aktarmaktadır (Rawle, 2022: 186).

Altmışlı yılların başlarındaki gençlere yönelik filmlerden olan *Beach Party* filmleri özgürlük ve eğlence ruhunu yansıtır ve *Beach Blanket Bingo* (1965) ve *Gidget* (1959) filmlerinde örneklendiği gibi gençleri ve plajı, aşıkları ve müziği öne çıkarır. *Easy Rider* (1969) ve *The Wild Angels* (1966) gibi filmler, motorcu kültüründen ve kanun kaçağı motosiklet çetelerinin isyan ve özgürlük fikirlerinden yararlandıkları için *Bikesploitation* filmleridir. Bu filmleri Stanfield, *Run, Angel, Run: Serial Production and the Biker Movie* yazısında;

> Bu filmler, "motorcuları kasabadan çıkarıp otoyola sokma, "kaçma", masum "vatandaşları" terörize etme ve otoyol devriyesiyle çatışmaya girme ve nihayetinde romantik bir kadercilikle alevler içinde ölümle buluşma" ritüellerini titizlikle ortaya çıkarır. Motorcular küçük bir kasabada ya da toplulukta terör estirir, polisle çatışmaya girer ve duygusallaştırılmış kesin ölümlerine doğru yol alırlar. Konuları arasında 'Motorcuların psişik bir ses bariyerine çarptıkları, dul kadını aşağıladıkları, bakireye tecavüz ettikleri, gülü ve haçı kirlettikleri, diğer tarafa geçtikleri ve oraya vardıklarında "söyleyecek bir şey bulamadıkları" o an her zaman vardır.

şeklinde tanımlar (Stanfield, 2016: 73).

1970'lerin başındaki *Blaxploitation* filmleri türü, ırkçılık ve suç gibi toplumsal sorunlara karşı savaşan otoriter siyah kahramanlar sunar. Bu türün popüler filmlerinden bazıları şunlardır: *Shaft* (1971), *Super Fly* (1972) öne çıkan filmleridir. Fisher'a göre; *Blaxploitation Western* filmleri ise, "beyaz Amerika'nın en kutsal kuruluş mitine karşıt bir muhalefet yoluyla şehir içi siyah pazarlara hitap etmektedir" (Fisher, 2016: 181). Bachelard'a göre; "hayal gücü tarafından ele geçirilen mekân, kayıtsız mekân olarak

kalamaz" (Bachelard, 1994: 25) Fisher bunu; "Bu filmler ne şehirli blaxploitation filmleridir ne de mitik Vahşi Batı'ya katkıda bulunan belirli olayları ele alan açık tarihsel anlatılardır. Kahramanları bunun yerine zaman ve mekan ötesi kültürlerarası temellükün aracıları olarak görülebilir" şeklinde tanımlar (Fisher, 2016: 193).

Britsploitation filmleri Büyük Britanya'da yaratılmıştır ve Britanya'nın sosyal sorunlarına ve suçlarına dayanır, çoğunlukla yetmişli yılların sonlarında teknolojik bir görünüme sahiptir; *Get Carter* (1971) ve *Quadrophenia* (1979) bu türün önemli filmleri arasındadır. Hong Kong kung fu filmleri *Bruceploitation* çatısı altında kendine yer bulmuştur. *The Dragon Lives Again* (1977) ve Bruce Lee'nin *Enter the Dragon* (1973) klonları da dahil olmak üzere Bruce Lee taklidi filmleri ve Bruce Lee temalı intikam ve taklit dövüş sanatları filmlerini ifade eder. Ormanlarda geçen bazı filmler, bir şekilde hayatta kalma, insan doğası, sömürgecilik ve benzeri konuları ele alan yamyam filmleridir; *Cannibal Holocaust* (1980), *Cannibal Ferox* (1981) gibi filmler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sömürü Filmlerinin bir alt türü de 1979 yapımı *Mad Max* ve 2001 yapımı *Fast and Furious* gibi özgürlük ve isyan temalarının bolca işlendiği araba kovalamacaları ve yarışlarına odaklanan *Carsploitation* filmleridir. Read bu filmleri;

> Carsploitation döngüsü, Sömürü Filmi endüstrisinin film yapım kurumlarının içinde ve dışında iki farklı eğilimin sonucuydu. 1970'lerin ortalarında, birçok küçük ölçekli bağımsız film yapımcısı, bölgesel film yapım fırsatlarından yararlanmak için Hollywood'un dışına taşınmaya başlamıştır

diye tanımlar (Read, 2016: 94).

"1970'lerin ortalarında artan "taşra filmleri" trendi, Güney ve Güneybatı'daki günlük yaşamın, bölgesel yerel dil ve argo, kırsal yoksulluk, kaçak içki üretimi, yerel suçluluk, hükümet yolsuzluğu ve en önemlisi araba kültürü gibi pek çok sorunu ve klişesi üzerine oynamıştır" (Read, 2016: 95). Sapkınlığa yönelik olan *Cautionary* filmler, insanları madde bağımlılığı ve suç gibi toplumsal kötülükler konusunda aydınlatır ve bunlardan bazıları *The Story of "Reefer" Madness* (1936) ve *Go Ask Alice* (1973) dir.

Ozploitation, Avustralya yapımlarına odaklanan ve yerel kültür ve coğrafyanın özelliklerini tasvir eden düşük bütçeli Sömürü Filmlerinin özel bir türünü de ifade eder. Bu filmler ya hayatta kalma, suç, bazı isyan faktörleri ya da Avustralya taşrasında yaşam üzerine kuruludur. Bu filmlerden bazıları; piknik yapma bahanesiyle ergenlik çağındaki kızını ve 6 yaşındaki oğlunu Avustralya'nın taşrasına götüren ve onları vurmaya çalışan jeologun hikayesini anlatan *Walkabout* (1971) filmi ve Avustralya'nın bir taşra kasabasında canavara dönüşen bir okul öğretmeninin yolculuğunu anlatan *Wake in Fright* (1971) filmidir. Heller-Nicholas bu filmleri;

> Ozploitation olarak adlandırılan Avustralya Sömürü Filmleri, 1970'ler ve 1980'lerdeki en yoğun üretim döneminde, Avustralya kültürü üzerinde artan Amerikan hakimiyetinin somut bir kanıtı olarak görülerek eleştirel bir şekilde reddedilmiştir. Aynı zamanda yerel diliyle de dikkat çekmiştir. Bu filmlerde Avustralya'nın gururlu bir şekilde dar görüşlü kabalığının belirgin, dramatik ve kasıtlı bir kutlaması yapılmaktadır. Ozploitation aynı zamanda Avustralya'ya özgü anlamların bu yabancı pazarlara doğru akması için bir araçtır

şeklinde aktarır (Heller-Nicholas, 2016: 163).

Japon sineması, tarihi Japonya'daki yaşamı tasvir eden ve bir samurayın onur ve şövalyeliğine vurgu yapan samuray filmlerini içerir; bunlara örnek olarak *Seven Samuray* (1954) ve *Yojimbo* (1961) verilebilir. *Cheerleaders* filmleri, *Bring It On* (2000) ve *Cheerleaders Wild Weekend* (1979) gibi filmlerde lise toplumunu tasvir etmek için gençlik draması, komedi ve cinsel çağrışımları perspektif içine koymaktadır. Noel'in açık kullanımının diğer örnekleri arasında korku filmleri ve mutlu Noel temalarını karanlık ve tehditkâr bir şeye dönüştüren diğer türler yer almaktadır. 1974 tarihli bir korku filmi olan *Black Christmas* ve 1984'te yayınlanan komedi korku filmi *Silent Night*, *Deadly Night* gibi filmler *Christmasploitation* film örnekleri arasındadır. *Christploitation* filmi yapımcıları, sömürü metalarını; Hıristiyan kutsal metinlerini hem ayrı anlatılar hem de tartışmalı tasvirler şeklinde *The Last Temptation of Christ* (1988) ve *Jesus Christ Vampire Hunter* (2001) gibi melodramlarla aktarmaktadırlar.

Giallo filmleri olarak bilinen, *Deep Red* (1975) ve *The Bird with the Crystal Plumage* (1970) ya da *Tenebrae* (1982) gibi filmlerde örneklenen, ekranda psikolojik

dehşetin şık görünümüyle birlikte cinayet gizemi bileşeniyle karakterize edilirler. Briefel bu filmleri;

> En akılda kalıcı konvansiyonları arasında kandırılmış bir dedektifin varlığı, folklora ve şehir efsanelerine göndermeler, patlayıcı şiddet sahneleri ve aşırı yakın çekimler ve zoom çekimleri gibi abartılı film tekniklerinin kullanımı yer alır. Giallo katili, "siyah deri eldivenler, siyah palto, geniş kenarlı siyah şapka ve genellikle yüzü örten siyah çoraptan" oluşan bir üniforma giyerek, onu (ya da çoğu durumda onu) gösteren film kadar şıktır. Şıklığına rağmen giallo tipik olarak modernite ve toplumsal değişimle ilgili kaygıları dile getirir

şeklinde ifade eder (Briefel, 2008: 92).

Çoğunlukla *Shock Documentary* olarak da adlandırılan *Mondo* filmleri ise, ilki 1962'de İtalyan *Mondo Cane* olmak üzere, belgesel gibi görünen Sömürü Filmlerinin bir alt türüdür. Biçim olarak sansasyonel ve içerik olarak bazen biraz ürkütücü olan bu filmler; genellikle tabu ve kültürel açıdan şok edici olup gerçek belgesel görüntülerini sahnelenmiş materyallerle birleştirir. Genel temalar egzotik kültürel uygulamalar, şiddet, tabu cinsel içerik ve egzotik hayvan davranışlarını içerme eğilimindedir. Diğer sömürü türlerini etkilemiş olsa da *Mondo* filmler etik kaygıları, sansasyonelliği ve genellikle izleyicileri yanlış yönlendiren gerçek ve kurgunun bulanıklığı ile tartışmalı bulunmaktadır.

> 1974 ve 1981 yılları arasında İtalyan film şirketleri tarafından, batılı kahramanların Asya ve Güney Amerika'nın yağmur ormanlarında yerli yamyam kabilelerle karşılaştığı dokuz Sömürü Filmi üretildi. Bu tür "yamyam filmleri", yerli kabileleri egzotik, barbar ve medeniyetsiz olarak kaba ve genellikle ırkçı temsilleriyle eleştirel bir şöhrete kavuşmuştur

şeklinde ifade eder (Ward, 2016: 51).

Bir diğer alt tür ise *Easy Rider* (1969) ve *Psych-Out* (1968) gibi filmlerde ifadesini bulan, uyuşturucu kullanımı ve özgür aşkı geleneksel normlara başkaldırmanın bir aracı olarak resmeden *Hixploitation* filmleridir. Kırsal bölgelerde suç ve hayatta kalmaya odaklanan *Hixploitation* Sömürü Filmleri, *Deliverance* (1972), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) gibi izolasyon ve yoksulluk temalarını işlemektedir.

Humans Hunting Humans filmlerinin bazı türleri, *The Most Dangerous Game* (1932) ve *Battle Royale* (2000) filmlerinde görüldüğü gibi gerilim unsurlarıyla birlikte hayatta kalma ve sosyal yorum kavramına dayanmaktadır. *Juvenile Delinquency* filmleri, asi gençleri ve bu toplumdaki sorunları ahlaki bir mesaj verme eğilimi ile tasvir eder; *Rebel Without a Cause* (1955) ve *The Outsiders* (1983) gibi filmler bu türe örnek gösterilmektedir. *Spaghetti Westerns* filmleri, ikinci dünya savaşı sırasında meydana gelen İtalyan savaş filmlerine atıfta bulunur ve *Inglorious Bastards* (1978) ve *The Battle of El Alamein* (1969) gibi savaş filmlerinde cesaret eylemleri tasvir edilir.

Maxploitation sömürü filmler, *The Road Warrior* (1981) ve *Steel Dawn* (1987) filmlerinde tasvir edildiği gibi nükleer savaş sonrası şiddet, dramatik ve kaotik sekanslar göstermektedir. Dünyanın distopik geleceğini ve insanların bu gelecekte hayatta kalma mücadelesini anlatan bazı filmler arasında 2010 yılında gösterime giren *The Book of Eli* ve 2006 yılında beyazperdeye gelen *Children of Men* gösterilmektedir. *Mexican Luchador* filmleri, 1962 yılında gösterime giren *Santo vs. Vampire Women* ve 1968 yılında gösterime giren *Blue Demon vs. Hell Brains* gibi güreş performansını olay örgüsüyle birleştiren ve Meksika'nın adalet ve gururuna odaklanan bir alt türdür. Bunlar Meksika'da meydana gelen suç ve diğer sosyal meseleleri ele alır, dolayısıyla 1992 yapımı *El Mariachi* ve 2010 yapımı *Machete* gibi o bölgenin mücadelelerini tasvir ederler.

Mockbuster filmler, gişe rekorları kıran filmlerin sonsuza kadar ikame edilebilen taklit filmlerdir. Aynı isimlere ve temalara sahip olup izleyicileri cezbederler. Örneğin 2007 yapımı *Transmorphers* veya 2013 yapımı *Atlantic Rim* gibi düşük kaliteli olmaları filmler bu türün iyi örneklerindendir. Rawle bu filmleri;

> Hem popüler türlerin üretimini hem de endüstrilerin ulusal kültür politikasıyla nasıl etkileşime girdiğini içeren geleneksel ulusal sinema kavramları, belirli ulusal kimlik biçimlerinin üretimine veya yurtdışından popüler türleri benimsemek veya taklit etmek yerine direnen ve meydan okuyan belirli bir tür kaliteli arthouse sinemasına odaklanma eğilimindedir

şeklinde ifade eder (Rawle, 2022: 11).

Sonsuz sinematografik spektrumda yer alan farklı sömürü alt türleri, zaman zaman oldukça rahatsız edici çeşitli materyaller sunan sansasyonel, şok edici, güncel ve

kışkırtıcı bir karışım sunar. Sömürü Filmleri, yalnızca belirli toplumsal kaygıları ve kültürel saplantıları temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda toplumun önemli sorunlarını anlamanın araçları haline gelmiştir.

Bu alt türlerden biri olan *Hillbilly* veya *Redneck* adlarıyla da bilinen *Hixploitation* filmler, izleyiciye kırsal Amerika'nın yoksulluk belirtileriyle dolu perspektifini sunmakta ve taşralı bir yaşamı tasvir etmektedir. Bu filmler genellikle hayatta kalma mücadelesi veren insanlar ve onların bir şekilde vahşi yanlarının resmedilmemekte, bu da kırsal ve kentsel alanlardaki zıtlığın tasviriyle birleşmektedir. Bu ilk ve en dikkat çekici örneklerin başında *Deliverance* (1972) ve *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) gibi taşrayı ve insanlarını kötü ve ürkütücü olarak tasvir eden Hixploitation filmleri gelmektedir. Bu nedenle Hixploitation filmleri stilize ironik temsilleriyle kırsal Amerika'ya ilişkin stereotipler üretir; sınıf, bölgesel kimlik ve kültürel ötekilik kavramlarını ifşa ederek, bunlara meydan okumaktadır.

Blaxploitation filmleri 70'li yıllarda popülerlik kazanmış, başlangıçta şehirli siyah izleyiciyi hedeflemiştir. Bu filmlerde Afro-Amerikalı bir kahraman, gündelik Afro-Amerikalıları zorlayan sorunlara karşı savaşçı, radikal öykülerde yer almış ve değişim için çoğunlukla şiddet kullanılmıştır. *Shaft* (1971) ve *Super Fly* (1972) gibi filmler, sivil haklar ve siyahların iktidarı için verilen mücadele ile o dönemdeki değişken sosyal ve siyasi çalkantılara dayanan kültürel simgesinin somutlaştırmıştır.

Korku ve erotizmin tarihsel revizyonizmle iç içe geçtiği Sömürü Filmlerinin en keskin alt türlerinden biri *Nazisploitation* filmleridir. *Nazisploitation* filmlerinin çoğu 1970'lere dayanır ve bu temadaki bazı filmler her zaman aşırı yüklenmiş, sansasyonel ve açık bir şekilde sunulur. Nazisploitation'ın tipik temaları, İkinci Dünya Savaşı sırasında toplama kamplarında veya Nazi kalelerinde geçen, aşırı şiddet ve sadist davranışların eşit derecede yaygın olduğu hikayeleri içerir. Bu tür alt türler izlendiğinde, Sömürü Filmlerinin, sansasyonelliği ve etik imaları nedeniyle pek çok açıdan eleştirilse de dönemlerinin kültürel ve toplumsal dinamiklerine dair değerli iç görüler sunduğu görülmektedir.

1.5.1 Hixploitation Filmleri

Hixploitation filmleri olarak bilinen bu filmler, temelde Sömürü Sinemasının bir alt türüdür ve esas olarak 1960'lar ve 1970'lerde köklerini bulmuştur. Ek 2[3]'de de gösterildiği gibi bu filmler, taşradaki yaşamla ilgili kültürel mitleri ve klişeleri kullanırlar çoğunlukla kırsal toplulukları geri kalmış, canlı bir şekilde şiddet içeren ve kanunsuz olarak tasvir ederler. Millen'ın ifadesiyle; "burası taşranın, iyi çocukların ve katil beyaz serserilerin, kaçakçıların, ırkçı şeriflerin ve elbette büyük kamyonların dünyası"dır (Millen, 2005: 25).

İntikam, aile kavgaları ve gayrimeşru ticaret gibi temaları işleyen bu filmler çoğunlukla korku, gerilim ve suç alt kategorilerine ayrılır. Karakterler genellikle taşralıdır ve bu nedenle aksanları, eylemleri ve görünüşleri, şehrin kozmopolit sofistikeliği ile taşranın ilkel nitelikleri arasındaki önemli farkı vurgulamak için karikatürize edilmiştir.

Corbin bu durumu; "Jimmy Carter'ın başkanlık kampanyası ve fast food zinciri Kentucky Fried Chicken'ın *down-home* tarzı pazarlama ve diğer benzer reklam kampanyalarını kullanarak büyümesi yeni bir dönemi başlatmıştır şeklinde tanımlamaktadır (Corbin, 1974: 227). Ayrıca bu kültürel geçişle birlikte, düşük gelirli beyaz Güneyliler hakkında, eleştirmenlerin ve izleyicilerin çeşitli şekillerde *Good ole Boy*, S*outhern Action*, *Redneck and Car*, *Hick Flicks* ya da *hixploitation* filmleri olarak adlandırdıkları, belden aşağıya doğru yönelen bir dizi film de katılmıştır" diye aktarır (Corbin, 2019: 67). Ferrence, redneck kültürünü;

> Kuşkusuz, redneck terimi aşağılayıcı bir ağırlık taşır, tipik olarak işçi sınıfı, kırsal Amerikalılar için kullanılır. Ancak bu terim aynı zamanda büyük bir kutlama gücü de taşımakta, topraktan uzak yaşayan, kutsanmış bir şekilde rafine edilmemiş taşra halkıyla yüceltilmiş karşılaştırmalara davetiye çıkarmaktadır. Bu durumların her birinde, redneck dar ve indirgeyici bir işlev görür

şeklinde ifade eder (Ferrence, 2014: 13).

Harkins, beyazlığın ırksal "normalliğinin" köylülerin tartışmasız, görünmez, çatışmasız ve apolitik görünmesine neden olduğunu ve bunun da köylülerin "popüler

[3] Hixploitation Filmleri Şeması, s. 193

medyadaki uzun ömürlülüğüne" katkıda bulunduğunu açıklamaktadır. Aynı zamanda Harkins, "köylü figürünün söylemsel olarak "beyaz bir "öteki" olarak konumlandırıldığını savunmaktadır (Harkins, 2004: 108). Kellner'a göre bu filmler; "1980'lerde devletin gücüne karşı çıkan beyaz bireycileri" vurgulayan muhafazakâr bir film döngüsünün başlangıcı olarak" ortaya çıkmıştır (Kellner, 1988: 129).

Hixploitation filmlerinin popüler örneklerini inceleyerek, bu filmlerin içerikleri ve dönemin şartları hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür. İlk olarak, Ted Kotcheff'in yönettiği 1971 yapımı *Wake in Fright* filmi ele alınmalıdır. *Wake in Fright* (1971), Ted Kotcheff tarafından yönetilen bir psikolojik gerilim filmidir. Gary Bond tarafından canlandırılan John Grant, Sydney'e giderken acımasız taşra maden kasabası Bundanyabba'da ironik bir şekilde kıstırılan bir öğretmendir. Çok geçmeden, bir kumarbaz ve içkici olarak kolay paranın cazibesine kapılarak herşeyini kaybeder ve bu durum onu birkaç aşağılayıcı durumun içine iterek şiddete ve ahlaki çöküntüye sürükler. Tüm bu girişimleri, artan çaresizliği ve kasabanın ona olan bağlılığı tarafından engellenir ve bu girdap çıldırtıcı bir inişe dönüşür.

İkinci film; John Boorman tarafından yönetilen 1972 yapımı bir film olan "Deliverance" filmidir. Genel bir bakışla, Atlantalı dört iş adamının hayatlarını anlatır: *Ed (Jon Voight), Lewis (Burt Reynolds), Bobby (Ned Beatty)* ve *Drew (Ronny Cox)* bir hafta sonu Georgia'da son derece derin bir nehrin üstündeki ormanda kano yapmaktadır. Her şey iyi başlar ama hemen ardından Bobby'nin tecavüze uğramasına neden olan vahşi bir saldırı gerçekleştiren bazı düşman yerlilerle karşılaştıklarında işler tersine döner. Karakterler vahşi doğayla ve bunu yaparken de fiziksel şiddetlerinden ahlaki karmaşıklıklarına kadar herşeyle mücadele etmektedirler. Ölümcül akıntılar ve hayatı tehdit eden koşullar arasında manevra yaparken, yolculuk asla eskisi gibi olamayacakları bir şiddet, hayatta kalma ve değişim kâbusuna dönüşür.

Üçüncü film; Kevin Connor'ın yönettiği *Hotel Hell* (1980) filmi, kız kardeşiyle birlikte Motel Hello'yu işleten ve Rory Calhoun tarafından canlandırılan Çiftçi Vincent Smith'in grotesk işlerini konu alan Sömürü Filmidir. Vincent, kız kardeşiyle birlikte yakalayıp hapsettikleri ve sonra da öldürdükleri insan kurbanlardan gizlice ürettiği

tütsülenmiş etleri sayesinde ünlü bir statüye sahiptir. Çok masum misafirler ve gezginler, boyunlarına kadar gömülmek ve hasat edilmeden önce "şişmanlatılmak" gibi grotesk ve ürkütücü şekillerde yakalanırlar. Vincent'la romantik bir ilişki kuran Nina Axelrod'un canlandırdığı Terry adlı kız, kâbusu yavaş yavaş bir araya getirmeye başlar. Çiftçi Vincent'ın lezzetli atıştırmalıklarının arkasında aslında ne olduğunu ortaya çıkaran çılgın, karanlık ve komik bir çatışmada işler doruğa ulaşır.

Corbin'e göre bu filmler;

> İzleyicilerin federal hükümetle karşılaştırabilecekleri beceriksiz yerel otorite figürlerine gülmeye davet etmektedir, ancak eleştiri sistemik güç gösterilerinden ziyade önemsiz güç gösterilerine karşı bir eleştiri olarak kalıyor. Ayrıca, yasaların gözetlemiyor gibi göründüğü taşra yollarında araba kullanmanın getirdiği özgürlük de filmin otorite karşıtı temasıyla ilişkilendirilebilir olduğunu göstermektedir (Corbin, 2019: 68).

Hixploitation filmlerinde, "mütevazı ama güçlü "iyi çocuk" otoriteyi alt edebiliyordu ve bu nedenle filmler, altmışlı yıllardan önce bireysel haklara daha fazla saygı duyulduğuna inanan muhafazakar toplum kesimlerinde yankı bulmuştur" (Corbin, 2019: 68).

> Ticari country müziğin başlangıcından bu yana, "köylü" her zaman çok çeşitli olası yorumların bir parçası olarak aşağılayıcı çağrışımlar içeriyordu. 1930'ların ortalarından sonlarına kadar, müziğin yeniliği ve kitle kültürünün tamamı üzerindeki nispeten sınırlı etkisi, terimin ve imajın tabandan gelen bir komedi geleneğine kolayca girmesi ve en önemlisi, standartlaştırılmış bir köylü simgesinin olmaması, terimi birçok müzisyen ve hayran için kabul edilebilir hale getirmek için bir araya gelmiştir (Harkins, 2004: 113).

Country müzik, Amerikan ulus ve vatanseverlik mitosuna özgü daha geniş değer ve idealleri çağrıştırmaktadır. Tichi, country müziğin "kesinlikle kırsal" olduğunu "Country şarkıları kırsal aile yaşamını, "materyalizm, sosyal statü, hiyerarşi engelleri ve her türlü sahte değer sistemi" ile uyumlu olan şehirden daha otantik olarak değerlendirir" (Tichi,1994: 239).

Hixploitation kahramanının ahlaki değeri, kırsal Güney'in "otantik" bir manzara olduğu duygusuyla silinmez bir şekilde bağlantılıdır. Bu filmlerin alımlanmasına dair

izler, Güneyli izleyicilerin bölgesel otantiklik çağrışımlarına kapıldıklarına işaret etmektedir. Nystrom'a göre;

> Deliverance'tan sonra Güney'de mekan çekimleri popüler hale gelmiştir; bunun nedenleri arasında daha ucuz sendikasız işgücü ve 1970'lerde mekan çekimlerine yönelik genel eğilim vardır, ancak "Güneyli" yapımcılar da gerçekçi mekanların kullanılmasının bu tür filmleri hedef kitleleri arasında daha popüler hale getireceğinin farkındadır (Nystrom, 2009: 96).

Corbin'e göre;

> Güney'in Hixploitation film temsillerini gezmenin keyfi, çeşitli bölgesel aidiyetlere ve diğer ırk, sınıf ve cinsiyet kimliklerine sahip izleyiciler için oldukça farklı biçimler alabilir. Elbette, filmlerin kültürel bakış açısıyla kendilerini en çok "evlerinde" hissedecek izleyicilerin beyaz Güneyli ve eril olmaları muhtemeldir. Diğer bölgelerden erkekler de beyaz Güneyli erkekliğin "gezgin kişiliğini" denemiş ve bu özne konumunu hoş bulmuş olabilirler. Filmlerin ulusal düzeyde popülerlik kazanabilmesi için, önerilen özne konumunun heterojen kimliklere sahip izleyiciler için eğlenceli olması gerekir (Corbin, 2019: 81).

Hixploitation filmlerinde Güney'in temsili, en azından bir otantiklik ve varlık algısı uyandırmak için çok iyi yapılmış cömert miktarda nostaljik pastiştir. Bu bağlamda, bu tür bir nostalji geçmişi telafi etmek yerine, beyaz izleyicilere yeni ortaya çıkan modern ırksal-kültürel dinamiklerden uzak bir konfor alanı sağlamak için stratejik bir çerçeveleme yöntemi kullanır. Bu filmler, izleyicilerin çağdaş toplumsal gerilimlerden Güney'in bu idealize edilmiş versiyonuna kaçabilmelerini sağlayan bir Güney manzarası sunmaktadır: böylece toplumdaki hızlı değişimler nedeniyle yabancılaşmış hisseden ve sözde geleneksel değerlere dönmek isteyen insanlar için büyük çekiciliği olan bir kaçış olanağı sağlar. Corbin'e göre;

> Hixploitation filmlerinin seyirci konumu hem kökleri hem de güçlendirilmiş hareketi öneren bir manzara içinde abartılı hareket kullanır. Kahramanın ve dolayısıyla seyircinin turistik anlamda manzaraya hâkim olduğuna şüphe yoktur; ancak ortamın inşası, çağdaş ortamı ve beyazlığı aracılığıyla algılanan ana akım izleyiciye biraz daha yaklaşır. Güney'in kırsal bölgelerinin kendinden emin bir şekilde haritalandırılması, beyaz izleyicilere Kızılderili Ülkesi'ne asla sahip olamayacakları bir şekilde Güney'e gerçek bir Amerikan alternatif mekanı olarak "sahip olabilecekleri" hissini vermiştir (Corbin, 2019: 82).

Bu filmler, kırsal kesim insanlarının sapkın, barbar ve sosyal ahlaksızlıklara bulaşmış olduğuna dair popüler inancın dışında soyut bir algı yaratmıştır. Özellikle ABD'de kırsal bölgelerde yoksulluk ve etkileri hakkında eğitim, Hicksploitation filmleri için şaşırtıcı derecede önemli bir konu haline gelmiştir. Millen' göre;

> Hixploitation filmleri sadece eğlenceli oldukları için değil, Amerikan tarzından bir şeyler çağrıştırdıkları için de tekrar izlemeye değer birçok film sunmuştur. Kahramanlar; otoriteye, vergilendirmeye ve politikacılara karşı haklı bir şüphe duyan sert bireycilerdir ister viski ister kadın ister hızlı araba olsun, mutluluğun peşinde koşarlar ve kararlı bir şekilde demotiktirler (Millen, 2005: 27).

Sömürü Filmlerinin alt türlere ayrılması, "1970'lerde ve 1980'lerin başında, alt türün jenerik bileşenlerini tanıtan *The Texas Chain Saw Massacre* ve *Friday the 13th* gibi tanıdık franchise başlıklarının piyasaya sürülmesiyle şekillenmeye başlamıştır" (Welsh, 2010: 763). Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi "mekân ve algı genellikle öznenin özünde, onun doğum gerçeğini, bedensel varlığının sürekli katkısını, dünya ile düşünceden daha eski bir iletişimi temsil eder" (Merleau-Ponty, 2002: 296). Bu yüzden Corbin'e göre bu filmler;

> Hixploitation filmlerinin gündeminin bir parçası da Güney'i güçlendirmektir. Uzun vadede bakıldığında, hixploitation filmlerinin izole bir döngü olduğu, kadın-toplum filmlerinin ise daha uzun süredir devam eden bir toplumsal cinsiyet-mekan mitolojisinin parçası olduğu söylenebilir (Corbin, 2019: 90).

1970'lerde ortaya çıkan bir tür olan *Hixploitation* sineması, toplumsal algıların şekillenmesinde ve kırsal kesimdeki yoksul beyaz nüfusa ilişkin klişelerin pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu sömürü türünün kentli olmayan işçi sınıfı arasında cinsel sefahat ve ahlaksızlık temalarını nasıl tasvir ettiğini ve bu demografik grubun damgalanmasına nasıl katkıda bulunduğunu vurgulamaktadır. Corbin'e göre;

> Hixploitation filminin sunduğu turistik deneyim, kahramanın kültürel olarak içeriden biri olduğu durumlarda bile izleyicinin nasıl turist olabileceğini göstermektedir. Bu filmler, hayattan daha büyük bir kahraman ve abartılı Güney özelliklerinden oluşan bir manzara ile bir fantezi ülkesi sunar ve anlatı mantığı, anti-otoriter dürtülerini desteklemek için bükülür (Corbin, 2019: 109).

Hixploitation çoğu şiddet eylemlerinin aşırı ve oldukça kaba tasvirlerini içermektedir. Millen'ın ifadesiyle "modern banliyö insanının taşralılara duyduğu

korkunun acımasızca sömürülmesidir" (Millen, 2005: 26). Bu filmlerdeki şiddetin, insanların soluk soluğa kalmalarını sağlamak ve böylece korku türünün sansasyonelliğini artırmak için bir araç olarak kullanıldığına şüphe yoktur. Bu filmlerdeki şiddet, hikayelerdeki olayları çekici kılmak ve seyircinin yoğun ve dramatik bir şeye duyduğu özleme hitap etmek için gerilim, çatışma ve gerilim yaratma uyaranlarının bir parçasıdır. Millen, hicksploitation filmlerinin popülerliğini kaybettiğini;

> Taşralı filmleri iki şey tarafından öldürüldü. Birincisi, Spielberg ve George Lucas'ın mega bütçeli gişe filmlerinin başarısı ki bu filmlerin özel efektleri taşralı filmlerinin araba kovalamacalarını basit ve ucuz göstermiştir. İkincisi ise Amerika'nın kırsal kesimlerinde arabalı sinemanın yavaş yavaş ortadan kalkmasıdır

şeklinde ifade eder (Millen, 2005: 26).

Geçmiş zamanların gözdesi olan ve bir zamanlar kırsal Amerikan eğlencesinin gözdesi olan taşra filmleri yıllar içinde düşüşünü sürdürmüştür. Rustik ortamları, akla yatkın karakterleri ve çoğu zaman heyecan verici araba kovalamacaları ile pek çok kişinin kalbinde kendine özgü yumuşak noktaları olan bu türdeki filmler, sonraki yıllarda çeşitli nedenlerle popülaritesini yitirmeye başlamıştır.

1.5.2 Blaxploitation Filmleri

"Blaxploitation" sineması, 70'li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde filizlenen ve siyahi karakterlerin kentsel bağlamlarda rol almasına dayanan bir Sömürü Filmi türüdür. Bu faktörler ve Sivil Haklar Hareketi'nin etkisiyle Hollywood'da gişe gelirlerinin düşmesi sonucu bu filmler ortaya çıkmıştır. "Blaxploitation filmleri Hollywood'un 1960'ların sonunda ekonomik kriz içinde olması nedeniyle ortaya çıkmıştır." (Guerrero, 1993: 70). Guerrero'ya göre;

> Özellikle, stüdyolar iflasın eşiğinde olduğu zaman ve kendilerini mali çöküşten kurtarmanın yollarını aramışlardır. Cotton Comes to Harlem ve Sweet Sweetback's Baadasss Song gibi son derece başarılı filmlerin gösterime girmesinin ardından Hollywood siyah izleyicinin tüketici gücünün farkına vardı ve bu da blaxploitation filmlerinin akınına yol açmıştır (Guerrero, 1993: 83).

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 ve türü oluşturmuştur. 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: 1).

Ek 3[4]’te de gösterildiği gibi; *Blaxploitation* filmlerinin popüler örneklerine göz atarak film içerikleri ve dönemin şartları hakkında söz sahibi olmak için konularına bakmamız gerekir; ilk olarak *Super Fly* (1972) filmine göz atılmalıdır. *Super Fly* (1972), Gordon Parks Jr. tarafından yönetilen bir *blaxploitation* filmdir. 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 kg kokain satmaya pek de istekli olmayan ortağı Eddie ile dostluk kurar. Priest suç dolu yeraltı dünyasının derinliklerine indikçe, 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* filmidir. Filmde siyah bir kadın bir genelevde

[4] Blaxploitation Filmleri Şeması, s. 194

çalışmaktadır. İki beyaz polis hıçkıra hıçkıra 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 kadın 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* (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 bıkıp sonunda sendikanın kasasını soymak için anlaşırlar. 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 sömürüsünün ve sistemik yozlaşmanın bazı acımasız gerçekçi etkilerinin altını çizen bir trajik sonla biter.

"Blaxploitation" filmleri, özellikle kent ortamında Afro-Amerikan yaşamını tasvir ettikleri doğaları nedeniyle her zaman büyük ilgi çekmiştir. Bu filmler genellikle izleyicilere 1970'lerden bu yana özellikle şehir içindeki yaşamın nasıl olduğuna dair net ama gerçekçi görüntüler sunmuştur. Corbin bu filmleri;

> Blaxploitation filmlerinin kent manzarasının fotoğraflanmasına yaptığı vurgunun, "ya gettoya aşina olmayan izleyiciler için antropolojik belgeler ya da gettoya aşina olanlar için özdeşleşme kaynakları olarak hareket eden" iki izleyici konumu sunmaktadır. Bu filmler; içeriden izleyici, yerin tanınmış otantikliği ve o yerdeki üstün hareketlilik fantezisinin bir kombinasyonuyla özdeşleşir

şeklinde tanımlar (Corbin, 2019: 74).

Yeni sosyal sorumluluk, Hollywood sinemasını Dünya Savaşı'ndan sonra sorun odaklı yönlere doğru itmeye başlamıştır. 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında sorun filmleri yapan film endüstrisi, Amerika'daki ırk ilişkilerinin eleştirisini yansıtır. Genellikle "zenci imgeleri" ya da "ırk" filmleri olarak adlandırılan bu filmler, genel

olarak popüler izleyiciler için Amerikan kültüründeki siyah/beyaz etkileşimlerinin nüansları ve eşitsizlikleri hakkında polemikçi ve eğitici olacak şekilde tasarlanmıştır. Belki de ironik bir şekilde, bu tür filmlerin ilerici sosyopolitik amacı göz önüne alındığında, Lawrence'ın tespit ettiği gibi, ırksallaştırılmış normlarının ne kadar köklü olduğunu göstermektedir;

> Hollywood 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında sorun filmleri üretimine geri dönmüştür ve bu araçları ABD'deki ırk ilişkilerini eleştirmek için kullanmıştır. Siyah-beyaz ilişkilerini irdeleyen toplumsal sorun filmlerini tanımlamak için bir kez daha etnik etiketler kullanıldı, çünkü sektörün içindeki ve dışındaki güçler bu filmleri genellikle "zenci" sorun filmleri olarak adlandırılmıştır (Lawrence, 2007: 7).

"Blaxploitation" filmleri genellikle şehir içinde büyüyen genç Afrikalı Amerikalıların (genellikle erkek) hikayesini anlatır. Corbin'e göre; "bu filmler sembolik bir yer olarak mahallenin gençlik kültürü ve rap ile daha bağlantılı olarak, ergenliğe giriş anlatıları için kullanılır ve "Erkek" ve beyaz kurumlarla savaşmaktan çok erkek rol modellerinin eksikliğiyle ilgilenirler" (Corbin, 2019: 139).

> Tamamı siyahlardan oluşan Hollywood yapımları başarısız olmuştur ve siyah karakterlerin yanı sıra siyah oyuncuların da marjinalleştirildiğinin bir göstergesidir. Irk filmleri siyah topluluğun içinden çıkarken, Hollywood'un tamamen siyah filmleri Afrikalı Amerikalılar hakkındaki beyaz kültürel mitleri sürdürmüştür (Lawrence, 2007: 7)

1960 ve 1970'li yıllar; Hollywood'un Afro-Amerikan izleyicilere hitap ederek para kazanabileceğini öğrenmeye başladığı ve bu nedenle yeni bir tür olan "Blaxploitation'ı ürettiği dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sömürü Sineması, sivil haklar hareketine ve siyah kültür ve deneyiminin daha mükemmel bir şekilde temsil edilmesine yönelik baskılara yanıt olarak daha önce yeterince temsil edilmeyen bir pazarı iyileştirmek için ticari bir strateji olarak geliştirilmiştir. Lawrence'a göre;

> Blaxploitation filmleri1970-1975 yılları arasında hem siyah hem de beyaz film yönetmenleri tarafından siyah film izleyicisini sömürmek için yapılan filmler olarak tanımlanmaktadır. Hareket, Cotton Comes to Harlem (1970) (İkinci Bölüm'de ele alınmıştır) filminin gösterime girmesiyle başlamış, bunu Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1970), *Shaft* (1971) ve Super Fly (1972) gibi öncü filmler izlemiştir. Bu filmler siyahları çeşitli üç boyutlu rollerde sunmuş ve

> siyah sömürüsü hareketini tanımlayan özellikleri sağlamlaştırmıştır (Lawrence, 2007: 17).

"Blaxploitation sineması, Siyah ruhunu beyaz iktidar yapısının tarihsel manipülasyonundan geri almaya çalışmıştır" (Bausch, 2013: 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: 18). Guerrero ise bu düşünceyi destekleyerek siyasi bir arka planının olduğunu belirtir;

> Bu filmler, siyahların yükselen siyasi ve sosyal bilinci sayesinde mümkün olmuştur ve bu da ticari sinema perdesinde tüm insanlıklarının tasvir edildiğini görmeye susamış geniş bir siyah izleyici kitlesine dönüşmeye başlamıştır. Afro-Amerikan kimlik politikalarındaki bu artış, Hollywood'un filmlerde Afro-Amerikalıları sürekli olarak aşağılamasına karşı siyah liderler, şovmenler ve entelektüeller arasında açık sözlü, eleştirel bir memnuniyetsizliğe de yol açmıştır (Guerrero, 1993: 69-70).

Büyüyen siyah izleyici kitlesinin etkisi, sinema endüstrisini bir kategori olarak "blaxploitation'ın yükselişine tanıklık etmesini sağlamıştır. Afrikalı Amerikalılar, kendilerini Hollywood'a hakim olan kaba stereotiplerin dışında algılayabilmeleri açısından çok önemli bir eğilim olan sinemaya nüfuz etmişlerdir. Böylece "blaxploitation" türü, siyah izleyicilerin daha doğru ve onurlu temsillere yönelik derin özlemlerine hitap edecek ve aynı zamanda siyah kültürel anlatıların ön plana çıkarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Lawrence kara sömürü olarak tanımladığı "blaxploitation" filmlerinin pazarlanma stratejisini;

> Kara Sömürü Filmleri 1970-1975 yılları arasında hem siyah hem de beyaz film yapımcıları tarafından kara film izleyicisini sömürü etmek amacıyla çekilen filmler olarak tanımlanmaktadır. Reklam-tanıtım kampanyaları, Blaxploitation filmlerde sunulan malzemeyle ilişki kurabilecek siyahlara yöneliktir. Ancak, tarihsel olarak tüm Hollywood filmleri bu şekilde pazarlanmıştır. Bu nedenle, reklam- pub departmanları Blaxploitation filmlerini pazarlarken standart endüstri uygulamalarını hayata geçirmiştir (Lawrence, 2007: 22).

olarak ifade eder (Lawrence, 2007: 22).

1970'lerde “Blaxploitation” sineması, siyahların ekranda daha yenilikçi ve karmaşık bir şekilde temsil edilmesi için yeni bir standart oluşturması nedeniyle popüler kültür için bir aracı haline gelmiştir. Sistematik olarak ırkçı bir toplumda siyahların trajik dayanıklılığını karakterize etmiştir. Bu film türü sadece eğlendirici değil, aynı zamanda güçlendirici ve siyah toplum içindeki sayısız deneyimi ve dinamik gücü ifade eden bir sosyokültürel tasvir biçimi olmuştur. Lawrence’a göre;

> Filmlerin kahramanlarını polis dedektifleri, kanunsuzlar ve pezevenkler gibi rollerde tasvir ederek siyahların yekpare olmadığını da gösterirler. Karakterler güçlüdür çünkü siyahlıklarını korurken düzen içinde hayatta kalma ve düzene ayak uydurma becerisine sahiptirler. John Shaft gibi karakterler sistem içinde; ancak bunu kendi koşullarında ve siyah toplumun iyiliği için yapmışlardır (Lawrence, 2007: 19).

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: 244). “Blaxploitation sineması, film endüstrisinde ırk, temsil ve özgürleşme üzerine tartışmalara yol açmıştır” (Robinson, 1998: 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: 241).

Blaxploitation filmleri, 1970'lerin başlarında büyük bir popülerlik kazanmış, ancak bu türün getirdiği tartışmalar hızla artmıştır. Siyah karakterlerin ve kültürün sinemadaki temsili konusunda farklı görüşler ortaya çıkmış, bu da türün geleceğini belirsiz hale getirmiştir. 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: 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 sürmüştür. Bununla birlikte, siyahların filmlerdeki tasvirinin nüansını göstermesi ve siyah gücün hikayesini genişletmesi nedeniyle çağdaş sinematografi ve kültürün önemli bir parçası olmaya devam etmiştir.

1.5.3 Nazisploitation Filmleri

"Nazisploitation" olarak adlandırılan filmler 1960'ların sonlarında ve 1970'ler boyunca bir sömürü alt türü olarak gelişmiştir. Genellikle, bu tür filmlerin çoğunun temelinde korku, erotizm ve altta yatan şiddetin bir karışımı, genellikle Nazi savaş suçluları, toplama kampları ve sadizmle bağlantılı korkunç ve grotesk ortamlarda karşımıza çıkar. Bu türün amacı, İkinci Dünya Savaşı'nın tarihsel dehşetini kullanarak izleyicileri şok etmektir. Magilow, Bridges ve Lugt bu filmleri; "Nazisploitation sinemasının standart temaları; mecazlarını, ortamlarını ve anlatı kiplerini temsil ederek: cinsel sapkın, hesapçı ve sadist Nazi subayları, savaş esiri ve toplama kampları, tıbbi deneyler ve mahkum isyanlarından oluşmaktadır" şeklinde tanımlar (Magilow, vd, 2012: 2).

Ek 4[5]'te de gösterildiği gibi; dönemin içeriği ve koşulları hakkında söz sahibi olabilmek için Nazisploitation filmlerinin popüler örneklerinin konularına bakılması gerekir; önce *The Night Porter* (1974) filmine bir göz atılması gerekir. Liliana Cavani'nin Sömürü Filmi *The Night Porter* da (1974) Max (Dirk Bogarde) Viyana'da bir otelde gece bekçisi olarak çalışan bir Nazi SS subayı, Lucia (Charlotte Rampling) ise Max'in çalıştığı toplama kampından eski bir mahkûm ve onun sevgilisidir. Savaştan sonra Viyana'da tesadüfen tekrar karşılaşan ikili, ortak kanlı geçmişlerine dayanan sado-mazoşist bir ilişkiye başlarlar. Max, savaş suçlarını örtbas etmelerine yardım etmesini isteyen bir grup eski Naziyle ilişkiye girdiğinde zaten zor olan durum daha da kötüleşir. Her şey, yıkıcı, kaçınılmaz ilişkilerinin bir metaforu olarak ölümüne bir düelloya zorlanmalarıyla sonuçlanır.

İtalyan yönetmen Cesare Canevari'nin 1977 yapımı ikinci filmi *The Last Orgy of the Gestapo* filminde Dayle Haddon'ın canlandırdığı Lise Cohen, Yahudi bir kadının

[5] Nazisploitation Filmleri Şeması, s.194

Nazi güçleri tarafından yönetilen bir toplama kampında canavarların pençesine düşmesini ve Adriano Micantoni'nin canlandırdığı Komutan Conrad von Starke'nin uyguladığı dayanılmaz işkenceyi keşfetmesini anlatan, "Nazisploitation" sinemasının önemli bir versiyonudur. Film, Lise ve diğer mahkumların von Starke'nin ellerinde maruz kaldıkları korkunç işkenceler, cinsel şiddet ve deneylerin geri dönüşleri ile Von Starke ile eski kampta savaş sonrası bir buluşma arasında gidip gelmektedir. Lise, yaptığı kötülüklerin intikamını almak için Starke ile yüzleşir.

Üçüncü film, *The Beast in Heat*, Luigi Batzella tarafından yönetilen, İkinci Dünya Savaşı sırasında geçen ve canlı içeriğiyle ünlü 1977 yapımı bir Sömürü Filmidir. Gizli bir kampta mahkumlar üzerinde kanlı deneyler yapan sadist bir Nazi doktoru olan Dr. Ellen Kratsch'ın (Macha Magall) hikayesini anlatır. Yaptığı grotesk deneyler sonucunda korkunç, vahşi bir insan-canavar yaratır ve bunu kadın mahkûmlara cinsel saldırıda bulunmak ve işkence etmek için kullanır. Kadın kampının dışında bir grup direnişçi, kampa bir giriş bulmak ve onu içeriden yok etmek için bir yöntem planlamaktadır. Film direnişçilerin kampa girene kadar doruk noktasına ulaştığı sahnede Dr. Kratsch'ın öldürülmesi üzerine şiddetli bir çatışma sekansını içermektedir.

"Nazisploitation, seks ve şiddet unsurlarını muhteşem bir şekilde bir araya getirerek izleyicileri şok etmeyi ve gıdıklamayı amaçlayan bir film türüdür" (Veld, 2018: 222). Magilow, Bridges, ve Lugt bu filmleri;

> İkinci Dünya Savaşı ve Holokost tarihini birbirine karıştıran ya da tamamen yeni ve fantastik tarihler icat eden bu filmlerde Naziler karakterden çok karikatürdür. Nazisploitation filmlerinin mantığına göre, tüm Almanlar Nazi, tüm Naziler SS üyesi ve tüm SS üyeleri de savaş suçlusu, tıbbi deneyci ve cinsel sadisttir. Nazisploitation filminin Nazileri belirli tarihsel kişilikleri temsil etmekten çok bu kötülüğü somutlaştırır

şeklinde tanımlar (Magilow, vd, 2012: 2).

"Nazisploitation" filmleri özünde tarihi bulanıklaştırır. Nazileri basitçe karikatürize eder, onları tarihsel gerçeklerin gerçekliğinden ve karmaşıklığından sıyırır. Bu gerçeklerin yerine, kötülüğün daha olağanüstü abartılarını koyar. Erotik temalara da bulaşan "Nazisploitation", güç, şiddet ve sapkın cinselliği ortaya çıkarmak için

sansasyonel bir alan bulmaktadır. Dolayısıyla bu filmler yalnızca izleyicilerini dehşete düşürmeye değil, aynı zamanda Nazilerin dayattığı psikolojik ve fiziksel bozulma üzerine düşünmeye de hizmet ederek izleyiciyi şok etmeyi amaçlar. Magilow, Bridges, ve Lugt'a göre;

> Bu filmlerde, faşizm ve cinselliğin bir araya getirilmesi, Nazilerin kurbanlarını zihnen ve bedenen ne ölçüde aşağıladığını anlamanın ötesinde birçok role hizmet etmektedir. Belki de en önemlisi, bu filmler faşizmi normatif olmayan cinsellikle ilişkilendirmenin ne anlama geldiği gibi can alıcı bir soruya işaret etmektedir. Nazisploitation'ın Nazizmin erotik boyutlarını ele almaya istekli olması, aslında onun bu kadar tabu haline gelmesinin temel nedenlerinden biridir (Magilow, vd, 2012: 13)

"Sadiconazista filmlerinin çoğunu "sexploitation" olarak adlandırmak daha doğru görünüyor. Bu filmlerin amacı izleyiciyi tarihi ortamların karnavalesk bir karışımı, bazı sadist şiddet, itici anlar ve kostümlerin fetişist kullanımı ve simüle edilmiş seks ile eğlendirmektir." (Magilow, vd, 2012: 29). Magilow, Bridges ve Lugt' a göre;

> Kanada yapımı Love Camp 7 (1968) ve Ilsa, She Wolf of the SS (1974) ile kendi "sadiconazista" versiyonlarını sinemaya taşımışlardır. Bu filmler toplama kampı genelevine ve sözde tıbbi deney merkezine röntgenci bir bakış atar. Holokost motiflerinin bu sömürücü kullanımı bazı tartışmalara neden olsa da bu filmler ev medyası biçiminde hala son derece başarılıdır. Playboy modeli Dyanne Thorne'un oynadığı Ilsa filmi, bir dizi doğrudan ve dolaylı devam filmi bile doğurmuştur (Magilow, Bridges, ve Lugt, 2012: 25).

"Nazisploitation filmlerin ortak noktası, Nazi döneminin hem yüksek hem de düşük seviyeli birçok temsilini birbirine bağlayan bir şey, yani Nazizmin erotikleştirilmiş imgeleriyle meşgul olmaktır" (Magilow, Bridges, ve Lugt, 2012: 39). Bu filmler;

> Saygın film yapımcıları Nazizmin cinsel cazibesini keşfederken, diğer film yapımcıları da Nazi imgelerini tamamen müstehcen amaçlar için kullandılar. İstismar türü, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında bir dizi mahkeme kararıyla ortaya çıktı ve bu da filmlere kademeli olarak daha fazla çıplaklık ve müstehcen içerik girmesine yol açmıştır. Sonraki dönemde yavaş yavaş bu filmlere son derece açık içerik ve daha ciddi şiddet ve aşağılama temaları eklenmiştir (Magilow, vd, 2012: 44).

“Bu filmlerin birincil amacı toplumsal eleştiri değildir. Bununla birlikte, bu ve benzeri Nazi temalı pornografi örneklerini kültürel ve siyasi bağlamlarına göre okumak kesinlikle mümkündür” (Magilow, vd, 2012: 45).

Nazisploitation filmlerinde kurban arketipi sıklıkla kullanılır. “Kurban kategorisi; genellikle isteksiz tutsak kategorisinden daha karmaşık bir kategoridir. Çoğu zaman kurban, erotik ilişkilerin yarı rızaya dayalı bir katılımcısıdır ve böylece cinselliğini ortaya koyarak belli bir oranda failliğini sürdürür” (Magilow, vd, 2012: 48). Kurban kavramı, “Nazisploitation” filmlerinde özellikle Nazi Almanya'sıyla ilgili olarak, öncelikle güç, eylemlilik ve sosyal anlayışın karmaşık etkileşimiyle ilgilidir. Aynı zamanda, Nazi dehşetine karışan kadınların cezalandırılması başka tür bir mağduriyeti temsil etmektedir. “Hem erkek hem de kadın Naziler cezalarını çekerler. Bununla birlikte, erkek Nazilerin kaderi genellikle hızlı bir infaz olurken, intikamcı zulmün yükünü çekenler kadınlardır” (Magilow, vd, 2012: 48). Ayrıca Magilow, Bridges, ve Lugt’a göre;

> Filmlerin çoğu kaçınılmaz olarak katliamdan kurtulan heteroseksüel bir çift şeklinde sona ererken veya çözüm sunarken, bu tür filmlerin kahramanları tarafından işlenen acımasız eylemler yalnızca toplumsal düzeni yeniden kurmak için aşırı şiddete duyulan ihtiyacı doğrular. Dünyanın işkence ve zulümden kurtulduğuna dair çok az his vardır, sadece bu özel tezahürün yenilgiye uğratıldığına dair bir his vardır (Magilow, vd, 2012: 51).

Bu durum, Nazisploitation'da şiddet ve erotizmin bir araya gelişinin temsilinde çok karmaşık ve rahatsız edici bir şekilde işleyen bir dinamiktir. İzleyicileri korku ve gıdıklanma arasındaki çizgileri bulanıklaştıracak kadar hem tiksindiren hem de büyüleyen türden filmlerdir. Church’e göre;

> Nazisploitation filmleri, yalnızca sömürü hayranları arasında değil, aynı zamanda çeşitli beyaz üstünlükçü gruplar ve diğer Nazi sempatizanları arasında da devam eden takipçiler bulmuştur. Bu son gruplardaki izleyicilerin bu tür filmlerin campy ya da abartılı aşırılıklarını tanımak ve bunlardan zevk almak için yüksek düzeyde meşru kültürel sermayeye ihtiyaçları olmasa da alımlamalarının daha ciddi boyutu bu filmleri geçmiş ve şimdiki nefretleri pekiştiren filmler olarak da konumlandırabilir (Church, 2015: 60).

Kaźmierczak'e göre; "nazizm, gösterileni olmayan bir tür gösterendir. Bu bağlamda Nazizm farklı gösterge biçimlerinin de alıcısı olmuş, bu göstergelerle ve onun yerine ikame edilebilecek diğer göstergelerle etkileşime girerek anlam kazanabilen bir gösterge haline gelmiştir" (Kaźmierczak, 2011: 103).

> Bu filmlerin bir tür tarihsel belge olarak yapıldığı ve dağıtıldığı fikri, bu filmlerin çoğunda Nazilerin kampları ve sakinlerini yok ederken gösterilmesiyle pekiştirilmektedir. Kampları, yaptıkları vahşeti tarihsel kayıtlardan silmeye çalışan Müttefiklerden gizlemeye çalışmak için yok ediyorlar. Dolayısıyla bu filmler, Nazilerin gizlemeye çalıştıkları dehşet tarihini ifşa ettiklerini iddia ederek kendilerini meşrulaştırmaktadır (Magilow, vd, 2012: 59).

Benash'e göre; "Nazisploitation'ın bir sömürü alt türü olarak yerleşmesi tartışmasız onun en önemli mirasıdır. Bununla birlikte, pornografiye ve bunu oynatan sinema salonlarına karşı tepkinin zeminini hazırlamaya da yardımcı olmuştur." (Benash, 2020: 460) Bu filmlerin hiçbirinin gerçeklere uygun olmakla bir ilgisi yoktur. Ayrıca; Magilow, Bridges, ve Lugt'a göre; "film yapımcıları sadece 1970'lerin sinema izleyicilerinin daha tuhaf ve vahşi psiko-seksüel zevklere olan özlemini sömürerek birkaç dolar kazanmakla ilgilenmişlerdir" (Magilow, vd, 2012: 93).

Nazisploitation filmlerinin mirası temelde tartışmalı olsa da, Sömürü Sineması tarihinde kalıcı bir yer edinmeyi başarmıştır. Bu filmler, insan davranışının ve toplumsal çürümenin uç noktalarını tasvir etmekle kalmamış, aynı zamanda bu tür yapımların izleyici tarafından tüketilmesinin etiği konusunda da önemli sorular ortaya çıkarmıştır. Bu filmlerin korku ve erotizm arasında sahip olduğu neredeyse tekinsiz nitelik, izleyicileri ahlaki sınırları ve bu sınırların zaman içinde nasıl duyarsızlaştırılabileceği veya normalleştirilebileceği kavramıyla başa çıkmaya zorlamalarından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, Nazisploitation'ın kalıcı mirası eğlence, ahlak ve kültürün yansıması arasındaki ilişkileri karmaşıklaştırmasıdır.

2.BÖLÜM

SÖMÜRÜ SİNEMASININ TARİHİ

2.BÖLÜM

İKTİDARIN MEKANI VE BİYOPOLİTİKA

2.1 İktidar, Mekan ve Sinema İlişkisi

İktidarlar, ulusal sinemanın gelişmesi için çok şey yapmıştır. Çoğu hükümet, film üretimine asgari düzeyde müdahale etmek ve iç pazarları açmak için tamamlayıcı bir strateji olarak kültürel liberalleşme politikaları başlatmıştır. Ayrıca ulusal sinemanın gelişmesi için kendi yerli film endüstrilerini desteklemeye de özen göstermişlerdir. James'e göre;

> Sinema asla sadece bir nesnenin ya da metnin vesilesi, asla sadece bir mesajın ya da estetik bir olayın mekânı değil, her zaman insanlar ve sınıflar arasındaki çok yönlü ilişkilerin alanıdır (James, 1989: 5).

Sinema ve toplum arasındaki bu alışveriş basit bir eğlence için değildir; her şeyden önce, içinden çıktığı sosyo-politik manzaraların bir yansıması ve eleştirisidir. Karşılıklı ilişkiler, sinemanın kendi başına gelişme ve daha geniş toplumsal akımlara daha fazla yanıt verme yeteneğiyle dinamizmin altını çizmiş, onu kolektif bilincin ve kültürel anlatıların gelişiminde ciddi bir güç haline getirmiştir. Merleau-Ponty'e göre; "mekânın kendisi psiko-fiziksel bir öznenin varlığından bağımsızdır, yönü yoktur, içi ve dışı yoktur" (Merleau-Ponty, 2002: 236). Yıldız'a göre ise;

> Mekân ve sinema arasındaki ilişki, sinemanın hem bir sanat formu hem de bir iletişim aracı olarak ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra, sanayi devrimini takiben bireysel ve kolektif yaşam tarzlarındaki değişim, sinemada mekânın ve dolayısıyla mimarinin temsili üzerinde aşamalı bir etki yaratmıştır. Mekan, zaman ve hareket üzerinden işleyen iki disiplin olarak mimarlık ve sinema ortak bir zemin oluşturmuştur (Yıldız, 2022:14).

James bu durumu; "Sinema, gösteri gibi, görsel ve işitsel medyanın, reklamcılığın ve gazeteciliğin, politik sürecin ve işaretlerin kentsel peyzajının tümünde yaşar" şeklinde ifade eder (James, 1989: 5). Sinema, Guy Debord'un Marx'ı detaylandırdığı terimlerle, "bir imgeler koleksiyonu değil, imgelerin aracılık ettiği insanlar arasındaki toplumsal bir ilişkidir" (Debord, 1983: 2). James'e göre;

> Genel olarak maddi üretim tarzı gibi, kültürel üretim tarzı da en azından başlangıçta, üretim güçleri ile üretimin toplumsal ilişkileri arasındaki bir ilişki olarak tanımlanabilir. Film için birincisi, üretildiği tüm hammaddelerden ve bu hammaddeleri bitmiş esere dönüştüren insan emeğinden oluşurken, ikincisi, üretici güçlerin özgül mülkiyetinin gerektirdiği ve bu mülkiyet tarafından inşa edilen insanlar arasındaki ilişkilerdir. Filmi bir meta olarak üreten kapitalist film üretim tarzı, diğer metalar etrafında ürettiği toplumsal ilişkileri film etrafında da üretir (James, 1989: 5).

Bu bağlamda film üretimi, yalnızca film üretiminin teknik ve sanatsal alanlarıyla değil, daha büyük ölçüde, eserin üretimini ve dağıtımını destekleyen karmaşık ekonomik ve sosyal ilişkiler ağıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu kapitalist sistemle bütünleşmiş böyle bir üretim tarzının doğası, filmin bir sanat formu olarak değil, kâr aracı olarak kullanılmak üzere bilinçli bir şekilde yaratılmış bir nesne olarak üretilmesidir. Dolayısıyla, bu güçlerin birleşmesi, filmlerin içerik, biçim ve dağıtımının, yatırımlardan maksimum getiri elde etmek için daha geniş bir pazarın zevk ve tercihlerini yakalamaya ve tatmin etmeye yönelik olduğunu görmek açısından önemlidir. James'e göre; "Bilişsel haz, meta filmin belirleyici işlevi, üretimine yatırılan sermayenin değerlenmesidir. Diğer metalarda olduğu gibi, tüketim meta filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Artı değer gişede gerçekleşir ve sermaye orada yeni üretim döngüleri için gerekli olan para biçimine geri döner" (James, 1989: 6).

Bu görüşe göre, meta film sadece eğlence ihtiyacına değil, aynı zamanda sermaye için ekonomik büyüme sağlayan değişim potansiyeline de hizmet eder. Sermaye birikiminin hedeflerini yerine getiren bir tür bilişsel anlaşmaya yönelik olarak tasarlanmıştır.

James'e göre iktidar, Marx'ın burjuva ekonomisine özgü olarak belirttiği, "toplumsal üretim sürecinde şeylerin damgalandığı toplumsal, ekonomik karakteri, bu şeylerin maddi doğasından kaynaklanan doğal bir karaktere dönüştüren" fetişizm ürünü olarak sinemayı pazarlamıştır (James, 1989: 6). Sinema böylece ideolojik bir uygulama aracı olarak, yerinde bir kültürel ve sanatsal yaratımdır: filmlerdeki hikayeler, temalar, temsiller; kapitalist sistemin değer ve yapılarına uygun bir şekilde düzenlenmiştir. İzleyicileri akustik olarak sinemasal hikâye anlatıcılığının dokusuna işlenmiş ideolojilerin içine çeker, onları zihinlere yerleştirir ve böylece süregelen statükoyu pekiştirir. Bir kültür endüstrisi olarak sinemanın, halka aşıladığı burjuva idealleriyle

ilgilenen bir hegemonyanın böylesine etkili bir aracı olarak kalmasını sağlayan da işte bu süreçtir. Bu bağlamda, filmden alınan haz, pasif bir deneyim olmaktan çıkar ve kapitalizmin ideolojik makinesiyle uyum içinde çalışan bir sürece dönüşür. James'in de ifade ettiği gibi iktidarın ürettiği;

> Film üretim tarzının toplam biçimi kapitalist sinemadır ve böyle bir sinema, insanları film üretiminin endüstrilerinde, toplumsal ilişkilerinde ve söylemlerinde belirli konumlara ve dolayısıyla toplumun geneline yerleştiren toplumsal bir süreçtir. Kapitalist film burjuva toplumunun öznelerini ürettiği gibi, kapitalist sinema da onların tabiiyetini üretir (James, 1989: 6).

Gerçekten de izleyicinin deneyiminde makineye odaklanmaktan filme odaklanmaya geçiş, kapitalizmdeki genel bir eğilimi yansıtır; metalaşma, sadece satılacak ürünün değil, aynı zamanda ürünün deneyiminin ve tüketiminin de metalaşması da içerir. Yönetmenlerden oyunculara, teknisyenlerden işçilere kadar film endüstrisindeki herkesi dünya çapındaki ekonomik ve sosyal bağımlılıkların karmaşık yapısına bağlamakta, dolayısıyla içinde işlev gördükleri kapitalist yapının pekiştiricisi olarak hizmet etmektedir. James bu durumu;

> Stüdyolar, laboratuarlar ve bunların makineleri, önceki fabrikalara ve endüstrilere, çelik ve plastiğe, gümüş ve diğer değerli metallerin çıkarılmasına, genişleyen ekonomik ve sosyal karşılıklı bağımlılık döngüleri bir bütün olarak dünya çapındaki maddi üretimle sürekli olan elektrik ve enerji santrallerine bağlıdır. Tüm bunlar, en sıradan sinemaseveri bile modern politik yaşamın sonsuz döngülerine dahil eder, zira toplumsal düzenin sinemasal itirazını en az uzlaşmacı bir hale getirme girişimlerini bile kuşatırlar

şeklinde aktarır (James, 1989: 7).

Kamusal sinema alanı tarafsız olmaktan çok uzaktır. Mevcut güç ilişkilerini azınlığın ya da marjinal grupların aleyhine olacak şekilde yansıtmaktadır. Bu durum James'in de belirttiği gibi; seyircinin üretim ve tüketim ilişkilerindeki dengeyi sürekli değiştirmiştir;

> Film üretimi genel olarak modern üretimin koşullarına karşılık vermiştir. Üretiminin toplumsal ilişkileri genel olarak ekonominin ilişkileri olduğundan, kültürel üretimi meta üretimiyle bütünleştirdiğinden, sinema böylece genel olarak elde edilen üretim tarzını ideolojik ve maddi olarak birbirine kenetlenmiş iki şekilde sürdürür. Seyircilerinde, kapitalist topluma uyum sağladıkları arzu ve

> korkuları, bilinçli ve bilinçsiz öznelliği yeniden yaratır. Althusser'in ifadesiyle üretim ilişkilerini yeniden üretir (James, 1989: 7).

Daha büyük ekonomik yapılarla eşleşen film üretiminin evrimi, kültürel eklemlenme biçimleri ile kapitalizmin mekaniği arasındaki eksende gelişmiştir. Thomas Edison'un stüdyosundaki organizasyonel yenilik ise film üretimini endüstriyel montaj hatlarını andıran bir şekilde daha düzenli hale getirmiş; üreticiler ve tüketiciler arasında net bir ayrım çizgisi oluşturulmuştur. James bu ayrımı;

> 1897-1902 yılları arasındaki tröstleşme ve birleşme hareketlerinin hızlanmasının hemen ardından, dokuz büyük şirket patentlerini ve haklarını bir araya getirerek 1909'da Motion Picture Patents Company'yi (MPPC) kurdu ve böylece sektörün uluslararası kontrolünü üstlendi. Bu durum aynı zamanda hem yasadışı bağımsız üretimin hem de MPPC'ye karşı güven kırıcı meydan okumaların ortaya çıkmasına neden olsa da tekelci üretim ve dağıtım başlangıçta sektördeki rekabeti kısıtlamıştır. Ford üretim hattının virtüel bir taklidi olarak yazarlara, yönetmenlere, kameramanlara, teknisyenlere, yıldızlara (zaten üretimin temel bir aracı) ve diğer aktörlere verilen az çok özerk görevler halinde rasyonelleştirilmiştir

şeklinde aktarır (James, 1989: 7).

Sinemasal mekânlar, bireyin davranışlarını ve duygularını şekillendirir ve yeniden oluşturur. Bu mekânlar, küresel siyaset ve tarih hakkındaki fikirlerin sürdürüldüğü, dolayısıyla bazı davranışların ve hikayelerin ana akımlaştırılmasına ve yetkilendirilmesine yardımcı olan alanlardır. Tuan'a göre; "mekân elbette karmaşık ve değişken bir bakış açısı ya da duygudan daha fazlasıdır. Biyolojik olarak hayatta kalmanın bir koşuludur" (Tuan, 1977: 57). Çoğu durumda, iktidar kurumlarının film endüstrilerinde bir payı olsa da çoğu zaman, muhtemelen sansür ve vergilendirme yoluyla, film yapımcısının ulusal temaları ele almasında önemli özgürlükler anlamına gelmektedir.

James'e göre; "Film pratiği, egemen üretim tarzına, kitle iletişim araçlarına göre konumunu kodlar. Ve ortaya koyduğu üretim tarzı, onu oluşturan toplumsal ilişkilerden, filmin aracı olduğu ya da olacağı sinemanın toplumsal ilişkilerinden bahseder" (James, 1989: 12). Bruno bu ilişki düzeyini;

> Mekânsal tüketim, tüketim mekânlarıyla bağlantılı hale gelir ve kişinin öznellik ve zamansallık deneyimleri, filmin/izleyicinin kültürel konumundaki

> değişikliklerden etkilenir. Mekânlara izleyicilik anılarıyla yatırım yapılabildiği gibi, izleyiciler de kendi anılarını yeni bağlamlarda yeniden ziyaret edilebilecek yaşanabilir mekânlar olarak okuyabilir ve zaman içinde izleme deneyimini etkileyen bir arzu duygusunu açığa çıkarmaktadır

şeklinde ifade eder (Bruno, 2002: 45).

Kültürel mekanlar ve tüketim alanları, izleyicilerin kişisel anıları aracılığıyla, yeniden ziyaret edilme potansiyeline sahip yaşanabilir mekanlar haline gelmiştir. Short'a göre; "küreselleşmenin mekânsal diyalektiği, mekânın inşası ve yerin yaratılmasıdır. Küreselleşme, mekân-zaman yakınlaşması, kültürel homojenleşme, ekonomik yeniden küreselleşme ve siyasi (dez)entegrasyon yoluyla mekânı inşa eder. Ancak aynı şeyler aynı zamanda mekanları da yaratmaktadır" (Short, 2001: 18). Bunun uzun vadede aşıladığı duygular, sinemanın sadece bir araç değil, zamanla ve kültürel bağlamlarla değişen kişisel ve kolektif bir hafıza deposu olduğunu öne sürerek deneyimi yeniden şekillendirmiştir. Church bu şekillenmeyi;

> Alternatif gösterim mekanları olarak grindhouse'ların marjinalleştirilmesi, bu sinemalar tarafından ilk yıllarından itibaren hem istenmiş hem de dayatılmış olsa da belki de genleştirilmiş filmlerini çevreleyen alt-kültürel sermaye mücadelesinin şimdi kendisini her zaman olduğu gibi ekonomik sermaye mücadelesi olarak ortaya koyması uygundur. Sözde muhalif konumlarını onaylamak için grindhouse'un niş ve kitlesel pazar göstergelerini tüketen çoğunlukla orta sınıf meraklılar tarafından sahiplenilen bu kültürel farklılıklar, grindhouse'un nihayetinde ekonomik olarak uzlaştığı "iyi nesne"dir

şeklinde aktarır (Church, 2015: 123).

Grindhouse ve roadshow'lar aracılığıyla piyasada dolaşan Sömürü Filmlerinin ekonomik uzlaşması, film endüstrisindeki kültürel ve finansal sermaye arasındaki karmaşık ilişkiyi vurgular. Önceki düzende marjinal olan filmleri ve alanları daha büyük pazarla kültürel hizalamalara sokarlar ve böylece alt-kültürel farklılığın dinamikleri ana akım ekonomik zorunluluklarla bütünleşir. Bu, kültürel sermayenin mevcut ekonomik anlayış altında ne kadar değişken ve kırılgan olabileceğine işaret eden bir değişime işaret etmektedir.

Dolayısıyla, kapitalist çerçevede kültürel ayrımların birlikte benimsenmesi ve parasallaştırılmasına dair örüntü fark edilmektedir. Farklı kültürel fenomenlerin ana akım topluma girişine ilişkin tarihsel gelişim örüntüleriyle bağlantılı olarak, yıkıcılık ve ticari başarı arasındaki ayrımın bulanıklaştığını görmenin bir başka yolu da budur. Walker'a göre; "tarihsel olarak, iktidarlar film içeriğinin düzenlenmesine dahil olmuş ve bu da film endüstrisi, toplum grupları ve hükümet organları arasında çatışmalara yol açmıştır" (Walker, 2011: 8).

Bu bağlamda, sinema yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik güçlerin bir yansıması ve mücadele alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Kapitalist sistem içinde, farklı kültürel öğelerin parasallaştırılması, bu öğelerin orijinal anlamlarının dönüşmesine ve ticari çıkarlar doğrultusunda yeniden tanımlanmasına yol açmaktadır.

2.1.1 Sömürü Sinemasının Tarihsel Etkileri

Başlangıcından bu yana bu endüstri, sinema ile yapılabileceklerin sınırlarının ötesinde sürekli bir esneme olmuştur. Bu durum sadece teknolojide değil, film yapımında ve tüketiminde kullanılan hikaye tekniklerinde de pek çok ilerleme kaydedilmesini sağlamıştır. Sektör büyüdükçe yapımların karmaşıklığı da artarak; daha geniş çaplı değişiklikler toplumsal beklentilerin ve teknolojik kabiliyetlerin yankısı haline gelmiştir. Bordwell, Staiger ve Thompson bu durumu;

> Sinema endüstrisinin ilk yirmi yılında daha fazla görüntüye yönelik sürekli talepler, çoklu çekim teknikleri filmlerin ve daha sonra da uzun metrajlı filmlerin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda, anlatı filmi yapımı en verimli, kontrol edilebilir yaklaşım olduğunu kanıtlamış ve kısa sürede şirketlerin üretimine hakim olmuştur

diye ifade etmektedir (Bordwell, vd, 1985: 607).

Her türlü hikaye anlatma aracı bir araya gelerek anlatıların inşasında yeni normların oluşmasında rol oynamıştır. Edebiyat, tiyatro, müzik ve görsel sanatların birbirinden bağımsız çeşitli unsurları birbirlerini büyük ölçüde etkileyerek, teknik ve ilkelerden örülü bir kolaj geliştirmişlerdir. Bordwell, Staiger, ve Thompson'e göre bu;

> Klasik normların kendine özgü doğası, edebiyat, tiyatro, müzik ve görsel sanatlardan alınan hikaye anlatma modellerine dayanmıştır. 1917'den sonra, mekan ve zaman sistemlerini kontrol etmek için anlatı mantığını kullanma ilkesi merkezi hale gelmiştir. Anlatı hakimiyetinin ve ona özgü sistemlerin (örneğin psikolojik motivasyon, süreklilik kurgusu) sürdürülmesi, başarılı yapım sistemlerinin ortaya çıkmasının temel nedenidir (Bordwell, vd, 1985: 607).

20. yüzyılın başlarında Hollywood prodüksiyon yöntemini değiştirmiştir ve bu, film endüstrisi içinde film yaratma sürecinde bir dönüm noktasına işaret eden değişikliklerden biridir. Daha bulanık, daha yaratıcı yönetmen-birim modeli yerini endüstrinin büyümesi film yapımında daha endüstriyel bir yaklaşıma zemin hazırlayacak ve ABD ekonomisinin genelinde seri üretim ve uzmanlaşmaya doğru bir hareketi yansıtacak bir dizi değişiklik izlemiştir. Bordwell, Staiger ve Thompson değişiklikleri;

> Yönetmen-birim yönteminin yerini 1914 civarında merkezi yapımcı sistemi aldığında, 1930'ların ve 1940'ların yapımcı-birim sisteminde detaylandırılacak ve devam ettirilecek katı bir seri üretim çerçevesi ortaya çıkmıştır. Seri üretim 1950'lerin ortalarındaki paket-birim sistemiyle gerilediğinde bile, ayrıntılı bir iş bölümü ve hiyerarşik bir çalışma düzeni varlığını sürdürmüştür

şeklinde aktarır (Bordwell, vd, 1985: 607).

1930'lar ve 1940'larda bu yaklaşım hakim olmaya başladığında, yapımcı-birim sistemi emeği, her biri üretimin farklı yönlerinden sorumlu uzmanlaşmış birimlere bölmüştür. 1950'lerin ortalarında yapılan küçük değişikliklerle paket-birim sistemi ithal edilmiş olsa da iş bölümü ve hiyerarşik örgütlenme ilkeleri Hollywood'un temel üretim uygulamalarının temelinden kaldırılmamıştır. Bordwell, Staiger ve Thompson bu yeni tarzı;

> Klasik tarz, hem ekonomik uygulamaları (örneğin maliyet verimliliği) hem de ideolojik/anlamlandırıcı uygulamaları (örneğin kaliteli film standardı) güçlendirmede kritik öneme sahiptir. Üretim tarzı içinde, standartlaşma ve farklılaşma gerilimleri, uzmanlaşmadaki artış ve Hollywood kurumlarının enerji ve sermayeyi kontrollü bir tekdüzeliğe odaklama eğilimi, klasik tarzın normlarına büyük ölçüde bağlı olmuştur (Bordwell, vd, 1985: 607).

Bu durumda; “1920'ye gelindiğinde, belirli kurumlar, üreticiler ve tedarikçiler, meslek örgütleri teknolojik değişimi Hollywood'un parametrelerine uyarlayabilecek faaliyetler ve söylemler üretmiştir” (Bordwell, vd, 1985: 607). Aynı zamanda; “1917 ile

1960 arasında bu konvansiyonlar Hollywood'un film tanımının ta kendisini oluşturmuştur, bu yüzden pragmatistimizin iddiası gözden geçirilmelidir: Tarihsel olarak klasik tarz, Amerikan film endüstrisinde ve yapım tarzında merkezi olmasa da önemli bir rol oynamıştır" (Bordwell, vd, 1985: 608).

İlk yıllardan itibaren film stüdyoları, izleyicilerin ilgisinden faydalanmak ve gelirlerini artırmak için çeşitli türlerle birlikte farklı üretim planları denemiştir. İzleyicilerin hızla değişen ortamında birbirleriyle rekabet eden stüdyolar, sadece daha az sayıda ama yüksek riskli projeler geliştirmek için çalışmaya başlamıştır.

> Sinema endüstrisi 1940'lardan sonra daha az sayıda, uzmanlaşmış projelere yoğunlaştığında, gişede olağanüstü başarı elde eden filmlere ilgi duymaya başlamıştır. Böylesine yüksek karlı bir film, bir şirketin filmin aşırı kazancını büyüme amacıyla, özellikle de daha spekülatif film-finans operasyonlarını dengelemek için istikrarlı bir büyüme geliri sağlayabilecek alanlara çeşitlendirmek için kullanmasına izin verir (Bordwell, vd, 1985: 608).

Hasılat getiren filmlere verilen bu yüksek önem, sadece stüdyoların ekonomik stratejilerini yeniden düzenlemekle kalmayıp, aynı zamanda bu stüdyolar tarafından yapılan film türlerini de büyük ölçüde etkilemiştir. Bu değişim stüdyoları da filmlerinden erişim ve gelir açısından en iyi şekilde yararlanmak için daha yeni, daha gelişmiş pazarlama ve dağıtım stratejilerine yöneltmiştir. Bordwell, Staiger ve Thompson'a göre bu;

> 1950'lerin sonlarına gelindiğinde, çekim prosedürleri zaman zaman televizyondaki çoklu kamera uygulamalarına benzemiştir. Bir kamera sürekli olarak aksiyonu çekerken, bir ya da iki kamera da ara sıra aksiyonu çekiyor ve ardından yeni çekimler için hızla harekete geçmektedir. Bu durum çekim zamanından tasarruf etmek bu tekniğin benimsenmesinin başlıca nedeni olmuştur (Bordwell, vd, 1985: 609).

Bu nedenle "filmler, özellikle son üçte birlik bölümde, olay örgüsünü çapraz kesmelerle takip eder. Mekân kaymaları anlatısal olarak motive edilir; sahneler mekânsal tutarlılık kurallarına tamamen uyar. Her bölümün anatomisi, standart kuruluş, yeni bilgi ve bir sonrakine "bağlanma" modelini izler" (Bordwell, vd, 1985: 612).

> Klasik anlatı, doğrudan hikayenin aksiyonundan (çoklu motivasyon ve diğer faktörler sayesinde) ilerlediği izlenimini yaratmayı amaçlar. Televizyon bu süreç

> için mükemmel bir folyodur. TV görüntüsü birçok elden geçer; herhangi bir noktada görüntü kesilebilir ya da durdurulabilir. Sınırda, doğrudan sansür vardır. Televizyon gerçekliğe aracılık eder; parçalara ayırır ve böler. Öte yandan film anlıktır (Bordwell, vd, 1985: 612).

Bordwell; "1961'den sonra Hollywood tarzında bir çözülme olduğu görülmüştür. Anlatı yapısının parçalandığını, tür konvansiyonlarının çözüldüğünü, çizgiselliğin yerini belirsizliğin aldığını ve bireysel kahramanın artık kahraman olarak görülemeyeceğini" ileri sürmüştür (Bordwell, vd, 1985: 614). "Thomas Elsaesser, *Thieves Like Us* (1974), *Sugarland Express* (1974), *Easy Rider* (1969) ve *American Graffiti*'nin (1973) gibi filmlerden sonra Hollywood'un; motivasyonsuz kahramanlar, pikaresk yolculuk yapıları ve pastiş, parodi ya da "başarısızlığın pathos'una kayan bir öz-bilinç ortaya çıkardığını öne sürmüştür" (Bordwell, vd, 1985: 614). Klasik Hollywood küçük niş pazarına sunması gereken sansasyonel ve şok edici malzemeye ilgi duyan nokta atışı izleyiciler için kilitlenmiştir. Sömürü Sineması, hayatın çeşitli kesimlerinde -hem genel olarak hem de teknolojik ilerlemede- görülen birçok tabu konuya değinmiştir; böylece ana akım sinemanın genellikle uzak durduğu hayattaki bu tabuların daha keskin ve filtresiz bir yönünü ortaya koyabilmiştir. Bu türün sinema tarihi boyunca bu kadar etkili ve tartışmalı olmasının nedeni de budur.

Bordwell, Staiger ve Thompson'a göre;

> Sömürü Sineması biçimsel olarak, klasik filmde bulduğumuzdan daha gevşek, daha zayıf bir olay bağlantısı kullanır. Sömürü Filmi bize gerçek mekanları, "gerçekçi" erotizmi ve gerçek sorunları gösterir. "Hollywood sineması ise filmlerindeki karakterler net karakterlere ve amaçlara sahipken, Sömürü Sinemasının karakterleri kesin arzulardan ve hedeflerden yoksundur (Bordwell, vd, 1985: 614).

Sömürü Sinemasında karakterler tutarsız nedenlerle hareket edebilir. Bu durum Sömürü Sineması anlatısına belli bir sürüklenme, epizodik nitelik kazandırır. Bordwell, Staiger ve Thompson bunu;

> Sömürü Sineması eylemden çok tepkiyle ilgilenir; nedenlerini arayan psikolojik etkilerin sinemasıdır. Ancak öyle olmadığında bile, nedenselliğin ileriye doğru akışı frenlenir ve karakterler duygularının etiyolojisini aramak için duraklar. Kahraman aşırı duyarlı bir birey haline gelir ve bu arayış sırasında psikolojik

> çöküşün eşiğine gelebilir. Gerçekçilik anlayışı filmin mekânsal ve zamansal yapısını da etkiler

şeklinde detaylandırmaktadır (Bordwell, vd, 1985: 614).

Sömürü Sinemasının estetiği, olayların dolaysızlığını ve gerçekliği hissini artırır. Mevcut ışığın ve gerçek mekanların kullanımının bu zıtlıkla çok ilgisi vardır: klasik Hollywood filmlerinin kontrollü ve genellikle idealize edilmiş mekanlarına kurulur. Böyle bir estetik sadece anlatıyı somut bir gerçekliğe oturtmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlere verilen psikolojik gerilime de katkıda bulunur. Karakterlerin iç mücadelelerine ve duygusal durumlarına gerçekten odaklanarak, Sömürü Filmleri izleyicinin ilgileriyle daha da samimi bir bağlantı kurmaktadır. Dolayısıyla, seyirci; en öngörülemez deneyimlerin psikolojik manzaralarına çekilir. Bordwell, Staiger ve Thompson'a göre;

> Klasik zaman ve mekân kavramlarının ihlali, öngörülemeyen bir günlük gerçekliğin müdahalesi ya da karmaşık karakterlerin öznel gerçekliği olarak gerekçelendirilir. Hikâye düzeninin manipülasyonları, karakter öznelliğine bağlı kalır. Benzer şekillerde, mekânın temsili belgesel gerçekçiliği (örneğin, mekan çekimi, mevcut ışık), karakter ifşası (bir dairenin içinden geçen bir pan) ya da aşırı durumlarda tamamen zihinsel imgelem olarak motive edilecektir (Bordwell, vd, 1985: 615).

Yine de Sömürü Sinemasının klasik normlardan nasıl ayrıldığına dair başka göstergeler hem anlatım tekniklerinde hem de kendine özgü görsel stillerinde yatmaktadır. Sömürü Sineması, Kameranın aşırı açıları, ani kesmeler ve düzensiz kamera hareketleri yoluyla büyük ölçüde kafa karışıklığı yaratmayı amaçlar. Bordwell, Staiger, ve Thompson'a göre bu üslup unsurları dikkatleri yalnızca mecraya çekmekle kalmaz, aynı zamanda Sömürü Sinemasının kalbinde yer alan tematik unsurların da altını çizer;

> Aynı zamanda, Sömürü Sineması; klasik kanondan sapmalar, alışılmadık bir açı, vurgulu bir kesme, yasaklanmış bir kamera hareketi, ışıklandırma ya da dekorda motive edilmemiş bir kayma sağlar. Sömürü filmlerinde anlatı sömürelecek metanın etrafında şekillenir (Bordwell, vd, 1985: 615).

Tamamen anlatı mantığına ve karakter gelişimine dayanan klasik filmlerin aksine, Sömürü Filmlerindeki hikayenin şok edici içeriği tipik olarak tek bir ürüne veya tüm anlatıyı yönlendiren yasak bir konuya odaklanır. Bu yüzden fiziksel olarak daha

doğrusal, daha az soyut ve kurallara göre oynamayan bir film deneyimiyle ilgilenen bir izleyici kitlesi için daha çekicidir. Bordwell, Staiger ve Thompson'a göre;

> Şiddet ya da komedi için kullanılan jump-cut, süreklilik ya da şok etkisi için kullanılan ses köprüsü, bir geçiş olarak dissolve'un ortadan kaldırılması ve finali belirtmek için kullanılan freeze-frame gibi teknikleri kullanır (Bordwell, vd, 1985: 615).

Hollywood sineması ile Sömürü Sineması arasında ilginç bir fark vardır: Biri kesin anlatı ve duygusal amaçlara hizmet etmek için çağlar boyunca farklı sinematik araçlardan oluşan bir cephanelik kullanmaya çalışırken, diğeri; Sömürü Sineması tam tersini yapar: daha çiğ ve daha kışkırtıcı bir izleme deneyimi yaratmak için gelenekleri altüst eder. Bordwell, Staiger, ve Thompson'a göre;

> Sömürü Sineması, gangster ve kanun kaçağı filmlerinden, gerilim filmlerinden, westernlerden, müzikallerden, bilim-kurgu filmlerinden, komedilerden ve arada bir melodramlardan oluşur. Klasik film tarzı ve kodlanmış türler, Sömürü Sinemasından ödünç alınanları yutarak Sömürü Sinemasının (zaten sınırlı olan) yıkıcılığını ehlileştirir (Bordwell, vd, 1985: 616).

Hollywood'da jump-cut, ses köprüsü ya da dondurulmuş kare gibi unsurlar, anlatıda tutarlılığı sağlamak ve izleyici katılımını artırmak gibi amaçlara hizmet etmek için büyük bir hassasiyetle kullanılır. Öte yandan Sömürü Filmleri, bu tür tekniklerden yararlanma konusunda oldukça deneysel ve tahmin edilemeyecek kadar uyumsuzdur.

2.1.2 Alt-kültürler ve Temsil

Sinema, ulusal mitlerin ve kültürel hikayelerin seyahat ettiği bir araçtır. Kamuoyunu etkilemeye ve siyaset, kültür ve sosyal konulardaki tartışmaların gidişatını etkileyen klişeleri değiştirmeye hizmet etmektedir. Church Sömürü Filmlerini bu klasmana alarak;

> Sömürü filmleri, burjuva, konformist toplumun zevklerini ihlal eden seks ve şiddet tasvirleriyle izleyicileri heyecanlandırmak için şok edici, yaratıcı veya sınırları zorlayan girişimlerle bütçesel yoksullaşmayla mücadele eden Hollywood endüstrisinin dışında veya sınırlarında çalışan isyancıların "otantik" ürünü olarak kutlanır

şeklinde aktarır (Church, 2015: 12).

Landis ve Clifford, bu otantik ürünün birçok alt kültürü tek bir yapıda birleştirdiğini;

> Ezici bir cinsel tarihle şekillenen ve seksle ilgili işletmelerin çoğaldığı Deuce, bir insanın film izlemeyi umabileceği en yoğun mekan olarak kaldı. Deuce grindhouse'ları sinema tarihinin en vahşi ve en uç filmlerinin sergilendiği yerlerdi ve bilet alıcıları her türden insanlardan oluşuyordu: işlerinden kaçan depresifler, cinsel takıntıları olanlar, ucuz eğlence arayan şehirli insanlar, okuldan kaçan gençler, randevuya çıkan maceraperest çiftler, onları dikizleyen çift avcıları, kafayı bulanlar, uyuyan evsizler, yankesiciler

diye ortaya koymaktadır (Landis ve Clifford, 2002: 3).

Jeffrey Sconce, 1980'ler ve 1990'larda Sömürü Filmlerinin ev videolarında alınıp satıldığı alt-kültür pratikleriyle ilişkilendirdiği etkili “paracinema” kavramıyla gündeme gelmiştir. Sconce’a göre; “vahşi aşırılık anlarını, devamlılık hatalarını ve film yapımındaki çaresizliğin diğer belirtilerini ayrıcalıklı kılan “o kadar kötü ki iyi” okuma stratejisi, estetik açıdan “en kötü” filmlerini başyapıtları olarak ironik bir şekilde kutlayarak siyasi eleştiri seviyesine” yükseltmiştir. Sconce bu kavramı; “Sömürü Sinemasının profilmik üretim araçlarını açığa çıkaran kasıtsız metinsel bozulmalara olan eğilimi, izleyicilerin Sömürü Filmlerini daha ünlü avangardistlerin çalışmalarıyla eşit düzeyde bir “karşı-sinema” pratiği olarak savunmalarına olanak tanımıştır” olarak tanımlamıştır (Sconce, 1995: 387). Ayrıca Sconce;

> Sömürü Sinemasının profilmik üretim araçlarını açığa çıkaran kasıtsız metinsel bozulmalara olan eğilimi, izleyicilerin bu filmleri daha ünlü avangardistlerin çalışmalarıyla eşit düzeyde bir “karşı-sinema” pratiği olarak savunmalarına olanak tanır. Böylece parasinematik bir okuma stratejisi, kişinin kendi “kötü zevkini” film estetlerinin “vahşi zevklerine” karşı geçerli bir rakip olarak öne sürerek meşru film kültürünün şeyleşmiş kanonlarına direnmesine olanak tanır

diye ekler (Sconce, 1995: 391). Sömürü Sinemasının kaba ve cilasız doğasının ana akım film kültürünün yerleşik normlarıyla çatışırken, aynı zamanda alt kültürlerde tarihin ve kültürel hafızanın rolü hakkında bir tartışma başlatır. Bu tür filmlerdeki kasıtlı veya kasıtsız çarpıtmalar, bu tür metinlerin üretim süreçlerini değil, alt kültürlerin onları nasıl benimsediğini ve yeniden yorumladığını ön plana çıkarır. Church'e göre;

“Tarihsel olarak hatalı ya da aşırı basitleştirilmiş kültürel anılar alt-kültürel ideolojileri bilgilendirmede büyük rol oynayabileceğinden, bu tür anıların çağdaş biçimini ve işlevini analiz etmek, tarihsel “hakikatin” potansiyel çarpıtmalarını düzeltmekten daha hayatidir” (Church, 2015: 12). Church, bunu daha da ileri götürerek, mevcut veya çağdaş kültürel hafızalar ve bunların alt-kültürel ideolojiler üzerindeki etkileri üzerinde çalışma becerisinin, yalnızca tarihsel kayıtları ve bunların yanlışlıklarını temizlemek yerine, bu tür hafızaların mevcut biçimine ve işlevine işaret ederek, bu tür ideolojilerin mevcut sosyal dinamikler aracılığıyla nasıl ortaya çıktığını ve yorumlandığını anlamaya olanak tanıyacağını belirtmektedir. Bu bakış açısı, 1960'ların karşı kültüründe olduğu gibi, ortaya çıkan ve gelişen alt kültürlerin mekanizmalarını anlamak için elzemdir. Bu şekilde, bu tür hareketlerin yerleşik normlara nasıl meydan okuduğunu ve yeni düşünce ve davranış paradigmaları yarattığını daha iyi anlayabiliriz. Church bunu;

> Alt-kültür, gençleri daha önce himaye ettikleri her şeye isyan etmeye ve yeni döngüleri daha önceki dönemlere şüpheyle bakmadan görmeye hazırlıyor gibi görünmüştür. Aynı anda otantikliğe duyulan özlem ve geleneğe duyulan şüphe, karşı kültürü Amerikan tüketim alışkanlıklarında büyük bir medya değişimi için ideal bir araç haline getirmiştir. Eski, “konformist” ebeveyn kuşaklarının tutumluluğundan ve marka sadakatinden kaçınarak, “isyanı” çağrıştıran “hip” ürünleri tercih etmektedir

şeklinde aktarır (Church, 2015: 14).

Karşı kültürün yükselişinin moda ve müzikten daha geniş alanlara yayılmasıyla, toplumun ve ekonominin daha geniş yönleri etkilenmiştir. Bu bağlamda, böylesi yeni bir farklı kültürel ifade dalgası, aynı görüş ve uygulamaları paylaşan taraftarları arasında bir topluluk duygusu yaratmıştır. Ancak bir alt kültür oluşturan aktif ticari eğilimler bir paradoksa yol açmaktadır. İsyan ve uyumsuzluk kavramları için sembolik olarak yapılandırılan aynı unsurlar kendilerini ana akım piyasalar tarafından hızla tüketilirken bulur ve karşı kültürel sembolizmi karlı metalara dönüştürür. Thornton'a göre bu durum;

> Belirli bir alt-kültürün şekli, “yeraltı” kültürel oluşumu olarak ideal öz imajına uymasa bile, belirli hip ideolojiler ve ortaklıklar (alt-kültürel sermaye) hayali alt-kültürel sınırların polisliği ile ilgili olmaya devam eder. Hatta bu durum, egemen ideolojik değerleri destekleyen daha geniş toplumsal eşitsizlikleri (toplumsal

> cinsiyete dayalı dışlamalar gibi) yeniden üretme riskini de beraberinde getirmektedir (Thornton, 1995: 8).

Church'e göre; "bir bireyin sahip olduğu biçimlendirici anılar topluluğu daha ziyade kendine özgü olabilirken, bir sosyal grup tarafından paylaşılan ortak geçmişin daha geniş bir tarih alanıyla örtüşmesi ve dolayısıyla bu uzlaşıya dayalı yorumlamaya daha hegemonik çağrılar yapması daha muhtemeldir" (Church, 2015: 3). Toplumsal normların ve güç ilişkilerinin sinemasal temsilleri birbiriyle örülüdür. Bunlar aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ve hatta ırksal hiyerarşiler gibi toplumsal eşitsizlikleri de pekiştirir. Aynı zamanda Church; "Temsilin bu sinematik gücü de birçok yetkin boyuta yayılır. Filmin "sömürü" olarak ilk ve devam eden çerçevesinin çoğu, fragmanlar, posterler, lobi ekranları, gazete reklamları da dahil olmak üzere paratex'lerinden kaynaklanır" diye ekler (Church, 2015: 13).

Bu anlamda Sömürü Filmleri Kernan'ın tespitinde olduğu gibi;

> Herhangi bir Sömürü Filmin anlatısının kullanım değerini, genel olarak sinemasal çekiciliğin muhtemel cazibesinden yararlanmanın değişim değerine indirgeyen bir tür "süreksizlik kurgusu" yoluyla bir araya getirilen bu paratex'ler, izleyicileri bir bütün olarak izlendiğinde hayal kırıklığına uğratabilecek filmlerin en sömürülebilir unsurlarına yönlendirirken, seks, şiddet ve sansasyonelliğin neredeyse şaşırtıcı derecede uyumsuz karışımlarını yaratır (Kernan, 2004: 208).

Sömürü Filmlerinin tanıtımı genellikle sansasyonel çekiciliğe ve filmin gerçek içeriğine dayanır. Bu tür filmlerin fragmanlarının çoğu en kışkırtıcı ve sansasyonel kısımları öne çıkarır ve bu da aslında tutarlılıktan ziyade şok değerini vurgulayan bir anlatım yaratır. Bu tür bir tanıtım, bir filme izleyicileri çekmek için ihtiyaç duyduğu tüm heyecanı verme eğiliminde olsa da bazı durumlarda filmin tamamı aynı yoğunluğu sağlayamadığı için bir kopukluğa dönüşmüştür. Tanıtımdaki bu dengesizlik, tabulaştırılmış içerik vaat ederek maksimum ticari hazzı elde etmenin pazarlamada bir sanat düsturu olduğu sömürü türündeki filmlerde genel bir eğilime işaret etmektedir. Bu tür pazarlama stratejilerinin önemi, otantik sanatsal aşırılık sergileyen manzaralar ile bilinçli ticari sömürü yoluyla üretilenler arasında hareket eden izleyici beklentilerini ve alt-kültürel sermayeyi inşa etmeye odaklanır. Church'e göre bu durum;

> Bir Sömürü Filminin yüksek noktalarını ön plana çıkararak (genellikle temel olay örgüsünün uğursuz/şehvetli erkek anlatımı ve filmin adının sık sık tekrarlanması eşliğinde), bu fragmanlar genel olarak formel filmlerin en belirgin anlarına hızlı bir genel bakış sunmada özellikle yararlıdır - ki bu, alt-kültürel sermayesi düşük ancak böylesine belirsiz bir döngü ve alt tür çeşitliliğiyle karşı karşıya kalan izleyiciler için, reklamı yapılan filmleri tek tek görme zahmetine girme arzusuna karşı bile işe yaramaktadır (Church, 2015: 109).

Sömürü Sineması ve sansür arasındaki etkileşim, sansürün türün kültürel konumundaki rolü düşünüldüğünde daha da karmaşık bir hal alır: Sansür, Sömürü Filmini bazen yasadışı ya da tartışmalı olarak damgalayarak cazibesini artırır. Aynı şekilde, bu durum, ana akım gösterime giremeyecek kadar aşırı içerik arayışında olan seyirciyi çekmek için "sansürsüz" versiyonlarla dolu bir nakit piyasasına dönüşür. Sansür ve karşı sansür çabalarının döngüsel süreci, hayranların yasak meyveyi daha da arzulamasına yol açarak, türün popülaritesini artırmış ve Sömürü Filmlerinin sadık bir takipçi kitlesini oluşturmuştur. Hills bu durumu;

> Sömürü Filmi hayranları genellikle “kendi alt-kültürel ayrımlarının önkoşullarını (“ana akım” için fazla tatsız/müstehcen olan korku filmlerini tüketmek) karşı çıkılması ve ortadan kaldırılması gereken bir güce dönüştürmektedir. Sansür böylece kültürel ve söylemsel olarak korku söyleminin düşmanı ve motoru olarak işler ve daha önce görülmemiş cinsellik veya şiddeti geri getiren iyileştirici video baskıları için kârlı bir pazarın doğmasına yardımcı olur

şeklinde ortaya koyar (Hills, 2005: 105).

Bu Sömürü Filmlerinde hassas ırkların nasıl ele alındığı, filmlerin genellikle sahip olduğu bir sosyal tutum ve politik doğruluk düzeyini vurgular. Klasik sonrası sömürü sinema örnekleri, altın çağında, şok ve sansasyonel değer için ırksal stereotipleri ve gerilimleri teşvik etmiştir. Church'e göre bu durum;

> 1960'lar ve 1970'lerde post-klasik Sömürü Sinemasının zirve yaptığı dönemden bu yana dramatik bir şekilde değişen toplumsal tutumlara yönelik ırk temsilleri ve retorikleri, Amerikan toplumunda “politik doğruculuk” meselelerine karşı belki de diğer tüm kimlik faktörlerinden daha keskin bir duyarlılık kaynağı olmaya devam etmektedir (Church, 2015: 179).

Dolayısıyla, bir üretim tarzı olarak Sömürü Sinemasıyla bağlantılı döngüsel nitelikler, orijinal yapımcılarının ve dağıtımcılarının genellikle kısa görüşlü ekonomik

hedeflerine rağmen, bu filmlerin alt-kültürel olarak hatırlanmasına elverişli olduğunu kanıtlamıştır.

2.1.3 Bellek, Mekan ve Nostalji

Sömürü Filmleri, sinema tarihinde önemli bir yer tutmuş, izleyiciyi hem içeriğiyle hem de sunduğu görsel anlatımla derinden etkilemiştir. Bu filmler, izleyicinin duygusal ve zihinsel dünyasında iz bırakacak güçlü temalar ve görsel unsurlar barındırır. Sinemanın mekânsal ve deneyimsel boyutları, izleyicinin algısını ve filmi yorumlama biçimini büyük ölçüde şekillendirir.

Yıldız; "Sinemanın görsel doğası, mekânsal algıların keşfedilmesine ve geçici anların kaydedilmesine olanak tanıyarak, deneyimlerin yakalanması ve korunmasındaki benzersiz gücünü vurgulamaktadır" diye aktarır (Yıldız, 2022: 14). Church, ise; "Sömürü Filmlerini sinemada gösteren izleyiciler ve mekânlar giderek geçmişe gömülürken, ev videosu çağında Sömürü Filmi tüketiminin yaşanılan mekânları ile sembolik mekânlarını birbirinden ayırmak daha da zorlaşmaktadır" diye ifade eder (Church, 2015: 3). Aynı zamanda Sömürü Filmlerinin hayranlar üzerindeki etkisini;

> Sömürü Filmi, belirli bir filmi bu şekilde tanımlamak için farklı nedenleri olan eleştirmenler ve hayranlar tarafından benimsenmeden önce endüstriyel bir pratikler bütünü olarak da var olmuştur. Aslında, bir üretim tarzı olarak Sömürü Sinemasının döngüsel nitelikleri, orijinal yapımcılarının ve dağıtımcılarının genellikle kısa görüşlü ekonomik hedeflerine rağmen, hayranların bu filmleri anımsamasına son derece elverişli olduğunu kanıtlamıştır

şeklinde ortaya koyar (Church, 2015: 4).

Church, söz konusu Sömürü Filminin başından itibaren kısa vadede ekonomik pratiklerin bir ürünü olmasına rağmen, kısa sürede endüstriyel kullanım bağlamının ötesine geçerek hem eleştirmenler hem de hayranlar için büyük bir ilgi nesnesi haline geldiğini göstermektedir. Sadece film değil, hayranları arasındaki toplumsal yorumlama pratikleri bile filme dahil olmuştur. Bu süreçte, bu topluluklar genellikle bu filmlere yeniden okumalar ve yapımcılarının amaçladığından farklı bir yeniden değer biçerek, filmlerin kendine özgü estetik, tema ve kültürel anlamlarının birçoğunu ön plana çıkarır.

Böylece Sömürü Filmleri, ticari amaçlarının çok ötesinde bir yaşam ve kültürel önem kazanır.

Church'e göre; "Sömürü Filmlerinin oluşturduğu bu sözde özgünlük, uzmanlık ve sınır aşma gibi alt-kültürel ideolojilerin giderek daha hareketli ve dağınık hale gelen hayran kültürleri içinde işlemeye başlar" (Church, 2015: 4). Gaskill'e göre bu durum;

> Grindhouse'lara ve Sömürü Filmlerine yönelik saldırılar izleyicilere yöneliktir, ancak aynı zamanda sektör profesyonellerini de etkileyerek film yapımcılarını bu türe girmekten caydırmıştır. Böylece Sömürü Filmleri kendi üretim ve gösterim normlarını yaratabilmiştir. Örneğin, Hollywood'da beyaz heteroseksüel erkekler film yapımcılığını domine ederken, sömürü film yapımcıları bu işi yapabilecek herkesi en düşük ücretle çalıştırabilmiştir. Deuce ve Sömürü Filmlerinin çarpık normal anlayışının birleşmesi, kendi ahlaki standartları, sosyal normları, mekan kullanımı ve ekonomisi olan bir film üretimi ve dağıtımı mikro toplumu yaratmıştır (Gaskill 2023: 99,100).

Church'e göre; "izleyici ve hayranlar nadiren yüz yüze etkileşimde bulunsalar bile, tekrarlanan hayal gücü eylemleri yoluyla, tüketimdeki kültürel ve teknolojik değişimler tarafından tehdit altında görünebilecek temelde yok olan belirli bir kitleye yönelik özdeşime kapılmışlardır ve kendilerine dair imgeler inşa ederler" (Church, 2015: 4).

Church, hayran etkileşimlerinin sanallığının belirli bir topluluk oluşturma biçimini mümkün kıldığını savunmaktadır. Hayranlar fiziksel olarak etkileşime girmeseler de zihinlerinde kendilerini homojen bir kitlenin parçası olarak hayal ederek bunu yaparlar ve tek farkları kültürdeki ana akım olana karşı çıkmalarıdır. Hayali bir topluluk, medya kullanımında bir zamanlar sorgulanmayan uygulamaların altını oyan teknolojik gelişmeler ve tüketim davranışındaki değişimler tarafından giderek daha fazla tehdit ediliyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla hayranlar, kendilerini geçmiş bir çağa özlem duyarken, ortak nostaljileri ve algılanan marjinalleşmeleri etrafında dayanışma ve kimlik inşa ederken bulurlar. Church bunu;

> Pazarda her zamankinden daha az niş hayran gruplarıyla sınırlı görünen şekillerde yeniden canlanan izleyicilerin zihninde ortaya çıkarmaktadır. Bu artan erişilebilirlik, belki de hiçbir zaman gerçekten var olmamış ama kendi içinde bir

> nostalji nesnesi olarak varlığını sürdüren bir alt kültürel topluluk duygusuna duyulan özlemi teşvik etmektedir

şeklinde aktarır (Church, 2015: 4).

Sömürü Filmlerin "devam eden tüketimi, bu geçici sosyal gruplar içinde hiçbir zaman gerçekten var olmamış bir topluluk duygusu hakkında nostaljik mitler üretir ve kalıcı olması istenen bir ruh hali yaratır" (Maffesoli, 1996: 148). "Geçmişi çarpıtmanın bir aracı olarak nostalji, böylece geçmişin bireysel ve daha kolektif anıları arasında aracılık ederek, potansiyel olarak algılanan alt-kültürel ve teknolojik değişime karşı hem bir tampon hem de bu değişime ilişkin kaygıların kaynağını sunuyor" (Church, 2015: 6).

Church, Sömürü Filmlerinin hayranlar için;

> Sevilen bir eser olarak kendi başına metinsel nostaljinin arzu edilen bir nesnesi olarak, geçmiş bir zaman/mekân/seyirci kitlesiyle ilgili anıları tetikleyen bağlamsal nostalji için bir araç olarak ya da bunların bir kombinasyonu olarak işlev görmektedir. Başka bir deyişle, nostalji, film söyleminin alt-kültürel ideolojilerini ve sermayelerini, kişinin söyleminin, çağrışım olarak konumlandırılabileceği hayali bir zaman ve mekan sağlayarak temellendirir

diye açıklar (Church, 2015: 6).

"Sömürü Filmleri bugün dvd ve ev videoları gibi yollarla tekrar tekrar izlenmesi hayran tüketiminin yaşanmış mekânları ve sembolik alanlarını birbirine bağlayan bu kültürel anıları inşa eder ve bunlara aracılık etmektedir" (Church, 2015: 6). Pier Nora, bu düşünce çizgisinde, Sömürü Filmi hayranları bunu, bireylerin kolektif anılarının ve pratiklerinin mihenk taşları olarak hizmet eden filmlere katılımları üzerine kurulu bir kimlik ve topluluk duygusu yaratmanın bir yolu olarak gördüklerini;

> Kolektif hafızanın bağlandığı ve yoğunlaştığı, "sembolik bir aura ile yatırım yaptığı, maddi mekânlara nasıl soyutladığını anlamanın bir yolu olarak yer ve mekân arasındaki bağlantılar kurar ve her sosyal grup, kendi tarihini yeniden canlandırarak kimliğini yeniden tanımlamalıdır. Kimlik inşa süreçleri için mekanik olarak yüklü mekânlar olarak bu amaca hizmet etmeye yardımcı olur

diye tasvir eder (Nora, 1989: 19, 22).

Church'e göre; "hatırlanan zaman ve mekânlar, özgünlük, ayrıcalık ve uyumsuzluğa verilen alt kültürel değeri hem tehdit ediyor hem de yatıştırmaktadır. Bu çok yönlü etki, özellikle geçmiş kişisel hatırlama biçimlerini sorgulayan format geçişi anlarında hem medya hem de nostaljiyi çevreleyen kalıcı endişelerden kaynaklanmaktadır" (Church, 2015: 246). Aynı zamanda Church;

> Böylece tüketim, özellikle kişinin geçmişteki hayranlarla hayali özdeşleşme derecesi aracılığıyla, belirli bir hayali bölgesi içinde kendini konumlandırmanın bir yolu haline gelir. Gerçekten de alt-kültürel direniş ve aidiyetle ilgili mitleri benimseyerek ve seçtikleri nesnelerin kültürel tarihinin bir parçası haline gelerek zaman içinde geliştirilen ortak bir geçmişlik duygusu aracılığıyla gelişir

diye ekler (Church, 2015: 9).

Dijck'e göre Sömürü Filmleri; "kültürel çerçeveler neyi nasıl hatırladığımızı etkilerken, bireysel seçimlerimiz de bu kültürel çerçeveleri ortaklaşa etkilemektedir. Aracılık "sadece özel alanda kullandığımız medya araçlarını değil, aynı zamanda bireylerin kültürün parçalarını hayatlarına dahil etmek için yaptıkları aktif seçimleri de kapsamaktadır" (Dijck, 2007: 7). Aynı zamanda Church bunu;

> Bu filmler, kültürel hafızanın ortaya çıkan önemini; yalnızca geçmiş bilgi ve deneyim birikimi yoluyla potansiyel ve gerçek alt-kültürel sermayeyi sürdürmenin bir aracı olarak değil, aynı zamanda kişinin öz-imgesinin anlamlı bir parçası olarak modası geçmiş metinlerle ilişki kurmanın duygusal zevklerine ilham veren bir araç olarak ortaya çıkar

şeklinde aktarmaktadır (Church, 2015: 27).

Nostalji, geçmiş kültürel anları yakalar ve bugün ana akım medyada iş başında olan homojenleştirici güçlere bir alternatif oluşturur. Aynı zamanda modern izleyicileri, sinemasal parametrelerin zorlandığı ve tabuların açıkça tartışıldığı bir döneme yeniden dahil eder. Kültürel bellekle kurulan bu bağ, bu filmlerin ayırt ediciliğinde zevk ve onay bulan hayranlar arasında özdeşleşme ve aidiyeti daha da güçlendirmektedir. Bu bağlamda, yeniden gösterimler büyük ölçüde nostalji odaklıdır ve popüler kültürlerdeki döngüsel eğilimlerin, bugünü bilgilendirmeye ve beslemeye devam eden geçmişe nasıl dönüştüğünü, dolayısıyla tarihsel bağlam ile çağdaş beğeni arasında nasıl dinamik bir etkileşim yarattığını özetlemektedir. Church'e göre bu durum;

> 1950'lerden sonra sansürün aşınması Sömürü Filmleri içeriğinin şiddet, cinsellik ve bayağılığa doğru keskin bir şekilde kaymasına izin verdiğinden, Sömürü Filmlerinin gösterimi için önemli bir yer olarak arabalı sinema kültürü ortaya çıkmıştır. Burasının ucuz giriş olması ve bu filmlerin popülist çekiciliği, sadece orta sınıf gençleri değil, çeşitli yaşlardan birçok işçi sınıfı izleyicisini de çekerek, sonunda "arabalı film" olarak adlandırılan ucuz türün ortak izleme deneyimi içinde birden fazla sınıf katmanını bir araya getirmiştir (Church, 2015: 30).

Film izlemenin ötesinde bir kült biçimine dönüşen açık hava sineması deneyimi, neredeyse sosyal bir etkinlik ve bir tür kült komünal ruhun tanımı haline gelmiştir. Kolayca erişilebilen ve gayri resmi olan bu açık hava sinemaları, insanların bir araya gelip, tavan yapan harika fikirlere sahip filmleri izleme heyecanlarını paylaştıkları yerler olmuştur. Sonuç olarak, bu ortam Sömürü Filmlerine özgü korkunç ve çirkin içerikle kitlesel olarak ilgilenebilecekleri ideal bir ortam yaratmıştır. Drive-in sinemanın maddeselliği, nostaljik retro atmosferi ve her şey serbest zihniyeti, Sömürü Filmi kültürünün temel unsurları haline gelmiştir. Church bu unsurları;

> Sömürü Filmi hayranları şahsen hiçbir zaman bir açık hava sinemasına gitmemiş olsalar bile, sergi alanı bu alt-kültürün kendini ifade etmesinde güçlü bir soyutlama olarak dolaşıma girmekte ve geniş "sömürü" etiketi altında birleştirilebilecek birbirinden farklı filmlerin ortaya çıkması için tarihsel bir bağlam sunmaktadır

diye ifade eder Church, 2015: 30).

Sömürü filmleri, şeyleri metalaştırarak ve ticari bir ürüne dönüştürerek alt-kültürle olan bağını güçlü tutmuştur. Huyssen bu durumu;

> Mitik olanın güçlü gerçeklik etkileri yaratabilmesi gibi gerçek olan mitleştirilebilmektedir. Dolayısıyla tarih ve hafıza arasında somut bir ayrımı değerlendirmek için meta kültürünün dışında saf bir alan olamaz. Sonuç olarak, ciddi hafızayı önemsiz hafızaya karşı koymak, sadece modernist kültürün eski yüksek/düşük ikiliğini yeni bir kılıkta yeniden üretecektir

şeklinde açıklar (Huyssen, 2009: 26).

1980 ve sonrası Sömürü Filmleri dijital teknolojiler aracılığıyla giderek daha bozulmamış görsel-işitsel kaliteye ve daha fazla kültürel erişilebilirliğe kavuşarak; "1980'lerin sonlarında ve sonrasında hızla güçlenen bir ev video pazarına katılan değişen

Sömürü Filmleri popülerliği; 1990'ların sonu ve 2000'lerde DVD ve Blu-ray formatlarına geçişle birlikte ev videosu pazarında giderek daha merkezi bir konuma yerleşmiştir" (Church, 2015: 154). Church bunun tarihsel altyapısını;

> Sömürü Filmi hayranları şahsen hiçbir zaman bir açık hava sinemasına gitmemiş olsalar bile, sergi alanı bu alt-kültürün kendini ifade etmesinde güçlü bir soyutlama olarak dolaşıma girmekte ve geniş "sömürü" etiketi altında birleştirilebilecek birbirinden farklı filmlerin ortaya çıkması için tarihsel bir bağlam sunmaktadır

şeklinde aktarır (Church, 2015: 30).

Dijital teknolojiler, görsel-işitsel Sömürü Filmlerinin kalitesini geliştirmenin yanı sıra bu filmlerin geniş bir hedef kitleye ulaşılmasına da yardımcı olmuştur. 1980'lerin sonlarında, ev video pazarlarının ortaya çıkmaya başlamasıyla ve daha sonra DVD ve Blu-ray ile bu tür filmler hem eski hayranları hem de yeni nesiller tarafından yeni bir ışık ve takdir görmüştür. Tüm bunlar Sömürü Sinemasına erişimi arttırarak; geleneksel sinema ortamının kısıtlamaları olmadan ev ortamında izleyebilmiş ve bu da popüler çağdaş kültür içindeki bu yeni yeri daha da belirginleştirmesine yol açmıştır. Bu şekilde, yayın akışı veya çevrimiçi perakende satış portalları aracılığıyla kitlesel malzeme mevcudiyeti, Sömürü Filmleri malzemesini popüler çağdaş kültür içindeki yeni yerine daha da yerleştirmiştir. Bu canlanma, Sömürü Sinemasının süregelen etkinliğine ve teknolojik değişimler karşısındaki uyarlanabilirliğine işaret etmekte, dolayısıyla kültürel tahayyül içindeki geçerliliğini ve etkisini güvence altına almaktadır.

2.2 Biyopolitika ve Sinema

Bu bölümde, biyopolitikanın tarihsel gelişimi ve sinema ile olan ilişkisi incelenecektir. İlk olarak, biyopolitikanın kavramsal temelleri ele alınarak, bu kavramın nasıl ortaya çıktığı ve zamanla nasıl evrildiği değerlendirilecektir. Ardından, sinema sanatının biyopolitika ile kesiştiği noktalar araştırılacak ve sinemanın toplumsal kontrol ile biyopolitik stratejilerle olan ilişkisi tartışılacaktır. Bu çerçevede, hem biyopolitikanın sinemadaki yansımaları hem de sinemanın biyopolitik süreçlere olan etkileri analiz edilecektir.

2.2.1. Biyopolitikanın Tarihi

Politikaların ve toplumsal normların geliştirilmesinde biyolojik ilkelerin ve yaşam süreçlerinin siyasi yönetişimle etkileşimi, düşünürlerin ilgi alanı olmuştur. Biyopolitika, siyasi yönetimin biyolojik olarak ilkeli yaşam süreçlerinin politikaları ve toplumsal normları nasıl oluşturduğunun gelişimini ifade eder. Bu ifade, nüfusun yönü ile insan varlığına özgü doğal yaşam süreçleri arasında zorlu bir etkileşimin düzeni olacağını varsaymaktadır. Biyopolitika genel olarak devletlerin ve siyasi birimlerin kendi yetki alanları dahilinde yaşamı, sağlığı ve bedenleri kontrol ederken biyolojik bilgi ve metaforları kullanma biçimleri olarak ifade edilmektedir. Backman ve Cimino'ya göre;

> Bir terim olarak "biyopolitika", yirminci yüzyılın başlarında siyaset teorisyenleri tarafından biyoloji ve vitalizmden beslenen siyasi teoriler, metaforlar, söylemler veya uygulamalar için bir tanımlama olarak ortaya atılmıştır; ilk olarak İsveçli siyaset bilimci Rudolf Kjellén tarafından bir "yaşam biçimi" olarak devlet çalışması bağlamında kullanılmıştır. Terime en etkili çağdaş tanımı 1970'lerde, Collège de France derslerinde kullanan Michel Foucault tarafından verilmiştir (Backman ve Cimino, A, 2022: 1).

Väliaho ise; "Kjellén'in kullanımında biyopolitika kavramı; dirimsel bir anlayışı tanımlamıştır. Devleti bir hukuk öznesi olarak görmek yerine, doğal bir organizma ile karşılaştırılabilecek bir şey olarak görmektedir" şeklinde aktarır (Väliaho, 2014: 119). Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nin ilk cildinde; biyopolitika kavramını, "Modern toplumlarda insanların giderek artan bir şekilde bir türün üyeleri, biyolojik popülasyonlar olarak kategorize edildiği ve kontrol edildiği söylem ve pratikleri" olarak tanımlar. (Foucault, 1990, 137).

Backman ve Cimino'ya göre; "Biyopolitika; cinsellik, üreme, kalıtım, sağlık ve hastalık, hijyen, doğallık ve ölümlülük ile öjenik düşünceleri hedefleyen hükümet ve yönetim teknolojileri ve müdahaleleri olarak tanımlanan biyoiktidarın uygulanmasına dayanır" (Backman ve Cimino, 2022: 2).

Brill bu durumu; "Kentin yurttaşları üzerindeki "mülkiyeti", Aristoteles'in insanın siyasi yaşamına yönelik daha geniş yöneliminin bir uzantısıdır. İnsanlar bir şehir

içindir, erdem arayışında gerçekleştiği şekliyle paylaşılan adalet algısı insanın siyasi yaşamının temelidir" diye ifade eder (Brill, 2022: 19). Aynı zamanda Brill bu durumu;

> Aristoteles'e göre en iyi şehir, vatandaşlarının yaşam döngüsünün her yönünü düzenlemeye çalışacaktır; gebe kalma, doğum ve erken çocukluk eğitiminden ortak kamu eğitimine ve askerlik, kamu yönetimi, dini vecibelerin yerine getirilmesi ve kişinin vücut sıvılarının ve kapasitelerinin geleceğin vatandaşlarının üretimine sunulmasını içeren kamu hizmetine kadar süreci içermektedir

şeklinde aktarır (Brill, 2022: 34).

Ojakangas'a göre; "platon, siyasi ve hukuki terapi tarzında şiddet kullanımının sadece iyi düzenlenmiş bir şehir devletinde bir gereklilik değil, aynı zamanda doğaya uygun olduğunu savunur. Platonik şiddetin esasen biyopolitik olduğunu ve Foucault'nun özellikle biyopolitik devlet ırkçılığı olarak tanımladığı şeyi temsil ettiğini görürüz" (Ojakangas, 2022: 38-39). Foucault ise; "tıpkı genel olarak biyopolitik rasyonalite gibi, biyopolitik devlet ırkçılığı da nüfusun fiziksel ve zihinsel sağlığı, ahlakı ve zekası açısından refahını artırmayı amaçlar. Ancak biyopolitik devlet ırkçılığı, biyopolitik rasyonaliteye değişiklik ekler: nüfusun refahı, aynı nüfusun kötü unsurlarının ortadan kaldırılmasını gerektirir" diye ifade eder (Foucault, 1990: 135). Ojakangas göre bu durumu;

> Platon'da doğaya uygun olan her şey ister yasa ister bilgi ister adalet olsun, doğaya aykırı olan her şeyin şiddetle ortadan kaldırılmasını gerektirir. Sağlıklı karakterlerin ve eğilimlerin yaşadığı mutlu bir şehir devleti ancak tedavi edilemez olanların kovulması veya yok edilmesi yoluyla mümkündür. Ve etrafta her zaman bu tür tedavi edilemezler olduğu ölçüde, bu sadece bir seçenek değildir. Bu bir zorunluluktur: Her yasa koyucu şu ya da bu şekilde bunu yapmalıdır

diye ifade eder (Ojakangas, 2022: 60).

Biyopolitika kavramı, son derece modern olsa da bu kavramın geçmişi çok eski yönetim ve toplumsal düzenleme pratiklerine dayanmaktadır. Biyopolitik çerçevenin erken bir ifadesi olan bu örnekte, belirli bir sağlık ve uyum ideali uğruna nüfusun sürekli olarak yönetildiği ifade edilir. Dolayısıyla, şiddet açısından bedeli ne olursa olsun, yasa koyucu açıkça bu düzeni korumalıdır; bu görev biyopolitik düşünce için bir emsal teşkil

edecek kadar eskidir ve politik bedenin sağlığını korumak adına, onu tehdit edenlere karşı sert önlemler alınacağının bilinmesini sağlar. Gaca'ya göre bu durum;

> Biyopolitika'yı kendine özgü fikirlerinden biri olarak şekillendiren Michel Foucault, biyopolitikanın zaman çerçevesini sanki biyopolitika devlet destekli iktidar mekanizmalarında; on sekizinci yüzyıldan bu yana kurulmuş ve insan nüfuslarını tasnif etmek, işlemek ve kontrol etmek için tasarlanmış devlet destekli iktidar mekanizmalarında yeni bir gelişmeymiş gibi açıklar. Foucault'nun anladığı anlamda "biyoiktidar", yöneticilerin tebaanın yaşamı ve ölümü üzerindeki egemen gücüne indirgenemez olsa da bu biyopolitik gücü kullanan yöneticiye veya yönetici konseye atıfta bulunmanın kısa ve özlü yollarından biridir. Bu yüzden biyoiktidar, antik çağda da egemen gücün iş başında olduğunu ortaya koymaktadır (Gaca, 2022: 59).

Biyopolitik iktidar üzerine bu tür tarihsel düşünceler, aslında devletin kontrol mekanizmalarının doğasının antik çağlardan beri sürekli ve evrimsel olduğunu vurgulamaktadır.

Biyoiktidarın bu eski biçimi, devlet destekli nüfus kontrol mekanizmalarında daha sonraki gelişmelere zemin hazırlamıştır. Foucault'nun analizi sonucunda biyopolitik kontrolün teknikleri ve gerekçeleri değişmiştir; ancak temel mantık, tarih boyunca düzeni ve gücü sürekli kılmak için yaşamı ve ölümü kontrol etmektedir. Nikolopoulou'ya göre; insan toplumlarının yönetiminde biyopolitik stratejilerin derinliğini tespit etmek sürekliliği aşar;

> Biyopolitika, somutlaşmayı gerektirir ve somutlaşma, doğanın ve salt yaşamın siyasi normlarımız ve kurumlarımız üzerinde uyguladığı baskıları ortaya çıkarır. Bedenler kültürel yazıt alanlarıdır, ancak tek başlarına değillerdir. Kültürel yazı var olmayan bir yüzeye yazılamaz: fiziksel bir uzantıya, bizim "beden" dediğimiz hücre dizilimine, onto-mantıksal değil ontik bedene, yani doğanın eserine ihtiyaç duyar (Nikolopoulou, 2022: 88).

Trott, Aristoteless ve Platon'un oluşturduğu; "Antik Yunan siyasetinin doğal olanı siyasi olandan ayırmayı amaçladığını düşünürken, diğerleri Yunan siyasetinin merkezde biyolojik olanla ilgilendiğini" düşünmektedir (Trott, 2022: 106). Nikolopoulou ise; "Antik Yunan kısıtlaması, kurtuluş için perhiz gerektiren bir Tanrı karşısındaki alçakgönüllülüğe atıfta bulunmaz. Bunun yerine, öznenin kendini gönüllü olarak kontrol etme yeteneğini gösterir, çünkü ustalık ve disiplin, zayıflık ve kendine düşkünlükten daha

asil olarak değerlendirilir" diye aktarır (Nikolopoulou, 2022: 102). Trott ise; "Biyopolitika doğayı siyasetin geliştirmeyi amaçladığı yaşam süreçleri olarak anlıyorsa, hukuki-kurumsal siyaset doğayı, doğanın ötesinde bir özne oluşturmak ve tanımak için üstesinden gelinebilecek ve gelinmesi gereken şey olarak ele aldığını" ifade etmektedir (Trott, 2022: 107). Trott'a göre;

> Siyasetin bu açıklamasının çeşitli faktörleri vardır. İlki; insanı ve siyasi topluluğu gerçekleştiren bir faaliyetle işaretlenir; ikincisi, siyasi yaşamı doğal kabul ederek, insanların geliştiği bir alan olarak siyasi yaşamı teşvik etmek ve onaylamak için normatif bir çerçeve sunar ve üçüncüsü; tüm yaşam biçimlerine yönelik kaygıları içeren bir doğa anlayışını davet eder (Trott, 2022: 123).

Foucault'nun *The History of Sexuality* kitabında tartışması, insan yaşamının politik karakterini farklı bir düzlemde gözden geçirerek bu değişimi ele alır. Modern yönetimin, yaşamın kişisel alanlarına her geçen gün daha fazla müdahale ettiğini ve böylece siyasi iktidar ile bireysel özgürlükler arasındaki sınırın azaldığını açıkça ortaya koyar. Lebovic'e göre; biyopolitik nitelikteki bu egemenlik, düzenin ve normalliğin korunması kisvesi altında uygulanırken, yaşamı ve ölümü, düşünceyi ve hatta arzuyu kontrol ederek insan olmanın ne anlama geldiğinin temel öncülünü etkili bir şekilde kavramsallaştırmaktadır;

> Cinselliğin Tarihi'nde Foucault, Aristoteles'in "bios politikos" olarak insan anlayışını tersine çevirmiş ve "modern insanı" "siyaseti canlı bir varlık olarak varlığını sorgulatan bir hayvan" olarak tanımlamıştır. Biyopolitik egemenlik, siyasetin yaşam ve ölüm hakkında karar verdiği, ancak bu kararı dünyada sözde normal veya düzenli bir davranış içinde gizlediği yerde bulunur. Foucault bu noktayı, biyopolitik sistemi, kişinin nasıl düşündüğü ya da arzuladığı da dahil olmak üzere, bireyin yaşamına ilişkin her türlü kararı kontrol etmeye ve denetlemeye çalışan bir aygıt ya da dispozitif olarak tartışırken özetlemiştir (Lebovic, 2013: 187-188).

Foucault'nun biyopolitik çalışması, teorisyenlerin sağlanan platformu inşa etmesine, genişletmesine ve yeniden yorumlamasına izin vermiştir. Bu eleştirel platform, Antonio Negri ile Giorgio Agamben ve Michael Hardt gibi düşünürlerin biyopolitik teoriyi daha da derinleştirmelerine olanak sağlamıştır. Agamben'in ortaya attığı "çıplak yaşam" kavramı tartışmayı yeniden şekillendirmiştir. Agamben'in fikri, modern siyasetin insanları siyasi anlamdan yoksun, en temel biyolojik varlıklarına indirgediği yönündedir.

Bunu yaparken de modern egemenlik ve devletin yaşam ve ölümün tanımlanması ve sınırlarının çizilmesindeki rolü üzerine tartışmalar başlatmıştır. Backman ve Cimino; Hardt ve Negri'de biyoiktidarın biyopolitika ile ilişkisi, direniş kapasitesinin ve biyopolitik çerçeve içinde alternatif öznelliklerin inşasının altını çizdiğini;

> Foucault'nun biyopolitika teorisinin ve öncüllerinin bu sonraki yeniden kullanımlarında, kavrama yönelik yeni yaklaşımlar ve yeniden tanımlamalar çoğalmaktadır. Agamben, "çıplak yaşam" kavramını ortaya atarak biyoiktidar ve biyopolitika kavramlarını yeniden çerçevelemiş, bu da Avrupa'nın siyasi tarihinin tartışmalı bir açıklamasına yol açmıştır. Hardt ve Negri bunun yerine biyoiktidar ve biyopolitika arasında terminolojik bir ayrım önererek ilkini "yaşam üzerindeki iktidar", ikincisini ise "yaşamın direnme ve alternatif bir öznellik üretimini belirleme gücü" olarak tanımlamıştır

sözleriyle ifade eder (Backman ve Cimino, A, 2022: 2).

Lebovic'e göre; "Postmodernite ve onun maddi gerçekliği, 1930'ların ve 1940'ların etnolojisine yeni bir bakış açısı için gerekli koşulları yaratmıştır" (Lebovic, 2013: 206). "Biyopolitika son zamanlarda teoriyi söylemsel köklerine geri döndürerek çemberi tamamlamıştır. Bu insanlığın hayatta kalma koşullarını güvence altına almaya hizmet etmektedir" (Lebovic, 2013: 207)

Biyopolitikaya postmodernizm düzeyinde yeniden duyulan bu ilgi, güç ve bilginin karmaşık iç içe geçmişliğinin yaşamla birlikte nasıl ilerlediğini anlamaya çalışan çağdaş bilimdeki çok daha geniş akımların genel eğiliminin bir parçasıdır. Bu konudaki bilgi, yalnızca mevcut iktidar biçimlerini eleştirmek için değil, aynı zamanda daha adil ve ekolojik olarak uygulanabilir, insan refahını ve giderek daha fazla bağımlı ve tehdit altındaki gezegenimizde hayatta kalmayı destekleyen yeni iktidar biçimlerini tasavvur etmek için de gereklidir.

2.2.2 Foucault ve Biyopolitika İlişkisi

Fransız filozof ve sosyal teorisyen Michel Foucault, modern devletlerin nüfuslarına bakım mekanizmaları olarak da nitelendirdiği "biyopolitika" kavramını ilk tanımlayan teorisyen ve filozoftur. Foucault'nun, "yaşam üzerindeki iktidarın ikinci kutbu- biyopolitika- on sekizinci yüzyılın ortalarında gelişir: "türsel beden, yaşamın

mekaniğiyle dolu ve biyolojik süreçlerin temeli olarak hizmet eden beden" üzerine odaklanan bir iktidar biçimi" olarak tanımladığı biyopolitika iktidarı ve egemen güçleri yeniden tanımlamıştır (Muhle, 2014: 79). Egemen gücün bir kralda toplandığı kadim varsayımın aksine, biyoiktidar optimizasyon ve yaşam yönetimini -yani sağlık, doğurganlık ve ölüm oranları- yoluyla yönetir. Bu tür bir iktidarın yönetimselliği, insan nüfusunu denetlemeye yönelik bir düzenleme ve uygulamadır; topluma daha fazla verimlilik, üretkenlik ve sağlık kazandırmak için insanların mümkün olan her şekilde normalleştirilmesi ve disipline edilmesidir. Binkley ve Capetillo-Ponce'a göre; foucault, çalışmalarını biyopolitikaya yoğunlaştırarak modern toplumlara özgü iktidar, bilgi ve yaşamın yönetimselliğinin karmaşık iç içe geçmişliğini incelemiştir;

> Erken dönem yazılarında Michel Foucault (1978: 139) yaşam üzerindeki iktidarın iki şekilde işlediğini belirtir: disiplinler ya da "insan bedeninin anatomo-politikası" ve düzenleyici kontroller ya da "nüfusun biyopolitikası". İlki bir makine olarak bedeni disipline etmekle, ikincisi ise yaşamın kendisi için bir alan olarak bedeni düzenlemekle ilgilidir. Foucault, beden üzerinde etkili olan teknoloji ile yaşamın kendisi üzerinde etkili olan teknolojiyi; bireyler üzerinde etkili olan teknoloji ile nüfuslar üzerinde etkili olan teknolojiyi; disipline eden teknoloji ile kontrol eden teknolojiyi karşılaştırarak disiplin ve düzenlemeyi yan yana koyar (Binkley ve Capetillo-Ponce, 2009: 309).

Bu ikili iktidar operasyonları; bireysel ve kolektif, kişisel ve politik arasındaki karmaşık ilişkiyi kavrar. Foucault için anatomi-politika ve biyopolitika arasındaki ayrım, iktidarın toplumların içine sızdığı tüm aşamalardır: bireysel bedenlerin en küçük mikro yönetiminden tüm nüfuslar üzerindeki geniş makro düzeydeki düzenleyici işlevlere kadar süren bir disiplin aracıdır. Biyopolitika, kamu sağlığını, üremeyi ve demografik eğilimleri yöneten istatistiksel ve düzenleyici teknolojiler aracılığıyla toplumsal beden üzerindeki bu denetimi genelleştirir.

Burada anatomi-politik ve biyopolitikanın gelişimi, iktidarın artık daha kapsamlı bir şekilde bireylerin birbirlerinin bedenleri ve nüfusların bedenleri üzerinde uygulandığı genel bir yolu göstermektedir. Foucault'nun belirttiği gibi, biyopolitik kontrol, iktidarın sadece fiziksel bir disiplin olmaktan çıkıp, nüfuslar üzerindeki düzenleme pratiklerinde daha kapsamlı bir şeye evrilmesidir. Biyopolitika, bireyin yaşamının biyolojik süreçlerine ve mekanizmalarına gömülüdür; bu da yaşamın kendisinin siyasi stratejilerin hedefi

haline geldiği bir çerçeve yaratır. Sadece bireysel bedenleri disipline etmekle kalmayıp, sosyo-ekonomi sistemi içinde uygunluğu ve verimliliğin optimizasyonunu sağlamak için toplumsal normların, sağlığın ve genel olarak davranışların düzenlenmesini de kapsadığı için yaygındır. Mcgushin, egemenlerin özne yönetimini ve biyopolitikasını şöyle tanımlamaktadır;

> Çağdaş iktidar biçimleri zihinleri ve bedenleri disipline etme ve eğitme, düşüncelerimizdeki anormalliği kontrol altına alma ve anormal bireyleri kontrol altına alma işlevi görür; normalleştirme böylece anormalliğin tehlikeleri, bende mevcut olan ya da çevremdeki nüfusta mevcut olan biyolojik bozuklukların tehlikeleri hakkında sürekli ve yaygın bir endişe yaratır. Modern iktidar her zaman izler ve inceler; panoptiktir, gözetleme kameraları ve telefon dinlemeleri, casus yazılımlar ve sürekli değerlendirme bizi ışıkla yıkar (Mcgushin, 2015: 46).

Normalleştirme ve gözetim süreçleri, bireylerin kontrolleri içselleştirmesini sağlayacak şekilde bir geri bildirim döngüsü oluşturan süregelen faaliyetlerdir. Öz-gözetim ve öz-düzenlemeye yol açan da budur. Biyopolitik kontrolün bu karmaşık etkileşimi, egemen gücün yaşam ve ölüm üzerindeki açık kontrolünden, yaşamın durumu ve kalitesi üzerinde çok daha incelikli ama aynı zamanda her şeyi kapsayan bir kontrole geçişi sağlar. Foucault bu durumu;

> Uzun bir süre boyunca egemen gücün karakteristik ayrıcalıklarından biri yaşam ve ölüme karar verme hakkıydı. Egemenlik, yaşam ve ölüm gücü aracılığıyla, yaşam hakkını yalnızca öldürme hakkını kullanarak ya da öldürmekten kaçınarak kullanıyordu; öldürme ya da hayatta tutma gücünü dolaylı olarak içerir. On dokuzuncu yüzyılda yaşam üzerinde gelişen bu yeni iktidar aynı zamanda bir dizi önemli olguyla da bağlantılıdır: aynı anda hem üretken hem de tabi olan bedenlere sahip olmayı gerekli kılan kapitalizmin gelişimi ve bir dizi demografik zorunluluğun yerleşmesi: doğum oranı, uzun ömür, kamu sağlığı, konut ve göç kavramlarını içerir

sözleriyle ifade eder (Foucault, 1990: 141).

Bu açıdan bakıldığında, biyopolitikanın modern devlet örgütlenmesine entegre edilmesi, iktidar kavramı ve uygulamasında önemli bir mutasyonu temsil etmektedir. Halk sağlığı, demografi ve nüfus sağlığı ve üretkenliğinde yer alan sosyo-ekonomik faktörlerle ilgilenmeyi içerir. Biyopolitika, yönetim, bilgi ve yaşam süreçlerinin sırasıyla

birbirlerini nasıl etkiledikleri üzerinde ısrar eder: siyasi iktidar, yaşamın doğrudan zorlama biçimlerine uygunluğu ve yönetilmesiyle ilgilidir. Foucault'a göre;

> O halde bu biyopolitikada yaşam nedir? Burada doğum, ölüm, üretim, hastalık ve benzeri genel süreçlerden etkilenen küresel bir kitleyle karşı karşıyayız. Kısacası, doğum ve ölüm oranları, çeşitli biyolojik engeller ve bunların üretkenlik üzerindeki etkileri, yayılma olgusu, ortalama yaşam süresi ve uzun ömür gibi süreçlerin ortaya çıktığı küresel bir insan kitlesidir (Foucault, 1990: 143).

Foucault'ya göre; tıbbi uygulamalar ve halk sağlığı önlemleri, bilimsel ve teknik bilginin insan nüfuslarının biyolojik kapasitelerini sürdürmek ve geliştirmek için nasıl rasyonel bir şekilde işe koşulabileceğini, yani yaşam üzerindeki geniş iktidarı daha da genişletebileceğini gösterdikleri ölçüde biyoiktidara dayanır;

> Tarihte ilk kez biyolojik varoluş siyasi varoluşa yansıdı; yaşam olgusu artık sadece zaman zaman ölümün rastlantısallığında ve öldürücülüğünde ortaya çıkan erişilmez bir alt katman değildir; onun bir kısmı bilginin kontrol alanına ve iktidarın müdahale alanına girmiştir. İktidar artık sadece üzerinde nihai hakimiyetin ölüm olduğu yasal öznelerle değil, canlı varlıklarla muhatap olacaktı ve onlar üzerinde uygulayabileceği hakimiyet yaşamın kendisi düzeyinde uygulanacaktır; iktidarın bedene bile erişimini sağlayan ölüm tehdidinden ziyade yaşam sorumluluğunun üstlenilmesidir (Foucault, 1990: 144).

İktidar, özünde baskıcı bir varlıktan, gündelik yaşam metninde dolaşan üretken bir varlığa dönüşmüştür. Bu yeni düzende, kontrol ve düzenleme operasyonları, yaşamın sadece görünürde alınmasının çok ötesine geçerek, onu sürdüren ve yöneten süreçlerde radikal bir şekilde içselleştirilmiştir. Bu, biyopolitik bir dönüşe işaret ederek; yaşamın düzenlenmesinin, sağlık, üreme ve fiziksel özerkliği iktidarın uygulanmasına dahil eden yakıcı bir temaya büründüğü otoritenin yeniden inşasını gerektirir. Foucault'ya göre bu;

> Uzun bir süre boyunca, egemen gücün karakteristik ayrıcalıklarından biri yaşam ve ölüme karar verme hakkıydı. Dolayısıyla egemen gücün prosedürü esasen yaşamı almak ya da yaşama izin vermekti. Gücün modern kullanımı ise bunun neredeyse tam tersidir: Yaşamaya izin vermek ve ölmeye izin vermek. Dolayısıyla eski egemenlik hakkı, bedenlerin idaresi ve yaşamın hesaplanmış yönetimi ile tamamlanır (Foucault, 1990: 135).

İktidar artık egemenin doğrudan müdahalesi olarak değil, çok daha ince ve kapsamlı yollarla ortaya çıkmaktadır. Bu mekanizmalar, yaşamın daha geniş ekonomik ve siyasi hedeflere hizmet edecek şekilde yönetilmesini sağlar; bir tür sürekli ama yaygın kontrolü güvence altına alır. "Bu biyo-iktidar hiç kuşkusuz kapitalizmin gelişiminde vazgeçilmez bir unsurdu; bedenlerin üretim makinesine kontrollü bir şekilde yerleştirilmesi ve nüfus olgusunun ekonomik süreçlere uyarlanması olmadan kapitalizm mümkün olamamıştır" (Foucault, 1990: 140). Ayrıca Foucault bunu;

> Michel Foucault 20. yüzyılın son çeyreğinde biyo-iktidar kavramını ortaya attığında, genomik henüz tasavvur edilmemişti. Yine de Foucault'nun iktidarın/bilginin giderek artan bir şekilde yaşamın malzemesine odaklanacağı yönündeki argümanı ileri görüşlülüğünü kanıtladı. Foucault biyo-iktidarı "yaşamı ve mekanizmalarını açık hesaplamalar alanına sokan ve iktidarı/bilgiyi insan yaşamının dönüşümünün bir aracı haline getiren şey

olarak ifade eder (Foucault, 1978: 143).

Bu, biyolojik bilimleri, özellikle de yaşamın en içsel meselesine odaklananları analize açarken, bakışlarımızı bedenle ilgili gündelik pratiklere yönlendirir (Binkley ve Capetillo-Ponce, 2009: 321). Bu kavramsal çerçeve, genlerin mikroskobik unsurlarından çeşitli sosyal kurumların doğasında bulunan makroskopik yapılara kadar, biyoiktidarın günümüzde nasıl hüküm sürdüğünün altını çizmektedir. Bu biyo-iktidar farklı alanlara sızdıkça, sadece biyolojik yaşam anlayışımızı yeniden şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin ve nüfusların yönetilme yollarını ve stratejilerini de yeniden tanımlar. Boucher'a göre; biyolojik ve sosyal varoluşun öylesine iç içe geçtiği yeni bir paradigmayı görünür kılan, bilimsel anlayışların siyasi ve sosyal pratiklerle olan bağlantısıdır ki, yaşamın düzenlenmesi ve idaresinde bu tür güçlerin etkileşimi ve birleşmesi yoluyla bunun nasıl gerçekleşeceği ancak böylesine kapsamlı bir analizle ortaya çıkacaktır;

> Foucault biyopolitika tekniklerini dört ana noktada işler. Bunlar; nesneleri yaratabildiğimiz, dönüştürebildiğimiz ve manipüle edebildiğimiz üretim teknikleri; işaretleri, sembolleri ve anlamları kullanma imkanı yaratan dil gibi teknikler; bireylerin toplum içindeki davranışlarını belirleyen iktidar teknikleri ve bireylerin tek başlarına ya da başkalarının yardımıyla bedenleri ve ruhları, düşünme biçimleri ve var olma biçimleri üzerinde belirli sayıda işlem yapmalarını sağlayan benlik teknikleridir (Boucher, 2015: 83).

Muhle bu durumu; “biyopolitika kavramının bu çeşitli yorumları, “politika” veya “iktidar” teriminden ziyade yaşam kavramını tanımlama girişiminden kaynaklanmaktadır: Foucault'nun kendisinin ve tutarlı nedenlerle her zaman vermeyi ihmal ettiği yaşamın (biyolojik yaşam, çıplak yaşam veya yaşamsal güç olarak) bir “tanımını” verirler” şeklinde açıklamaktadır (Muhle, 2014: 78). Ayrıca Muhle;

> Foucault The Will to Knowledge'da biyopolitikanın bir şekilde “kanonik” bir tanımını verir; burada “biyopolitika'yı yaşam üzerindeki iki yönlü iktidarın bir tarafı ya da kutbu olarak tanıtır ve bunu egemen iktidar tarafından somutlaştırılan ölüm hakkından ayırır. Bu iki yönlü tanımı akılda tutmak önemlidir çünkü biyopolitikanın, nesnesi yaşam olan basit bir politikaya indirgenmesine karşı koymayı sağlar ve bu da kavramın biyo-etik versiyonunda genelleştirilmesine yol açmıştır

olarak ifade etmektedir (Muhle, 2014: 79-80).

Lemm’e göre; “biyopolitika, yaşam bilimlerindeki, özellikle de biyoloji ve genetikteki değişimlerin ve yeni olasılıkların “politik” yönetimi olacaktır” (Lemm, 2014: 8). “Öldürülebilen ama kurban edilemeyen homines sacri'nin yaşadığı kampta, kural haline gelen egemen istisna, çıplak yaşamın üretimi yoluyla biyopolitik paradigma ile birleşir” (Muhle, 2014: 83).

Dolayısıyla, iktidar teknikleri ve stratejileri, egemen iktidarın açık ve genellikle acımasız mekanizmalarından yeni, daha sinsi kontrollere doğru kaymıştır. Modernite döneminde filizlenen disiplinci iktidar, bireysel bedenlerin mikro yönetimine yöneliktir ve çoğu durumda rutin uygulamalar ve kurumlar üzerinde uygulanır. İktidar gözetimini, normalleştirmesini ve düzeltmesini okullar, hastaneler ve hapishaneler aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bu kurumlar sadece insanları disipline etmekle kalmaz, aynı zamanda onları toplumun değerli üyeleri haline getirilmektedir.

Read ise; “Foucault'ya göre, “klasik” ve “neo” liberalizmin iki biçiminin paylaştığı şey, genel bir 'homo economicus” fikri, yani ekonomik bir özne olarak insanın belirli bir “antropolojisini” siyasetin temeline yerleştirmenin bir yoludur” diye tasvir eder (Read, 2015: 4). Foucault, “homo economicus'un bir girişimci, kendi kendisinin girişimcisi olduğunu” açıklar (Foucault, 2008: 226). “Homo economicus, homo

juridicus'tan ya da devletin yasal öznesinden farklı motivasyonlarla yapılandırılmış ve farklı ilkelerle yönetilen, temelde farklı bir öznedir" (Read, 2015: 5).

Özgürlük ve yönetişim arasındaki bu denge, liberal düşüncenin kalbindeki gerilimli bir dinamiğe işaret etmektedir. Buradaki ironi, liberalizmin bireysel düzeyde özgürlükten oldukça yüksek sesle bahsetmesine rağmen, aynı özgürlüğün düzen ve üretkenliği üretmek ve sürdürmek için düzenleyici çerçeveler inşa etmeyi gerektirmesidir. Liberalizmin teşvik etmeye çalıştığı girişimci ruh ve öz düzenlemenin bir araya geldiği "homo economicus" figürü için bir model sağlayan da bu ikiliktir.

Read, Sömürü Filmlerinin Hollywood filmlerinin kıyısında gelişmesini ve sömürü film yapımcılarının kullandığı metalaştırmayı biyopolitikanın da yaptığını anımsatacak şekilde;

> Sermaye artık yalnızca nesneleri dönüştürmek için fiziksel kapasite olarak anlaşılan emeği değil, aynı zamanda toplumsal ilişkileri aşan yaratma ve iletişim kurma kapasitelerini de sömürmektedir. Gerçek ikame ile sermayenin dışarıda olmadığını, metaya dönüştürülemeyecek hiçbir ilişki olmadığını söylemek mümkündür, ancak aynı zamanda sermaye dışarıdan başka bir şey değildir, üretim fabrikanın ve firmanın dışında, çeşitli toplumsal ilişkilerde gerçekleşir. Bu temel yer değiştirme nedeniyle, öznellik çok önemli hale gelir, öznelliğin kendisi üretken hale gelir ve kontrol edilmesi gereken de bu aynı öznelliktir

diye ifade etmektedir (Read, 2015: 9).

Foucault bu konu hakkında şöyle yazar; "normalleştirici ve normalleştirici özneler olduğumuz ölçüde, bedenin fizyolojinin münhasır yasalarına itaat ettiğine ve tarihin etkisinden kaçtığına inanırız, ancak bu da yanlıştır. Beden birçok farklı rejim tarafından şekillendirilir; çalışma, dinlenme ve tatil ritimleriyle parçalanır; dirençler inşa eder" (Foucault, 1998: 380). Mcgushin ise bu süreci; "özne, hakikati, yani gerçekliği, varoluşu olduğu gibi görecek doğal ya da özgün bir durumda değildir. Bir özne olarak varoluş biçimi hakikati gizler. Bu nedenle özne, özne olarak varoluşunda dönüşüme uğradığı bir dönüşümden geçmelidir. Foucault bu dönüşümü "öznenin hakikate/gerçekliğe erişmek için kendi varlığında ödemesi gereken bedel" olarak tanımlar (Foucault, 2005: 15).

Başka bir deyişle, Foucault'nun öznesini analiz ettiği büyük derinliği, bedenin tarihsel koşullanması ile öznenin dönüştürücü yolculuğu arasındaki karmaşık etkileşimi gözler önüne serer. Beden çeşitli rejimlere tabi tutulur ve yine de insan varoluşunun oluşumunda iktidar ve bilginin yarattığı genişleyen dinamiklerin bir parçası olarak direnme gücüne sahiptir. Aynı zamanda, öznenin nihai amacı olan kendini dönüştürme yoluyla hakikati bulma çabası, hakikatin gerçekleşebilmesi için mevcut durumun çok fazla parçası olmama ihtiyacının altını çizer. Foucault'nun iç görüleri, bu çifte dış etki ve iç değişim sürecini, insanların hakikat ve varoluşun daha otantik bir algısı için bedensel ve öznel koşullarının kısıtlamaları içinde nasıl yaşamak zorunda kaldıklarını ortaya koymaktadır.

2.2.3Hardt, Negri ve Biyopolitika İlişkisi

Son zamanların en etkili yazarları haline gelen iki siyaset felsefecisi, Antonio Negri ve Michael Hardt'dır. Biyopolitikayı Foucaultcu 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;

> Foucault'nun dediği gibi, "Yaşam artık, bir iktidar nesnesi haline gelmiştir". Bu iktidarın en yüksek işlevi hayata baştan sona yatırım yapmaktır ve birincil görevi hayatı yönetmektir. Dolayısıyla biyo-iktidar, iktidarda doğrudan söz konusu olan şeyin yaşamın kendisinin üretimi ve yeniden üretimi olduğu bir duruma işaret eder (Hardt ve Negri, 2000: 24).

Schuller'e göre; "Batı'da liberal demokrasinin genel eğilimi olan biyoiktidar rejimlerinde biyolojik varoluş, politikanın temel alanını oluşturmaktadır" (Schuller, 2018: 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: 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: 365).

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

> Disiplin toplumu, toplumsal komutanın, gelenekleri, alışkanlıkları ve üretim pratiklerini üreten ve düzenleyen yaygın bir aygıtlar ağı ya da aygıtlar aracılığıyla inşa edildiği bir toplumdur. Bu toplumu çalıştırmak ve kurallarına ve içerme ve/veya dışlama mekanizmalarına itaati sağlamak için, toplumsal alanı yapılandıran ve disiplinin "nedenine" uygun mantıklar sağlayan disiplin kurumları (hapishane, fabrika, akıl hastanesi, hastane, üniversite, okul vb. disiplinci iktidar yürürlükteki kuralları belirler, düşünce ve pratiğin parametrelerini ve sınırlarını yapılandırır, normal ve/veya sapkın davranışı yaptırıma bağlar ve reçete eder

olarak tanımlar (Hardt ve Negri, 2000: 23).

Toplum giderek bir kontrol toplumu haline gelirken, iktidar uygulama araçları da parçalara ayrılmış ve insanların gündelik faaliyetleriyle bütünleşmiştir. İktidar sadece hapishane, fabrika ya da okul gibi kurumlar aracılığıyla değil, aynı zamanda davranışları izleme ve yönetmeye yönelik daha ince ve yaygın teknikler aracılığıyla da işlemektedir. Görünür, resmileşmiş 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: 89).

Orta çağ dünyasında iktidar, kralların ilahi hakkı ve katı bir sosyal düzen tarafından sağlanan merkezi ve hiyerarşik bir yapıya sahiptir. İktidarın açık ve merkezi olduğu bir toplumdan, her zaman dağınık ve çeşitli toplumsal yapıların içine gömülü olduğu bir topluma doğru genel bir hareketi ifade eder. Klasik dönemde doğan disiplin mekanizmaları, bireylerin toplum içindeki davranışlarını yeniden yapılandıran bu modern yönetim rasyonalitesinin kurucu unsurlarıdır. Hardt ve Negri bu durumu;

> Genel akıl, birikmiş bilgi, teknik ve know-how tarafından yaratılan kolektif, toplumsal bir akıldır. Böylece emeğin değeri, yeni üretici güçlerin kendine mal edilmesi ve özgürce kullanılması yoluyla yeni bir evrensel ve somut emek gücü tarafından gerçekleştirilir. Marx'ın gelecek olarak gördüğü şey bizim çağımızdır. Emek gücünün bu radikal dönüşümü ve bilim, iletişim ve dilin üretici güce dahil edilmesi, tüm emek fenomenolojisini ve dünya üretiminin tüm ufkunu yeniden tanımlamıştır

diye aktarmaktadır (Hardt ve Negri, 2000: 364).

Aklın üretici güçlerle genel olarak bütünleşmesiyle bilimsel üretim sürecinin bir parçası haline geldiğinde, iletişim ve dil bulanıklaşır ve entelektüel ve fiziksel emek arasındaki ayrım ortadan kalkar; bilgi ve enformasyonun ekonomiyi materyallerin kendisinden daha fazla yönlendirdiği yeni bir alan doğmuştur. Bu basitçe, ekonomik üretim ile nüfusların biyopolitik düzenlenmesi arasındaki derin iç içe geçmişliğin bir yansımasıdır. Hardt ve Negri bunu;

> Emperyal güç ilişkileri tarafından yorumlanan temel nesne, sistemin üretici gücü, yeni biyopolitik ekonomik ve kurumsal sistemdir. Emperyal düzen yalnızca birikim ve küresel yayılma güçleri temelinde değil, aynı zamanda kendisini daha derinlemesine geliştirme, yeniden doğma ve dünya toplumunun biyopolitik dokusuna yayma kapasitesi temelinde kurulur. Emperyal gücün

> mutlaklığı, onun üretim ve yeniden üretimin ontolojik makinesine ve dolayısıyla biyopolitik bağlama tam olarak içkin olmasının tamamlayıcı terimidir

şeklinde özetler (Hardt ve Negri, 2000: 41).

Üretim sürecinde biyopolitik yönetimin bu derinlemesine eklenmiş biçimi, emperyal düzenin kendisini yalnızca geleneksel ekonomik birikim ve bölgesel genişleme yöntemleriyle değil, aynı zamanda yaşamın kendisinin yönetimi ve düzenlenmesi yoluyla da sürdürmesini sağlar. Hardt ve Negri'ye göre; biyopolitik güç yaşamın her köşesine ulaşarak yaygınlaşır, direnişi karmaşık ve çok biçimli hale getirir;

> Modernite boyunca ölçülemez olan mutlak bir yasağın, epistemolojik bir yasağın nesnesidir. Ancak bugün bu metafizik yanılsama ortadan kalkmıştır, çünkü biyopolitik ontoloji ve onun oluşları bağlamında aşkın olan düşünülemez olandır. Bugün hala politik aşkınlık iddia edildiğinde, derhal tiranlığa ve barbarlığa dönüşmektedir (Hardt ve Negri, 2000: 355).

Sonsuzluk idealinin bir zamanlar ölçülemez kavramını sürdürdüğü metafizik yanılsamanın 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. 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, yeni bir ekonomik-endüstriyel-iletişim makinesinden, kısacası küreselleşmiş bir biyopolitik makineden doğar

diye aktarmaktadır (Hardt ve Negri, 2000: 41).

Küreselleşmiş biyopolitik makine, egemenlik ya da yasal çerçevelerdeki tarihsel konvansiyonellikten uzakta, yeni emperyal normatifliğin karşısında yer almaktadır. Hardt ve Negri'ye göre tüm bunlar, biyoiktidarın üretim ve kontrol dinamiklerinde nasıl kullanıldığının, özellikle de bu yeni yönetişim biçimini yönlendiren kapitalist zorunlulukların yakından sorgulanmasını gerektirmektedir;

> Ancak biyo-iktidar ve kontrol toplumu ile ilişkili olarak üretim sorusu, bu kavramları ödünç aldığımız yazarların çalışmalarındaki gerçek bir zayıflığı ortaya koymaktadır. Toplumun bireyler üzerindeki denetimi yalnızca bilinç ya da ideoloji yoluyla değil, aynı zamanda beden içinde ve bedenle birlikte uygulanır. Kapitalist toplum için biyolojik olan, somatik olan, bedensel olan biyopolitika en önemli şeydir (Hardt ve Negri, 2000: 27-28).

Kapitalizm geliştikçe, yaşam yönetimi, üretim ve yeniden üretim devrelerinde biyolojik ve bedensel olanla giderek daha fazla iç içe geçmektedir. Biyopolitik stratejilerin, yaşam sürecinin optimizasyonunun merkezi ekonomik ve politik kaygıların zemini haline geldiği günümüz kapitalist toplumlarının ne kadar merkezinde yer alabileceğini göstermektedir. Hardt ve Negri bunu;

> Foucault'nun dediği gibi, "Yaşam artık, bir iktidar nesnesi haline gelmiştir". Bu iktidarın en yüksek işlevi başından sonuna kadar yaşama yatırım yapmaktır ve birincil görevi yaşamı yönetmektir. Dolayısıyla biyo-iktidar, iktidarın doğrudan söz konusu olduğu şeyin yaşamın kendisinin üretimi ve yeniden üretimi olduğu bir durumu ifade eder

şeklinde ifade eder (Hardt ve Negri, 2000: 24-25).

Foucault, ima ettiği iktidar paradigmasının, biyo-iktidarın getirdiği toplumsal yapılardaki ve bireysel eylemlilikteki değişime işaret ettiğini açıklar. Biyoiktidarın bütünselliği ve kontrol etme yeteneğinin, insanların kendileri tarafından içselleştirilen ve benimsenen normlar ve pratiklerden başka bir kurum aracılığıyla değil, kendini yeniden üreten bir şekilde geliştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Negri bunu;

> Postmodern çokluk, yaşam araçları beyin olan ve üretici güçleri iş birliğinden oluşan bir tekillikler topluluğudur. Başka bir deyişle, çokluğu oluşturan tekillikler çoğulsa, ilişkiye girme biçimleri de işbirlikçidir. 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?

olarak sorgulamaktadır (Negri, 2004: 15).

Ayrıca Hardt ve 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: 354). Negri ise; "Çokluk Ancak, imparatorluk düzeninin ontolojik dokusu kurucu değil, kuruludur, yani direniş aslında iktidardan önce gelir" diye ekler (Negri, 2004: 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: 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: 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: 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: 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: 15)

Hardt ve Negri bunu; "Mücadelelerin biyopolitikasına ışık tutan bir "dışarısı" ya da biyoiktidar yapıları içinde özgürleşmiş bir "içerisi" olamaz. Biyopolitika ve biyoiktidar gelişmelerinin "içinde ve bunlara karşı" yeni kurumlar icat etmeliyiz" diye sorgulamaktadır (Hardt ve Negri, 2017: 235). Ayrıca Hardt ve Negri;

> Çokluğun girişimciliği tarihsel olarak varoluşumuzun ontolojik temelini oluşturur. Tartışmanın varlık meselesine uzanması sizi telaşlandırmasın: özgürlük ve eşitliği inşa etmenin, ortak olanda üretilen ve sürekli olarak yeniden üretilen varlığın tarihsel temelinden başka bir yolu yoktur. Her şey bu girişimcilik etrafında yeniden kurulabilir

diye eklemektedir (Hardt ve Negri, 2017: 246).

Ortak olana ve onun etkinliğine yapılan bu yeni vurgu, toplum içindeki kolektif eylemin toplumu kökünden değiştirebileceği alternatif bir zemin üretmektedir. Hardt ve Negri'ye göre; yeni kurumlar inşa etme süreci, bu değişen maddiyatı dikkate alarak tasarlanmalı, daha adil ve özgür bir toplum yaratmak için siyasi eylem ile toplumsal pratikler ve teknolojik adımlar arasında bir kaynaşma sağlanmalıdır;

> Yabancılaşmış (yani izole edilmiş, bireyselleştirilmiş, araçsallaştırılmış) emeğe karşı, en güçlü şekilde endüstriyel rejimde işin reddi olarak ifade edilen ve bugün tüm toplumsal zeminde aktif olan yeni antagonizma biçimlerinde ifadesini bulan ortak bir direniş ortaya çıkmaktadır (Hardt ve Negri, 2017: 42).

Hardt ve Negri'ye göre; "Biyopolitika bu ilişkinin en gelişmiş olduğu alandır: yaşamın gerçekliği içinde, ondan hüzünlü tabiiyet figürlerini silkeleyerek ve gerçekliğin kapitalist istilasının motoru olarak biyoiktidara karşı durur" (Hardt ve Negri, 2017: 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: 37).

"Öncelikle, her yıkıcı eylem ve her toplumsal mücadele biyopolitik alana, toplumsal yaşam alanına daldırılmalı ve ortak olana yönlendirilmelidir" (Hardt ve Negri, 2017: 244). "Bu biyopolitik bağlamda, göreceğimiz gibi, öznelliğin üretimi politik mücadelenin merkezi alanı haline gelir" (Hardt ve Negri, 2004: 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: 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 ev Negri, 2004: 95). "O halde biyopolitika projesi, yaşamın bu güçlerini ele geçirmek ve bunları yeni bir demokratik siyaset biçiminde kullanmaktır" (Hardt ve Negri, 2004: 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: 98).

Hardt ve Negri'ye göre; "biyopolitika yalnızca yaşamın yönetimine değil, yaşamın kendisinden doğan bir siyasete gönderme yapar" (Hardt ve Negri, 2004: 114) ve "biyopolitika'da iktidar yukarıdan dayatılmaz, yaşamın kendi içinden üretilir" (Hardt ve Negri, 2004:117). Aynı zamanda "biyopolitika kavramı, iktidar ve direncin gündelik hayatın dokusu içinde nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur" (Hardt ve Negri, 2004:128). Aynı zamanda "merkezi meselenin artık meta üretimi değil, öznellik üretimi olduğunu kabul eder" (Hardt ve Negri, 2004:136). Diğer bir meselede "biyopolitik bağlamda direniş, iktidarın dışında ya da karşısında durma meselesi değil, iktidar ilişkilerini içeriden dönüştürme meselesidir" (Hardt ve Negri, 2004: 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 yönetişim 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, 2001: 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.

2.2.4Agamben ve Biyopolitika İlişkisi

Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* ve *State of Exception* adlı eserlerindeki genellemelerine göre, "istisna haline karşı "çıplak yaşam" anahtar kavramıyla temsil edilen modern biyopolitika teorisinin en sıra dışı yeteneklerinden ve en yaratıcı temsilcilerinden biri olmasıyla ünlü İtalyan bir filozoftur. Bu kitaplarda biyopolitika bir kez daha radikalleşir ve ileri derecede dönüşüme uğrar.

Agamben, Foucault'nun egemen iktidarın "çıplak yaşam" kavramıyla iç içe geçmesine dair fikirlerini geliştirmiştir. "Homo sacer" kavramı, kurban edilmese de ceza almadan öldürülebilen bir varlık olarak bazılarının siyasi topluluktan dışlanmasını ve salt biyolojik yaşamlarına indirgenmelerini açıkça ifade eder. Başka bir deyişle modern devletler, ayrım bölgelerini ortaya çıkarma ve canlıların siyasi haklarını ellerinden alarak onları devlet şiddetine eşit derecede maruz kalan nesnelere dönüştürme gücüne sahiptir. Nikolopoulou bunu, "Biyopolitika, teriminin ortaya çıkışı İsveçli siyaset bilimci Rudolf Kjellén'e atfedilse de son dönemdeki güncelliğini Foucault'nun biyoiktidar kuramlaştırmasına ve Giorgio Agamben'in *Homo Sacer* kitabındaki gelişimine borçludur" şeklinde tanımlar (Nikolopoulou, 2022: 88).

"Kurban edilemeyen ama öldürülebilen Homo sacer, yalnızca dışlanması (yani öldürülebilme kapasitesi) biçiminde hukuk düzenine dahil edilebilecek örnek bir yaşam figürü sunar" (Agamben, 1998: 12). Bu "başka bir deyişle, sadece öldürülebilen bir insan değil, aynı zamanda cinayet işlemeden öldürülebilen bir insandır" (Agamben, 1998: 14). Aynı zamanda "feda edilemeyen ama yine de öldürülebilen yaşamdır" (Agamben, 1998: 48). "Egemen ve homo sacer'in şahsında çıplak yaşam ve egemen iktidar karşı karşıya gelir ve bu karşı karşıya geliş ikisi arasındaki temel bağı ortaya koyar" (Agamben, 1998: 84). Dolayısıyla; "öldürülebilen ama kurban edilemeyen homines sacri'nin yaşadığı kampta, kural haline gelen egemen istisna, çıplak yaşamın üretimi yoluyla biyopolitik paradigma ile birleşir" (Muhle, 2014: 83).

State of Exception kitabında ise Agamben, hükümetlerin yaşam ve ölüm üzerinde egemenlik kurmak için hukukun üstünlüğünü bir kenara bıraktığı olağanüstü hal ilan etme yöntemlerini tanımlamaya yönelik çok sayıda döngüsel çabanın tarihsel arka

planını incelemiştir. Muhle bunu; *The Remains of Auschwitz: Witness and Archive*'de Agamben tarafından "mutlak biyopolitik bir töz" olarak tanımlanmaktadır (Muhle, 2014: 82-83). Agamben'e göre, modern iktidarda istisna halleri yaygın bir uygulamadır ve biyopolitik iktidarın her yerde bulunabilirliğini ve sinsi etkisini en iyi şekilde temsil eder. Agamben'in çalışması, yasalar ve yaşam arasındaki normatif alanların (aynı anda hem dahil eden hem de dışlayan alanlar) egemen gücün idaresinde sık sık değişikliğe uğradığı modern siyasi sistemlerin karanlık zeminini özetlemektedir. Kirshner'a göre bunu;

> Giorgio Agemben, Aristoteles'in Politika'sında ortaya konan, her canlı varlığa ait olan zoë "saf yaşam" ve polis'te gerçekleşen anlamlı ya da iyi bir insan yaşamı olan bios arasındaki klasik Yunan ayrımının erozyona uğradığına işaret ederek Foucault'nun anlayışını genişletmiştir. Zoë ve bios'un, özel yaşam alanı olan evin giderek artan bir şekilde siyasi alana dahil olmasıyla bulanıklaştığını öne sürmüştür

diye aktarır (Kirshner, 2015: 94).

Agamben'e göre bu ikilik, doğal ve politik dünyalar arasındaki sınırı vurgulayarak, kişinin sivil alanda yürüttüğü faaliyetle anlam kazanan bir insan yaşamına işaret etmiştir; "Modern demokrasi kendisini en başından beri zoē'nin haklılaştırılması ve özgürleştirilmesi olarak sunar ve modern demokrasi ile biyopolitika arasındaki bu bağ, onun totalitarizmle olan gizli dayanışmasını açıklar" (Agamben,1998: 10). Agamben'e göre bu "perspektifte kamp yerinden eden bir yerelleşme olarak "istisna halinin" ve yaşam kararının (çıplak yaşam, homo sacer) en gerçek ve en mutlak işlevini üstlendiği modernitenin politik alanının gizli paradigmasıdır" (Agamben, 1998: 123). Agamben' göre;

> Modern siyaseti karakterize eden şey, ne zoē'nin polis'e dahil edilmesi -ki bu kendi içinde kesinlikle antiktir- ne de basitçe yaşamın Devlet iktidarının projeksiyonlarının ve hesaplamalarının temel bir nesnesi haline gelmesidir. Bunun yerine, çağımıza damgasını vuran şey, bu süreçlerin devreye girdiği noktada, yönetim paradigmasının ta kendisini içermesi ve böylece aynı zamanda thanatopolitik olan bir biyopolitikayı başlatmasıdır (Agamben,1998: 6).

"Foucault'da bu "biyopolitika", insanın doğal yaşamının iktidar mekanizmalarına ve hesaplamalarına giderek daha fazla dahil edilmesi olarak tanımlanır" (Agamben,1998: 11). Dolayısıyla "biyopolitik bir bedenin üretiminin egemen iktidarın

özgün faaliyeti olduğu bile söylenebilir" (Agamben,1998: 11). Aynı zamanda "biyopolitikanın kendisini thanatopolitikaya dönüştürdüğü noktaya işaret eden tam da bu kamptır" (Agamben,1998: 166). Cimino bunu; "Agamben biyopolitika kavramının yeniden tanımlanmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Homo Sacer projesinde Foucault'nun mirasını sahiplenmiş ve Arendt, Benjamin, Heidegger ve Schmitt'ten aldığı kilit fikirlerle birleştirmiştir" diye açıklamaktadır (Cimino, 2022: 183). Nikolopoulou bunu;

> Agamben'in Homo Sacer çalışması sadece biyopolitik düşüncenin natüralist ve vitalist varsayımlarının şiddetine yönelik bir eleştiri değil; aynı zamanda Aristoteles ve Roma hukukuna kadar uzanan daha uzun bir biyopolitika felsefi tarihini yeniden inşa etme girişimidir. Anlaşıldığı üzere, Agamben için biyopolitika çifte tarihsel işlev görmektedir: egemenlik anlayışlarının her ikisi de görünürde biyopolitik öncüllere dayanan antikite ve modernite arasında bir süreklilik çizer ve modernlerin biyopolitik devleti, ölüm kampıyla doruğa ulaşan eşi benzeri görülmemiş bir güç paradigması olarak yükselttiği bir çağ değişimine işaret eder

şeklinde ifade eder (Nikolopoulou, 2022: 88).

Agamben'in projesi biyopolitik akıl yürütmenin kusurlarını ifşa etmekten daha fazlasını yapmaktır; antik ve modern politik paradigmalar arasındaki yakınlıkları ortaya çıkararak tarihin inşasında daha da ileri gider. Modernlikle ilgili çok önemli bir fark tespit eder: devletin yaşam üzerinde biyopolitik yoğunlaşması ve radikalleşmesi, ki bu en uç biçimini yüzyılın Nazi ölüm kamplarında bulmuştur. Agamben'e göre bu değişim, moderniteyle birlikte biyopolitikanın, biyolojik ve politik arasındaki sınırı daha önce görülmemiş ölçüde bulanıklaştıran olağanüstü baskın bir iktidar paradigmasına nasıl dönüştüğünün bir temsilidir;

> Foucault'nun bir zamanlar yazdığı gibi, bizler, canlı varlıklar olarak yaşamımızın politikasının söz konusu olduğu hayvanlarız. Artık kural haline gelen istisna durumunda yaşamak aynı zamanda şu anlama da geliyordu: özel biyolojik bedenimiz politik bedenimizden ayırt edilemez hale geldi, bir zamanlar politik olarak adlandırılan deneyimler aniden biyolojik bedenimizle sınırlandı ve özel deneyimler kendilerini aniden biyopolitika olarak dışımızda sunmuştur (Agamben, 2000: 138-139).

Nikolopoulou'ya göre "Agamben, Biyopolitikanın altında yatan yapının Aristoteles'in zōē (çıplak yaşam, biyolojik yaşam gücü) ile bios (Agamben'in esas olarak insanı hayvansal yaşamdan ayıran siyasi kurumlar olarak yorumladığı) arasında çizdiği keskin ikilikte bulunabileceğini savunur" (Nikolopoulou, 2022: 88). Ayrıca Nikolopoulou; bu ikililiği,

> Agamben'in bu ikiliği göstermek için sunduğu; homo sacer ya da kutsal insan, ritüel kurbanı olmak için saf olmadığı düşünülen ve aynı zamanda yurttaşlık hukukunun korumasına layık olmayan bir kişiyi ifade eden yasal bir kategoridir. Homo sacer, herhangi biri tarafından cezasız bir şekilde öldürülebilir. Katillerini sorumlu tutmayarak, kutsal insanı korumasının dışında bırakan yasa, aynı zamanda onun öldürülmesini de onaylayan -dolayısıyla dahil eden- yasadır. Hem dini hem de sivil yargı yetkisinin dışında kalan ve hesap verilemez bir şiddete maruz kalan kutsal adamın kaderi, Agamben'in dışlama yoluyla içerme olarak egemenliğe dair biyopolitik formülünü ortaya koymaktadır

diye ifade etmektedir (Nikolopoulou, 2022: 92).

Giorgio Agamben biyopolitikayı, insan topluluklarının kutsal, siyasi ve sosyal dokusunun birbirine karıştığı konulardan biri olarak inceler. Aslında, geleneksel kutsal kavramına meydan okur ve aynı zamanda onu sorgular. Nikolopoulou'ya göre, bu bir dindarlık biçiminden ayırır ve iktidar ve egemenlik sistemleri içindeki işleyişini veya operasyonlarını inceler;

> Agamben'e göre eğer biyopolitikanın yaşamsallığı açığa çıkarılmak isteniyorsa, kutsalın öncelikle, topluluğu bir araya getiren ritüeller aracılığıyla doğanın gizemlerinin canlı sunumu olarak onaylandığı dinden ayrılması gerekir. Kutsalın artık yalnızca profan olduğu gösterilmiştir; ya da daha uygun bir ifadeyle, her zaman profanın şiddetini uyguladığı ve meşrulaştırdığı uygun bir alan olarak hayal edildiği ortaya çıkmıştır (Nikolopoulou, 2022: 92).

Agamben, Foucault'nun egemen iktidar ile biyo-iktidar arasındaki zamansal ayrımına açıkça ve vurgulayarak meydan okur. Yani, eğer çıplak yaşamın ima edilmesinin politikaya ezelden beri içkin olduğunu öne sürmekte haklıysa, o zaman Foucault'nun biyopolitik aygıtların en başından beri yönetimde örtük olduğuna dair argümanı gayet geçerli olabilir;

> Çıplak yaşamın politik alana dahil edilmesi, egemen iktidarın orijinal çekirdeğini oluşturur. Hatta biyopolitik bir bedenin üretiminin egemen iktidarın

> orijinal faaliyeti olduğu bile söylenebilir. Bu anlamda biyopolitika en az egemen istisna kadar eskidir. Biyolojik yaşamı hesaplamalarının merkezine yerleştiren modern devlet, bu nedenle, iktidar ile çıplak yaşamı birleştiren gizli bağı gün ışığına çıkarmaktan başka bir şey yapmaz ve böylece modern iktidar ile en kadim olanı arasındaki bağı yeniden teyit eder (Agamben, 1995: 9).

Bu süreklilik açıkça göstermektedir ki devletin biyolojik yaşama özel vurgusu yeni bir gelişme değil, yaşam ile siyasi iktidar arasındaki temel bağın ifşasıdır. Agamben'in ortaya koyduğu şey, biyopolitik bir beden üreterek karakterize olanın modernite değil, bizzat iktidar olduğudur. Başka bir deyişle, bu yeniden okuma, biyopolitika alanını, çağdaş yönetim biçimlerini kadim pratiklerle ilişkilendirebilecek şekilde genişletme konusunda etkili bir iş çıkarmaktadır. İktidar ile yaşam ya da canlı varlıklar arasındaki ilişki, tarih boyunca süregelen değişmezler arasında vurgulanmaktadır. Cimino'ya göre;

> Foucault biyopolitika ve biyoiktidarı Avrupa ya da Batı modernitesine özgü olgular olarak sunarken, Agamben "çıplak yaşamı" iktidara bağlayan "bağın" yapısal ve "özgün" olduğunu, dolayısıyla iktidarı bu şekilde tanımladığını savunur. Başka bir deyişle, Foucault egemen iktidar ile biyo-iktidar arasında bir ayrım yapar; ilkini premodern bir iktidar biçimi olarak görürken, ikincisini modernitede öne çıkan özgül bir iktidar biçimi olarak değerlendirir. Agamben, egemen iktidara ya da genel olarak iktidara yapısal biyopolitik bir anlam yükleyerek bu şemayı karmaşıklaştırır (Cimino, 2022: 186).

Agamben'e göre modern biyopolitikanın temel özelliği biyolojik yaşamın "Devlet iktidarının projeksiyonlarının ve hesaplamalarının temel nesnesi haline gelmesi" değildir (Agamben, 1995. 12). "Çünkü biyolojik yaşamın siyasi iktidarla ilgisi antik çağda zaten fark edilebilir" (Cimino, 2022: 187). Agamben'in belirttiği gibi, "biyo-politik bir bedenin üretiminin egemen iktidarın orijinal faaliyeti olduğu" (Agamben 1995, 9) ya da "ölüme maruz kalan yaşamın (çıplak yaşam ya da kutsal yaşam) orijinal politik unsur" olduğunu ifade eder (Agamben 1995, 98).

Agamben'in biyopolitik kontrolün işlediği bir alan olarak "çıplak yaşam"a yaptığı tekrarlanan çağrıda, zoë ve bios arasındaki ayrım konusundaki ısrarı, biyopolitik mekanizmaların gerçekten de farklı rejimlerde ve tarihsel dönemlerde ne kadar silinmez ve her yerde mevcut olduğu sorusuna yönelik bir ilgiye işaret eder. Bu, biyopolitikaya ilişkin kavramsal çerçeveye yaptığı katkı bir yana, iktidar, yaşam ve politikanın bu çok

karmaşık etkileşimi üzerine yeniden düşünmeye ve algıyı rafine etmeye devam edilmesi gerektiğine dair bir işaret sunması bakımından bile başlı başına eleştirel bir açılımdır.

3.BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ VE BULGULAR

3. BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ VE BULGULAR

Bu bölümde; sırasıyla, *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Shaft* (1971), *Ilsa: The Wolf of the SS* (1975) filmlerindeki; mekan ve öznellik kavramlarının yanı sıra biyopolitika ve iktidar yapılarını da ele alarak detaylandırılan sekanslar ele alınacaktır. Bu sekansların temsil ettiği sosyal, politik, mekânsal üzerinde durulacaktır. Diğer Sömürü Filmleri yerine bu üç filmin ele alınma nedeni; filmlerin içinde oldukları türlerin en belirgin örneklerini taşıyarak hem biyopolitik çerçeveyi belirgin taşımaları hem de temsil ettikleri politik değerlerin sinemadaki meta imgelerin sömürülme süreçleridir. Belirtilen üç filmde Sömürü Filmi pratiklerini benzer şekilde kullanır.

Analiz edilecek ilk film, *hixploitation* türüne ait olarak sınıflandırılan *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) filmidir. Sawyer ailesi ve kurbanları üzerindeki kontrolleri ayrıntılı olarak analiz edilecektir. Analiz, Sawyer ailesinin öldürme pratiğini ve insan bedenlerinin çiftlik hayvanları gibi muamele gördüğü ve kurbanların sadece nesne veya meta olarak görüldüğü biyopolitik bir alan yaratılmasını araştırmaktadır. Biyopolitik çerçevede, makineleşmenin neden olabileceği insanlıktan çıkarıcı etkilere karşı yaşamın metalaştırılması ve bedenin endüstriyel olarak işlenmesi süreçlerini incelemek için kullanılacaktır. Ayrıca, Giorgio Agamben tarafından normal yasaların ve hakların askıya alındığı alanları tanımlamak için kullanılan bir terim olan "istisna alanı" için bir vaka çalışması olarak kullanılacaktır. *The Texas Chain Saw Massacre (1974)* filmi, diğer temaların yanı sıra, gözetim, yaşam ve ölüm üzerindeki kontrol, istisna mekânları ve bedenlerin metalaştırılmasını araştıran biyopolitik bir anlatıya yerleştirilmiş olarak ele alınacaktır.

İkinci film olarak; *blaxploitation* türündeki *Shaft* (1971) filmindeki 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, diğer siyah topluluklara yaptıkları gibi Shaft üzerinde de düzenleme yapmaya çalışan iktidar sahiplerine karşı bir direniş

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'in "istisna hali" kavramı, Shaft'ın yasadan ırksal olarak dışlanmasında ortaya çıkarken, Shaft'ın varlığı, kayırılan güçler tarafından oluşturulan normlara karşı bir mücadele alanıdır. John Shaft ve Vic Androzzi melez kimlikleri ile Hardt ve Negri tarafından tanımlanan "çokluk" kavramının görünür halleri olarak karşımıza çıkar.

Son olarak, *Ilsa: The Wolf of the SS* (1975) filmi "Nazisploitation" filmleri çerçevesinde dikkatle irdelenecektir. Film, Agamben'in "homo-sacer" doğası nedeniyle yasal korumanın dışında kalan ve hiçbir suçu olmadığı halde öldürülebilenlerin hikayesini anlatır. Toplama kampı ortamı ve Ilsa karakteri bu kavramı özetler niteliktedir. Kampta, mahkumların bedenleri "zoe"ya, kelimenin tam anlamıyla "çıplak yaşam"a indirgenir, çünkü "bios"ları ya da siyasi faillikleri ellerinden alınan bedenler keyfi şiddete maruz kalır. "İstisna hali"nin tipik özellikleri yine Ilsa'nın deneylerinde ve işkence seanslarında bulunur: bu sekanslarda standart yasalar askıya alınmıştır ve egemen bir güç olarak yaşam ve ölüm üzerine kararlar vermektedir. Bu, nihai biyopolitik kontrolün dramatik bir şekilde hayata geçirilmesinden başka bir şey olmasa da kampta egemen güç nihai olarak kimin yaşayıp kimin öleceğini belirler. Kampın kendisi filmde, mahkumların bedenleri üzerindeki disiplin ve kontrolün bir dizi permütasyondan geçtiği bir mikrokozmos olarak tasvir edilmektedir. Ilsa'nın Nazi'nin ete kemiğe büründüğü tıbbi deneyleri, biyopolitik yönetimin karanlık yüzünü diğer ırklara karşı refleks olarak sergiler; bu mekanlar filmde yaşam manipüle edilmiş ve bedenler istilacı bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Sonuç olarak "Film Analizi ve Bulgular" bölümünde, bu Sömürü Filmleri biyopolitika, iktidar, öznellik ve mekânsal dinamikler merceklerinden ortaya konulacaktır. Sömürü Sinemasının bu alt türlerinde ticari olarak sömürülen metaları sahne sahne analiz ederek, seçilen filmlerde ifade edildiği şekliyle, mekan ve öznellik kavramlarının yanı sıra biyopolitik mekanları ve iktidar yapıları da kavramsallaştırılacaktır. Bu kapsamlı analiz, herhangi bir metanın sömürü film pratikleri içinde daha geniş toplumsal güç yapılarını nasıl yansıttığı ve görselleştirdiği aynı

zamanda Sömürü Filmi yapımcılarının bu filmleri oluştururken biyopolitik ağa nasıl takıldıkları konusundaki anlayışımızı geliştirmek amaçlanmıştır.

3.1 *The Texas Chain Saw Massacre* (1974)

3.1.1 Filmin Künyesi



Görsel 5- *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) Film Posteri https://filmartgallery.com/products/the-texas-Chain Saw-massacre-9299, [9 Mart 2024].

Yönetmen: Tobe Hooper

Yapımcı: Tobe Hooper

Senaryo: Kim Henkel, Tobe Hooper

Yapım Yılı: 1974

Süre: 83 Dakika

Oyuncular: Marilyn Burns: Sally, Edwin Neal: Hitchhiker, Allen Danziger: Jerry, Paul A. Partain: Franklin, William Vail: Kirk, Teri McMinn: Pam, Jim Siedow: Old Man, Gunnar Hansen: Leatherface, John Dugan: Grandfather

3.1.2 Filmin Anlatı Yapısı

Film, anlatılan olayların 18 Ağustos 1973'te geçen gerçek bir hikayeye dayandığını iddia eden bir dış ses anlatımıyla başlar. Buna, çürümekte olan cesetlere grotesk görüntülerin kamera flaşları eşlik eder. Uzmanlar tarafından cesetlerin mezardan çıkarıldığı ve ürkütücü bir şekilde düzenlendiği kırsal bir mezarlıkta tüyler ürpertici bir sahne keşfedilir. Bir radyo yayını, cesetlerin bulunma haberini resmileştirir.

Başkahramanlar Sally, tekerlekli sandalyeye bağlı kardeşi Franklin ve arkadaşları Jerry, Kirk ve Pam, bir minibüsle Teksas'ta seyahat etmektedirler. Hardesty ailesinin eski çiftliğini ziyaret etmek ve büyükbabalarının mezarını kontrol etmek için yola çıkmışlardır. Kısa süre sonra tuhaf ve tehditkâr davranışlar sergileyen bir otostopçuyu arabalarına alırlar. Söz konusu kişi Franklin'in bir fotoğrafını çeker, karşılığında para ister ve reddedilince fotoğrafı yakar, kendi elini keser ve araçtan atılmadan önce Franklin'in kolunu keserek yaralar. Grup, otostopçuyu karavandan attıktan sonra yol tarifi ve yakıt almak için bir benzin istasyonunda durur, ancak istasyon sahibi yakıt olmadığını orda kalmaları gerektiğini söyler. Belli bölgelerden uzak durmalarını tavsiye eder ama onlar yine de eski Hardesty evine gitmek için kararlıdırlar.

Kahramanlar terk edilmiş aile evine varırlar. Franklin, akrabalarının eskiden yakındaki mezbahada nasıl çalıştığına dair bir hikâye anlatarak yaşanacak vahşetin habercisi olur. Daha sonra Kirk ve Pam yakındaki bir evde gaz aramak için keşfe çıkarlar. Terk edilmiş gibi görünen eve girdiklerinde Kirk aniden Deri Surat'ın balyozlu saldırısına uğrar ve öldürülür. Pam de daha sonra yakalanır ve bir et kancasına takılarak Kirk'ün cesedinin Deri Surat tarafından parçalanmasını izlemek zorunda bırakılır.

Kaybolduklarından şüphelenen Jerry, Kirk ve Pam'i aramaya gider. Evi bulur, Pam'in dondurucuda hâlâ hayatta olduğunu görür ama tepki veremeden Deri Surat tarafından öldürülür. Gece çökerken de bu sefer Sally ve Franklin arkadaşları için endişelenir ve onları aramaya karar verirler. Franklin'i karanlık ormanda iterlerken Deri Surat'ın saldırısına uğrarlar. Franklin Deri Yüz tarafından elektrikli testereyle öldürülür. Ev sahibi başlangıçta yardımcı gibi görünse de kısa süre sonra gerçek niyetin ortaya çıkar ve Sally'yi yakalayıp Sawyer'ların evine geri götürür.

Sally, Deri Surat, otostopçu ve yaşlı büyükbabaları da dahil olmak üzere, dengesiz Sawyer ailesi tarafından çevrelenmiş bir yemek masasında bir sandalyeye bağlanır. Sally'le alay ederek, ona eziyet ederler; bu eziyetler, güçsüz büyükbabanın onu çekiçle öldürme girişimiyle doruğa ulaşır.

Sally fırsattan istifade yakalanmamak için bir pencereden atlayarak kurtulmayı başarır. Deri Surat ve otostopçu tarafından takip edilerek yola çıkar. Yoldan geçen bir kamyon şoförü araya girerek otostopçuya aracıyla çarpar. Sally, kendisine yardım etmek için duran bir kamyonetin arkasına atlayıp kaçmayı başarır ve Deri Surat elektrikli testeresini hüsranla savururken oradan uzaklaşır. Film, Sally'nin yakalanmaktan kaçarken kamyonetin arkasında histerik bir şekilde gülmesi ve ağlamasıyla sona erer. Film, Deri Surat'ın öfkesini ve deliliğini simgeleyen, şafak ışığında elektrikli testeresini çılgınca savurmasıyla sonlanır.

Filmin açılış sahneleri ana karakterleri tanıtır ve gelecek dehşet için bir sonraki sahneyi hazırlayacak şekilde epizodik olarak ilerler. Cesetlerin bulunması ve radyo yayını bir dehşet duygusu yaratır ve şiddetin habercisi olarak kendini gösterir. Filmin doruk noktası, Sally'nin Sawyer ailesi tarafından işkence gördüğü akşam yemeği sahnesinde ortaya çıkar. Bu, filmin duygusal ve psikolojik zirvesidir ve antagonistlerin dehşetini ve deliliğini vurgular. Sally'nin kaçma girişimi ve bunu takip eden kovalamaca sahnesi aksiyonun düşüşünü oluşturur. Sally birçok kez ölümden kıl payı kurtulurken gerilim yüksek kalmaya devam eder. Anlatının çözümü antagonistlerin kaderini açık bırakır, ancak Sally'nin hayatta kalmasıyla seyircide geçici bir katharsis (duygusal boşalım) ve rahatlama sağlar.

The Texas Chain Saw Massacre filminde anlatı basittir, senaryo kurgusu Hollywood filmlerinde gördüğümüz serim düğüm ve çözüm bölümlerinden uzaktır. Karmaşık olay örgüsü gelişimi veya karakter arkları yerine dehşet verici olaylar dizisine, anlık yüksek şiddete ve karakterlerin bu şiddete kayıtsız kalmalarıyla seyirci de korku ve gerilim unsurlarına odaklanılmıştır. Bu basitlik, karmaşık hikaye anlatımından ziyade filmin içgüdüsel etkisine odaklanılmasını sağlar.

3.1.3 Filmin Biçimsel Özellikleri

Tobe Hooper'ın yönettiği 1974 yapımı *The Texas Chain Saw Massacre* korku türünde çığır açan bir filmdir ve Sömürü Sinemasının, özellikle de *Hixploitation* olarak bilinen alt türün birçok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Sömürü Filmlerinin alt türü olan *Hixploitation*, tipik olarak kırsal, genellikle güney, Amerikan ortamlarına odaklanır ve sakinleri şiddet yanlısı, dengesiz ve geri kalmış olarak tasvir eder. Yamyamlık, cinayet ve psikolojik işkence temalarına odaklanan film, ana akım sinemada kabul edilebilir olanın sınırlarını zorlayarak klasik Hollywood film normlarının karşısına çıkarak Sömürü Filmi pratiklerini kullanır.

The Texas Chain Saw Massacre filmi, Sömürü Filmlerinin ortak bir özelliği olan düşük bir bütçeyle, yaklaşık 140.000 dolar harcanarak çekilmiştir. Maliyetten tasarruf etmek için doğal ışıklandırma ve gerçek mekanlar kullanılarak elde edilen bu durum, filmin ham ve cesur estetiğine katkıda bulunmaktadır. Bu teknik, filmin yoğun ve kaotik atmosferine katkıda bulunarak izleyicilerde aksiyonun içinde şok olma, rahatsız hissetme ve kendini karakterlerle özdeşim kurma teknikleriyle seyircide merak uyandırmıştır.

“Düşük bütçeli yapımcılar tarafından satılan ve çoğunlukla daha küçük salonlarda gösterilen “formül film” (Doherty, 2002, 29), çerçevesinde 16mm film kullanımından kaynaklanan grenli kalitesi ve renk kullanımının yanı sıra akışkan olmayan atlamalı ve sade kurgu tarzı, genel tedirginlik hissine katkıda bulunan etmenler arasındadır. Filmin renk paleti, gerçekçi estetiğine katkıda bulunan sessiz ve natüralist tonlardan oluşmaktadır. Tozlu, güneşten solmuş manzaralar ve Sawyer'ların evinin toprak tonları acımasız ve baskıcı bir atmosfer yaratmaktadır. Filmde belgesel tarzına benzer bir anındalık ve gerçekçilik duygusu yaratmak için el kameraları ve aktüel kamera çalışması kullanılmıştır. Bu yaklaşım, filmin kaotik atmosferini artıran zoom'ların, "atlamalı kesmeler, aşırı pozlanmış gün ışığı sahneleri, az pozlanmış iç mekanlar" (Schaefer, 1999: 28) ile elde takip çekimlerinin sıkça kullanılmasında açıkça görülmektedir. Alt açılı çekimler genellikle Deri Surat'ın daha tehditkar ve güçlü görünmesini sağlamak için kullanılırken, üst açılı çekimler kahramanların savunmasızlığını aktarmak için kullanılır. Karakterlerin korkularını ve ortamın grotesk detaylarını vurgulamak için aşırı yakın

çekimler kullanılır. Bu çekimler dehşetin yoğunluğunu artırır ve seyirciyi karakterlerin yaşadıkları vahşetin daha görünür kılınmasını sağlamıştır.

Filmde, diğer Sömürü Filmleri gibi, "klasik kanondan sapmalar, alışılmadık bir açı, vurgulu bir kesme, yasaklanmış bir kamera hareketi, ışıklandırma (Bordwell, vd, 1985: 615) kullanılmıştır ve bu da gerçekçi ve belgesel benzeri dokuyu güçlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, filmin özgünlük ve dolaysızlık hissini artırarak dehşetin daha gerçek ve anlık hissedilmesini sağlamaktadır. Sawyer'ların evi başta olmak üzere birçok iç sahnede, derin gölgeler ve klostrofobi hissi yaratmak için düşük tonlu lokal ışık aydınlatması kullanılmıştır. Bu tür bir ışıklandırma gerilimi ve kapana kısılmışlık hissini artırır. Özellikle Sawyer'ların evindeki sahnelerde kullanılan sert ışıklandırma, ortamın grotesk ve ürkütücü unsurlarını vurgulayarak çürüyen cesetlerin ve kemik süslemelerin ayrıntılarını öne çıkarmaktadır.

Kurguda, özellikle şiddet ve takip sahnelerinde sık sık hızlı kesmeler kullanılmıştır. Bu teknik, kahramanların çılgınca kaçma çabalarını yansıtarak bir aciliyet ve panik duygusu yaratır. Filmin kaotik ve tedirgin edici atmosferini güçlendirmek için sıçramalı kurgu kullanılır. Bu yaklaşım izleyiciyi şaşırtır ve karakterlerin psikolojik çalkantılarını yansıtır. Buna karşılık, bazı sahnelerde gerilimi kademeli olarak artıran, izleyicinin durumun dehşetini ve korkusunu tamamen özümsemesine olanak tanıyan uzun çekimler yer almıştır.

Diğer bir özellik; diğer Sömürü Filmlerinde gördüğümüz düşük maliyetli ve ağırlıklı olarak tanınmamış ya da amatör oyuncuların yer almış olmasıdır. Bu etmenler diğer sömürü filmlerinde olduğu gibi anlatının ham, otantik hissine katkıda bulunur. Başta Sally rolündeki Marilyn Burns olmak üzere performanslar yoğun ve inandırıcı, dehşeti gerçeklik duygusunu sürekli arttıran bir pratik olarak karşımıza çıkar. Kullanılan ses efektleri de seyirci olarak özdeşim kurmamızı kolaylaştıran etmenlerden biridir. Elektrikli testerenin belirgin sesi, metalin çınlaması ve kurbanların çığlıkları gibi ses efektlerinin kullanımı, gerilim ve korku yaratmada çok önemli bir rol oynamaktadır.

Filmin Teksas'ın "kırsal bölgelerinin kendinden emin bir şekilde" (Corbin, 2019: 82) geçmesi, genellikle kırsal kesimin izolasyonunu ve gizli tehlikelerini araştıran

Hixploitation filmlerinin baskın özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Issız, güneşin kavurduğu manzaralar ve köhne evler, ortamın izolasyonunu ve kanunsuzluğunu vurgulamaya hizmet etmektedir. Sawyer ailesi ve diğer kırsal karakterlerin şiddet yanlısı, dengesiz ve grotesk olduğu çerçeve kentlinin onlardan korktuğu bir sömürü unsuru olarak seyirciyi çekmeyi başarmıştır. Karakterler "redneck" diye tabir edilen kırsalda yaşayan eğitimsiz, geri kafalı ve sadist kişiler olarak tasvir edilirler, yamyamlık ve aşırı şiddet uygularlar.

Hixploitation filmlerinde gördüğümüz; kentli ve modern Amerikayı temsil eden kahramanlar, Sawyer ailesinin kırsal, anakronik dünyasıyla çatışmaktadır. Bu çatışma, bilinmeyene duyulan korkuyu ve görünüşte huzurlu olan kırsal kesimdeki gizli tehlikeleri vurgulamıştır.

Sosyo-politik olarak *The Texas Chain Saw Massacre* filmi; aynı zamanda Amerikan toplumunun, tüketimciliğin ve aile biriminin bir eleştirisini de sunmaktadır. Aile yemeği sahnesinin grotesk parodisi, çarpık Amerikan aile değerlerini ve tüketim kültürünü yansıtır. Senaryo, Sömürü Filmlerinde sıkça kullanılan bir teknik olan, sansasyonel içerikle gelişir. Yönetmen seyirciyi çekmek ve etkilemek için şok değeri arttıran aşırı durumlar kullanmıştır. İzleyicilerde içgüdüsel bir tepki uyandırmak için ani, şok edici şiddet ve rahatsız edici görüntüler kullanan film, seyirciyi sürekli olarak olayın içinde kalmasını sağlayacak biçimsel unsurlar kullanır. Film anlatısının öngörülemezliği ve şiddetin acımasızlığı, yüksek düzeyde gerilim ve etkileşim sağlamıştır. Yamyamlık, delilik ve aşırı şiddet gibi tabu konuları ele alarak geleneksel ahlaki sınırlara meydan okuyarak Sömürü Filmlerindeki yerini sağlamlaştırmıştır. "Hixploitation" filmlerinde kullanılan temaların yoğun şiddet tasviri önemli tartışmalara yol açmış ve filmin kötü şöhretine katkıda bulunarak oldukça büyük sayıda Sömürü Filmi hayranıyla özdeşim kurmuştur.

3.1.4 Filmin Biyopolitika Çerçevesinde Sosyolojik ve İdeolojik Analizi

Bu bölümde, *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) filmi biyopolitik teoriler çerçevesinde incelenecektir. *The Texas Chain Saw Massacre* filmi, bu bağlamda biyopolitik bir perspektiften ele alınarak, izleyicinin bilinçaltına hitap eden ideolojik

mesajların ve toplumsal yapıların nasıl yansıtıldığını analiz edecektir. Bu analiz, filmin sunduğu dehşet verici anlatılar ve görsel temalar aracılığıyla, toplumsal kontrol, iktidar ve direniş dinamiklerinin sinema aracılığıyla nasıl inşa edildiğini ve izleyiciye nasıl aktarıldığını ortaya koymayı amaçlanmaktadır.

The Texas Chain Saw Massacre (1974) filmi Michel Foucault, Hardt ve Negri ve Giorgio Agamben'in biyopolitik çerçeveleri üzerinden analiz edilerek anlatıda tasvir edilen iktidar, mekan, direniş dinamiklerinin yanısıra "istisna hali" ve "çıplak yaşam" kavramlarıyla sekans sekans irdelenecektir.

3.1.4.1 Açılış Sekansı: Cesetlerin Keşfi



Görsel 6- *The Chain Saw Massacare*, Açılış Sekansından Bir Kare, (Ceset,1974)

Açılış sekansı, filmde anlatılan olayların 18 Ağustos 1973'te geçen küçük bir Texas kasabası olan Newt'in hemen yakınlarındaki kasabada geçen gerçek bir hikayeye dayandığını iddia eden bir dış ses anlatımıyla başlar. Buna, çarpık bir sanat eserine benzediği söylenen pelteleşmiş ve eriyip çürümekte olan cesetler ve bir kamera flaşının sesi de dahil olmak üzere ürpertici bir görüntüye eşlik eder. Cesetlerin mezardan çıkarıldığı ve ürkütücü bir şekilde düzenlendiği kırsal bir mezarlıkta tüyler ürpertici bir sahne keşfedilir. Volkandaki eriyen lavları andıran kan havuzunun ve parçalanmış cesetlerin arasında Sömürü Filmlerinin başlangıcında sık karşılaşılan abartılmış fontlarla filmin isimleri ve oyuncularının ismi ekranda belirir. Filmin açılmasıyla asfaltta tıpkı

diğer insanlar gibi ezilmiş ve parçalanmış ve iç organları dışarı çıkmış bir armadillo görürüz. Onun da sonu diğerleri gibi olmuştur ve bedeni parçalanmıştır.

Foucault'nun perspektifine göre; "insan türünün temel biyolojik özelliklerinin siyasi bir stratejinin nesnesi haline geldiği mekanizmalar bütünü" (Foucault, 2004: 3) olarak tanımlanan biyopolitika; iktidarın bedenlerin kontrolü ve düzenlenmesi yoluyla nasıl işlediğine odaklanır. Modern iktidarın sadece egemen şiddet eylemleriyle değil, bedenler ve nüfuslar üzerindeki ince, yaygın kontrol yoluyla uygulandığını savunur. Bedenler Kozel'in ifadesiyle; "farklı maddeselliklerin bir örgüsüdür, beden dinamik bir süreçtir, beden bir dizi dilin (sözel, fiziksel, arketipik, anımsatıcı, bilinçdışı) kesiştiği noktada dünyada gezinir" (Kozel, 2007: 33).

Toplumsal normlar, yaşamda ve ölümde bedenlere nasıl davranılacağını düzenler. Bu normlar, bireylerin ve toplulukların kültürel ve dini inançlarıyla şekillenir, ölüm sonrası ritüellerde kendini belirgin şekilde gösterir. Filmler, bu ritüelleri ve normları ele alarak, izleyiciyi kültürel ve sosyolojik bir yolculuğa çıkarır. Hedeager'e göre; filmde kullanılan kuru iskelet ve kafatası kemikleri için "ritüel birikintiler topluluğun harekete geçebileceği tanrılarla bir diyaloğu temsil ederken, mezar buluntularının birey ya da aile ve onların amaçlarıyla ilgili olmasıdır" (Hedeager 1992: 93). Cesetlere her zamanki özen ve saygıyla davranılmamakta, bunun yerine saygısızlık edilmekte ve cesetler ürkütücü bir sanat eseri haline getirilmektedirler. Normların bu şekilde yıkılması, olağan kural ve düzenlemelerin askıya alındığı bir alana işaret eder. Bu cesetlerin sergilenme biçimi, iktidarı ya da imparatorluğu (Sawyer Ailesi) ham haliyle gözler önüne sermektedir. Hardt ve Negri'nin ifade ettiği gibi; "iktidarın en yüksek işlevi hayata baştan sona yatırım yapmaktır ve birincil görevi hayatı yönetmektir" (Hardt ve Negri, 2000: 24). Yaşam ve ölüm üzerindeki kontrolün görünür bir şekilde uygulanması, bu alanda olağan toplumsal kısıtlamaların geçerli olmadığını gösterir. Çünkü, Hardt ve Negri'ye göre; "toplumun bireyler üzerindeki denetimi yalnızca bilinç ya da ideoloji yoluyla değil, aynı zamanda beden içinde ve bedenle birlikte uygulanır" (Hardt ve Negri, 2000: 27-28). Sawyer ailesinin bu kırsal toprakları Sally, Kirk, Pam ve Frank için onlarla istenildiği gibi müdahale edilen bir oyun alanına dönüşmüştür. Aynı zamanda Otostopçu'nun mezarları

kazarak kendi ölülerini sürekli diriltme çabaları ve kemiklerin ev eşyası olarak kullanılması biyopolitik kontrolün sürekli olduğunu gözler önüne sermektedir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre, yaşamın her yönüne nüfuz eden ve yaşamın kendisinin merkezi bir ekonomik değer haline geldiği bir iktidar biçimi tanımlanır. Biyopolitik üretim, yaşamın ve toplumsal ilişkilerin üretilme ve düzenlenme biçimlerini ifade eder. Şiddet ve aşırı eylemler bu biyopolitik üretimin düzgün işleyişini bozarak sosyal dokuda bir rahatsızlığa neden olur. Cesetlerin bulunması hem filmdeki karakterlerde hem de seyircide güçlü, içgüdüsel bir tepki yaratır. Bu tepki, toplumsal düzen ve normalliğin üretiminde derin bir rahatsızlığa işaret etmektedir. Bradley'ye göre; "sulu" cesetlerin geri kazanılamaz olması, bazı adak iskeletlerinin geri kazanılabilir ("kuru" iskeletler) olmasıyla tezat oluşturmaktadır" (Bradley 1998: 34). Cesetlerin temsil ettiği şiddet, yaşamın gündelik biyopolitik düzenlemesini bozarak beklenen sosyal normlarda bir kırılma sergilenmesine neden olur. Olay tüm gazetelerde ve haberlerde duyulur. Sahnenin çarpıcı doğası, aşırı şiddetin toplumsal dokuyu nasıl parçalayabileceğini vurgular. Biyopolitik kontrolün merkezinde yer alan yaşamın düzenli üretimi ve sürdürülmesi, şiddetle sergilenen bu parçalanmış ve pelteye dönmüş bedenlerin varlığıyla bozulmaktadır. Bu sekans, bu tür bozulmaların toplumun normlarına ve istikrarına nasıl meydan okuduğunu örneklemektedir.

Agamben; "Homo sacer" kavramını, yasal ve toplumsal düzenden dışlanmış, 'çıplak yaşam'a indirgenmiş -öldürülebilen ama kurban edilemeyen yaşam- bireyler olarak tanıtmaktadır. Nikolopoulou'ya göre; "Homo sacer ya da kutsal insan, ritüel kurbanı olmak için saf olmadığı düşünülen ve aynı zamanda yurttaşlık hukukunun korumasına layık olmayan bir kişiyi ifade eden yasal bir kategoridir" (Nikolopoulou, 2022: 92). Bu bireyler hukukun ve toplumsal normların koruması dışında var olurlar. Agamben ayrıca, normal yasaların askıya alındığı ve egemen gücün bireylerin yasal düzene dahil edilip edilmeyeceğine karar verebildiği bir durum olan "istisna hali"ni de gündeme getirmektedir. Filmin açılış sahnesindeki cesetler saygınlıklarından ve insanlıklarından soyundurulmuştur. Onlar sadece ölü bedenler değil, herhangi bir sosyal ya da yasal korumadan yoksun nesnelere indirgenmişlerdir. Binkley ve Capetillo-Ponce bunu, "Agamben'in çıplak yaşam olarak adlandırdığı eski bir korumasız insan

kategorisine yeni bir yaptırım sağlamıştır: insanlık dışı muamelenin yasal bir istisna olarak haklı gösterilebileceği kişiler" şeklinde açıklamaktadır (Binkley ve Capetillo-Ponce, 2009: 95-96). Bu “çıplak yaşam"a indirgeme, bu kişilerin ölüleri koruyan ve onlara saygı gösteren toplumsal normların dışında bırakıldıklarını gösteren grotesk bir sanat eserine döndürülmüş bedenlerin görüntülerinde açıkça görülmektedir. Cesetlere yapılan muamele, bölgenin bir "istisna hali" altında işlediğini göstermektedir. Agamben’e göre; “istisna durumunda yaşamak aynı zamanda şu anlama da gelir: özel biyolojik bedenimiz politik bedenimizden ayırt edilemez hale gelmiştir, bir zamanlar politik olarak adlandırılan deneyimler aniden biyolojik bedenimizle sınırlanır ve özel deneyimler kendilerini aniden biyopolitika olarak dışımızda sunar" (Agamben, 2000: 138-139). Toplumsal düzene ilişkin normal yasalar ve etik mülahazalar askıya alınmış, bu aşırı şiddet ve saygısızlık biçimine izin verilmiştir. Bu durum Agamben'in “istisna hali”nde yaşamın en çıplak haliyle, yasal ve ahlaki korumalardan yoksun olduğu fikrini gözler önüne serer. Fisher’ın aktardığına göre Arendt, kamusal alanı hem "agonistik" (kişisel) hem de "ortaklaşa" bir alan olarak tanımlar. İlk anlamda, bireylerin tanınmak ve takdir edilmek için rekabet ettiği alandır. İkinci anlamda ise “insanların birlikte hareket ettiği” ve “özgürlüğün ortaya çıkabildiği” yerdir” (Fisher,1996; 46). Sawyer’ların evinde, olağan yasalar ve sosyal güvenceler artık geçerli olmayacaktır.

3.1.4.2 Sawyer Ailesinin Evi Sekansı



Görsel 7- *The Chain Saw Massacare,* Sawyer’ların Evindeki Sekanstan Bir Kare, (Deri Surat, 1974)

Foucault'nun perspektifine göre; farklı mekânlar farklı iktidar ve kontrol biçimleri sergileyebilir ve bu mekânların nasıl yapılandırıldığı iktidarın uygulanma biçimlerini yansıtabilir. Sawyer ailesinin evi, normal biyopolitik normların tamamen tersine çevrildiği bir mekândır. Güvenlik ve evcilliğin mekanı olmak yerine, bir korku ve ölüm mekanıdır. Lebovic'e göre; "yaşamın içkinliği aynı zamanda, ayrım gözetmeksizin, ölümün yakınlığıdır: yaşam krizinin ortaya çıkış koşullarının her yerde ve her zaman tehdit edici bir şekilde gerçekleşmesidir" (Lebovic, 2013: 184-185) Ev, ailenin kendi alanlarındaki yaşam ve ölüm üzerindeki mutlak kontrolünü yansıtan insan kalıntıları ve ürkütücü eserlerle doludur. Bu grotesk ve kanlı teşhir, güçlerinin görünür bir tezahürüdür ve insan yaşamına sonuçsuzca hükmetme ve yok etme yeteneklerini sergiler. Evin dekoru, kemikleri ve vücut parçalarıyla, insan bedeninin kutsallığına ilişkin toplumsal normları altüst eder. Binkley ve Capetillo-Ponce'a göre; "egemen güç, vatandaşların özel sağlık pratiklerini düzenleyen politikaları tanımlayan bir biyopolitikanın uygulanmasıyla yakından bağlantılı hale gelmiştir" (Binkley ve Capetillo-Ponce, 2009: 95-96). Aile üyelerinin kurbanlarına saygısızlık ederek egemenliklerini ilan ettikleri sapkın bir güç iddiasını ortaya koymaktadır.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre; biyopolitik normların çarpıtıldığı alanlarda, yaşam ve ölüm farklı amaçlar için manipüle edilebilir ve bu da sapkın bir yönetişim biçimi kurbanları sürekli öğütmektedir. "Egemen gücün hüküm sürdüğü ve Ödipal patriğin itaati emrettiği ve sivil düzeni sağladığı ideal bir kamusal alan varsayarsak" (Agrest, Conway ve Weisman, 1996: 111) Sawyer ailesinin ev içindeki uygulamaları, biyopolitik üretimin ciddi şekilde çarpıtılmış bir biçimini vurgulamaktadır. Aile, yaşamı ve ölümü kendi grotesk zevkleri ve güçlerini ortaya koymak için manipüle eder. Ev, geleneksel sosyal ve ahlaki düzen biçimlerinin tamamen altüst olduğu, biyopolitik yönetimin sapkın bir mikrokozmosu olarak durmaktadır. Sawyer'lar yaşam, ölüm ve insan onuru normlarının kendi amaçları doğrultusunda çarpıtıldığı kendi iktidar sistemlerini yaratmışlardır. Ailenin cesetlerle hem yiyecek hem de süs olarak kullanarak onlarla etkileşime girme biçimi, geleneksel sosyal ve etik sınırların tamamen yıkıldığını gösterir. Hardt ve Negri'ye göre; "Emperyal normatifliğin kaynağı yeni bir makineden, yeni bir ekonomik-endüstriyel-iletişim makinesinden, kısacası küreselleşmiş bir

biyopolitik makineden doğar" (Hardt ve Negri, 2000: 41). Evin içindeki bu çarpık normatif düzen, yaşamın metalaştırıldığı ve insanlıktan çıkarıldığı çarpık bir biyopolitik kontrol biçimini yansıtmaktadır.

Agamben'in perspektifine göre; "istisna hali", normal yasaların ve korumaların askıya alındığı, egemen güce izin veren bir durum olarak tanımlanır. Agamben, yasal ve sosyal düzenden dışlanan, herhangi bir sonuç olmaksızın öldürülebilen 'çıplak yaşam'a indirgenmiş bireyler olan homo sacer kavramını ortaya atar. "Homo sacer hem yasanın hem de kurbanın ötesindeki uygun yerine geri getirildiğinde, egemen yasağın içine alınan yaşamın asli figürünü sunar ve politik boyutun ilk kez oluşturulduğu ilk dışlamanın anısını korur" (Agamben, 1998: 83). Filmdeki bu sekansta Sally, Sawyer'ların evine zorla getirilen ve bu istisna alanında kalan; öldürülemeyen bir "homo sacer" figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sawyer'ların evi daimi deneyimlenmiş bir "istisna hali"ni temsil eder. "Deneyimlenmiş bir ev hareketsiz bir kutu değildir. Yaşanılan mekân geometrik mekânın ötesine geçer" (Bachelard, 1994: 11). Bu geometrik mekan içinde Sawyer ailesi, kurbanları üzerinde her türlü dış yasal ya da toplumsal kısıtlamadan muaf mutlak bir egemenlik kurar. Kurbanlar 'çıplak yaşam'a indirgenir, tüm haklarından mahrum bırakılır ve mutlak şiddete maruz bırakılır. Bu indirgeme, kurbanların yemek, dekorasyon ve eğlence için kullanılan birer nesne olarak muamele görmelerinde açıkça görülmektedir.

Ailenin ev içindeki vahşi şiddet eylemleri, egemen gücün en acımasız haliyle uygulanışını yansıtmaktadır. Kimin yaşayıp kimin öleceğine onlar karar verir ve uyguladıkları şiddet mutlak ve kontrolsüzdür. Agamben'e göre; ""istisna hali"nin ve yaşam kararının (çıplak yaşam, homo sacer) en gerçek ve en mutlak işlevini üstlendiği modernitenin politik alanının gizli paradigmasıdır" (Agamben, 1998: 123). Bu, Agamben'in normal yasaların askıya alındığı ve yaşamın hiçbir tepki olmaksızın alınabildiği istisna durumuna karar veren Sawyer ailesiyle özdeşleşen egemen kavramını yaratmaktadır.

3.1.4.3 Akşam Yemeği Sekansı



Görsel 8- *The Chain Saw Massacare*, Akşam Yemeği Sekansından Bir Kare, (Otostopçu, Deri Surat, Baba, Dede, 1974)

Sally, Deri Surat, otostopçu ve yaşlı büyükbabaları da dahil olmak üzere, dengesiz Sawyer ailesi tarafından çevrelenmiş bir yemek masasında bir sandalyeye bağlanır. Sally'le alay ederek, ona eziyet ederler; bu eziyetler, güçsüz büyükbabanın onu çekiçle öldürme girişimiyle doruğa ulaşır.

Foucault, iktidarın bedenlerin düzenlenmesi ve düzeni sağlayan toplumsal ritüeller aracılığıyla nasıl işlediğini tartışır. Edwards'a göre; "toplumsal değerler ve anlayışlar biyolojiyi belirli şekillerde inşa etme ve ona yanıt verme potansiyeline sahiptir ve bunun tersi de geçerlidir" (Edwards, 2012: 38-39). Bu ritüeller kültürel pratiklere derinlemesine gömülüdür ve biyopolitik kontrolün sürdürülmesine yardımcı olur. Çünkü "bedenin rolü bu metamorfozu sağlamaktır" (Merleau-Ponty, 2002: 190). Bu sekans, kurban üzerinde güç ve kontrol uygulamak için ortak bir aile yemeğinin normlarının tersine çevrildiği toplumsal ritüellerin grotesk bir parodisidir. Yemek sahnesi, tipik olarak birlikteliği, beslenmeyi ve sosyal bağı simgeleyen toplumsal bir ritüel olan geleneksel aile yemeğinin parodisini yapar. "Böylece ev, insan öznesi için ilk evrendir" (Bachelard, 1994: 21). Sawyer'ların evinde bu ritüel grotesk bir şekilde tersine çevrilir ve toplumsal normların tam bir çöküşünü yansıtmaktadır. Ailenin Sally'ye yönelik, psikolojik işkence

ve fiziksel sömürüsünü de içeren sadist eylemleri, bedensel tahakküm yoluyla biyopolitik kontrolün uygulanmasını göstermektedir. Sally'nin bedeni, iktidarın gözle görülür ve acımasızca uygulandığı bir alan haline gelir. Ailenin Sally'nin çektiği acılardan sadistçe zevk alması, Foucault'nun iktidarın sadece kontrolle ilgili değil, aynı zamanda başkaları üzerindeki tahakkümün görünür bir şekilde sergilenmesiyle ilgili olduğu fikrini gözler önüne sermektedir. Bachelard'a göre bu; "hayal gücü tarafından ele geçirilen mekân, kayıtsız mekân olarak kalamaz" fikriyle örtüşmektedir (Bachelard, 1994: 25). Bu sekans, ailenin Sally üzerindeki tam hakimiyetini vurgulamakta ve onu mezbahadaki hayvanlar gibi tam bir çaresizlik durumuna indirgemektedir.

Hardt ve Negri, yaşamın, sosyal ilişkilerin ve hatta toplumsal eylemlerin toplum içinde düzenlendiği ve üretildiği biyopolitik üretim kavramını genişletmektedir. Ailenin yemek sahnesindeki etkileşimleri, yaşamın tüketilmesinin (yamyamlık) toplumsal bir eylem haline geldiği çarpık bir biyopolitik üretim biçimini yansıtır. Bachelard'a göre; "evin mekânı yalnızca topolojik değil aynı zamanda psikolojiktir" (Bachelard, 1994, s. 33). Böylece geleneksel olarak aile evi nen ve birliğinin ve beslenmenin sembolü olan yemek masası, bir dehşet ve şiddet alanına dönüşür. "Giderek karmaşıklaşan ve hızlanan bir dünyada ailenin bağlantı kurması için yemek masasına geri dönülmesine neden olan" (Musick ve Meier, 2012: 476) ve yaşamı sürdüren yemek yeme eylemi, grotesk bir biyopolitik üretim biçimini yansıtan bir insan yaşamını tüketme eylemiyle karıştırılır. Sawyer ailesinin kurbanlarını tüketmesi, yaşamın tüketilmesi ve metalaştırılması fikrini görselleştirmektedir. "Katledilen düşmanların seçilmiş parçalarının yenmesi biçimindeki yamyamlık eylemi" (Alagoa ve Wrigley, 1984: 464), yaşam ve ölümün biyopolitik rejim içinde nasıl manipüle edildiğinin karanlık bir yansımasıdır. Sally'nin çektiği eziyetten zevk alan aile üyeleri arasındaki etkileşim, sosyal düzenlerinin nasıl şiddet ve tahakküme dayalı olduğunu vurgular. Biyopolitik üretimin bu sapkın biçimi, normal toplumsal ve ailevi değerleri tersine çevirerek, iktidarın vahşet ve başkalarını tüketme yoluyla sürdürüldüğü bir toplumu gözler önüne sermektedir.

Agamben, yasal ve sosyal düzenden dışlanmış, 'çıplak yaşam'a indirgenmiş bireyler olan homo sacer fikrini ortaya koymaktadır. Sonuçsuz bir şekilde öldürülebilen ancak ritüelistik anlamda kurban edilmeyen Sally'nin yemek sahnesi sırasında merhamet

için yaptığı yakarışların duyulmaması, Sawyer ailesinin evi “egemenliğin sürdüğü istisna durumunda, çıplak yaşam kararının sınırlarının ötesinde bir yer değiştirme” (Agamben, 1998: 122) ile “istisna hali”nin altını çizer. Bu durumda, normal etik ve yasal değerlendirmeler tamamen askıya alınır. Sally, yalnızca Sawyer ailesinin kaprislerine bağlı olarak var olan “çıplak hayat”a indirgenmiştir. İnsanlığı ve bireyselliği elinden alınarak tamamen savunmasız ve şiddete maruz bırakılmıştır. Kendisini esir alanların mutlak gücüne tabi olarak insandan daha aşağı bir muamele görür. Sally sadece fiziksel şiddetin değil, aynı zamanda psikolojik terörün de kurbanıdır ve Sawyer ailesi tarafından bedeninin ve ruhunun tamamen tahakküm altına alındığı bir oyunun içine düşmüştür. Herhangi bir dış müdahale ya da ahlaki kısıtlama olmaksızın Sally'nin kaderine kendileri karar vererek; Agamben'in “modernitenin biyopolitikasını açarak düzenin temeline yerleştirilen doğal yaşam” (Agamben, 2005: 127) "istisna hali"nde işleyen egemen kavramını somutlaştırırlar.

3.1.4.4 Filmin Biyopolitik Mekanları

Ek 6[6]’da gösterildiği üzere; Sawyer Ailesinin Evi, Filmdeki dehşetin merkezi olan Sawyer evi, insan ve hayvan kemiklerinden yapılmış grotesk süslemelerle dolu eski, harap bir çiftlik evidir. Bu ev mutlak güç ve kontrolün bir mikrokozmosu olarak işlev görür. Norberg-Schulz’un dediği gibi; “insanı ve mekânı birbirinden ayıramazsınız. Mekân ne dışsal bir nesne ne de içsel bir deneyimdir. Hem insan hem de mekân yoktur” (Norberg-Schulz, 1971: 16). Bu yüzden Sawyer'ların evi, kontrolsüz otorite uyguladığı, Foucault'nun egemen iktidar fikrini somutlaştıran bir mekândır. Evin tasarımı, gizli odaları ve karmaşık koridorlarıyla, “panoptikon” kavramına benzer bir şekilde, Sawyer’ların kurbanlarını kendi takdirine göre gözlemleyebildiği ve yakalayabildiği gözetim ve kontrolü kolaylaştırır.

Mezbaha, Merleau-Ponty’nin “kişinin kendi bedeninin ve hareketliliğinin uzamsallığı” (Merleau-Ponty, 2002: 113) dediği ve canlıların sistematik olarak ete indirgendiği bir mekânı temsil eder ve biyopolitik kontrolün insanlıktan çıkarıcı yönünü

[6] *The Chain Saw The Massacare* (1975) Filminin Biyopolitik Mekanları, s. 197.

yansıtır. Mezbahanın beceri ve araçları Sawyer'ların evine aktarılarak insan ve hayvan, yaşam ve ölüm arasındaki çizgiler bulanıklaştırılır.

Benzin İstasyonu, başlangıçta güvenli bir yer olarak görünen benzin istasyonunun Sawyers'ın tuzağının bir parçası olduğu ortaya çıkar. Benzin istasyonu, Norberg-Schulz'un "mekan, insan bedeninin hareketleriyle değişen mükemmel bir yönler sistemine sahiptir; sınırlıdır ve hiçbir şekilde tarafsız değildir, başka bir deyişle sonludur, heterojendir, öznel olarak tanımlanır ve algılanır; mesafeler ve yönler insana göre sabittir" (Norberg-Schulz, 1971: 13) dediği ve dış dünyanın görece güvenliği ile Sawyer'ların alanındaki dehşet arasında aldatıcı bir geçit olan liminal bir mekân olarak faliyet göstermektedir. Sahte güvenlik duygusunu ve Sawyer'ların kontrolünün yaygınlığını sembolize ederek güçlerini evlerinin sınırlarının ötesine taşır.

Yemek odası, Sally'nin Sawyer ailesi tarafından işkenceye uğradığı, filmin en kötü şöhretli sahnelerinden birinin geçtiği yer. Filmin grotesk bir aile yemeği parodisi tasviri, şiddetin sapkın bir şekilde normalleştirilmesini ve insan hayatının tüketilmesini vurgulamaya hizmet eder.

Arka orman, filmin büyük bölümünün geçtiği kırsal, izole ortam Arka Orman olarak adlandırılır. Bu ortam, normal toplumsal kuralların geçerli olmadığı bir ötekilik alanı, bir "heterotopya" işlevi görür. İzolasyon, Sawyer'ların dış müdahalelerden uzak, kendi biyopolitik düzenlerini yaratmalarına olanak tanır. Vahşi doğa, uygar toplumdan hem fiziksel hem de ideolojik uzaklığı simgeliyor ve Sawyer ailesinin vahşi uygulamalarının kontrolsüzce gelişebileceği bir ortam yaratmıştır.

Et Kancası Odası, bu oda, bir acı ve kontrol alanı olarak bedenin içgüdüsel bir temsilidir. Pam'in et kancasına takılması, Merleau-Ponty'nin "nesne olarak beden ve mekanistik fizyoloji" dediği (Merleau-Ponty, 2002: 101) insan bedeninin bir et parçasına, kullanılacak ve atılacak bir kaynağa indirgenmesini göstermektedir. Bu mekan, "cinsel varlığı içindeki beden" (Merleau-Ponty, 2002: 191) olarak filmin dehşetinin merkezinde yer alan aşırı nesneleştirme ve insanlıktan çıkarmanın merkezi olarak karşımıza çıkar. Norberg-Schulz'a göre "merkez, bir yerin ya da bir 'düğümün' yaratılması anlamına gelir" (Norberg-Schulz, 1971: 39).

Deri Surat'ın Atölyesi, bu mekan filmde; Deri Surat'ın kurbanlarını kestiği ve hazırladığı mekan olarak karşımıza çıkar. “Mekânlar, yerel, ulusal ve küresel ölçeklerdeki ekonomik, siyasi ve kültürel süreçlerin coğrafi bir tespitidir. Bu ölçeksel süreçler mekanı yaratır ve yeri oluşturur” (Short, 2001: 17). Deri Surat'ın atölyesi, bedenlerin parçalara ayrıldığı ve işlendiği nihai bir biyopolitik kontrol alanıdır. Bu oda güç ve bilginin kesişimini yansıtır, çünkü Deri Surat egemenliğini uygulamak için mezbahadan türetilen araç ve teknikleri kullanır. Atölye, bireyselliğin ve insanlığın kaybını vurgulayarak bedenin gerçek ve metaforik olarak kendisini oluşturan parçalara ayrılmasını somutlaştırır.

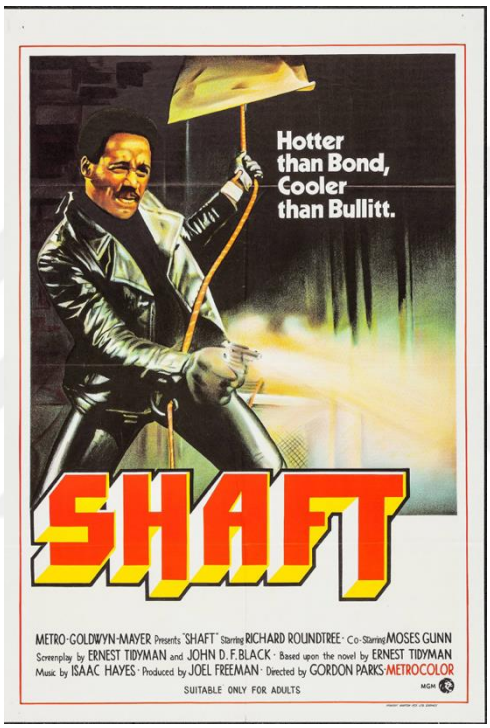
Filmin doruk noktasında yer alan yemek sahnesinde, Sally grotesk bir aile yemeğinde sandalyeye bağlanır. Agamben’e göre "yaşam ancak, amacı tam da yaşamı “profan” bağlamından ayırmak olan bir dizi ritüel aracılığıyla kutsal hale gelmiştir; kurbanı kutsal kılmak için "onu yaşayanların dünyasından ayırmak, iki evreni ayıran eşiği aşması gerekir: öldürmenin amacı budur” (Agamben, 1998: 66). Bu sekans Agamben'in “kutsal” ve “profan” (kutsal’a karşı işlenen suç) fikri üzerinden analiz edilebilir. Ailenin Sally ile alay etmesi ve ona işkence etmesi, onun herhangi bir koruma ya da kutsallıktan yoksun, “çıplak yaşam” durumuna tamamen indirgenmesini sembolize eder. Yaşlı dedenin onu çekiçle öldürmeye çalışması da egemenin yaşam ve ölüm üzerindeki kararını sembolize ederek iktidarın ritüelistik ama önceki kuşağın gerçekleştirdiği vahşi bir “profan” (kutsal’a karşı işlenen suç) bir biçimini hayata geçirmektedir.

Agamben'in kampın Batı'nın temel biyopolitik paradigmasını temsil ettiği iddiası, egemen gücün denetlenmediği ve sakinlerinin hayatlarının daimi bir "istisna hali"nde olduğu bir kamp işlevi gören Sawyer'ların evine de yansır. “İktidar, tüm insanların karşısında birer kutsal insan (homines sacri) olduğu kişidir; homo sacer ise tüm insanların kendisine karşı hükümdar gibi davrandığı kişidir” (Agamben, 1998: 84). Bu mekan, ailenin grotesk biyopolitikalarını uygulamalarına olanak tanıyarak, Sally karakterini “homo sacer”e indirger. Sawyer ailesi de Sally’e karşı “homines sacri” konumundadır. Sally artık herhangi bir kişinin öldürebileceği fakat dinî ritüellerde kurban edilemeyecek yasaklanmış bir kişi haline gelmiştir. Sally bütün baskılara ve işkenceler rağmen; öldürülemeyerek iktidar ya da imparatorluktan kurtulmayı başarmıştır.

Deleuze'e göre; "Kazananı olmayan hikayeleri ve kaybeden kahramanları, "Amerikan Rüyası'nın krizine denk düşen temel bir "aksiyon-imaj krizi'nin karakteristik özellikleridir" (Deleuze, 1986: 167).

3.2 *Shaft* (1971)

3.2.1 Filmin Künyesi



Görsel 9- *Shaft* (1971) Film Posteri, https://moshmemphis.com/event/movies-mixers-shaft-1971/, [23 Mart 2024].

Yönetmen: Gordon Parks

Yapımcı: Joel Freeman

Senaryo: Ernest Tidyman, John D. F. Black

Yapım Yılı: 1971

Süre: 100 Dakika

Oyuncular: Richard Roundtree; John Shaft, Moses Gunn: Bumpy Jonas, Gwenn Mitchell: Ellie Moore, Christopher St. John: Ben Buford, Charles Cioffi: Vic Androzzi, Camille Yarbrough: Dina Greene, Margaret Warncke: Linda, Eddie Barth: Tony, Rex Robbins: Rollie, Sherri Brewer: Marcy, Antonio Fargas: Bunky, Tommy Lane: Leroy karakterlerini canlandırmıştır

3.2.2 Filmin Anlatı Yapısı

Shaft (1971), Gordon Parks'ın yönettiği ve Ernest Tidyman ile John D. F. Black'in yazdığı 1971 yapımı Amerikan blaxploitation suç aksiyon gerilim filmidir. Tidyman'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır ve *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: 25). Film genel hatları itibariyle; 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 Sims ve Leroy'u pencereden atmasıyla gerilim tırmanmaktadır. Teğmen Vic Androzzi ile konuşan Shaft ispiyonculuk yapmayacağını ama iş birliği yapacağını belirtir. Shaft için her yeni sekans gerilim ve tehdit bir kademe daha yükseltir. Olaylar, Shaft'a kızının kaçırıldığını söyleyen Harlemli 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 kaynama noktasına ulaşmasından korkan 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 bedelini ödemeyi kabul eder. Böyle bir adım riskleri artırsa da ve Bumpy'nin kızını kurtarmak için herkes birlikte çalışmak durumunda 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 profilleme ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler gibi önemli konulara değinerek 1970'lerde Siyah Amerikalıların gerçek hayattaki mücadelelerini yansıtmaktadır.

3.2.3 Filmin Biçimsel Özellikleri

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 sularda 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 filmdir. 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: 24).

Isaac Hayes'in ünlü "Shaft's Theme"ni 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 acısı 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: 24). Karakterinin bu yönü, güçlü ve arzulanan bir kahraman olarak imajına katkıda bulunur. "Blaxploitation" filmleri genellikle cinsellik ve maçoluk 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 çiğ, 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: 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 Şafi'nin 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: 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 gelirsen orası kolay. Yaşadığı yere gideriz. Bir sürü ismi vardır oranın çöplük gibi. Suç oranı büyüyor. Ne yapabilirsin ki karnın açsa (Shaft, 1971).

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 içermektedir 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.

3.2.4 Filmin Biyopolitika Çerçevesinde Sosyolojik ve İdeolojik Analizi

Bu bölümde, *Shaft* (1971) filmi, Michel Foucault, Hardt ve Negri, ve Giorgio Agamben'in biyopolitik teorileri çerçevesinde derinlemesine incelenecektir. Analizde, filmin anlatısında tasvir edilen iktidar, kontrol ve direniş dinamikleri ele alınacak ve bu dinamiklerin toplumsal ve politik bağlamdaki yansımaları ortaya çıkarılacaktır. Filmdeki karakterlerin ve olayların, biyopolitikanın temel kavramları ışığında nasıl şekillendiği ve bu kavramların sinematik anlatımla nasıl iç içe geçtiği değerlendirilecektir. Bu yaklaşım,

Shaft'ın, dönemin toplumsal güç ilişkilerini ve bireysel özgürlük mücadelelerini nasıl yansıttığını ve eleştirdiğini anlamaya yönelik bir zemin oluşturacaktır.

3.2.4.1 Açılış Sekansı: Shaft'ın Yürüyüşü



Görsel 10- *Shaft*, Açılış Sekansından Bir Kare, (Shaft, 1971)

Açılış sekansında John Shaft'ın, New York sokaklarında yürümesiyle kentsel çevre ve Afro-Amerikan toplumuyla olan bağlantısını görürüz. Şehir sadece bir fon değil, filmin ayrılmaz bir karakteridir ve dönemin sosyo-politik bağlamını yansıtır. Shaft şehirde dolaşırken, onunla "siyah işportacılar, eşcinsel aktivist yürüyüşleri, işlerinden kaçan depresifler, ucuz eğlence arayan cinsel takıntılı şehir sakinleri, okuldan kaçan gençler, randevuya çıkan maceracı çiftler, çift sapıkları, taşçılar, uyuyan evsizler, yankesiciler" de yürümektedir (Landis ve Clifford 2002: 3).

Times Meydanı büyük bir gözetlenme mekânıdır ve iktidar ilişkileri bu mekânda hayata geçirilir. Agamben bunu şöyle özetler: "kentte kutsal yaşamın yasaklanması her türlü içsellikten daha içsel ve her türlü dışsallıktan daha dışsaldır. Kutsal yaşamın yasaklanması, her kuralı koşullandıran egemen nomos, her yerelleşmeyi ve her bölgeselleşmeyi yöneten ve mümkün kılan özgün mekânsallaştırmadır" (Agamben, 1998: 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: 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: 6). Shaft'ın eylemleri hem devlet hem de suç unsurları tarafından uygulanan 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.

Agamben'in perspektifine göre, şehir peyzajındaki Shaft, istisna durumunu izlemektedir, bu da sıradan yasaların geçerli olmadığı anlamına gelmektedir. "İstisna durumunda yaşamak aynı zamanda özel biyolojik bedenimizin politik bedenimizden ayırt edilemez hale gelmesi, bir zamanlar politik olarak adlandırılan deneyimlerin aniden biyolojik bedenimizle sınırlanması ve özel deneyimlerin aniden kendilerini biyopolitika olarak dışımızda sunması anlamına gelir" (Agamben 2000: 138-139). Varlığı, egemen güç yapıları tarafından oluşturulan normlara meydan okumakta ve onu biyopolitik bir mücadele alanı haline getirmektedir. Shaft'ın sokaktaki gezintisi bu istisnaya meydan

okuyarak özerkliğini ve keyfi iktidara karşı direncini ortaya koyar. Shaft, kamusal alanların normatif kullanımını bozarak çokluğun bu alanlarda var olma ve özgürce hareket etme hakkını savunur.

3.2.4.2 Shaft ve Vic Androzzi'nin Buluşma Sekansı



Görsel 11- *Shaft*, Buluşma Sekansından Bir Kare, (Shaft, Leroy, Bumpy Jonas, 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.

Ofis alanı karakterler üzerinde bir tür kontrol ve profesyonel disiplin anlamına gelmektedir. Androzzi'nin ziyareti devlet gücü ile bireysel failliğin etkileşimini vurgulamaktadır. Shaft, kurumsal otoriteden özerk kalsa da onunla etkileşime girer. Bu

etkileşim tarzı, iktidarın Shaft ve devlet aygıtı arasında nasıl müzakere edildiğinin göstergesidir. Bu sekans aynı zamanda stratejik ittifakların değerini de göstermektedir. Ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, Shaft ve Androzzi ancak birlikte yükselirlerse baskı ve polisin çalışmasıyla ilgili karmaşıklık yaratan duvarı yıkmayı başarabilirler. İkili, kurumsal güç ile bireysel direnişin bir arada var olmasının ne kadar imkansız olduğunu gösterecektir. Shaft'ın öğrendiği şey, sistem içinde çalışmak ama kendi adamı olarak kalmaktır; kolektif çalışmanın bu tür bir kontrolü zayıflatabileceğini ve Shaft'ın peşinden gitmesi gereken özerklik pratiği için bir mekan olarak ofis ortamı aracılığıyla belirli bir sonuca ulaşabileceğini fark etmiştir. Androzzi'nin varlığı, devletin kendi otoritesini ve kontrolünü bu alana yerleştirme çabasının bir örneğidir.

Vic Androzzi, polis komiseridir ve az ya da çok bir şekilde devletin gözetim mekanizmasını sembolize etmesi beklenir. Bu, Shaft'ın etkileşimi ışığında düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir ve amaçlarına ulaşmak için Foucault'nun görüşüne göre; "tekdüze ve kapsamlı, basit ve sonsuzca yeniden üretilen yasa, tabu ve sansür mekanizmalarına göre işleyen: devletten aileye, prensten babaya, mahkemeden gündelik hayatın küçük farklılıklarına kadar" (Foucault, 1990: 84) belirten kontrol sistemleriyle ilişkisinin nasıl stratejik olduğunu açıkça ortaya koyar. Ofis alanı bir komuta ve çalışma disiplini alanını ifade eder. Androzzi'nin ziyareti devlet iktidarı ile bireysel faillik arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarır; Shaft kurumsal otoriteyle karşı karşıyadır ama kontrolü elinde tutar. Androzzi ile etkileşimi, iktidarın Shaft ile devlet aygıtı arasında nasıl müzakere edildiğini ön plana çıkarır. Bu, Androzzi'nin devletin Shaft'a dava açması, silahına el koyması ve ardından onu Bumpy'ye karşı silahsız ve savunmasız bırakması yönündeki tavsiyesine rağmen gerçekleşir. Shaft muhbirlik yapmayacağını ve bu konuyu düşüneceğini söyler. Bu 48 saatlik ültimatom, güç ilişkilerindeki akışkanlığı ve Shaft'ın bu gücü dengelediğini gösterir.

Hardt ve Negri'ye göre bu sahne stratejik ittifaklara duyulan ihtiyacı göstermektedir. Dolayısıyla, her ikisi de niyetlerinde komplo olan ve tuhaf politikalar yürüten baskı ve kolluk kuvvetlerinin, dünyanın tamamen farklı kutuplarından gelmelerine rağmen, ancak Shaft ve Androzzi'nin ittifakıyla yenileceği açıktır. Özel bir dedektif olan Shaft'ın bağımsızlığı ile Androzzi'nin temsil ettiği kurumsal güç karşı

karşıya gelir. Hardt ve Negri'nin gözlemlediği gibi, “çokluğun anayasal gücü, iletişim ve iş birliği ağları ve ortak olanın üretimi yoluyla alternatif bir demokratik toplumu kendi başına sürdürebilecek kadar olgun olduğu için iyidir1 (Hardt ve Negri, 2004: 357). Hatta kurumsal güç ile bireysel direniş arasındaki çatışmayı daha iyi anlamamızı sağlar. Shaft sistem içinde işlev görür ama asla özerkliğini kaybetmez, bu da çokluğun kurumsal tahakküme direnme ve müzakere etme kapasitesini gösterir.

Agamben, kendi bakış açısından Ofis'in, Shaft'ın devletinin “farklı güçler (yasama, yürütme, vb.) arasındaki ayrımın henüz üretilmediği yasal bir boşluk” (Agamben, 2005: 6) oluşturduğu ve özerkliğini kullandığı göreceli bir "istisna hali" olduğunu ifade etmeye devam etmiştir. Androzzi'nin varlığı burada devletin bu kontrol alanına müdahalesi olarak sembolize edilir. Diyalog, hukukun uygulanmasının kişisel kinlerin ve stratejik yerleştirmelerin emrinde olduğu “istisna hali”nde adaletin nasıl zayıfladığını vurgular. Böylece, yasal otorite ile kişisel dürtüler arasındaki ince çizginin belirsizliği ortaya çıkıyor. Bu, standart hukuki ayrımların askıya alındığı ve kişisel çıkarların adaleti yönettiği istisna halinin belirsizliğidir.

3.2.4.3 Shaft’ın Harlem Sekansı



Görsel 12- *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, pisliği temizlemek 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.

Michel Foucault, "biyopolitika" ve "biyoiktidar" kavramlarında, kurumların ve yapıların nüfuslar üzerinde düzenleyici olduğunu belirtir. Bu bağlamda Harlem, polis, devlet kurumları ve sosyo-ekonomik yapılar gibi diğer otoriteler gibi yoğun bir şekilde marjinalleştirilmiş ve sistematik olarak gözetim ve kontrol uygulayan bir alanı temsil etmektedir. Bu güçler, "yaşamı ve mekanizmalarını açık hesaplamalar alanına sokan ve iktidarı/bilgiyi insan yaşamının dönüşümünün bir aracı haline getiren şey" (Foucault, 1978: 143) olan düzeni korumak ve topluluk içindeki muhalefeti bastırmak için disiplin mekanizmalarını dayatmaktadır. Shaft'ın Harlem'deki kişisel davranışları, bu disiplinci güçlere karşı çıkış olarak tasvir edilir. Yerel halkla karşılaşmaları sadece olağan eylemler değil, her yerde var olan gözetim ve denetimlere karşı başkaldırının göstergeleridir. Shaft, topluluğa saygı duyarak ve onlarla dayanışma göstererek, Harlem sakinleri için özerkliği koruma ve sağlama konumunu ilan eder. Diğer dış düzenleme güçlerine meydan okur ve topluluğu disipline eder. Gözetim ve kontrol arasındaki normalleşmeyi kırmayı sembolize eden kişidir. Böyle bir direniş, topluluğun yaşam ve mekan üzerindeki bağımsızlığını geri kazanma mücadelesindeki direncini sağlamlaştırır.

"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, 2004:353). 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 hatırlatmaktır. 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.

Giorgio Agamben'e göre "istisna hali", marjinalleşme ve dışlanmaya yol açan düzenli olaylarla geleneksel yasaların ve hakların askıya alındığı bir durumdur. Agamben'in dediği gibi: "İstisna hali, olgu ve hukukun çakıştığı bir ayrımsızlık alanı yaratarak istisnayı hukuk düzenine dahil etmeye çalışır" (Agamben, 2005: 26). Marjinalleştirilmişlerin topluluğu olarak Harlem'in de sakinlerinin genellikle mülksüzleştirilebildiği ve hayatlarının keyfi kontrole tabi tutulabildiği bir istisna durumunda var olduğu görülmektedir. Shaft'ın Harlem'de yürüyüşü ve Harlem halkıyla alışverişi, onun bu istisnayı müzakere ettiğini gösterir. Hakların askıya alınmasına karşı çıkan bir müzakereci, topluluğun onurunun ve adalet hakkının bir savunucusu olarak var olur. Shaft, Harlem'deki insanlara saygı duyarak ve onlara bir ses vererek, varlıklarını tanımlayan istisna koşullarıyla yüzleşir. Sonuncusu, toplumun bu üyelerinin haklarını talep etmek için nasıl mücadele ettiklerini ve aynı zamanda onları bilinmez ya da söz sahibi olmadan bırakmak isteyen güçle nasıl yüzleştiklerini göstermektedir.

3.2.4.4 Filmin Biyopolitik Mekanları

Ek 7[7]'de de görüldüğü üzere; New York sokakları ve Times Meydanı, iktidar dinamiklerinin sürekli devrede olduğu, yüksek düzeyde gözetlenen alanlar olarak tasvir edilir. Şehrin kalabalık sokakları, devlet kontrolünün yaygın doğasını ve bireylerin bu kentsel düzeyde "mikro iktidarların yayılması, tek bir örgütlenme sistemi, merkezi veya odağı olmayan dağınık aygıtlar ağı, farklı kurum ve teknolojilerin çapraz koordinasyonu" (Foucault ve Gordon, 1980: 71) olan "panoptikon" içindeki görünürlüğünü sembolize eder. Bu kentsel alanlar kolektif eylem ve direniş potansiyelini temsil eder. Düşük sosyo-ekonomik statüye sahip köhne bir şehir ortamı, Afro-Amerikalılar ile İtalyan-Amerikan

[7] *Shaft* (1971) Filminin Biyopolitik Mekanları, s. 198.

mafyası arasındaki çatışmanın arka planını oluşturmaktadır. Sokaklar, baskıya karşı çokluğun gücünün ortaya konabileceği bir mücadele alanı haline gelir. Bu bölgelerdeki kentsel yaşamın kaotik ve öngörülemez doğası, normal yasaların sıklıkla askıya alındığı bir istisna durumu olarak karşımıza çıkar.

Shaft'ın ofisi hem bir gözetleme alanı hem de bir kontrol merkezidir. Ofisinde gangsterler tarafından pusuya düşürülmesi, karşı karşıya olduğu sürekli şiddet ve gözetim tehdidini yansıtır. Bu "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, s. 139) gereken mekân Shaft'ın bilgi topladığı, strateji geliştirdiği ve gücünü uyguladığı yerdir; kontrolünü, yönlendirmesi gereken dış tehditlerle yan yana getirir. Ofis, Shaft'ın direnişini örgütlediği bir mekândır. Baskıcı güçlere karşı plan ve strateji yapabildiği bir özerklik mekânıdır. Mekan, kolektif mücadelenin daha geniş bağlamı içinde kişisel eylemliliği sembolize etmektedir.

Harlem, hikaye esas olarak Harlem'de geçmesine rağmen, Shaft'ın artık Harlem'de değil, Greenwich Village'da şık mobilyalar ve sanat eserleriyle zevkli bir şekilde dekore edilmiş daha güzel bir dairede yaşadığı açıktır. Bu bir dereceye kadar Shaft'ın oradan ve yerel güç mücadelelerinden bağımsızlığını vurgulamaktadır ama Shaft yine de Harlem ve Afro-Amerikan toplumuyla yakın bağları olan bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır. Harlem; sürekli gözetim altında, birbirine sıkı sıkıya bağlı bir topluluk olarak tasvir edilir. Harlem, Siyah topluluğun kolektif gücünü ve dayanışmasını temsil eder. Aynı zamanda çokluğun güçlenme mücadelesi için bir odak noktası olarak hizmet eder. Normal yasal korumaların sıklıkla askıya alındığı bir "istisna alanı" olarak işlemektedir.

Bumpy Jonas'ın mafya mekanı, kentsel peyzaj içinde alternatif bir kontrol ve güç sistemini temsil etmektedir. İkincisi esas olarak farklı otorite ve karşıtlıkların eklemlenmesi yoluyla işleyen bir müzakere ve güç dinamikleri alanıdır. Genel merkezler, içerideki iktidar ve direniş güçlerindeki akışkanlığı ortaya koyan bir müzakere ve stratejik ittifak alanıdır. Bumpy'nin karargahı ise, normal yasal davaları sınırlayan normlar

dizisinden genel bir istisna koşulu altında çalışır. Shaft'ın Bumpy ile ilişkisi, yasal ve yasadışı arasındaki sınır çizgisini daha da bulanıklaştırarak yasal normların oldukça istikrarsız olduğunu vurgulamaktadır.

Otel, mafyanın hüküm sürdüğü, son derece güvenlikli bir yerdir. Shaft'ın otele yaptığı baskın, bu tür hakim güç unsurlarıyla bir çatışma anlamına gelir. Bu operasyon, güç ve bilginin bu kaleyi yıkmak ve kırmak için çok stratejik bir şekilde kullanılabileceğini göstermektedir. Otele yapılan koordineli saldırı kolektif eylemin gücünü ortaya koyar. Agamben'e göre; "istisna hali, olgu ve hukukun çakıştığı bir ayrımsızlık alanı yaratarak istisnanın kendisini hukuk düzenine dahil etme girişimidir" (Agamben, 2005: 26). Kuşatma sırasında otel, normal yasaların askıya alındığı bir "istisna alanı" haline gelir. Mafyanın otel üzerindeki kontrolü, keyfi şiddeti ve gücü örneklemeye hizmet etmiştir. Shaft'ın müdahalesi, düzeni ve adaleti yeniden tesis etmek, mafyanın dayattığı kanunsuzluğa meydan okumak ve hukukun üstünlüğünü savunmak için tasarlanmıştır.

Polis karakolu, devletin kurumsal gücünü ve gözetim aygıtını temsil etmektedir. "Mekân elbette karmaşık ve değişken bir bakış açısı ya da duygudan daha fazlasıdır. Biyolojik olarak hayatta kalmanın bir koşuludur" (Tuan, 1977: 57). Shaft'ın Teğmen Vic Androzzi ile etkileşimleri, iktidar müzakerelerini ve hedeflerine ulaşmak için devlet kaynaklarının stratejik kullanımını vurgular. Polis karakolu stratejik ittifakların kurulduğu bir yerdir. Polis teşkilatı içindeki kısıtlamalara ve önyargılara rağmen Androzzi'nin Shaft ile iş birliği yapması, çokluğun baskıya karşı mücadelesinde ittifakların gerekliliğine işaret eder. Polis karakolu aynı zamanda yasal sınırları ve istisna hallerinin potansiyelini de sembolize eder.

3.3 *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975)

3.3.1 Filmin Künyesi



Görsel 13- *Ilsa: She Wolf of the SS* (1975) Film Posteri, https://www.sinefil.com/title/4nd5x5y, [22 Nisan 2024].

Yönetmen: Don Edmonds

Yapımcı: David F. Friedman, Herman Traeger

Senaryo: John C.W. Saxton, Jonah Royston

Yapım Yılı: 1975

Süre: 96 Dakika

Oyuncular: Dyanne Thorne: Ilsa, Gregory Knoph: Wolfe, Tony Mumolo: Mario, Maria Marx: Anna, Nicolle Riddell: Kala, Jo Jo Deville: Ingrid, Sandy Richman: Maigret,

George 'Buck' Flower: Binz, Rodina Keeler: Gretchen, Richard Kennedy: General (Wolfgang Roehm), Lance Marshall: Richter karakterlerini canlandırmıştır

3.3.2 Filmin Anlatı Yapısı

1945 yılında Kamp 9'da geçen hikayede karadul lakaplı Binbaşı Ilsa, bir Nazi esir sözde "sağlık" kampının komutanıdır. Kadınların acıya erkeklerden daha fazla dayanabildiğini ve bu nedenle Alman silahlı kuvvetlerinde savaşmalarına izin verilmesi gerektiğini göstermek için tasarlanmış sadist bilimsel deneyler yürütmektedir. Sadist bir otoriter olan Ilsa'nın erkeklere karşı doymak bilmez bir cinsel iştahı vardır ve her gece cinsel birliktelik yaşamak için yeni bir erkek mahkûm seçer. Ancak, aşırı cinselliği nedeniyle, kurbanları kaçınılmaz olarak boşaldığında hayal kırıklığına uğrar ve derhal onları hadım ettirip öldürtür.

Ilsa, son fethini gerçekleştirdikten sonra, yeni bir grup erkek ve kadın mahkûmun gelişini denetler. Gelen kadın mahkumlara, kısa bir sürede burada olacaklarını sonra III. Reich'in askerlerine seks kölesi olarak hizmet etmeleri için başka kamplara göndereceklerini söyler. Böylece hayatta kalacaklarını söyler. Kendi kararıyla çıkmak isteyen kadın mahkumu oldukça sert bir şekilde Kamp 9'dan gönderileceğini söyler. Kadınların yüzleri şişmiş ya da parçalanmıştır. Erkek mahkumların onlarla konuşmaları yasaktır. Vücutlarına tifüs, tetanoz, kuduz ve frengi bakterileri verilmiştir. Diğer koğuş arkadaşlarının çoğunu küçümseyen ve insanlıktan çıkaran Ilsa, diğerlerinin aksine Nazi Aryan idealine benzeyen sarı saçlı ve mavi gözlü Wolfe'un varlığından etkilenir. Savaş patlak vermeden önce Berlin'de eğitim gören Alman-Amerikalı bir öğrenci olan Wolfe, Ilsa'nın eski kurbanlarından biri olan hücre arkadaşı Mario'ya, istediği zaman boşalma yeteneğine sahip olduğunu ve bu sayede inanılmaz bir dayanıklılık ve beceriyle seks yapabildiğini söyler. Wolfe bunu, gece Ilsa'nın yatak odasına çağrıldığında, onu orgazma ulaştırmayı başararak, Ilsa'nın isteyerek ayırdığı ilk tekrar partneri olduğunda gösterir.

Ilsa'nın güvenini kazanan Wolfe, Mario ve Ilsa'nın işkencelerinin yükünü çeken bir grup kadın mahkûmla birlikte isyan planları yapmaya başlar. Bu arada Ilsa, Müttefik kuvvetlerinin Alman savunmasını aştığı haberiyle giderek daha da endişelenir. Kadınların Alman ordusuna alınmasının akıntıyı durdurmaya yardımcı olacağına inanan Ilsa,

kendisini ziyarete gelen bir generali, kadın mahkûmları üzerinde yaptığı çeşitli insanlık dışı deneyleri göstererek kadın üstünlüğü teorilerine ikna etmeye çalışır. Etkilenen General, Ilsa'yı çabalarından dolayı Demir Haç ile ödüllendirirken, bir yandan da ona altın duşu yaptırarak yeni ortaya çıkan ürolagnisini tatmin etmeye zorlar.

Almanlar geri çekilirken, mahkûmlar isyan eder, gardiyanların çoğunu öldürür ve hayatta kalan personeli toplarlar. Ilsa, bir seks oyunu sırasında Wolfe tarafından çoraplarıyla yatağına bağlanır, ardından silahını çalarak yoldaşlarına yardım eder. Wolfe, diğer mahkûmlara Nazileri Müttefikler tarafından yakalanıp yargılanmak üzere bırakmaları için yalvarır, ancak onlar cezadan kaçacakları konusunda ısrar ederek onları idam ederler. Geri çekilen Nazi güçleri hızla yaklaşırken, Wolfe ve yalnız bir kadın mahkum yakındaki tepelere kaçar, Mario da dahil olmak üzere kalan mahkumlar ölümüne savaşmaya karar verir. Küçük direnişi derhal yok eden bir Waffen-SS tank grubu tarafından hızla silahsızlandırılırlar.

Komutan karaya çıkar ve kampı araştırmaya başlar. Ilsa'yı bağlı halde bulunca onu başından vurur ve yaptıkları zulmün kanıtlarını yok etmek için kampın yerle bir edilmesini emreder. Müttefiklerin neler olduğunu asla öğrenemeyeceklerini söyleyerek böbürlenirken, Ilsa'nın ölüm kampından kurtulan tek kişi olan Wolfe ve kaçış arkadaşı yakındaki bir tepeden olanları izlemektedir. Filmin yapısı, ortamın ve karakterlerin tanıtıldığı serimlemeden, gerilimi artıran ve merkezi çatışmayı geliştiren yükselen aksiyona ve hikayenin dönüm noktası olarak hizmet eden doruk noktasına kadar epizodik bir şekilde ilerlemektedir.

3.3.3 Filmin Biçimsel Özellikleri

Film, şok değerinin merkezinde yer alan çarpıcı şiddet ve işkence tasvirleriyle büyük bir tanınırlık kazanmıştır. Kamera, mahkumların yakma, dondurma ve elektrik verme gibi acımasız tıbbi deneylere tabi tutulduğu korkunç derecede çarpıcı işkence sahneleri üzerinde durur. Bu sahneler izleyicide içgüdüsel bir tepki uyandırmak üzere tasarlanmıştır.

Cinsel şiddet filmin kilit unsurlarından biridir. Başkahraman Ilsa, erkek mahkumlarla cinsel aktivitelerde bulunan ve kendisini tatmin edemeyenleri hadım ederek cezalandıran cinsel sadist bir komutan olarak tasvir edilmektedir. Cinsel öğeler de filmin şiddetiyle birleşerek seks sömürüsünün simgesi haline gelmektedir.

Toplama kamplarının ve Nazi subaylarının tasviri hem son derece sansasyonel hem de tarih dışıdır. Ilsa gibi karakterler genellikle neredeyse karikatürize bir şekilde çizilir, kırılganlıkları ve sapkınlıkları gerçekçi olmayan bir şekilde vurgulanır ve bunlar Sömürü Filmleri türünün bir pratiğini oluşturmaktadır. İkinci Dünya Savaşı ve Holokost tarihinde tarihi kurgusal ve fantastik unsurlarla birleştiren, tarihi bir metanın son derece istismar edici bir kullanımıdır.

Afiş görüntüleri cinsel açıdan müstehcen içerik vaat etmektedir: deri kıyafetler içinde büyük göğüslü kadınlar izleyicileri olası cinsellik ve şiddet vaadiyle cezbetmektedir. Bu, filmleri kalite ya da anlatı içeriğinden ziyade sansasyonel reklamların yönlendirdiği standart Sömürü Filmi stratejisine girer.

Ilsa, geleneksel cinsiyet rollerini altüst eden güçlü ve cinsel açıdan baskın bir figür olarak tasvir edilir. Ancak bu tasvir, kadın düşmanı mecazları da sürdürdüğü için sorunludur. Ilsa'nın otoritesi ve zalimliği, sonunda mahkumlar tarafından tecavüze uğrayıp öldürülmesine gerekçe oluşturmakta ve güçlü kadınların cezayı hak ettiği fikrini pekiştirmektedir. Ilsa genellikle bir baskın kadın figürü ve geleneksel seks rolünden kopan, cinsel açıdan güçlü bir kadın olarak görülür. Ancak bu portre bile kusurludur çünkü türün kadın düşmanı mecazlarına sadık kalır.

Film, Nazi sembolizmini ve Holokost vahşetini tamamen şok değeri için kullanmaktadır. Film, özgünlük havası vermek için tarihsel doğruluk iddiasında bulunan bir feragatname ile açılmaktadır, ancak bunu takip eden gereksiz ve sansasyonel içerikle bu durum hızla baltalanarak seyirciyi seks ve şiddet görselleriyle şok etmeye çalışmaktadır. Tarihsel vahşetin eğlence için bu şekilde kullanılması Nazisploitation'ın temel özelliklerinden biridir. “Bu filmlerin bir tür tarihsel belge olarak yapıldığı ve dağıtıldığı fikri, bu filmlerin çoğunda Nazilerin kampları ve sakinlerini yok ederken gösterilmesiyle pekiştirilmektedir” (Magilow, vd, 2012: 59).

Anlatı, mahkumların Ilsa'ya karşı başlattığı ve Ilsa'nın vahşi ölümüyle sonuçlanan bir isyanı içerir. Bu isyan ve intikam teması Sömürü Filmlerinde sık kullanılan bir pratiktir ve film boyunca karakterlerin çektiği acılara tanık olan seyirci için bir tür "katarsis" (duygusal rahatlama) sağlamaktadır.

Film boyunca düşük tonda kullanılan ışıklandırma, kamp ortamındaki tehdit ve korkuyu vurgulayan keskin kontrastlar ve derin gölgeler içermektedir. Bu ışıklandırma yönetimi kampın vahşet ve uğursuzluk hissini güçlendirir. Örneğin, işkence sahnelerinde yönetmen Don Edmonds sık sık yüksek kontrastlı ışıklandırma kullanır; bu da seyircinin odağını deneylerin karanlık ayrıntılarına ve mahkumların çektiği acılara çekerek şiddetin görsel doğasına katkıda bulunur.

Film, böylesine tedirgin edici bir atmosfer yaratmak için çoklu kamera açıları kullanır. İşkence ve korku ifadeleri içindeki yüzlerin yakın çekimleri, mahkumlara uygulanan acının yoğunluğunu artırıyor. Karakteri üstünden çevreleyen kamera açıları, özellikle kaotik ve şiddet içeren sahnelerde, kamp ortamının psikolojik istikrarsızlığını göstererek kafa karıştırır ve tedirginlik yaratır. Ilsa'nın alçak açılı çekimleri daha sık yer alıyor ve ona heybetli bir his vermenin yanı sıra ona güç katarak onu bir antagonist olarak göstermektedir.

Kurgu, işkence ve deney sahneleri için çok tipiktir; aciliyet ve kaos duygusunu aktarmak için hızlı kesmeler etrafında döner -izleyiciyi koltuğunun ucunda tutar- olayların vahşetini hissettirir. Özellikle isyana giden sahnelerde, mahkumların hazırlıkları ile Ilsa'nın faaliyetleri arasındaki gerilimi artırmak için çapraz kesmeler kullanılmıştır.

Filmdeki renk paletlerinin büyük bölümü parlak tonlara sahip değildir ve toplama kampının kasvetli ve baskıcı atmosferini göstermek için filmde fazla renk kullanılmaz. Hatta canlı renklerin eksikliği, mahkumların yaşamlarının sert ortamını ve acımasız gerçekliğini vurgular. Kırmızı rengin kullanımı her ne kadar sınırlı sürelerde olsa da, özellikle kan ve şiddet sahnelerinde son derece baskın ve etkili bir şekilde kullanılır. Kırmızının arka planla oluşturduğu keskin kontrast, şiddeti daha fazla öne çıkararak izleyiciye güçlü bir şok etkisi yaratır. Filmin ana mekanı, hapsedilmişlik ve umutsuzluk hissiyle tasvir edilen Nazi toplama kampıdır. Bu mekan seçimi, anlatıyı

tarihsel açıdan önemli ve doğası gereği dehşet verici bir bağlama oturtması açısından filme önemli bir kimlik kazandırmıştır. Kampın iç mekanları, özellikle de hücreler ve işkence odaları, mahkumların yaşadığı kapana kısılmışlık ve umutsuzluk hissini artıracak şekilde, seyrek ve klostrofobik olarak tasarlanmıştır.

3.3.4 Filmin Biyopolitika Çerçevesinde Sosyolojik ve İdeolojik Analizi

Bu bölümde, *Ilsa: She Wolf of the SS* filmi, biyopolitik teoriler çerçevesinde incelenecektir. *Ilsa: She Wolf of the SS* filmi, biyopolitik perspektiften ele alınarak, izleyicinin bilinçaltına hitap eden ideolojik mesajların ve toplumsal yapıların nasıl yansıtıldığı analiz edilecektir. Bu analiz, filmin sunduğu şok edici anlatılar ve görsel temalar üzerinden toplumsal kontrol ve iktidarın nasıl inşa edildiğini ve sinema aracılığıyla bu yapıların izleyiciye nasıl aktarıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

3.3.4.1 Açılış Sekansı: Ilsa'nın Yatak Odası



Görsel 14- *Ilsa: She Wolf of the SS*, Açılış Sekansından Bir Kare, (Wolf, Ilsa, 1975)

Film, Ilsa'nın yatak odasında, bir erkek mahkûmun üzerinde çıplak yatarken aynaya yansıyan yavaş bir pan ile açılır. Ilsa erkek mahkuma "Beklemeliydin" diyerek sitem etmektedir. Bu onun için affedilmez bir suçtur. Ilsa, Amerikan askerine; "Sana bir Alman kadınıyla yatma onuru bahşettim. Hem de bir SS subayıyla! Senin gibi bir işçi,

aşağı ırktan birisine cüretle beni sorgulayabilir? (Ilsa) diyerek bağırır. İki kadın SS subayı askeri kollarından tutarak, hadım edilmek üzere laboratuvara götürülür. Amerikan askeri bir daha gelmeyeceğini söylese de Ilsa onu kendi elleriyle hadım edecektir.

Foucault'ya göre, açılış sekansında cinsel bir eylemin ardından gerçekleşen hadım etme, Foucault'nun biyo-iktidar düşüncesine işaret etmektedir. Hadım etme, bir bireyin biyolojik yetenekleri, bedensel işlevleri ve üreme güçleri üzerinde iktidarın yüksek dozda kullanımıdır; beden üzerinde gerçekleştirilen acımasız bir uygulamadır. "Şiddet izler bırakır. İster alışkanlıkla hatırlansın ister bilinçli olarak çağrıştırılsın, kolektif tanımlamaların yanı sıra bireysel bilinç üzerinde de derin etkileri vardır" (Schramm, 2011: 5). Beden üzerindeki bu kontrol sadece cezalandırıcı değil, aynı zamanda mahkumların cinselliği ve üreme potansiyeli üzerinde hakimiyet ve kontrol kurma mekanizması olarak hizmet etmektedir. Ilsa tarafından yapılan bu kontrol, iktidarın güç ve düzeni sürdürmek amacıyla bedenleri kontrol etmek için devreye girdiği yollardan biridir. Takip eden sekans, iktidar ile beden arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koyar; bedenin cinsel ve üreme işlevleri doğrudan itaat ve boyun eğmeyi sağlamaya yöneliktir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre, açılış sahnesinde Ilsa'nın erkek mahkûmu cinsel zevk için kullanması ve ardından hadım etmesi, bedenlerin belirli amaçlar için seferber edildiği biyopolitik bir rejimi yansıtır. "Bir kavram olarak biyopolitikanın kökenlerini takip edersek, yaşam sözcüğü, Nazi biyopolitik eğitiminin, yaşam ve politikanın, duygu ve eylemin, iç ve dışın birleşiminin temelidir" (Lebovic, 2013: 190). Mahkumun bedeninin hem cinsel sömürüye hem de tıbbi deneylere maruz bırakılması biyopolitik kontrolün ikili yönünü gösterir: zevk ve disiplin aynı potada erimiştir. "Öznenin bedensel haz ya da şiddetle ilişkisi öngörülemez ve özne her zaman beden için en iyi olanı yapmaz" (Neroni, 2015: 26). Bedenin bu şekilde manipüle ve kontrol edilmesi, rejimin amaçlarına hizmet ederek mahkumu kullanılacak ve atılacak bir kaynağa dönüştürür.

Agamben'in perspektifine göre, bu sahnede erkek mahkum, yalnızca egemen figür Ilsa'nın kaprisleri için var olan "çıplak yaşam"a indirgenmiştir. "Faşist Duce ve Nazi Führer'i gibi modern fenomenleri anlamak için, bunların auctoritas principis ilkesiyle

sürekliliklerini unutmamak önemlidir. Führer nitelikleri doğrudan fiziksel kişiliğe bağlıdır ve hukuki potestas geleneğine değil, biyopolitik auctoritas geleneğine aittir" (Agamben, 2005: 84). Führer'e bağlı olan ve onu kullanan bir hadım etme eylemini yansıtan Ilsa, mahkumların istedikleri zaman sakatlanabilen ve yok edilebilen bedenlerinin haklarından ve insanlığından mahrum bırakıldığı kamptaki "istisna durumu"nu örneklendirir. Ilsa'nın yaşam ve ölüm üzerindeki mutlak gücünü gösterir. Bedenleri, Ilsa'nın yaşam ve ölüm üzerindeki mutlak gücünü yansıtacak şekilde, istenildiği zaman sakatlanabilir ve yok edilebilir. Kamptaki normal yasal ve ahlaki kısıtlamaların askıya alınması, bu tür aşırı eylemlere izin vererek mahkumları yasaların koruması dışına çıkarır ve onları yalnızca biyopolitik kontrol nesnelerine indirger. Bu, egemen gücün istisna durumunda nasıl işlediğini, bireylerin siyasi ve sosyal haklarından mahrum bırakıldığı, yalnızca kontrol edilecek ve bertaraf edilecek bedenler olarak var olduğu bölgeler yarattığını göstermektedir.

3.3.4.2 Ilsa ve Wolf'un Sekansı



Görsel 15- *Ilsa: She Wolf of the SS*, Ilsa ve Wolf'un Sekansından Bir Kare, (Wolf, Ingrind, Gretchen, 1975)

Arkadaşı Mario'ya kendisini yarı insan yarı makine olarak tanımlayan Wolf, güçlü fiziği ve üstün Alman ırkına benzerliği ile Ilsa'nın dikkatini çeker. Ilsa, kendisiyle boşalmadan defalarca seks yapabilen Amerikalı mahkûm Wolf'u seçer. Hadım edilmekten kurtulur ve Ilsa'nın deneylerinin merkezi haline gelir.

Foucault'nun perspektifine göre; bu mekanlar “cinsiyetlendirilmiş mesajlardan, şiddet yoluyla doğrudan dışlanmaya kadar, mekanlar ve yerler yalnızca kendileri cinsiyetlendirilmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda bu halleriyle toplumsal cinsiyetin inşa edilme ve anlaşılma biçimlerini hem yansıtır hem de etkilerler” (Wrede, 2015: 13) bu yönüyle cinsellik hem bireyleri disipline etmek hem de nüfusları düzenlemek için iktidarın uygulandığı kilit bir alan haline gelir. Ilsa ve Wolf arasındaki ilişkide, Wolf cinsel performansıyla ilgili olarak sürekli performans gözetimi altındadır. Ilsa'nın cinsel kapasitesi nedeniyle Wolf'u seçmesi, bedeninin disipline edildiği ve belirli bir spesifikasyona göre düzenlendiği biyopolitik kontrolün bir yansımasıdır. Cinsel ilişkiye girilebileceği ancak boşalmadan kaçınılabileceği vurgusu da cinsel pratiklerin gözetimine ve düzenlenmesine işaret eder. Wolf'un bedeni Ilsa'nın taşıdığı deneyler için bir yatırım nesnesi haline getirilir ve “üzerinde nihai hakimiyetin ölüm olduğu yasal öznelerle değil, canlı varlıklarla ilgilenen biyoiktidar stratejisini” (Foucault, 1990: 144) gösterir. Bu, Foucault'nun cinselliğin iktidarın uygulanması için çok önemli bir alan olduğu ve bedenlerin sadece kontrol edilmediği, aynı zamanda belirli işlevlere hizmet edecek şekilde optimize edildiği fikriyle sembolize edilmektedir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre Ilsa- Wolf ilişkisi, Wolf'un bedeninin hem disipline edildiği hem de aynı zamanda belirli amaçlar doğrultusunda sömürüldüğü biyopolitik kontrolün bir mikrokozmosu olarak işlev görür. Böylece, Ilsa'nın Wolf ile yaptığı deneyler, onun cinsel kapasitelerini yalnızca kendi zevki için değil, aynı zamanda daha genel biyopolitik hedefler için kullanmayı da içerir. Biyopolitik rejimler, bedenleri bu şekilde üretim ve sömürü sistemlerinin bir parçası haline getirir. Wolf'un bedeni sınırsızca kullanılması ve yönetilmesi gereken bir kaynak haline gelir ki bu da insan bedenlerindeki potansiyeli maksimize etmeye yönelik biyopolitik çıkarın karakteristik bir örneğidir. Böyle bir durum, emeğin sömürüldüğü ve bedenlerin ekonomik kazanç için metalaştırıldığı kapitalist sistemi yansıtır. Dolayısıyla Wolf'un bedeninin metalaştırılması ve düzenlenmesi, Hardt ve Negri'nin belirttiği gibi, biyopolitik sömürünün daha belirgin mekanizmalarına göre öznel olarak belirlenir.

Agamben'in bakış açısına göre "istisna hali", geleneksel yasaların askıya alındığı ve egemen gücün yaşam ve ölüm üzerinde mutlak kontrol uyguladığı durumdur. Wolf'un

durumu, Ilsa'nın ölmekten kurtardığı seçilmiş bir mahkum olmasıdır; bu durum "istisna hali "ndeki yaşamın keyfiliğinin altını çizer. Hayatta kalması sadece Ilsa'nın cinsel taleplerini yerine getirmesine bağlıdır; bu da bu tür rejimlerde hayatının ne kadar kırılgan ve olumsal olduğunu gösterir. Bu, yaşamın egemenin kaprislerine ve fantezilerine göre kurtarılabileceğini veya söndürülebileceğini vurgular. Agamben'in dediği gibi: "Çıplak yaşam ya da kutsal yaşam olan bu eşik, egemenliğin her zaman var olan ve her zaman işleyen ön varsayımlarıdır" (Agamben, 1998: 107). Wolf'un varlığı her zaman güvencesizdir, bu da Agamben'in "istisna hali "nde insanın çıplak yaşama indirgendiği, herhangi bir yasal koruma olmaksızın egemen gücün merhametine bağlı olarak yaşadığı iddiasının altını çizer. Her türlü savunmasızlığa maruz kalan çıplak yaşam, hayatta kalmanın genellikle iktidar sahiplerinin kaprislerini tatmin etmek anlamına geldiği totaliter rejimler altında varoluşun temel bir özelliğidir.

3.3.4.3 İsyan ve Ilsa'nın Ölümü Sekansı

Ilsa, çok kötü bir gece geçirdiği General'den sonra Wolf'u son bir cinsel ilişki için çağırır. Wolf, Ilsa'yı ipek çoraplarıyla bağlayıp bir isyan başlatır. Nazi askerleri mahkumlar tarafından tek tek öldürülür. Nazi doktorları ve askerleri tek tek öldüren mahkumlar General'in gönderdiği Binbaşı tarafından büyük bir taaruzla öldürülür. Çok kısa süren özgürlükleri ölümle sonuçlanmıştır. İçeri girdiğinde Ilsa'yı mahkumla kanlar içinde yattığını gören Binbaşı silahını çıkarıp Ilsa'yı başından vurur. Sözde Nazi Sağlık Kampı 9 yok edilmiş ve ateşe verilmiştir. Wolf ve Rosette karşı tepede özgürlüklerine kavuşmuş iki aşık olarak olan biteni izlemektedir.



Görsel 16- *Ilsa: She Wolf of the SS*, İsyan ve Ilsa'nın Ölümü Sekansından Bir Kare, (Ilsa, Ruff, 1975)

Foucault'nun perspektifine göre, isyan, Ilsa'nın sürdürdüğü disiplin rejiminin tartışıldığı ve nihayetinde devrildiği kritik bir anı ifade eder. Bu sahnede mahkumların isyanı, Ilsa tarafından uygulanan biyopolitik kontrole doğrudan bir meydan okumayı temsil eder. Bedenlerini kontrol eden ve düzenleyen disiplin mekanizmaları mahkumların kolektif eylemiyle bozulur. Kaos, yerleşik gözetim, cezalandırma ve kontrol düzeninin bozulmasını takip eder. Ilsa'nın öldürülmesi ve ardından kampın özgürleştirilmesi, onun öncülük ettiği biyopolitik rejimin sonunu ilan eder. Disiplin düzeninin çöküşü, iktidarın sadece savaşmakla kalmayıp, mahkumların özerklik ve özgürlüklerini yeniden kazanmaları için açık bir alan bırakmak üzere parçalandığı bir an haline gelir. Bu, Foucault'nun iktidar ilişkilerinin her zaman direniş ve değişimlere bağlı olduğu ve bu nedenle biyopolitik kontrolün kolektif eylem yoluyla da aşılabileceği varsayımıyla uyumludur.

Hardt ve Negri perspektifine göre, son isyan ve kamptan kurtuluş noktasında, çokluğun egemen güçlere karşı ayaklanma ve onları devirme kapasitesini ortaya koymasıdır. Bu durumda mahkumlar, Ilsa'nın biyopolitik kontrolüne karşı isyan eden

“çokluğu” temsil etmektedir. Gösterileri, sömürü ve tahakküm aygıtlarına meydan okuyan ve onları alaşağı eden kolektif eylemden doğan enerjinin yalnızca bir örneğidir. Ilsa'nın öldürülmesi, bedenlerini kontrol etmeye ve sömürmeye çalışan biyopolitik rejimin çöküşünü simgeler. Özgürleşme, Hardt ve Negri'nin çokluğun yeni toplumsal örgütlenme ve direniş biçimleri yaratma kabiliyetine ilişkin vizyonuyla uyumlu olarak, mahkumlar arasında yeni bir özerklik ve kendi kaderini tayin etme potansiyeline işaret eder. Bu ayaklanma anı, biyopolitik baskı sistemlerinin üstesinden gelme ve yeni demokratik ve işbirlikçi varoluş biçimleri kurma konusunda çokluğun dönüştürücü gücünün altını çizmektedir.

Agamben’in perspektifine göre, son isyan ve Ilsa'nın ölümü, kamptaki “istisna hali”nin sonunu işaret eder. Film boyunca kamp, normal yasaların geçerli olmadığı ve mahkumların Ilsa'nın keyfi ve şiddet dolu yönetimine maruz kalarak çıplak yaşam halinde var oldukları bir alan olarak işlev görmüştür. İsyan anı, çokluğun biyopolitik baskı sistemlerinin üzerine çıkma ve demokratik ve iş birliğine dayalı yeni varoluş yolları sunma konusundaki dönüştürücü gücünü vurgular. Agamben'e göre Ilsa'nın bu son ayaklanması ve ölümü, kamptaki "istisna halinin" sonunu temsil eder. Tüm film boyunca kamp, Agamben'in istisna hali olarak tanımlayacağı, geleneksel yasaların geçerli olmadığı ve mahkumların Ilsa rejiminin keyfiliğine ve şiddetine maruz kaldığı bir yer olmuştur. İsyan bu istisna halini ihlal eder, Ilsa'nın egemen gücünü etkili bir şekilde elinden alır ve mahkumların haklarını ve onurunu yeniden tesis eder. Kampın kurtuluşu şudur: Mahkumları çıplak yaşamdan siyasi yaşama döndürür ama artık onları egemen gücün keyfi kararlarına bırakmaz. Özellikle Agamben'in “istisna hali”nin sonunun “bedenimiz politik bedenimizden ayırt edilemez hale gelir, bir zamanlar politik olarak adlandırılan deneyimler aniden biyolojik bedenimizle sınırlanır” (Agamben, 2000: 138-139) şeklinde temellendirdiği, insanların yeniden politik ve sosyal düzene dahil edilmesiyle normallik ve yasal korumaların yeniden sağlandığı kavramının temelinde yatan da bu dönüşümdür.

3.3.4.4 Filmin Biyopolitik Mekanları

Ek 8[8]'de de görüldüğü üzere filmin biyopolitik mekanları analiz edilerek şema haline getirilmiştir. Laboratuvar ve İşkence Odaları, mahkûmların tıbbi deneylere ve işkenceye tabi tutulduğu "biyo-iktidarın çoklu boyutlarını ve bunların bir nüfus üzerindeki karmaşık kontrol ağını araştıran" (Milchman ve Rosenberg, 2015: 64) disipliner iktidar alanları olarak hizmet vermektedir. Manipüle edilen, gözlemlenen ve cezalandırılan mahkumların bedenleri üzerindeki sıkı kontrol, Foucault'nun disiplinci iktidarın nasıl işlediğine dair fikirlerini yansıtmaktadır. İşkencenin etkilerinin ayrıntılı kaydı ve mahkumlar üzerinde yapılan sistematik deneyler, yaşam ve ölümün titizlikle düzenlendiğini gözler önüne sermektedir.

Seçme avlusu, Biyopolitik olarak adlandırılabilecek bir diğer alan ise mahkumların seçim ve işkence gösterileri için toplandıkları seçim avlusudur. Burası egemen gücün ve disiplinin sahne aldığı yer olarak karşımıza çıkar. Bu seçimlerin ve gösterilerin kamuya açık olması korku yaratır ve mahkumların itaatini ve boyun eğmesini sağlamlaştırır. Bu, Foucault'nun sürekli gözlem olasılığının bireylerin davranışları üzerinde kontrol uyguladığı "mikro iktidarların yayılması, tek bir örgütlenme sistemi, merkezi veya odağı olmayan dağınık aygıtlar ağı, farklı kurum ve teknolojilerin çapraz koordinasyonu" (Foucault ve Gordon, 1980: 71) olan "panoptikon" olarak görselleştirilen bir mekandır.

Tıbbi deney odaları, filmde mahkumların bedenlerinin metalaştırıldığı ve bilimsel bilgi üretimi için kullanıldığı yerlerdir. "Kamp, "istisna hali" kural haline gelmeye başladığında açılan alandır. Bu durumda, istisna hali artık dışsal olarak anılmaktan çıkar ve siyasi alanın paradigması haline gelir" (Agamben, 1998: 169). Ilsa tarafından gerçekleştirilen deneyler, biyopolitik rejimlerin bedenlerden nasıl değer elde ettiğini ve onları tamamen sömürülmesi gereken nesneler olarak ele aldığını göstermektedir. Mahkumların çektiği acılar ve işkence yoluyla elde edilen veriler,

[8] *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) Filminin Biyopolitik Mekanları, s. 199.

bedenlerin rejimin amacı doğrultusunda biyopolitik üretim sistemine eklemlenmesini yansıtmaktadır.

Ilsa'nın yatak odası, Her şeyden önce, kamptaki bazı mahkumlarla, özellikle de Wolf ile cinsel etkileşime girdiği odadır. Daha kişisel bir düzeyde, bu etkileşimler cinselliğin ve üremenin biyopolitik kontrolü üzerindeki kontrolü de vurgular. Bunlar sadece kişisel etkileşimler değil, aynı zamanda bedenlerin belirli amaçlara hizmet etmek üzere kontrol edildiği daha kapsamlı bir sömürü sisteminin parçasıdır. "Özne aynı zamanda bir bedendir ve bu nedenle fiziksel çevresine yakından bağımlıdır" (Zink, 2018: 131). Wolf'un Ilsa'nın cinsel taleplerini yerine getirme becerisi, biyopolitik iktidarın mahrem ve üreme alanlarına nasıl uzandığını göstererek geçici olarak hayatta kalmasının bir aracı haline gelir.

Toplama kampı, "Kamp, istisna durumu kural haline gelmeye başladığında açılan uzamdır ve içinde tüm düzen askıya alınır ve yalnızca bir öldürme uzamı haline gelir: kampta homo sacer'in mutlak durumu ortaya çıkar" (Agamben, 1998: 169). Kamp, mahkumların normal yasaların koruması dışında var oldukları ve Ilsa'nın keyfi gücüne tabi oldukları bir "istisna alanı" olarak işlev görür. Kirkpatrick'in Arendt'ten aktardığına göre;

> Toplama kampları, ölümün kendisini anonim hale getirerek (bir mahkumun ölü mü yoksa diri mi olduğunu öğrenmeyi imkansız hale getirerek) ölümü, tatmin edici bir hayatın sonu olarak anlamından yoksun bırakmıştır. Bir anlamda, bireyin kendi ölümünü elinden alarak, bundan böyle hiçbir şeyin ona ait olmadığını ve onun kimseye ait olmadığını kanıtlamıştır. Ölümü, aslında hiçbir zaman var olmamış olduğu gerçeğini mühürlemekten başka bir işe yaramamaktadır (Kirkpatrick, 2015: 63).

Bu alan içinde mahkumlar çıplak yaşama indirgenmiş, yalnızca egemen gücün merhametine bağlı olarak yaşamaktadır. Ilsa'nın mahkumlara işkence yapabilmesi, üzerlerinde deney yapabilmesi ve sonuç almaksızın onları öldürebilmesi, yasal normların tamamen askıya alındığının ve mahkumların tamamen savunmasız olduğunun altını çizmektedir.

İnfaz ve cezalandırma alanları, Kampta infazların ve aşırı cezaların uygulandığı belirli alanlar Agamben'in belirttiği 'çıplak yaşam' kavramını daha da belirginleştirmektedir. Agamben'e göre; "Çıplak yaşam ya da kutsal yaşam olan bu eşik, egemenliğin her zaman mevcut ve her zaman işleyen ön kabulüdür" (Agamben, 1998: 107). Bu alanlar egemen gücün nihai ifadesini, yani yaşam ve ölüme karar verme gücünü vurgulamaktadır. Mahkumların işkence ve infaz için keyfi olarak seçilmesi, '"istisna hali"'ndeki yaşamın güvencesizliğini örneklemektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Sömürü Filmlerinin sinema tarihindeki yeri ve toplumsal dinamiklerle olan ilişkisi kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Filmlerin, toplumsal, kültürel ve politik bağlamlar içinde nasıl şekillendiği ve bu bağlamları nasıl yeniden ürettiği tartışılmıştır.

Tezin ilk bölümünde, Sömürü Filmlerinin temelini oluşturan özne ve mekân kavramları, iktidarın mekânı ve iktidarın öznesi bağlamında incelenmiştir. Bu kavramlar, özellikle Sömürü Sinemasının eserlerinde sıkça yer alan suç, mekân, iktidar ve özne temalarına odaklanan ayrı alt başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu bölümde, teorik olarak sömürü kavramı üzerinden, Sömürü Filmlerinin bir olayı, durumu veya ikonlaşmış bir temayı nasıl ticari bir sinema alt metnine dönüştürdüğü üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede, sinema endüstrisinin yeni mekân arayışlarını takip ederek, Sömürü Filmlerinin bu yeni oluşan endüstrinin kıyısında nasıl ortaya çıktığı ve geliştiği ortaya konulmuştur.

Bu bağlamda Sömürü Filmleri, sinemanın başlangıcından bu yana, ana akım sinema normlarının sınırlarını zorlayarak ve toplumsal tabularla yüzleşerek sürekli bir "istisna alanı" içinde yer almıştır. Başlangıçtan itibaren Sömürü Filmleri, gerçek zamanlı olayların hiper-gerçek reprodüksiyonlarını, karakter analizlerini ve tanınmayan ama parlak oyuncuların yaratıcı jestlerini içeren *A Victorian Lady Her Boudoir* (1896) gibi filmlerle başlayan sinema yolculuğunda yenilikçi ve meydan okuyucu sınırını yakalamıştır. Bu filmler, ilk ortaya çıktığı dönemde vahşi içerikleri ve düşük bütçeli prodüksiyon değerleriyle dikkat çeken önemli bir yan sanayiye dönüşmenin adımlarını hızla atmaya başlamıştır. 1930'da film yapımcılarının içeriklerini duyarlı hale getirmelerini zorunlu kılan Hays Film Yapım Yasası kabul edildiğinde, ironik bir şekilde, Sömürü Sinemasının genişlemesi için zemin hazırlanmıştır. Bunun sonucunda film yapımcıları daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak için sansasyonel ve tartışmalı temalara odaklanarak Hollywood'un belirlediği ahlak kurallarının dışında çarpıcı içerikleri bünyesine dahil etmeye başlamıştır.

1948 Paramount Kararnamesi, Hollywood'un organizasyon yapısını ve dolayısıyla uygulamalarını bir anda değiştirerek devrim yaratmıştır. Bu süreçte, Hollywood, büyük stüdyoların filmlerin üretimi, dağıtımı ve gösterimi üzerinde kontrol sahibi olduğu, dikey olarak bütünleşmiş bir endüstri haline gelmiştir. Büyük stüdyolar film yapımından gösterimine kadar tüm süreci kontrol ederek stüdyo sisteminin çökmesine ve binlerce bağımsız film yapımcısının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Böyle bir dönemde, *JayDee Kay, Hygienic Productions, Roadshow Attractions, Hollywood Producers, Distributors ve Real Life* gibi Sömürü Filmi yapım şirketleri sinemanın orta halli sosyal sınıftan insanlarla önemli bir iletişim aracı olduğunu ilan etmişlerdir. İzleyicileri okuma yazma bilmeyenler, hijyen derslerine katılmayanlar, aile doktorlarıyla yakın ilişki içinde olmayanlarla ekonomik olarak düşük gelirli ve toplum dışına itilmiş insanlardan oluşmuştur. Savaş sonrasında işsizlik, düşük eğitim seviyesine sahip insanların sayısının artması ve bebek patlaması gençliğinin giderek çoğalmasıyla birlikte, Sömürü Film yapım şirketleri görünüşte gençlere eğitim sunmak amacıyla Teenpic ve Hijyen Filmleri adı altında yapımlar üretmeye başlamışlardır. Ancak zamanla, bu yapımlar meşru sosyal ahlakı yükseltmeyi hedefleyen filmlerden ziyade, ticari kazanç sağlamak amacıyla Sexploitation türüne doğru bir değişim göstermiştir.

1940 ile 1950 arasındaki dönemde, Hollywood'un sekiz büyük yapım şirketinin iflası ve ürün kıtlığı, taşra sineması sahiplerini alternatif tedarik kaynaklarını geliştirmeye zorlamıştır. 1950'lerin ortalarına gelindiğinde yüzlerce Sömürü Filmi ucuz, sıradan ve sömürüye açık bağımsız filmler için ülke çapında dolaşmaya başlamıştır. Örneğin, stüdyoların dağılması sinema sektöründe yeni açılımlara yol açmış ve banliyöleşmeye tepki olarak, yeni girişimcilerin şehirlerin kenarlarında "oto-sinema" inşa etmelerine neden olan *Drive-in* dönemi başlamıştır. Bu çarpıcı değişim Sömürü Filmlerinin farklı kitlelerle buluşmasını kolaylaştırmıştır. Bu yeni sistem, Amerika'da büyük sinema filmlerinin başlıca dağıtım ve gösterim yöntemi Roadshow sistemi olmuştur. Roadshow sistemi, bugün bildiğimiz sosyal platformlar veya alışveriş merkezi sinemaları gibi, Sömürü Filmlerini geniş bir sinema ağı içinde dolaşıma sokmaya başlamıştır.

1950'lerde Hollywood'un küreselleşmesi ve neoliberal hareketlerin yeni estetiği, sinemanın bir kültür endüstrisi modeliyle kavramsallaştırılmaya başlamasıyla birlikte

Buhran'ın etkilerinin yumuşamasına katkıda bulunmuştur. New York sokaklarındaki *Grindhouse* sinemalarında, farklı ırklar ve sosyal tabakalar arasında boş zaman seçeneklerini çeşitlendiren ve geleneksel kent ekonomisini karmaşıklaştıran çok çeşitli fanteziler vaat etme eğiliminde olan irili ufaklı, giderek artan sayıda sömürü film yapımcısı ve bağımsız film şirketi boy göstermeye başlamıştır. Bu yeni dönemde, klasik Sömürü Filmleri pazarlanabilir olmaktan çıkmış; *Sexploitation* gibi hızlı hasılat yapan türler sonraki yirmi yıl boyunca *Grindhouse* sinemalarında yerini almıştır.

Savaş sonrası yıllarda, Sömürü Filminin tanımı giderek genişleyerek neredeyse tüm düşük bütçeli filmleri kapsayacak hale gelmiştir. 1960'ların Hollywood sineması hem popüler türlerin üretimiyle hem de endüstrilerin ulusal kültür politikalarıyla etkileşim halindedir ve popüler türleri benimsemek ya da taklit etmek yerine direnen ve meydan okuyan *Art House* sinemasına odaklanma eğilimine hitap etmeye başlamıştır. 1965 yılına kadar Sömürü Filmi terimi giderek daha az tanımlanır hale gelmeye başlamıştır. 1970'lerde Sömürü Filmi terimi, *Nazisploitation*, *Blaxploitation* ya da *Hixploitation* filmleri gibi sömürülen konuyu belirtmek için farklı alt temalara ayrılmıştır. 1970 sonrasında, Sömürü Filmleri birçok alt türe ayrılarak Yeni Hollywood'un üslup biçimlerini bir araya getirmiştir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren, Sömürü Sineması gelişerek farklı kültürel kaygıları ve merakları yansıtmış ve şekillendirmiştir. Bu dönemde, her biri belirli toplumsal korkuları ve arzuları hedef alan çeşitli alt türler ortaya çıkmıştır.

1970'ler ve 80'lerde, burjuva konformist toplumun zevklerine meydan okuyan seks ve şiddet tasvirleriyle tanınan Sömürü Filmleri, Hollywood endüstrisinin dışında veya sınırlarında çalışan isyancıların gerçek ürünü olarak tanımlanmıştır. Bu filmler, ev videosu devriminin başladığı dönemde yeniden pazarlanarak popülerlik kazanmıştır. Daha önce görülmemiş cinselliği ya da şiddeti geri getiren ev video filmleri kârlı bir pazar oluşmasına yardımcı olmuştur. Bu dönemde, Sömürü Filmi hayranlarının alt-kültürel kimlik kodları, karşı çıkılması ve ortadan kaldırılması gereken bir güç haline gelmiştir. Sömürü Filmleri sonraki dönemde daha önce görülmemiş cinselliği veya şiddeti geri getiren tedavi edici video baskıları için kârlı bir pazarın gelişmesine yardımcı olmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, biyopolitika teorisinin Sömürü Sinemasının analizine entegre edilmesiyle, bu filmlerin yaşam ve iktidar temsillerini nasıl manipüle ettiğine dair derinlemesine bir anlayış geliştirilmiştir. Bu bölümde, biyopolitika ve biyopolitik beden kavramları arasındaki ilişki incelenmiş ve Michel Foucault, Hardt ve Negri'nin yanı sıra Giorgio Agamben'in biyopolitika kavramı ve kapsamı detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Biyopolitika tarihinin Sömürü Filmleriyle kesiştiği noktalar, bu filmlerdeki sosyolojik metalaştırma ve baskı sistemlerine maruz bırakılma biçimleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu analiz, Sömürü Filmlerinin, bireyler üzerindeki iktidar ilişkilerini ve toplumsal kontrol mekanizmalarını nasıl yeniden ürettiğini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Bu bağlamda ilk olarak, Michel Foucault'nun "biyopolitika" anlayışı, modernitede devletlerin nüfuslarının biyolojik yaşamlarının yönetimi yoluyla egemenin yaşam ve ölüm üzerindeki doğrudan kontrolünden, sağlık, doğurganlık ve ölüm oranlarına doğru hareket eden çok daha ince düzenleme yollarına kadar nasıl güç kullandıklarını içerdiği gözler önüne serilmiştir. Foucault'ya göre, iktidarın 18. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan bu yeni biçimi, insan bedeninin anatomi-politiği ve bireysel bedenlerin disipline edilmesi dahil, nüfusun biyopolitikası (tüm nüfusların düzenlenmesi) ile ilgilidir. Foucault, iktidarın iki yönlü işlevselliğini vurgular; bu işlevsellik, bir yandan bireylerin mikroskobik düzeyde, yani günlük yaşamları ve kamu sağlığı üzerinden yönetilmesini, diğer yandan da makroskobik düzeyde, yani üreme ve demografi üzerinde kontrol sağlanmasını içerir. Bu şekilde, bireylerin yaşamlarını kapsamlı kontrol sistemleriyle bütünleştiren bir normalleştirme ve disiplin sistemi oluşturulur. İktidarın uygulanmasında biyopolitik kontrole doğru böylesine büyük bir kayma, biyolojik süreçlere ve gündelik yaşama sızma yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu durum, iktidarın yalnızca maddi disiplinde değil, daha da önemlisi sağlığın, sosyal normların ve toplumun üretkenliği ve verimliliğine yönelik davranışların düzenlenmesinde kullanılmasını sağlamıştır. Egemen iktidardan biyopolitik kontrole geçiş, iktidarın istatistiksel ve düzenleyici teknolojiler aracılığıyla yaşamın kendisine baktığı daha geniş ekonomik ve siyasi hedeflere ulaşmasını sağlamıştır. Foucault, çalışmalarında modern iktidarın gözlem, normalleştirme ve kontrollerin içselleştirilmesi yoluyla nasıl işlediğini, iktidarın

açık ve gizli yollarla uygulandığı, genlerden sosyal kurumlara kadar insan hayatının tüm parçalarını etkileyen, kendi kendini düzenleyen bir toplumu nasıl şekillendirdiğini göstermektedir.

Antonio Negri ve Michael Hardt, Michel Foucault'nun çalışmalarını temel alarak, biyopolitika kavramını küresel güç ilişkileri bağlamında geliştirmiştir. "İmparatorluk" olarak adlandırdıkları bu küresel güç yapısı, biyoiktidar aracılığıyla toplumsal yaşamı yönetir. Hardt ve Negri'ye göre, bu ulusötesi biyoiktidar, kapitalizmin mekanizmalarıyla iç içe geçerek üretim ve yeniden üretim arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu süreçte, hayata yatırım yaparak ve onu yöneterek etkisini genişletir. Görünür kurumların yanı sıra gündelik yaşam pratikleriyle iç içe geçen ve işleyen ince ve esnek teknikler aracılığıyla da işlemektedir. Günümüzün maddi olmayan ve duygusal emeğinin üretici gücü aracılığıyla biyopolitik iktidar aygıtını şekillendiren ve değiştiren ortak bir güç olan çokluğun eylemliliğiyle ilgilenmektedirler. Negri ve Hardt, çağdaş biyopolitik iktidarın; yaşamın tamamına yayılan, toplumsal bedenin etine, toplumsal ve ekonomik yaşamın bağırsaklarına kadar nüfuz eden bir iktidar olduğuna işaret etmektedir. Negri ve Hardt'a göre, toplumsal denetim biçimleri, hapishaneler ve okullar gibi belirli kapalı mekânlara dayanan disiplin toplumlarından, daha yaygın ve genelleştirilmiş yöntemlerle işleyen kontrol toplumlarına doğru evrilmiştir. Bu yeni kontrol toplumlarında, bireyler üzerindeki denetim daha geniş bir alana yayılır ve bu denetim mekanizmaları, tüm toplumsal alanlara nüfuz ederek daha kapsamlı bir kontrol sağlar.

Bu bağlamda, Negri ve Hardt, biyopolitik alan içindeki direnişin, iş birliği ve öznellik üretimine odaklanarak güç ilişkilerini içeriden dönüştürmeyi hedeflediğini savunmuşlardır. Onlara göre, biyopolitik bakış açısı, yalnızca yaşamın kendisine dayanan ve eski egemenlik ideallerine karşı duran değil, aynı zamanda toplumsal güçleri teşvik edecek ve geliştirecek yeni kurumlar ve pratikler çağrısında bulunan yeni bir demokratik siyaset anlayışını ortaya koymaktadır.

Film analizlerinde görüşlerine ışık tutulan diğer bir teorisyen olan Giorgio Agamben'in çalışmalardan, özellikle de "Homo Sacer", "Çıplak Yaşam" ve "İstisna Hali" kavramlarıyla Foucault'nun biyopolitikayı geliştirmesini egemen iktidar ve "çıplak

yaşam" arasındaki ilişkinin analizine taşıdığı ortaya çıkarılmıştır. Agamben "homo sacer" olarak adlandırdığı bu kişinin öldürülebilen ve aynı zamanda kurban edilemeyen biri olduğunu öne sürerken aynı zamanda devletin, insanların siyasi haklardan mahrum bırakıldığı ve saf biyolojik yaşam durumuna indirgendiği ayrım alanlarını nasıl ürettiğinin izini sürmüştür. Ona göre modern devletin özneleri siyasi topluluktan dışlama ve onları şiddete maruz bırakma hakkının dayandığı anlayış; biyopolitikanın altyapısını oluşturur. Agamben'e göre; biyopolitika, sürekliliğini biyolojik yaşamın siyasi iktidarın tam merkezinde yer aldığı modern uygulamalara uzatan eski bir kavramdır. Foucault'nun "egemen iktidar" ile "biyoiktidar" arasında yaptığı zamansal ayrıma karşı çıkararak; biyoiktidarın, başlangıcından beri çıplak yaşamın siyasete dahil edilerek "egemen iktidar"ın kurucu unsuru olduğunu ileri sürer.

Bu bağlamda; biyopolitikayı kullanarak doğal olan ile politik olan arasındaki sınır çizgilerini aşan, bireysel hakları kemiren ve istisna hallerini normalleştiren modern devletin işleyiş mekanizmasını şiddetle eleştirmiştir. Bu çerçevede Agamben'in çalışması, "zoë" ve "bios"un nihai olarak birleştiği, dolayısıyla modern demokrasinin totalitarizmle olan gizli yakınlığını ortaya çıkaran, özel alanın politik olarak kavramsallaştırılan şeye giderek daha fazla dahil edilmesiyle ilgili olduğu kavramlarla ortaya konulmuştur. Bu kapsamda; tezin ikinci bölümde, biyopolitika ve biyopolitik beden kavramları arasındaki ilişkiyi incelerken, biyopolitika kavramını ve kapsamını anlamak; biyopolitika tarihini detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümü olan "Film Analizleri ve Bulgular" bölümünde ilk olarak incelenen *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) diğer bütün *Hixploitation* filmleri gibi 1980'lerde devletin gücüne karşı çıkan beyaz insanları vurgulayan muhafazakâr bir film döngüsünün başlangıcı olarak ortaya çıkmıştır. Tobe Hooper'ın yönettiği 1974 yapımı *The Texas Chain Saw Massacre* filminin Sömürü Sinemasının, özellikle *Hixploitation* olarak bilinen alt türün birçok özelliğini bünyesinde barındırdığı örneklerle açıklanmıştır. Sömürü Filmlerinin alt türü olan *Hixploitation*, tipik olarak kırsal, genellikle güney, Amerikan ortamlarına odaklanır ve sakinleri şiddet yanlısı, dengesiz ve geri kalmış olarak tasvir edilmektedir. Yamyamlık, cinayet ve psikolojik işkence temalarına odaklanan film,

ana akım sinemada kabul edilebilir olanın sınırlarını zorlayarak klasik bir Hollywood film normlarının karşısına çıkarak çarpıcı Sömürü Filmi pratiklerini kullanmıştır.

Sawyer ailesiyle temellenen iktidar/imparator imgesi ve kurbanlarına karşı acımasız şiddet gösterilerinin tasviri, biyopolitik kontrolün somutlaştığı örneklerle incelenmiştir. Sawyer ailesi, Foucault, Hardt, Negri ve Agamben tarafından kavramsallaştırıldığı şekliyle, biyopolitik kontrolün çarpıtılmış bir biçimini örneklemektedir. Film, egemen gücün topyekûn şiddet ve insanlıktan çıkarma yoluyla sergilendiği standart toplumsal pratiklerin ve mekânların dehşet verici bir şekilde tersine çevrilmesini ifade etmektedir. Sawyer'ların evi, grotesk dekorasyonları ve yaygın gözetimiyle, mutlak otoritenin bir mikrokozmosu olarak geleneksel yasaların ve etik sınırların askıya alındığı bir mekan olarak karşımıza çıkar. Filmdeki biyopolitik mekan tanımlamaları, toplumsal düzenin çöküşünün ve insan hayatının metalaştırılmasının altını çizmektedir. Kahramanlar Sawyer ailesinin eylemleri aracılığıyla, sosyal varlıklardan kolayca manipüle edilebilen ve tüketilebilen salt bedenlere indirgenir. Bunun en iyi örneği, Sally'nin bedeninin bir iktidar ve tahakküm alanı haline geldiği akşam yemeği sekansında ve nesneleştirme ve insanlıktan çıkarmanın ailenin kontrolünün özü haline geldiği et kancası odası sekansında görülmüştür.

Hardt ve Negri'deki biyopolitik üretim aygıtı olan Sawyer ailesi, yaşam ve ölümün gösterişli ya da tatsız bir zevk ve güçlendirme için kullanılmasını sağlayan ahlaksız bir egemenlik olarak konuşlanmaktadır. Filmin geri kalmış, gözlerden uzak kırsal ortamı, toplumun yönetim birimi yapılarının dışında karşılaşılacak şiddet gösterilerini ifade etmektedir. Filmin kahramanları Sawyer ailesinin biyopolitik mekanına girerek, kontrolsüz egemen gücün sahip olduğu dehşet verici potansiyeli açığa çıkarmaktadırlar. Bu mekan, ailenin grotesk biyopolitikalarını uygulamalarına olanak tanıyarak, Sally karakterini “homo sacer”e indirgemiştir. Sawyer ailesi de Sally’e karşı “*homines sacri*” konumundadır. Sally artık herhangi bir kişinin öldürebileceği fakat dini ritüellerde kurban edilemeyecek, yasaklanmış bir kişi haline gelmiştir. Film Sally’nin bütün baskılara ve işkenceler rağmen; öldürülemeyerek iktidar ya da imparatorluktan kurtulmayı ve sömürüldüğü yeni bir biyopolitik alan geçtiği bir döngüyle son bulur.

İkinci olarak incelenen *Shaft* (1971) filminin, *Blaxploitation* türünün sağlamlaşmasına yardımcı olarak, benzer temaları işleyen ve güçlü Siyah kahramanlar içeren gelecek filmlerin önünü açtığı gözler önüne serilmiştir. Bu çerçevede *Shaft* (1971) filminde, anlatı yapısının diğer örneklerinden ayrılması, Grindhouse Sömürü Filmlerini yansıtacak şekilde pazarlanması, 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 etmesini irdelenmiştir. Bu sayede *Shaft* (1971) filminin, tüm *Blaxploitation* türü gibi, yoksulluk ve görünür kutuplaşma ile güçlü bir şekilde karakterize edilen, ABD şehirlerindeki şiddetli protestolarda ve çatışmalarda kendini gösteren daha geniş bir sosyo-politik bağlamın parçası olduğu sahne sahne detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Filmde, 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 bu tür gözetlenen ortamlarda kendinden emin ve küstahça gezinmesi yoluyla, görünüşte beklenen güç ilişkilerini nasıl tersine çevirdiğine ve böylece insan failliğinin yaygın disiplin ve gözetim sistemlerine "siyah hareketi" yoluyla karşı çıkmaya başladığı Sömürü Filmi pratikleriyle ortaya konulmuştur. Bu sayede, Shaft'ın kurumsal otoriteler ve marjinal topluluklarla olan etkileşimleri, devlet iktidarı ile kişisel özerklik arasındaki ince gerilim hattını aydınlatmaktadır. 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. Filmde, 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.

İncelenen üçüncü film olan ve konusu, cinsel sapkın, hesapçı ve sadist Nazi subayları, savaş esiri ve toplama kampları, tıbbi deneyler ve mahkum isyanlarından oluşan *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) filmidir. 1960'ların sonlarından 1970'lere kadar ortaya çıkan Sömürü Filmi alt türü Nazisploitation, genellikle Nazi savaş suçluları veya toplama kamplarıyla bağlantılı grotesk senaryolar içinde geçen korku ve erotizmi şiddetle birleştirir. Bu çalışmada, bu filmlerin Nazi sadizmini, tıbbi deneyleri ve mahkum isyanlarını aşırı abartarak izleyicilerini öfkelendirmeyi ve uyandırmayı amaçlamakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu çerçevede *Naziploitation* filmlerinin tarihi olayların ve insanların karikatürize edilmesinden biraz daha fazlasını tasvir ettiğini; karmaşık gerçekleri aşırı basitleştirerek sansasyonel anlatılara dönüştürdüğü bu sayede ortaya konulmuştur. Filmin ana mekanı, hapsedilmişlik ve umutsuzluk hissiyle tasvir edilen Nazi toplama kampıdır. Bu mekan seçimi, anlatıyı tarihsel açıdan önemli ve doğası gereği dehşet verici bir bağlama oturtması açısından filme önemli bir kimlik kazandırmıştır. Kampın iç mekanları, özellikle de hücreler ve işkence odaları, mahkumların yaşadığı kapana kısılmışlık ve umutsuzluk hissini artıracak şekilde, seyrek ve klostrofobik olarak tasarlanmıştır.

Ilsa: She Wolf Of The SS (1975) filminin Michel Foucault, Hardt, Negri ve Giorgio Agamben'in biyopolitik kavramsal mercekleri aracılığıyla çıkarımları, iktidar, kontrol ve direniş arasında yoğun ve üretken bir kesişimi detaylıca incelenmiştir. Bu bağlamda, Foucault'nun biyo-iktidar kavramının filmde en başından itibaren tam anlamıyla hayata geçirildiği gözlemlenebilir. Bu yönüyle hadım etme, hapishane yönetiminin mahkumun bedenindeki yaşam işlevleri üzerinde uyguladığı kontrolün nihai ifadesidir. Bu eylemler, filmde iktidarın bedenle paylaştığı cinsellik ve üreme potansiyeli aracılığıyla boyun eğme ve itaat getirisi için düzenlenen çok yakın ilişkiyi kanıtlamıştır. İşkence laboratuvarındaki sekanslar, Foucault tarafından ortaya atılan disiplinci iktidar kavramını daha da gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu biyopolitik mekanda mahkumların bedenleri titizlikle manipüle edilir ve incelenir, biyopolitik bir rejim içinde bilgi ve kontrol nesnelerine dönüştürülür. Hardt ve Negri'nin bakış açısı da filmde sunulan biyopolitik çerçeveyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Mahkumların bedenlerinin cinsel zevk ve tıbbi deneyler amacıyla sömürülmesinde hem zevk verici hem de disiplinci yönler bir araya gelmiştir. Bu genel dinamik, bedenlerin belirli amaçlar doğrultusunda kullanıldığı ve yaşamın kendisinin kapitalist sistem tarafından dizginlendiği ve sömürüldüğü daha geniş biyopolitik kontrol mekanizmalarını ifade etmektedir. Wolfe, Anna, Kala ve Mario'nun kolektif direniş eylemleri; toplumsal örgütlenme ve direniş biçimlerine işaret etmek için baskıcı rejimlere meydan okumasına olanak tanımıştır. Son isyan sekansı ile erkek ve kadın mahkumların kamptaki özgürleştirici eylemleri bunun örneklendirmektedir. Laboratuvar deneyleri ve biyopolitik rejimler tarafından bedenlerden değer çıkarmak ve onları üretim ve kontrol sistemlerine dahil etmek için mahkumların kamusal işkence için seçilmesi de bu sayede ortaya konulmuştur. Agamben tarafından önerilen "istisna hali" kavramı, kamptaki mahkumların insanlıktan çıkarılması ve savunmasızlığının yaratılması konusunda analiz şansı sunmaktadır. Mahkumlar üzerinde keyfi ve acımasız bir iktidar uygulayan Ilsa, onları sadece egemen gücün emrinde yaşayan "çıplak hayat" statüsüne indirger. Filmdeki Kamp, geleneksel yasaların askıya alındığı, mahkumların siyasi ve sosyal haklardan yoksun olduğu biyopolitik mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Egemen iktidarın yıkılması ve dolayısıyla mahkumlara haklarının ve onurlarının iade edilmesiyle eşdeğer olan "çıplak hayat" statüsü son isyanla bozulmuştur. Filmin finali, Wolfe ve Rosette'nin kaçışıyla son bulsa

da Agamben'in "istisna halinin sona ermesi" teorisi çerçevesiyle, biyopolitik kontrol ile karakterize edilen bir durumdan politik varoluş ve egemenlik ile karakterize edilen bir duruma geçişi sağlayan kahramanların politik ve sosyal hayata yeniden asimilasyonuna izin verdiği yeni bir düzleme geçerek bu döngüden kurtulamadığı gözler önüne serilmiştir.

Sonuç olarak, *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Shaft* (1971) ve *Ilsa: She Wolf of The SS (*1975) gibi önemli Sömürü Filmleri örneklerini inceleyen bu araştırma, bu filmlerin dönemsel ve tarihsel olayların, bedenlerin ve politik görüşlerin metalaştırılması ve manipüle edilmesinin tasvir edildiği çok yönlü bir mercek işlevi gördüğünü ortaya koymuştur. Bu görüşler, filmlerin künyesi, anlatı yapısı, biçimsel özellikleri ve biyopolitik çerçevede ideolojik ve sosyolojik özellikleri detaylı olarak incelenmiştir.

Bu tez, Sömürü Sineması'nın biyopolitika, iktidar ve kültürel temsil arasındaki etkileşimlerini eleştirel bir bakış açısıyla incelemiştir. Sömürü Sineması, kışkırtıcı ve saldırgan içeriği ile marjinal konumunu birleştirerek, kültürel üretim ve biyopolitik kontrol arasındaki dinamik ilişkilerde özgün bir sinematik alan yaratır. Bu çalışmada, Sömürü Sinemasının sadece sansasyonel eğlence sunmanın ötesinde, politik mesajlar ve izlenimler edinmenin bir aracı olduğu ortaya konulmuştur. Filmlerde bedenlerin metalaştırılması ve mekânın sinematik pratikler yoluyla manipülasyonu, alt kültürler içinde var olan iktidar yapıları ve biyopolitik mekanizmaların görünür hale gelmesine olanak tanır. Bu nedenle, Sömürü Sineması yapımcılarının; iktidar, kontrol ve direnişin doğasına dair rahatsız edici manipülasyonlarla izleyiciyi şok etmeyi hedeflediği bu tezde vurgulanmıştır. Sömürü Filmleri, şiddet ve vahşet sahneleriyle izleyiciyi sarsarken, aynı zamanda çeşitli alt kültürleri sinemalarına dahil ederek biyopolitik ağın bir parçası olarak varlıklarını sürdürmektedir. Bu bağlamda, bu tez, sinemanın toplumsal iktidar yapılarının yansıması ve bu yapılara karşı direniş kapasitesini anlamak için biyopolitik analizlerin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, çev. Daniel Heller-Roazen, USA: Stanford, Stanford University Press.

AGAMBEN, Giorgio (2000), *Means Without End: Notes on Politics*, çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino, USA: Minneapolis, University of Minnesota Press.

AGAMBEN, Giorgio (2005), *State of Exception*, çev. Kevin Attell, USA: Chicago, University of Chicago Press.

AGREST, D. – CONWAY, P. – WEISMAN, L. K.(1996), *The Sex Of Architecture*, United States: New York.

BACHELARD, Gaston (1994), *The Poetics of Space*, çev. Jill Sattler, USA: New York, Beacon Press.

BACKMAN, J. – CIMINO, A.(2022), *Biopolitics And Ancient Thought*, United Kingdom: Oxford University Press.

BAKHTİN Mikhail, (2001). *Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BOTTOMORE, Tom (1992). *A Dictionary of Marxist Thought* (2nd ed.), United Kingdom: Blackwell Publishers.

BENASH, William Robert (2020). *Scum Cinema: America through the Eyes of the Exploitation Film*, United States: Independently Published.

BINKLEY, S. – CAPETILLO-PONCE, J.(2009), *A Foucault for the 21st century*, United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

BRADLEY, Richard (1998). *The Passage of Arms: An Archaeological Analysis of Prehistoric Hoard and Votive Deposits*, United Kingdom: Oxbow.

BRUNO, Giuliana (2018). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, United States: Verso.

BORDWELL, D. – STAIGER, J. – THOMPSON, K.(1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style And Mode Of Production To 1960*, United Kingdom: Routledge.

CHURCH, David (2015). *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*, United Kingdom: Edinburgh University Press.

CORBIN, Alain L. (2019). *Cinematic Geographies and Multicultural Spectatorship in America*, United States: Independently Published.

COOK, David Arthur (1998). *Auteur Cinema and the 'Film Generation' in 1970s Hollywood*, United States: Independently Published.

DELEUZE, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*, United Kingdom: Athlone Press.

DEBORD, Guy (1983). *Society of the Spectacle*, United Kingdom: Rebel Press.

DOHERTY, Thomas (2002). *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies*, United States: Temple University Press.

FEASTER, F. – WOOD, B.(1999), *Forbidden Fruit: The Golden Age Of The Exploitation Film*, United States: Midnight Marquee Press.

FERRENCE, M. J.(2014), *All-American Redneck*, United States: University of Tennessee Press.

FRIEDMAN, A.(1996), *'The Habits Of Sex-Crazed Perverts': Campaigns Against Burlesque İn Depression-Era New York City*, United States: Journal of the History of Sexuality.

FRIEDENBERG, Edgar Zodaig (1963). *Coming of Age in America: Growth and Acquiescence*, United States: Independently Published.

FOUCAULT, M. – GORDON, C.(1980), *Power/Knowledge: Selected İnterviews And Other Writings 1972-1977*, United States: Pantheon Books.

FOUCAULT, Michel (1990), *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*, çev. Robert Hurley, USA: Vintage Books.

FOUCAULT, Michel (1990), *The History of Sexuality: Volume III: The Care of the Self*, çev. Robert Hurley, USA: Vintage Books.

GOMERY, Douglas (1992). *Shared Pleasures*, United States: University of Wisconsin Press.

GUERRERO, Eduardo (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*, United States: Temple University Press

HARKINS, Anthony (2004). *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, United States: Oxford 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.

HEFFERNAN, Kevin (2004). *Ghouls, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968*, United States: Duke University Press.

HILLS, Matt (2005). *The Pleasures of Horror*, United Kingdom: Continuum

HUTCHINGS, Peter (2014). *By the Book: American Horror Cinema and Horror Literature of the Late 1960s and 1970s*, United States: Independently Published.

JAMES, David Edward (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, United States: Independently Published.

KARR, Kathleen (1974). *The Long Square-Up: Exploitation Trends in the Silent Film,* United States: *Journal of Popular Film.*

KELLNER, D. – RYAN, M. (1988), *Camera Politica: The Politics And İdeology Of Contemporary Hollywood Film*, United States: Indiana University Press.

KERNAN, Lisa (2004). *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, United States: University of Texas Press.

KOZEL, Susan (2007). *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, United States: The MIT Press.

LANDIS, B. – CLIFFORD, M. (2002). *Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through The Grindhouse Cinema Of Times Square,* United States: Fireside.

LAWRENCE, Novotny (2007). *Blaxploitation Films of the 1970s*, United Kingdom: Routledge.

LEBOVIC, Nitzan (2013). *The Philosophy Of Life And Death: Ludwig Klages And The Rise Of A Nazi Biopolitics*, United States: Palgrave Macmillan.

MAGILOW, D. H. – BRIDGES, E. – LUGT, K. T. V. (2012). *Nazisploitation!* United Kingdom: Bloomsbury Publishing.

MATHIJS, E. – MENDIK, X. (2004), *Alternative Europe*, United Kingdom: Wallflower Press.

McDONOUGH, Jimmy (2003). *The Ghastly One: The Sex-Gore Netherworld Of Filmmaker Andy Milligan*, United States: Paperback.

NEGRI, Antonio (2004), *Time For Revolution*, çev. Matteo Mandarini, United Kingdom: Continuum.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1971). *Existence, Space and Architecture*, United States: Praeger Publishers.

NYSTROM, Derek (2009). *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men*, United States: Oxford University Press.

RAWLE, Steven (2022). *Transnational Kaijū: Exploitation, Globalisation and Cult Monster Movies*, United Kingdom: Edinburgh University Press.

SCHAEFER, Eric (1999). *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*, United States: Duke University Press.

SHORT, John R. (2001). *Space, Place, and the Contemporary World*, United Kingdom: Reaktion Books.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002), *Phenomenology of Perception*, çev. Colin Smith, United Kingdom: Routledge.

MAFFESOLI, Michel (1996), *Time Of Tribes: The Decline Of Individualism İn Mass Society*, çev. Don Smith, United Kingdom: London Sage.

NERONI, Helene (2015). *The Subject of Torture*, United States: Columbia University Press.

STEINBERG, Cobbett (1982). *The 1930 Production Code*, in *Reel Facts*. United States: Vintage.

THOMPSON, Della (1993). *Oxford Dictionary Of Current English*, United States: Oxford University Press.

THORNTON, Sarah (1996). *Club Cultures: Music, Media And Subcultural Capital*, United States: Wesleyan University Press.

TICHI, Cecilia (1994). *High Lonesome: The American Culture Of Country Music*, United States: The University of North Carolina Press.

THROWER, Stephen (2007). *Nightmare USA: The Untold Story Of The Exploitation Independents*, United Kingdom: FAB Press.

TUAN, Yi-Fu (1977). *Space And Place: The Perspective Of Experience*, United States: University of Minnesota Press.

ZINK, Sonja (2018). *Virginia Woolf's Rooms And The Spaces Of Modernity*, Switzerland: Springer International Publishing.

MAKALELER

AHMED, Mohammed (2014). "Pungent Sex' And 'Room At The Bottom': Reframing British Exploitation Films Of The 1960s"*, Networking Knowledge Journal Of The Meccsa Postgraduate Network*, Yıl 6, Sayı 4. ss. 44-57.

ATTWOOD, Alice (2021). "A Perspective On The Educational Psychological Value Of Jurassic Park And Similar Films For Bioethics Discussions", *Frontiers İn Education*, Sayı 6. ss. 1-20.

BAHARUDDIN, Ahmad and Gosal, Arvin (2021). "Exploitation & Social Discrimination Portrayed İn The Joker Movie (2019): A Study Of Class Analysis", *Mediator (Jurnal Komunikasi)*, Yıl 14, Sayı 2, ss. 217-228.

BAKKER, Gerben (2005). "The Decline And Fall Of The European Film Industry: Sunk Costs, Market Size, And Market Structure, 1890–1927", *The Economic History Review*, Yıl 58, Sayı 2, ss. 310-351.

BARKER, Timothy (2014). "Exploiting Indonesia: From Primitives To Outraged Fugitives", *Plaridel*, Yıl 11, Sayı 2, ss. 1-22.

BAUSCH, Kurt (2013). “Superflies Into Superkillers: Black Masculinity In Film From Blaxploitation To New Black Realism”, *The Journal of Popular Culture*, Yıl 46, Sayı 2, ss. 257-276.

BODDY, William (1985). “The Studios Move Into Prime Time: Hollywood And The Television Industry In The 1950s”, *Cinema Journal*, Yıl 24, Sayı 4, ss. 23–37.

BRIEFEL, Ariane (2008). “Monsters And Critics”, *Film Quarterly*, Yıl 61, Sayı 3, ss. 92–93.

BRIGGS, Joe Bob (2003). “Who Dat Man?: Shaft and the Blaxploitation Genre”, *Cinéaste*, Yıl 28, Sayı 2, ss. 24–29.

BUHS, Joshua B. (2011). “Tracking Bigfoot Through 1970s North American Children’s Culture: How Mass Media, Consumerism, and the Culture of Preadolescence Shaped Wildman Lore”, *Western Folklore*, Yıl 70, Sayı 2, ss. 195–218.

ÇELIK, Zeynep (2012). “Neoliberalizmin Kısa Tarihi”, *İdealkent*, Yıl 3, Sayı 7, ss. 187-193.

COHEN, Marcia M. (1994). “Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-War America”, *Film History*, Yıl 6, Sayı 4, ss. 470–486.

COOK, Malcolm (2016). “Book review: Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation”, *Animation*, Yıl 11, Sayı 3, ss. 314-317.

DAVENPORT, Julia (2006). “UK Film Companies: Project-Based Organizations Lacking Entrepreneurship and Innovativeness?”, *Creativity and Innovation Management*, Yıl 15, Sayı 3, ss. 250-257.

DIRIX, Emmanuelle and KIRKHAM, Neil (2014). “Fashion In 1930s Hollywood”, *Film Fashion & Consumption*, Yıl 3, Sayı 1, ss. 3-13.

FISHER, David H. (1996). “Public Art And Public Space”, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Yıl 79, Sayı 1/2, ss. 41–57.

FOX, Melvyn – BLACK, Gregory C. (2010). “The Rise And Decline Of Drive-In Cinemas İn The United States”, *SSRN Electronic Journal*. ss. 1–40.

FRANK, Steven (2015). “Why A Studio Without A Backlot Isn’t Like A Ten-Story Building Without An Elevator”, *Journal of Planning History*, Yıl 15, Sayı 2, ss. 129-148.

GERASSI, Lillian B. (2015). “A Heated Debate: Theoretical Perspectives Of Sexual Exploitation And Sex Work”, *Journal of Sociology and Social Welfare,* Yıl 42, Sayı 4, ss. 79-100.

GÓRNY, Anna (2019). “Appalling! Terrifying! Wonderful! Blaxploitation And The Cinematic Image Of The South”, Yıl 4, Sayı 13, ss. 237-252.

HADIDA, Alexandre (2009). “Commercial Success And Artistic Recognition Of Motion Picture Projects”, *Journal of Cultural Economics,* Yıl 34, Sayı 1, ss. 45-80.

HALL, Sheldon (2020). “The Tramp, The Dictator And The Knight: United Artists And The Roadshowing Of Prestige Pictures In The 1930s And 1940s”, In P. Kramer, G. Needham, Y. Tzioumakis, & T. Balio, *United Artists*. Abingdon, Routledge, ss. 75-93.

HANSSEN, Fredrik (2010). “Vertical Integration During The Hollywood Studio Era”, *The Journal of Law and Economics,* Yıl 53, Sayı 3, ss. 519-543.

HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor and RAYA, Iker (2021). “Male Monsters Still Stalk, Yet More Violent: A Comparative Analysis Of Original Slasher Films And Their Remakes”, *Sexuality & Culture,* Yıl 26, Sayı 3, ss. 1167-1189.

KAŹMIERCZAK, Michał (2011). “Broken Images: Auschwitz, Nostalgia And Modernity. The Reception Of The Holocaust İn Popular Culture”, *Images,* Yıl 8, Sayıs 15–16, ss. 101.

KIRKPATRICK, Jane (2015). “Anonymous”, *Creative Nonfiction,* Yıl 54, ss. 62–67.

KRUTNIK, Frank (2021). “Luxurious Cinemites And The Great Depression: Labour, Stardom And Stand-İn (1937)”, *Historical Journal of Film Radio and Television,* Yıl 41, Sayı 4, ss. 705-737.

LUM, Karen, POLANSKY, Joe, JACKLER, Robert, and GLANTZ, Stanton (2008). “Signed, Sealed And Delivered: 'Big Tobacco' İn Hollywood, 1927–1951”, *Tobacco Control,* Yıl 17, Sayı 5, ss. 313-323.

MCKENZIE, John (2022). “The Economics Of Movies (Revisited): A Survey Of Recent Literature”, *Journal of Economic Surveys,* Yıl 37, Sayı 2, ss. 480-525.

MCMILLEN, Susan (2020). “Re-Envisioning Black Masculinity İn Luke Cage: From Blaxploitation And Comic Books To Netflix”, *The Journal of Popular Culture,* Yıl 53, Sayı 2, ss. 454-472.

MESSIER, Vicky (2014). “Game Over? The (Re)Play Of Horror İn Michael Haneke’s Funny Games U.S.”, *New Cinemas Journal of Contemporary Film,* Yıl 12, Sayı 1, ss. 59-77.

MILLEN, Robbin (2005). “Reviewing *Hick Flicks* By Scott Von Dvorak: Signs Of The Times” *Appalachian Journal*, Yıl 33, Sayı 1, ss. 10–30.

MUSICK, Kelly, and MEIER, Ann (2012). “Assessing Causality And Persistence İn Associations Between Family Dinners And Adolescent Well-Being”, *Journal of Marriage and Family,* Yıl 74, Sayı 3, ss. 476–493.

NORA, Pierre (1989). “Between Memory And History: Les Lieux De Mémoire”, *Representations,* Yıl 26, ss. 7–24.

PATRIA, Ani, KRISTIANA, Nia, and ARYANTO, Hery (2021). “Woman Oitation In Warkop Dki Poster Film”, *Humaniora,* Yıl 12, Sayı 1, ss. 13-19.

PATHAK, Rahul (2024). “The Evolution Of Film Genres: A Historical Analysis”, *International Journal for Research Publication and Seminars,* Yıl 15, Sayı 1.

PATRIOTTA, Gerardo, and HIRSCH, Paul (2016). “Mainstreaming Innovation İn Art Worlds: Cooperative Links, Conventions And Amphibious Artists”, *Organization Studies,* Yıl 37, Sayı 6, ss. 867-887.

POSADA, Tanya (2019). “Afrofuturism, Power, And Marvel Comics's Black Panther”, *The Journal of Popular Culture,* Yıl 52, Sayı 3, ss. 625-644.

PURCELL, Jane, OLDHAM, Claire, WEISER, Dana, and SHARP, Emily (2017). “Lights, Camera, Activism: Using A Film Series To Generate Feminist Dialogue About Campus Sexual Violence”, *Family Relations,* Yıl 66, Sayı 1, ss. 139-153.

REDFERN, Nick (2012). “The Impact Of Sound Technology On The Distribution Of Shot Lengths İn Hollywood Cinema, 1920 To 1933”, *Cinej Cinema Journal,* Yıl 2, Sayı 1, ss. 77-94.

ROBINSON, Cedric (1998). “Blaxploitation And The Misrepresentation Of Liberation”, *Race ve Class,* Yıl 40, Sayı 1, ss. 1-12.

RUBINSON, Clayton, and MUELLER, Jonathan (2016). “Whatever Happened To Drama? A Configurational–Comparative Analysis Of Genre Trajectory İn American Cinema, 1946–2013”, *Sociological Quarterly,* Yıl 57, Sayı 4, ss. 597-627.

SCHRAMM, Katharina (2011). “Introduction: Landscapes Of Violence: Memory And Sacred Space”, *History and Memory,* Yıl 23, Sayı 1, ss. 5–22.

SCOTT, Allen J. (2007). “Origins And Growth Of The Hollywood Motion-Picture Industry: The First Three Decades”, in Pontus Braunerhjelm, and Maryann P. Feldman, *Cluster Genesis: Technology-Based Industrial Development,* 1 Kasım.

SCONCE, Jeffrey (1995). “Trashing’ The Academy: Taste, Excess, And An Emerging Politics Of Cinematic Style”, *Screen,* Sayı 36, Sayı 4, ss. 371–393.

SPEED, Lian (2017). “Fishing The Waters Of Life: Zane Grey’s White Death, Exploitation Film And The Great Barrier Reef”, *Studies in Australasian Cinema,* Yıl 11, Sayı 1, ss. 5-17.

SUBBA, Vijay (2016). “The Bad-Shahs Of Small Budget: The Small-Budget Hindi Film Of The B Circuit”, *Bioscope South Asian Screen Studies,* Yıl 7, Sayı 2, ss. 215-233.

VELD, Laura (2018). “Reading Presence And Absence In Fax From Sarajevo’s Rape Narrative”, *Journal of Graphic Novels ve Comics,* Yıl 9, Sayı 3, ss. 214-228.

WALKER, Sally (2011). “Regulating Film Content In The United States And Australia, 1900–1940”, *Media International Australia,* Yıl 140, Sayı 1, ss. 71-79.

WELSH, A. (2010). “On The Perils Of Living Dangerously In The Slasher Horror Film: Gender Differences In The Association Between Sexual Activity And Survival”, *Sex Roles,* Yıl 62, Sayı 11-12, ss. 762-773.

WEAVER, Alan, MÉNARD, Annie, CABRERA, Carmen, and TAYLOR, Ashley (2015). “Embodying The Moral Code? Thirty Yıls Of Final Girls In Slasher Films”, *Psychology of Popular Media Culture,* Yıl 4, Sayı 1, ss. 31-46.

YILDIZ, Deniz (2022). “Cinematic Experience As Spatial Perception: Remembering The Remembrance”, *Avanca | Cinema*, ss. 92-97.

ZHANG, Xueying (2017). “Business, Soft Power, and Whitewashing: Three Themes in the US Media Coverage of *The Great Wall* Film”, *Global Media and China,* Yıl 2, Sayıs 3-4, ss. 317-332.

KİTAP İÇİ BÖLÜM

BRILL, Sara (2022). “Biopolitics and the 'Boundless People': An Iliadic Model”, *Biopolitics and Ancient Thought*, United Kingdom: Oxford University Press, ss. 20-35.

EDWARDS, Claire (2012). “Disability, Spaces and Places of Policy Exclusion”, *Neoliberalism and Global Cinema*, United Kingdom: Routledge, ss. 45-60.

FISHER, Austin WALKER, Johnny (2016). “Go West, Brother: The Politics of Landscape in the Blaxploitation Western”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 150-165.

GACA, Kathy L (2022). “Sovereign Power and Social Justice: Plato and Aristotle on Justice and Its Biopolitical Basis in Heterosexual Copulation, Procreation, and Upbringing”, *Biopolitics and Ancient Thought*, United Kingdom: Oxford University Press, ss. 60-75.

GASKILL, Derek (2023). “This is a Farce: Satire, Pseudonyms, and the Impact of Collaboration" Early Walter Sear/Roberta Findlay, in *FilmsReFocus: The Films of Roberta Findlay*, Chapter 5, United States, ss. 220-235.

HALLINGAN, Benjamin (2004). “The Task of The European Underground: A Letter to Luis Buñuel”, *Alternative Europe*, United Kingdom: Wallflower Press, ss. 30-45.

HEFFERNAN, Kevin (2016). “From 'Sex Entertainment for the Whole Family' to Mature Pictures: I Jomfruens Tegn and Transnational Erotic Cinema”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 110-125.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra (2016). “From Opera House to Grindhouse (and Back Again): Ozploitation in and Beyond Australia”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 135-150.

LEMM, Vanessa VATTER, Miguel (2014). “Introduction”, *The Government of Life: Foucault, Biopolitics, and Neoliberalism*, United States: Fordham University Press, ss. 1-15.

MEEHAN, Eileen R (2011). “A Legacy Of Neoliberalism: Patterns In Media Conglomeration”, *Neoliberalism and Global Cinema*, United Kingdom: Routledge, ss. 35-50.

MUHLE, Maria (2014). “A Genealogy Of Biopolitics: The Notion Of Life In Canguilhem And Foucault”, *The Government of Life: Foucault, Biopolitics, and Neoliberalism*, United States: Fordham University Press, ss. 50-65.

NIKOLOPOULOU, Kalliopi (2022). “Otherwise Than (Bio)Politics: Nature And The Sacred”, Tragic Life”, *Biopolitics and Ancient Thought*, United Kingdom: Oxford University Press, ss. 90-105.

NOWELL, Richard (2016). “Cars And Girls (And Burgers And Weed): Branding, Mainstreaming, And Crown International Pictures’ Socal Drive-İn Movies”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 180-195.

OJAKANGAS, Mika (2022). “Plato And The Biopolitical Purge Of The City-State”, *Biopolitics and Ancient Thought*, United Kingdom: Oxford University Press, ss. 40-55.

READ, Robert J (2016). “The Smashing, Crashing, Pileup Of The Century: The Carsploitation Film”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 200-215.

SMITH, Phyll (2016). “This Is Where We Came In: The Economics Of Unruly Audiences, Their Cinemas And Tastes, From Serial Houses To Grind Houses”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 165-180.

STANFIELD, Peter (2016). “Run, Angel, Run: Serial Production And The Biker Movie, 1966–1972”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 220-235.

TROTT, Adriel (2022). “Beyond Biopolitics and Juridico-Institutional Politics: Aristotle on the Nature of Politics”, *Biopolitics and Ancient Thought*, United Kingdom: Oxford University Press, ss. 75-90.

WARD, Glenn (2016). “Grinding Out the Grind House: Exploitation, Myth, and Memory”, *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, United Kingdom: Bloomsbury Academic, ss. 195-210.

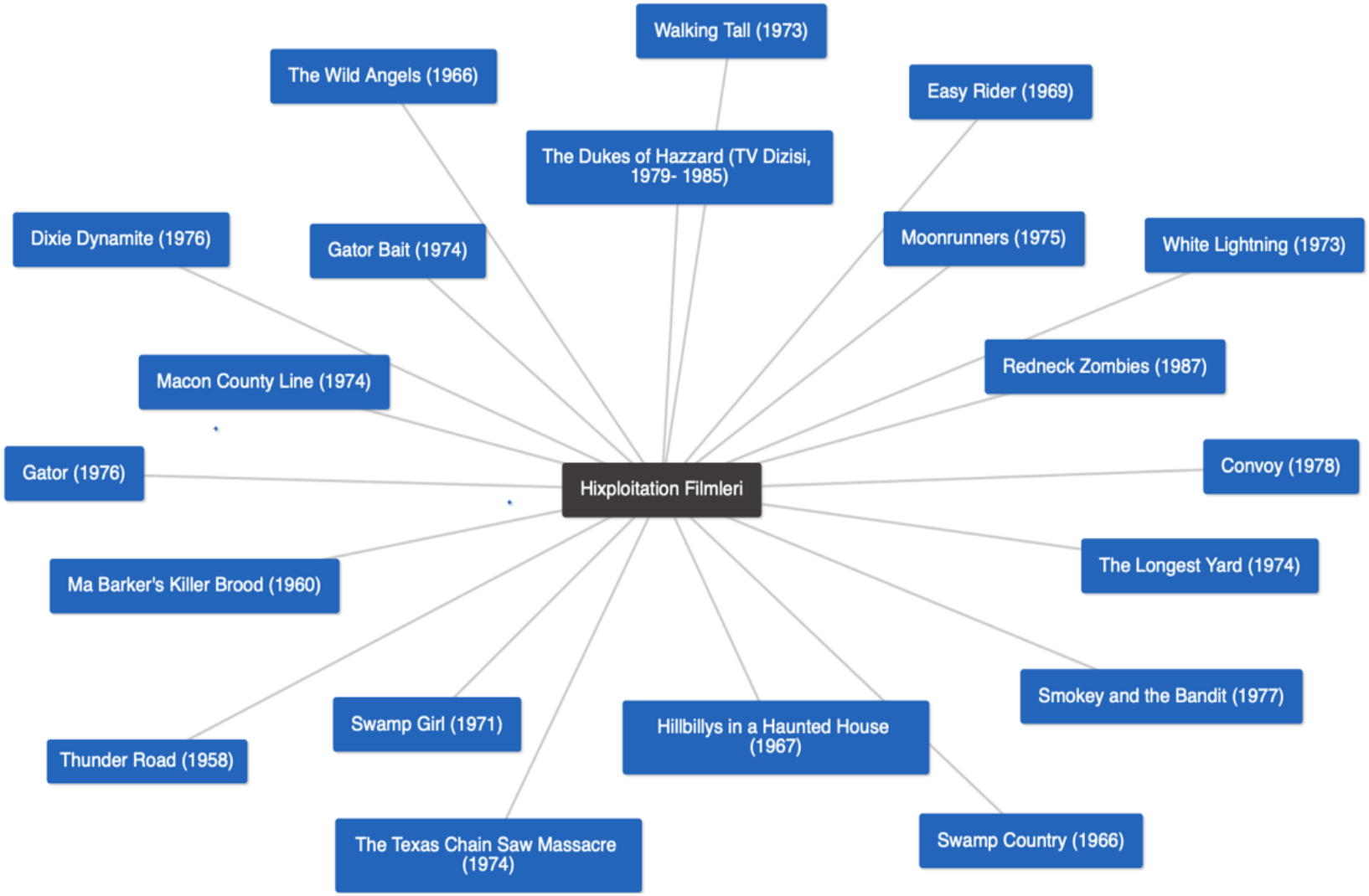
İNTERNET KAYNAKLARI

Bruns, A. (1998). Digital Video Dud?. *M/C Journal*, 1(1). https://doi.org/10.5204/mcj.1697https://journal.mediaculture.org.au/mcjournal/article/view/1697 [21 Nisan 2024].

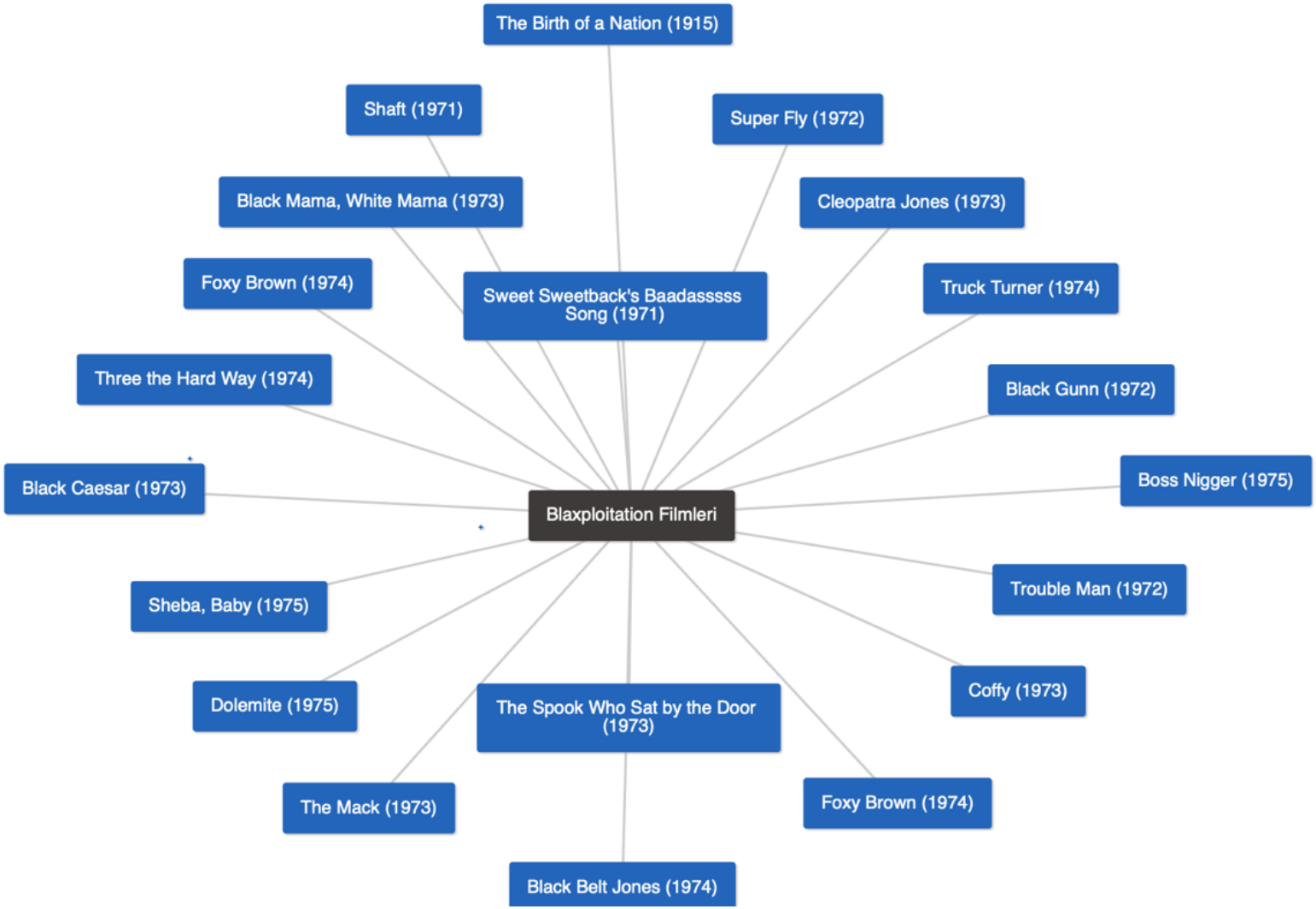
Downing, L. (2006). Sensory Jam. *M/C Journal*, 9(6). https://doi.org/10.5204/mcj.2685 [23 Mart 2024].



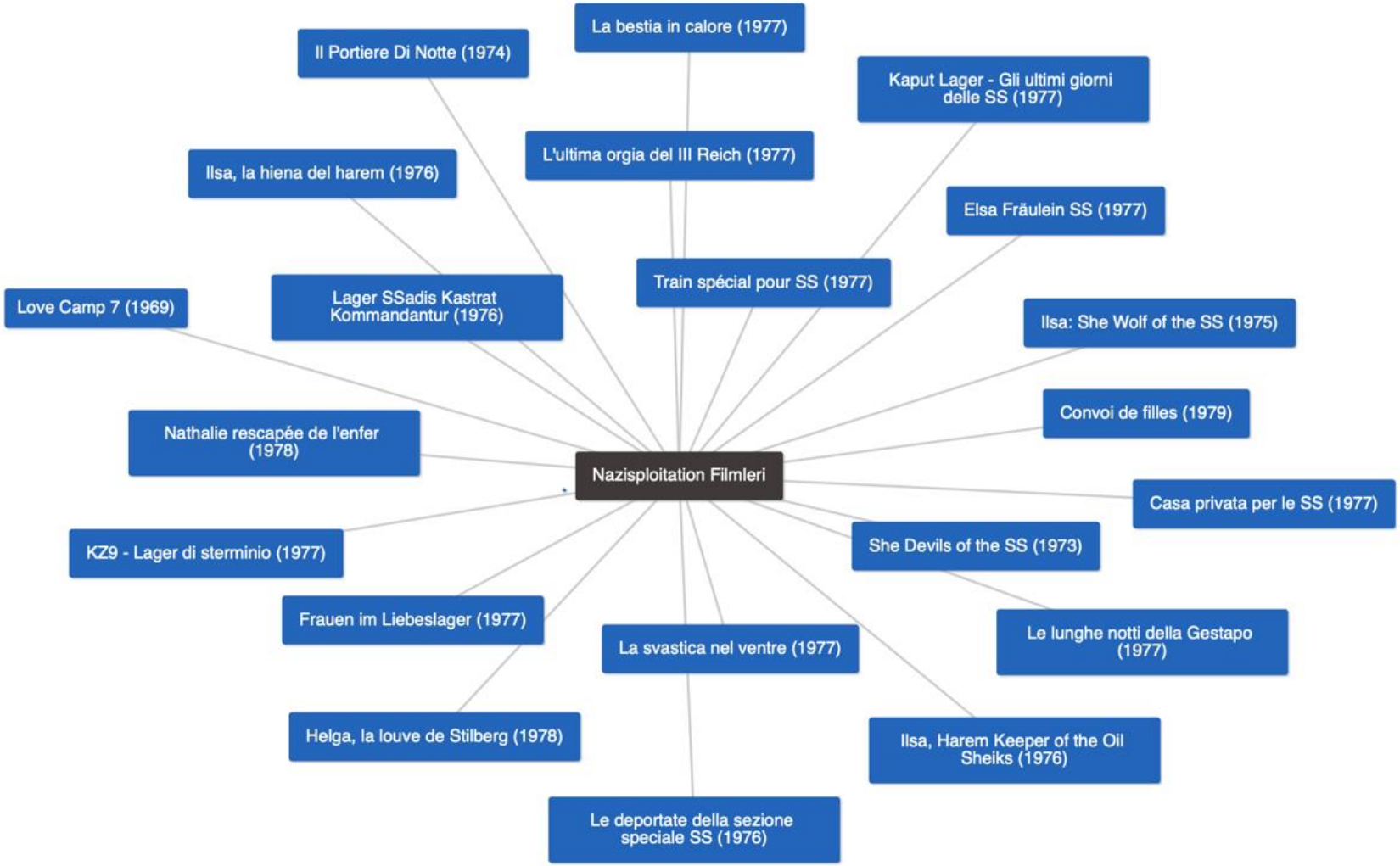
Ek 1- Sömürü Filmlerinin Alt Türleri, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



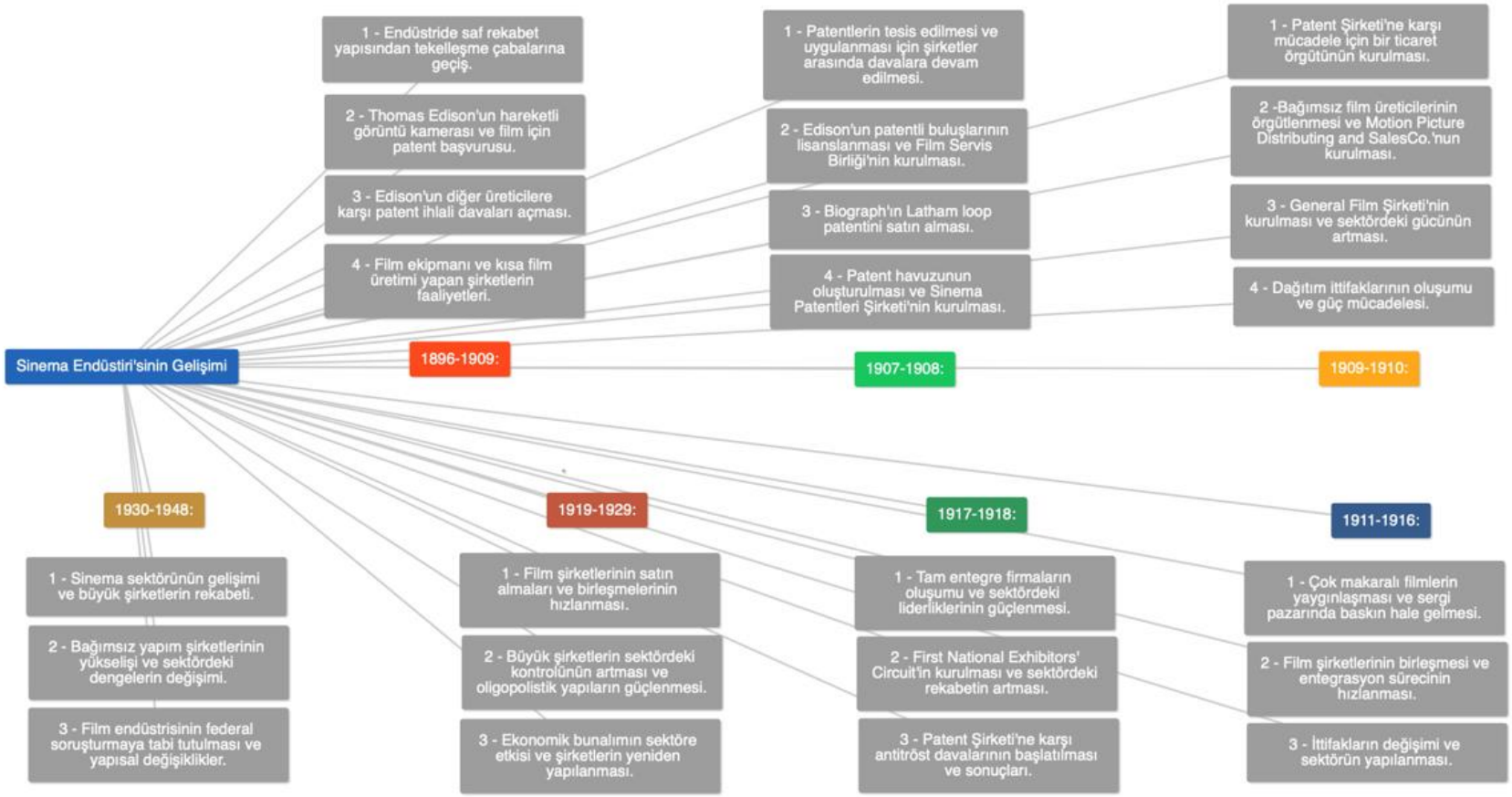
Ek 2-Hixploitation Filmleri Şeması, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



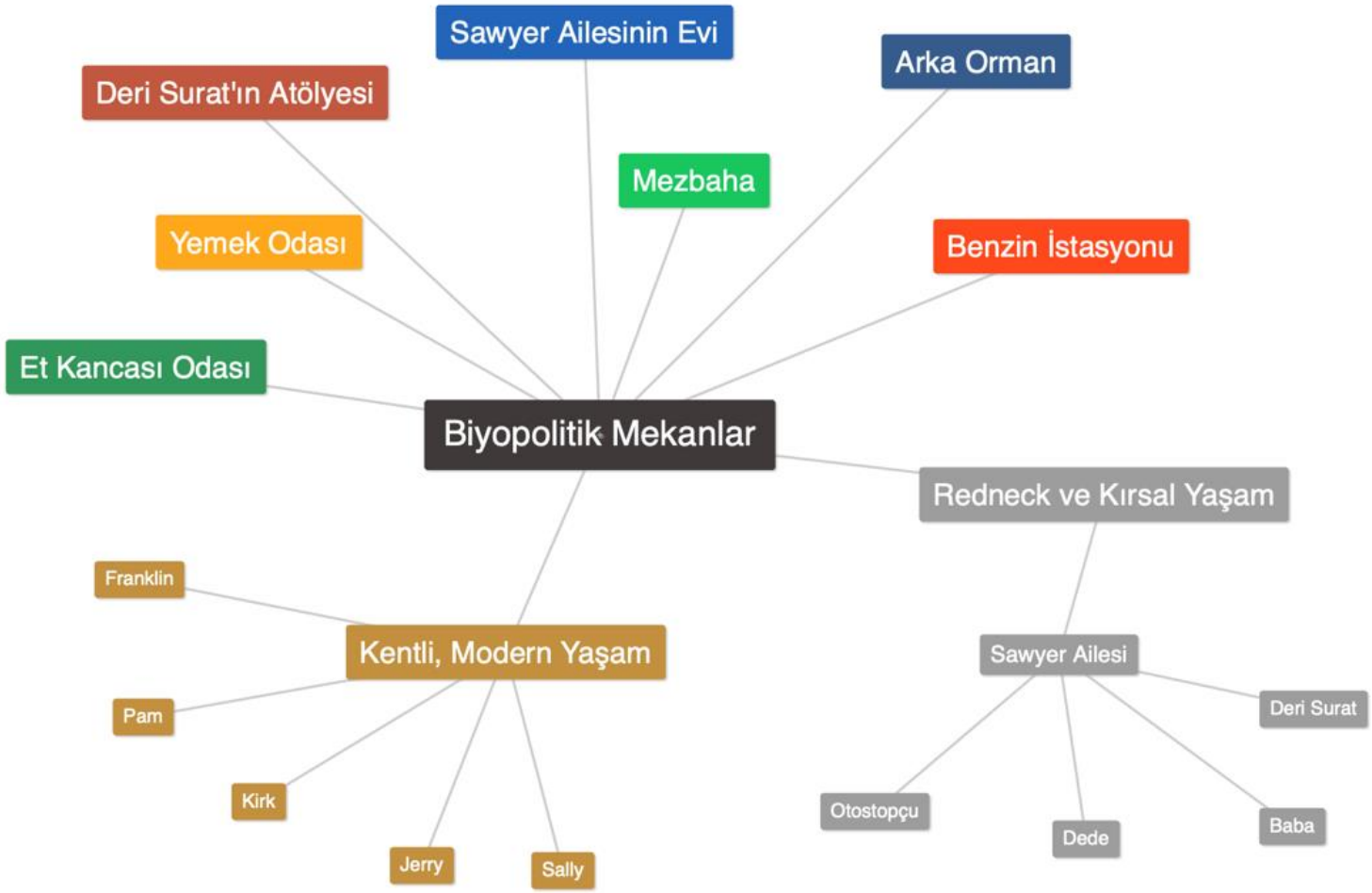
Ek 3- Blaxploitation Filmleri Şeması, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



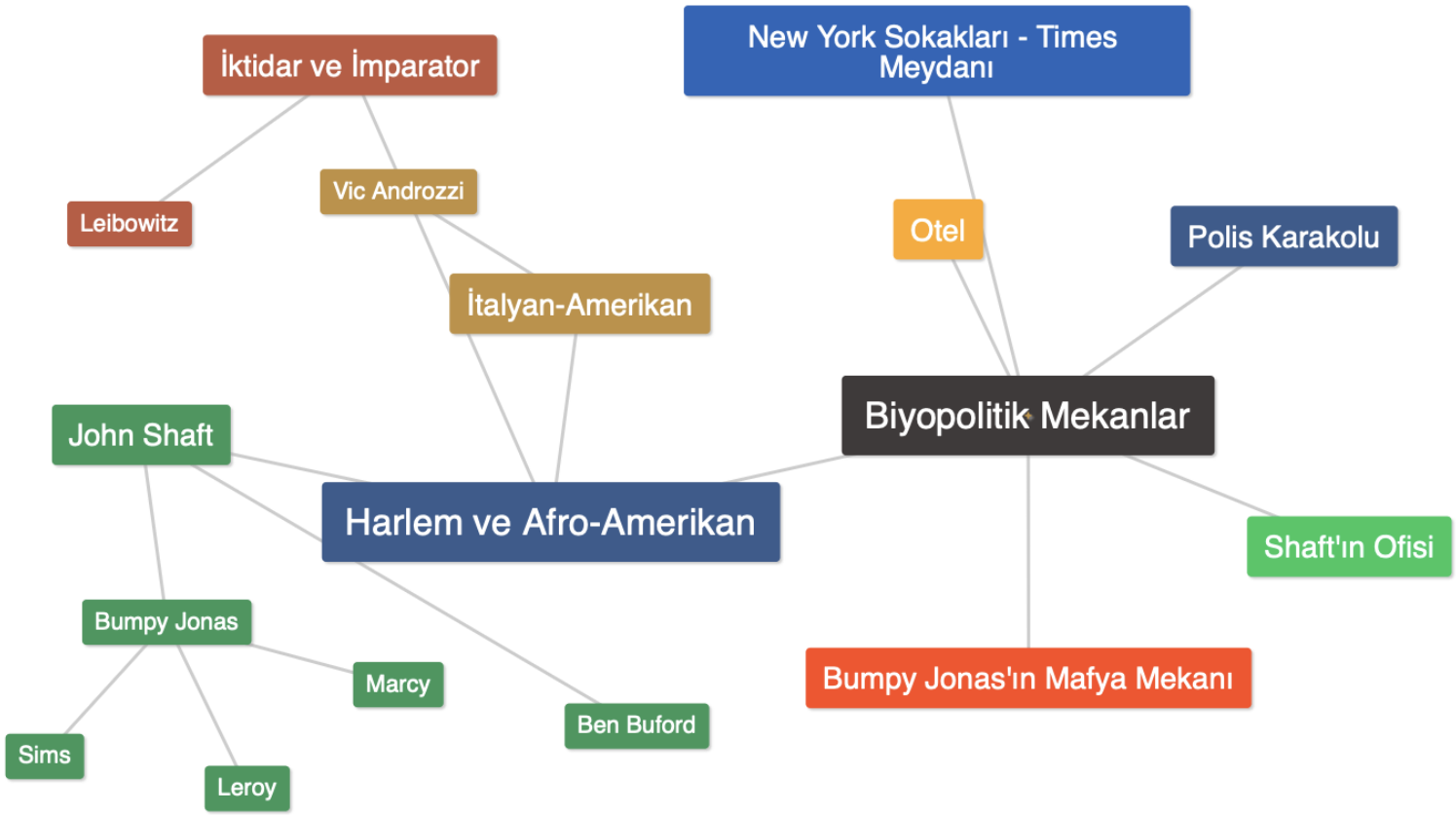
Ek 4- Nazisploitation Filmleri Şeması, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



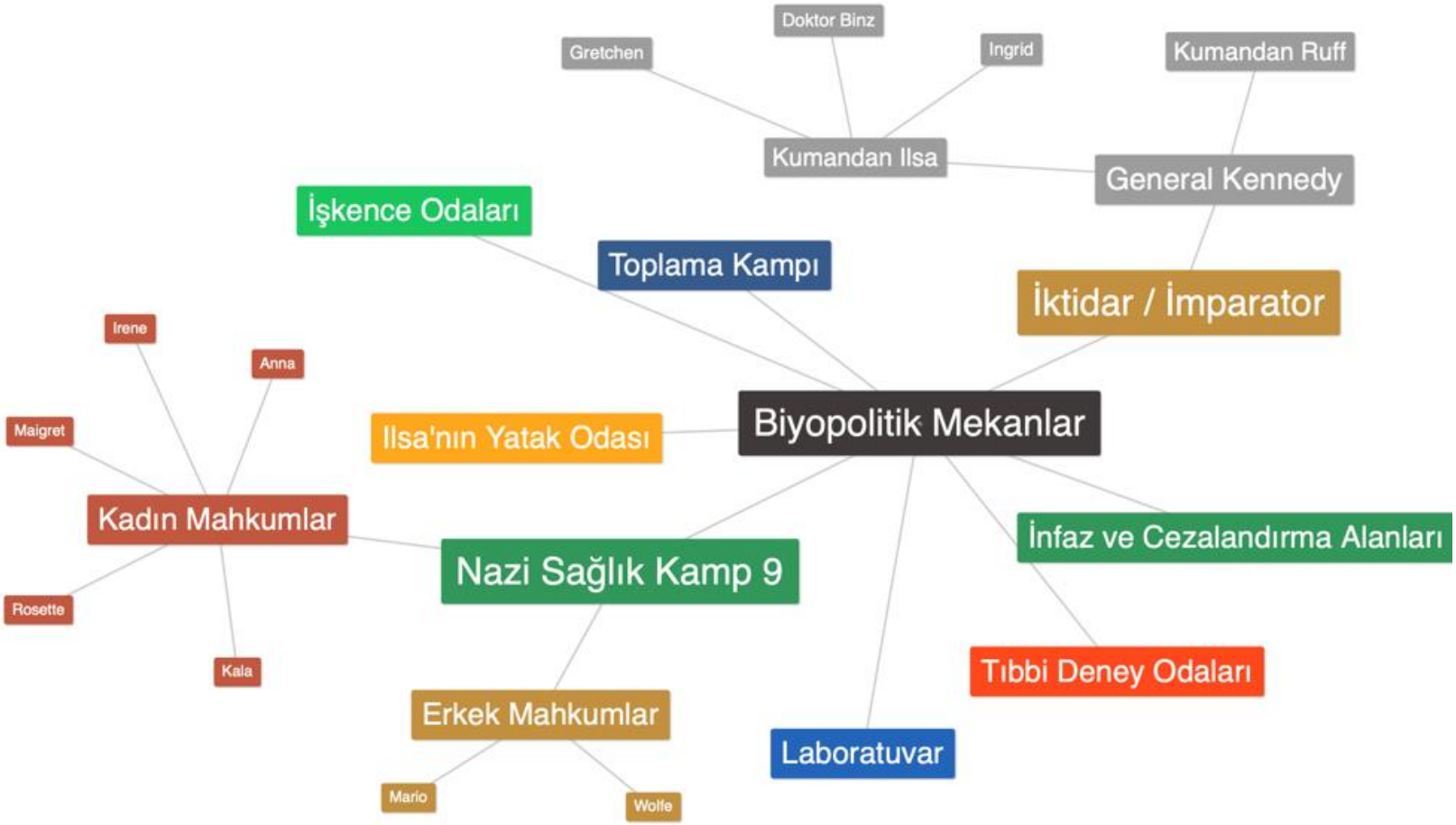
Ek 5-1896-1950 Yılları Arası Sinema Endüstrisinin Gelişimi, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



Ek 6- *The Chain Saw Massacare* (1975) Filminin Biyopolitik Mekanları, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



Ek 7- *Shaft* (1971) Filminin Biyopolitik Mekanları, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)



Ek 8- *Ilsa: She Wolf Of The SS* (1975) Filminin Biyopolitik Mekanları, (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Serbay Çelebi

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, BA 2017- 2021,

İş:

Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü, Araştırma Görevlisi, 2023.