

**FOUCAULT’NUN BİYO-İKTİDAR KAVRAMI
BAĞLAMINDA SNOWPIERCER ve PARASITE
FİMLERİNİN SOSYOLOJİK ANALİZİ**

Şule BİRİM
20 11 27 103

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Şubat, 2024

**FOUCAULT’NUN BİYO-İKTİDAR KAVRAMI
BAĞLAMINDA SNOWPIERCER ve PARASITE
FİMLERİNİN SOSYOLOJİK ANALİZİ**

Şule BİRİM

20 11 27 103

ORCID: 0000-0002-3472-4598

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sosyoloji Anabilim Dalı

Sosyoloji Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2024



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

ŞULE BİRİM'in "Foucault? nun Biyo-İktidar Kavramı Bağlamında Snowpiercer ve Parazit Filmlerinin Sosyolojik Analizi" başlıklı tezi 23.02.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi oy birliğiyle/oy çokluğuyla, başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı ve Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA Maltepe Üniversitesi

Üye Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK Yalova Üniversitesi

Üye Dr. Öğr. Üyesi Ferhat DEĞER Maltepe Üniversitesi

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir



TEŞEKKÜR

Lisansta başlayan ve yüksek lisansta devam eden hem akademik anlamda hem de yaşama dair pozitif yaklaşımı, yönlendirici katkıları ve tezimin savunmasına ilişkin süreçteki yüreklendirici destekleri için danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA'ya, yüksek lisans dersindeki ufuk açıcı yaklaşımı ve tezimin sonuçlandırılmasındaki yapıcı destekleri için Dr. Öğr. Üyesi Ferhat DEĞER'e, tez konumun belirlenmesinde ve içeriğin oluşturulmasındaki katkıları için Prof. Dr. Güncel ÖNKAL'a, tezimin savunma jürisinde bulunma nezaketi ve desteği için Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK'e, yaşamımın her alandaki her tür destekleri için Ömer Niyazi ERTEN'e, Sinem Gül BAYRAKTAR'a ve Erdem YAZAR'a teşekkür ederim.

Ayrıca hayatımın her anında hissettiğim varlıkları ve hissettirdikleri için rahmetli Babam Mehmet BİRİM'e, Annem Selbi BİRİM'e, Abim Bekir BİRİM'e, Ablam Kübra BİRİM'e ve ikiz kardeşlerim Mehmet BİRİM ile Ömer BİRİM'e yürekten teşekkür ediyorum.

Şule BİRİM

Şubat, 2024

ÖZET

FOUCAULT'NUN BİYO-İKTİDAR KAVRAMI BAĞLAMINDA SNOWPIERCER ve PARASITE FİLMLERİNİN SOSYOLOJİK ANALİZİ

Şule Birim

Yüksek Lisans Tezi

Sosyoloji Anabilim Dalı

Sosyoloji Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kara

Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2024

Bu çalışma, Bong Joon-Ho'nun "*Snowpiercer*" (2013) ve "*Parasite*" (2019) filmlerinde toplumsal biyo-politik iktidarın nasıl temsil edildiğini araştırmaktadır. Ana problem, bu filmlerin kurgusal dünyasında yaşanan olayların toplumsal biyo-politik iktidarı ne kadarını yansıttığıdır. Bu kapsamda, Foucault'nun biyo-iktidar kavramıyla ilişkilendirilen bu temsiliyetin incelenmesini içeren alt problemler ele alınmıştır.

Çalışma, filmlerdeki kurgusal olayların Foucault'nun biyo-iktidar yaklaşımını örnekleyip örnekleyemediği, gerçek hayattaki toplumsal düşünceleri nasıl etkilediği ve distopik dünya tasarımlarının toplumsal tabakalaşmanın yeni biçimlerini nasıl yansıttığı gibi soruları ele almaktadır. Bu analizde, Bong Joon-Ho'nun filmleri, Foucault'nun biyo-iktidar kavramı temel alınarak incelenmektedir. Filmlerin, sosyal, politik ve ideolojik işlevlerinin yanı sıra toplumsal sorunları ve iktidar ilişkilerini nasıl yansıttığı üzerinde durulmaktadır. Çalışmada; filmlerin sosyal imajı şekillendirmede ve izleyicilerde farkındalık oluşturmada etkili olabileceği ve resmi ideolojinin yerine geçerek toplumsal hafızayı koruyabileceği ve direnişe olanak tanıyabileceği vurgulanmaktadır. Varsayımlar, çalışmanın Bong Joon-Ho'nun filmlerinin biyo-iktidar kavramına ilişkin anlayışına dayandığını belirtmektedir. Sonuç olarak, bu çalışma, Bong Joon-Ho'nun "*Snowpiercer*" ve "*Parasite*" filmlerinde toplumsal biyo-iktidarın temsiliyetini ve bu temsiliyetin sosyolojik açıdan nasıl incelenebileceğini ele almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Biyo-iktidar, Foucault, *Snowpiercer*, *Parasite*, Tabakalaşma, Kapitalizm

ABSTRACT

SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF THE MOVIES SNOWPIERCER AND PARASITE IN THE CONTEXT OF MICHEL FOUCAULT’S CONCEPT OF BIOPOLITICS

Şule Birim

Master’s Thesis

Department of Sociology

Sociology Master's Program with Thesis

Advisor: Assistant Prof. Dr. Mustafa Kara

Maltepe University Graduate School of Education, 2024

This study investigates how the socio-biopolitical power is represented in Bong Joon-Ho’s films “*Snowpiercer*” (2013) and “*Parasite*” (2019). The main problem is to what extent the events in the fictional worlds of these films reflect socio-biopolitical power. In this context, sub-problems related to Michel Foucault’s concept of biopower are examined.

The analysis addresses questions such as whether the fictional events in the films exemplify Foucault’s approach to biopower, how they influence societal perceptions in real life, and how the dystopian world designs reflect new forms of societal stratification. In this analysis, Bong Joon-Ho’s films are examined based on Foucault’s concept of biopower, focusing on how they reflect societal problems, power relations, and interactions, along with their social, political, and ideological functions.

The significance of the study lies in the potential of films to shape social imagery, raise awareness among viewers, replace official ideology, preserve societal memory, and enable resistance. Assumptions are based on Bong Joon-Ho’s understanding of the concept of biopower depicted in his films, while limitations define the scope of the study.

In conclusion, this study examines the representation of socio-biopolitical power in Bong Joon-Ho’s “*Snowpiercer*” and “*Parasite*” films and how this representation can be analyzed sociologically.

Keywords: Biopower, Foucault, *Snowpiercer*, *Parasite*, Stratification, Capitalism

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
1. BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1 Problem	1
1.2 Amaç	1
1.3 Önem	2
1.4 Varsayımlar	2
1.5 Sınırlılıklar.....	3
1.6 Tanımlar	3
2. BÖLÜM: KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	8
2.1 Foucault'nun Biyo-İktidar Kavramı.....	8
2.2 Foucault'ya Göre İktidar	9
2.3 Bilgi ve İktidar	12
2.4 Biyo-İktidar	13
2.5 Özne ve İktidar	19
2.6 Sınıf Kavramı ve Tarihsel Gelişimi	26
2.6.1 Karl Marx – Marxist yaklaşım.....	27
2.6.2 Max Weber – Weberyen yaklaşım.....	28
2.6.3 Toplumsal tabakalaşma.....	29
2.6.4 Yapısal işlevselciler	31

2.6.5	Marksist toplumsal çatışma kuramcıları	32
3.	BÖLÜM: SİNEMADA SINIF VE BİYO-İKTİDAR.....	33
3.1	Sinemada Sınıf Kavramı	33
3.2	Sınıfların Mekânsallığı.....	34
3.3	Sinemada Atmosfer Yaratımı.....	35
3.4	Mekân Yaratımı ve Mizansen Oluşturma	35
3.5	Işık.....	36
3.6	Renk	37
3.7	Kostüm ve Doku	37
3.8	Biyo-iktidar Kavramının Bong Joon Ho Sinemasındaki Yeri	38
3.8.1	Asya sineması	38
3.8.2	Güney Kore sineması.....	38
3.8.3	Ütopya.....	40
3.8.4	Distopya	41
3.9	Yönetmen Bong Joon-Ho.....	42
4.	BÖLÜM: YÖNTEM.....	44
4.1	Araştırma Modeli	44
4.2	Evren ve Örneklem	45
4.3	Veriler ve Toplanması.....	45
4.4	Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	45
4.5	Snowpiercer (2013) Filmi	46
4.5.1	Kardaki iktidar izleri	49
4.5.2	Yerini bil. Yerini kabul et. Ayakkabı ol!	51
4.5.3	Atmosfer ve mekân yaratımı.....	54
4.5.4	Kostüm ve doku	57
4.5.5	Eleştirel içeriği ortaya koyan anahtar karşıtlar	59

4.6	Parasite (2019) Filmi.....	60
4.6.1	Yukarıdakiler ve aşağıdakiler	63
4.6.2	Atmosfer ve mekân yaratımı.....	68
4.6.3	Işık ve renk.....	70
4.6.4	Kostüm ve doku	72
4.6.5	Eleştirel içeriği ortaya koyan anahtar karşıtlar	74
5.	BÖLÜM: SONUÇ ve ÖNERİLER.....	75
	KAYNAKÇA.....	79
	ÖZGEÇMİŞ	87

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Snowpiercer Film Afişi	46
Şekil 2. Yerini bil. Yerini kabul et. Ayakkabı ol	52
Şekil 3. Trenin Yerleşim Şeması	55
Şekil 4. Kapı Metaforu	56
Şekil 5. Vagon Aydınlatması	56
Şekil 6. Kıyafet Moodboard	58
Şekil 7. Kıyafet Moodboard-2	59
Şekil 8. Parasite Film Afişi	60
Şekil 9. Kim Ailesinin Evi	64
Şekil 10. Park Ailesinin Evi	65
Şekil 11. Park Ailesinin Evlerindeki Kot Farkları	65
Şekil 12. Park Ailesin Oturma Odalarındaki Sehpa	66
Şekil 13. Yağmur ve Merdiven Metaforu	67
Şekil 14. Kim Ailesinin Semtinin Dijital Çalışması	69
Şekil 15. Park Ailesinin Evi	70
Şekil 16. Işığa Ulaşmak	71
Şekil 17. Park Ailesi - Gündelik Giyim	72
Şekil 18. Kim Ailesi - Gündelik Giyim	73
Şekil 19. Kim Ailesi - Gündelik Giyiminin Değişimi	73

1. BÖLÜM: GİRİŞ

1.1 Problem

Problem ve alt problemler araştırmanın ana problemi: Foucault'nun biyo-iktidar kuramı, Yönetmen Bong Joon-Ho (1969)'nun yaklaşımı ile “*Snowpiercer*” (2013) ve “*Parasite*” (2019) filmlerinin kurgusal evreninde yaşanan olayları ne kadar yansıtmaktadır? şeklindedir.

Bu doğrultuda belirlenen kavramlar üzerinden söylem analizi yapılmaktadır.

Araştırmanın alt problemleri ise aşağıdaki gibidir:

1. “*Parasite*” ve “*Snowpiercer*” filmlerinin kurgusal evreninde yaşananlar Foucault'nun biyo-iktidar yaklaşımını örnekler nitelikte midir?
2. “*Parasite*” ve “*Snowpiercer*” filmlerinin kurgusal evreninde yaşanan olayların gerçek toplumsal hayatta düşündürdükleri nelerdir?
3. Bu filmlerin distopik dünya tasarımları açısından açılımları toplumsal tabakalaşmanın ve biyo-iktidarın göstergeleri açısından neler olabilir?

1.2 Amaç

Yönetmenliğini Bong Joon-Ho'nun üstlendiği “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmleri, Durkheim, Karl Marx, Max Weber'in toplumsal tabakalaşma ve Foucault'nun biyo-iktidar kavramları temel alınarak çözümlenmiştir.

Sanatın yedinci dalı olan sinema, postmodern çağın en güçlü araçlarından biridir, tüm sanatı kapsar ve bir araya getirmektedir. Sinema filmleri bir dereceye kadar bir tür kolektif bilinçsizlik olup birlikte hayal etmemizi sağlamaktadır. Film gerçekliği yeniden üretmeyi amaçlasa da, genellikle alternatif gerçekliğe aday olmaktadır. Gerçek; filmin kendisidir. Filmler bir kaçış ve kurgusal gerçek dünyayla bağlantılı olanlar için unutkanın ve uyanık rüya görmenin bir yoludur. Bizim için hayal etmekte bizim yerimize gerçekliği bulanıklaştırarak bize kendi kurgusunu göstermektedir.

İzleyici ile görsel ve işitsel iletişimi sağlaması açısından filmler diğer iletişim araçlarına göre daha etkileyicidir. Filmlerin üretim koşulları ve kullanım amacı açısından gelir getirici bir sektör olmasının yanı sıra sosyal, politik ve ideolojik işlevleri de bulunmaktadır. Savaşlarda ve seçimlerde önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Filmler ortaya çıktığı hemen her toplumda ideolojik amaçlarla kullanılmaktadır. Filmin kapsadığı konuların belirlenmesinde toplumsal değişim ve dönüşüm büyük paya sahiptir. Bir dereceye kadar, film sosyolojik bir fenomendir. Filmin yapımı salt sosyolojik düşüncelere dayanmasa da, o dönemdeki toplumsal sorunları, iktidar ilişkilerini ve toplumsal etkileşimleri izlemek için önemli sosyolojik veriler sağlamıştır (Yıldırım, 2018).

1.3 Önem

Filmler sosyal imajın ifadesidir. İzleyicinin tarihsel, kültürel ve sosyal arka planıyla temasa geçilerek kurulabileceği gibi, bireylerin tecrit ve yatıştırma sistemine direnme pratiği de olabilir. Öte yandan, filmler hükümetin çıkarları veya herhangi bir dil, din, ırk veya etnik köken olmadan gerçekleşebilir. Filmler, toplumsal hafızanın inşasında ve paylaşılmasında da önemli bir rol oynamakta, resmi ideolojinin ürettiği tarihin yerine geçmekte ve toplumsal hafızayı korumaktadır. Bütün bu olgular göz önüne alındığında, filmlerin direnç ürettiği görülmektedir. Bu direniş, ister doğrudan ister dolaylı olsun, sanatçılara kendi iktidar baskılarına ve medya manipülasyonlarına karşı alternatif eserler inşa etme gücü sağlayabilen bu ideolojik bir araç olmaktadır.

Bu tez çalışmasında sınıf, sınıfsal çatışma gibi toplumsal sorunları çözümleme ve aktarmada sinema yapıtlarının bir araç olarak kullanılmasının etkinliği ve verimliliği analiz edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında toplumsal sorunlara farkındalık yaratma noktasında sinema filmlerinin önemi vurgulanmıştır.

1.4 Varsayımlar

“*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerinin sosyolojik analizi, Michel Foucault’nun biyo-iktidar kavramı çerçevesinde çeşitli varsayımlara dayanabilir. Bu bağlamda, filmlerde gösterilen toplumsal düzenlemelerin ve sınıf ayrımlarının biyo-iktidarın varlığını ve işleyişini yansıttığı düşünülebilir. Ayrıca, filmlerdeki toplumsal yapıların eleştirisi ve

sorgulanması, Foucault'nun güç ilişkileri ve toplumsal kontrol teorilerinin nasıl uygulandığını anlamamıza ışık tutabilir. Filmlerin yapımcılarının ideolojik yönelimlerinin detaylı bir şekilde incelenmesi, biyo-iktidarın toplumsal yapılar üzerindeki etkisinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunabilir.

1.5 Sınırlıklar

Bu çalışmanın net bir şekilde ortaya konulabilmesi için konunun dört bölüm ve analiz bölümü ile ele alınması planlanmaktadır.

Giriş bölümüyle araştırma hakkında bilgi verildikten sonra, takip eden üç bölümde tabakalaşma/toplumsal tabakalaşma, biyo-iktidar ve distopya kavramlarının tanımı, inceleyeceğimiz filmler ve yönetmeni hakkında kavramsal çerçeve sunulup son bölümde iki film üzerinden bu kavramlar sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde araştırmanın problemi, amacı ve önemi, sınırlılıkları ve yöntemi belirtilmektedir. Çalışmanın kuramsal yapısını ortaya koyacak ve analizi yapılacak örneklem “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerinden oluşmaktadır. Bu iki filmdeki sinemasal zaman, mekân ve toplumsal boyut ele alınacaktır.

1.6 Tanımlar

Bu çalışmanın içeriğinde kullanılan kavramların tanımları aşağıdaki şekildedir:

Toplumsal Tabakalaşma: Tabakalaşma kavramı aslında jeoloji literatürüne aitken, sonradan sosyal bilimlerde de kullanılan bir kavram olmuştur. Jeoloji bilimi perspektifinden baktığımızda, tabakalaşma çok genel bir kavrayışla yer küre üzerinde derinliğe sahip bir bölüm alıp üzerinde analiz yapması anlamına gelirken, sosyal bilimlerde de toplumbilimcinin toplum içerisinde birbirlerinden farklı sosyal tabakaların varlığını sorgulayıp bu durumun sürekliliği ile tabakalar arasında var olan etkileşimi, iletişimi ve ilişkileri incelemektedir.

Sosyolojide tabakalaşma terimi genellikle yapılaşmış toplumsal eşitsizlik araştırmaları; yani, insan grupları arasında, toplumsal süreçlerle ilişkilerin maksat dışı sonuçlarından kaynaklanan sistematik eşitsizlikleri inceleyen araştırmalar için kullanılmaktadır. Yoksulluğun nedenlerini, ABD’de siyahilerin beyazlar ya da kadınların erkekler

karşısında niçin dezavantajlı durumda bulunduklarını, işçi sınıfından bir ailede doğan bir çocuğun orta sınıfa ait konumlara gelme olanağının ölçüsünü sorduğumuzda, karşımıza çıkan sorunlar hep toplumsal tabakalaşmayla ilgilidir. Demek ki toplumsal tabakalaşma, toplumsal istikrar ve değişim süreçlerini anlama çabasıyla tüm toplumları karşılaştırmalı bir bakış açısıyla inceleyen makro-sosyolojinin kalbini oluşturan bir alandır (Marshall, 1999).

Biyo-iktidar kavramı: adında da anlaşılabilceği gibi "biyoloji ve iktidar" kavramlarının birleşiminden türemiştir. Bu birleşimle oluşturulan kavram, insan bedeninin iktidar tarafından nasıl şekillendirildiğini ifade etmektedir. Foucault, bu kavram aracılığıyla modern dönemde biyolojik olanın iktidarın bir parçası haline nasıl geldiğini ve bunu gerçekleştiren iktidar mekanizmalarının nasıl işlediğini açıklamaktadır. Biyo-iktidar, bireyi bir araç olarak kullanmakta ve aynı zamanda onu nesneleştirmektedir. Bu sayede, belirli normlara uygun bireyler ortaya çıkarılmakta ve normlara uyumlu, itaatkâr bedenler yaratılmaktadır.

Distopya: Yunanca "dis" (olumsuzlama için) ve "topos" (konum için) öneklerinin birleşimidir. "Kötü yer" ile eşanlamlı olarak kullanılır. Kelime, "zıt ütopya", "ütopya kavramının karşıtı", "ters ütopya" anlamına gelir. Ütopyaya karşı çıkan ve ütopyaya eleştiri ve tepki olarak ortaya çıkan bu türe distopya, distopya, distopya, ters ütopya, topraksız ülke, kâbus olumsuz ütopya da denir (Akatlı, 1995).

Distopya, (anti-ütopya) genellikle ütöpik toplum anlayışının tersini anlatmak için kullanılır. Distöpik toplum, otokratik/totaliter devlet modeli veya benzeri bir baskıcı sistemle karakterize edilir. Distopya, "distopya", "ters ütopya" veya "distopya" olarak da adlandırılır. Distöpik eserler, ütöpik eserlerde önerilen sosyal tasarıma doğrudan karşı çıkmaktan ziyade "karanlık gelecek romanları" niteliğine sahiptir. Aslında ortaya çıkan işler, mevcut düzeni ve bu düzenlerin gelecekteki durumunu eleştirmek için tasarlanmıştır. Ancak ütöpik eserlerde, distöpik eserlerde mevcut veya potansiyel sorunların üstesinden gelmek için daha iyi bir toplumun nasıl inşa edileceği teması işlenirken, mevcut sürecin veya olası gelişimin sonuçlarını en ciddi şekliyle ortaya koymaya çalışır.

Tahakküm: Zorunlu veya zorunlu olmayan rıza ile kurulan hâkimiyet. Kişiler veya gruplar, kaba kuvvet kullanarak veya meşrulaştırarak üzerlerinde güç kullanabilirler. Max Weber, üç tür saf “hukuk kuralı” tanımlamıştır (bugün bunlar, yasallık iddialarının dayandığı gerekçelere göre sınıflandırılan otorite türleri olarak kabul edilebilir). Üç tür kural şunlardır: rasyonalite ve meşruiyet (genel kabul görmüş kural ve prosedürlere dayalı meşruiyet iddiası), gelenek (zaman sürekliliğine dayalı meşruiyet) ve karizma (liderin olağanüstü kişisel yeteneğine dayanan meşruiyet) kuralı (Marshall, 1999).

Söylem analizi: Foucault (1972)’e göre insanlar sadece söylem sınırlamaları içinde düşünebilirler. Söylem geniş anlamda amaç, geleneksel destekler, güç ilişkilerinin yeniden üretilmesi ve bunların ideolojik etkilerini inşa eden ifade sistemi olarak tanımlanabilir. Söylem analizinin merkezinde eleştiri bulunmaktadır. Eleştirisini genel olarak sosyal grupların veya bireylerin güç elde etmek ve ideolojik görüşlerini yaymak için dili nasıl kullandığı üzerine yöneltilir (Çelik ve Ekşi, 2008).

Söylem analizi ifadelerin/söze dökülenlerin sözdizimsel ve semantik sınırlarının ötesine gitmeyi ve bu ötede yatan anlam ve içeriği incelemeyi gerektirmektedir. Metinlerin veya dilin semantik ya da sentaktik yapısını inceler ve söylemlerin hem dilbilimsel hem de sosyo-kültürel boyutlarını ele alır (Çelik ve Ekşi, 2008). Söylem analizi, söylemsel pratik, metin ve toplumsal pratik olarak üç ögeden oluşmaktadır. Verici tarafından belli bir zaman ve mekânda söylenmiş, dil veya dil dışı unsurlardan oluşan, vericinin düşünsel tutumlarını da içeren ve bazen cümle ötesi birimler olabilen edimlerdir. Aynı zamanda söylem incelemesi alt metinde gizli kalan anlam dünyasını da dillendirmeyi amaçlar.

Verilen mesajların anlamının ne olduğu ortaya konulması için anlambilimsel (semantik), sözdizimsel (sentaks) ve göstergebilimsel (semyoloji) yazılı, sözlü ve görüntülü mesaj üzerinden çözümlenmesi gereksinimi doğmuştur (Çelik ve Ekşi, 2008). Söylem analizinin aşamaları sırasıyla problemin araştırma sorusunun belirlenmesi, örneklemin belirlenmesi, verilerin toplanması, verilerin analiz edilmesi, verilerin geçerliliğidir (Güngör, 2020).

Foucault'nun ortaya koyduğu eleştirel söylem analizi, günümüzde disiplinler arası alanlarda yaşanan problemlerin detaylı çözümlemelerini yapabilmek, modern veya postmodern dünyaya yeni bir perspektif kazandırmak ve kavramların içlerinin nasıl doldurulduğunu görmek için kullanılabilecek temel yöntemlerden birisidir (Güngör, 2020). Araştırma konuları olarak güç, hâkimiyet, hegemonya, sınıf çatışması, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, çıkar, kazanç, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal yapı ya da sosyal düzen gibi temaları ön plana alan ve bu konuları işleyen söylem analizi yöntemidir (Çelik ve Ekşi, 2008).

Anahtar Karşıtlar Teorisi: Louis Gianetti'nin geliştirdiği, filmlerin eleştirel ve ideolojik yapısını anlamak için kullanılan önemli bir araçtır. Bu teori, “Film Theory ve Criticism: Introductory Readings” (Film Teorisi ve Eleştirisi: Giriş Nitelikli Okumalar) adlı kitapta detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Anahtar karşıtlıklar, film analizinde kullanılarak temaları, karakter dinamiklerini ve filmin alt metinlerini ortaya çıkarmak için kullanılır. Bu çerçevede, film incelemelerinde yaygın olarak kullanılan ve filmlerin derinlemesine anlaşılmasını sağlayan bir yaklaşımdır (Öztürk, 2014).

- *Demokrasi - Hiyerarşi:* Filmdeki karakterler veya toplumun genel yapısı arasındaki güç dengesi ve otorite ilişkilerini inceler. Bu karşıtlık, demokratik değerler ile otoriter veya hiyerarşik yapılar arasındaki çatışmaları vurgular.
- *Çevre - Kalıtım:* Doğa ile insan müdahalesi veya teknoloji arasındaki çatışmayı ifade eder. Bu karşıtlık, insanların çevreye etkisi ile doğal dünyanın kendi dinamiklerini koruma arasındaki gerilimi yansıtabilir.
- *Görecelik - Kesinlik:* Gerçeğin nesnel mi yoksa göreceli mi olduğu konusundaki tartışmaları ele alır. Filmdeki karakterlerin farklı gerçeklik algıları veya ideolojik bakış açıları arasındaki çatışmalar bu karşıtlık altında incelenebilir.
- *Birlik - Rekabet:* Toplumda birlik ve dayanışma ile rekabet ve bireycilik arasındaki gerilimi vurgular. Bu karşıtlık, karakterler arasındaki ilişkilerdeki işbirliği ve rekabet dinamiklerini analiz eder.
- *Dışardakiler - İçerdekiler:* Toplumsal dışlanma veya farklı grupların içinde ve dışında olanların deneyimlediği çatışmaları ele alır. Bu karşıtlık, filmdeki gruplar arası ayrımlar ve aidiyet duygusu üzerinden incelenebilir.

- *Evrensel - Ulusalçı*: Evrensel deęerler ve ulusal kimlik arasındaki gerilimi vurgular. Filmdeki karakterlerin kişisel kimlikleri ile toplumsal veya ulusal kimlikler arasındaki çatışmalar bu karşıtlık altında incelenebilir.
- *Cinsel Özgürlük - Tek Eşlilik*: Cinsel normlar ve özgürlük arasındaki gerilimi ele alır. Bu karşıtlık; filmin cinsellik, aile ilişkileri ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini analiz eder.



2. BÖLÜM: KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Foucault'nun Biyo-İktidar Kavramı

İktidar kavramı, en basit haliyle bir bireyin veya bir grup insanın başkaları üzerinde etki ve kontrol yeteneğini ifade eder. Bu etki ve kontrol, fiziksel güç kullanımından sosyal normların belirlenmesine, ekonomik kaynakların dağıtılmasından bilgiye erişimin düzenlenmesine kadar çeşitli yollarla gerçekleştirilebilir. Toplumun politik yapısı ve sosyal dinamikleri büyük oranda iktidarın nasıl dağıldığına bağlıdır. Örneğin, demokratik bir sistemde iktidar genellikle halk arasında seçimler yoluyla dağıtılırken, otokratik bir sistemde iktidar genellikle tek bir lider veya elit grup tarafından elde tutulur.

İktidar aynı zamanda değişim ve dönüşümün merkezindedir. İktidarı elinde bulunduranlar genellikle mevcut durumu korumaya çalışırken, iktidarsız olanlar genellikle mevcut durumu değiştirmeye çalışmıştır. Bu sebeple tarihsel süreç boyunca pek çok sosyal hareket ve devrim, iktidarın yeniden dağıtılması veya farklı bir şekilde uygulanması talepleri etrafında gelişmiştir.

Sonuç olarak, iktidar kavramı toplumun politik, sosyal ve ekonomik yaşamını anlamak ve yorumlayabilmek üzere merkezi bir önem taşımaktadır. İktidarın kimde olduğu, nasıl kullanıldığı ve nasıl dağıldığı, o toplumun adalet, eşitlik ve özgürlük gibi temel değerlerini belirler. İktidar kavramının kullanım alanları çeşitlilik gösterir ve bu yüzden tanımları da oldukça çeşitlidir. Bu kavrama yönelik yaklaşımlar karmaşıktır ve bu durum, iktidar kavramının net bir tanımını yapmayı zorlaştırır (Uyan, 2022).

İktidar kavramı genel itibarıyla “eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü veya yeteneği” olarak ifade edilmektedir (Yılmaz, 2007, s.7). Bir bireyin, diğer bireyleri etkisi altına alarak, onları kendi isteği doğrultusunda aksiyon almaya ikna edebilirse, bu durumda onlar üzerinde olumlu bir etkiye ve dolayısıyla iktidara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra iktidar kavramı; “bir bireyin veya bireyler topluluğunun rızaları aranmaksızın diğer insanların davranışlarını etkileyebilme, onları yönlendirebilme veya onları denetleyebilmesi; toplumu yönetme, yönlendirme gücü, bu

gücü elinde bulunduran otorite veya organ” ya da “sosyal ilişkiler çerçevesi içinde bir iradenin, ona karşı gelinmesi halinde dahi yürütülebilmesi imkânıdır” tanımları da bulunmaktadır. Bu tanımlarda iktidar olgusuna, toplumsal yaşamın farklı boyutlarında, her türlü grup ilişkileri içerisinde tanık olunmaktadır (Yılmaz, 2007, s.8).

Michel Foucault’ya göre iktidar, yaşamın her alanında varlığını hissettiren, sadece devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapmayan bir kavramdır. İktidar, bireylerin gündelik davranışlarından, bedenlerine değin işleyen, insanın yaşamasına, çalışmasına ve konuşmasına ilişkin kurumların (hastane, okul, hapisane, fabrika vb.) ve söylemlerin (tıp, hukuk, ekonomi, eğitim vb.) birlikte ortaya çıkardıkları giderek incelen, mikroskobik bir dizi tanımlamaktadır (Canpolat, 2011).

Foucault’ya göre iktidar, modernizmin ortaya çıkardığı söylemler ve söz konusu bu söylemlerin çıktısı olarak bireyin toplumsal yaşamını düzenleme noktasında etkin olan hastane, okul, fabrika gibi kurumlardan doğan bir iktidardır. Modernizm, 1960’lı yıllarda siyasal güç vasıtasıyla bireyler ve onların oluşturduğu toplum nezdinde oldukça geniş bir egemenlik alanına sahip olmuştur. Modernizmin yol açtığı değişimler ile söz konusu bu değişimlerin devlet yapısındaki yansımaları, toplumsal/bireysel hayatın geniş çaplı bir egemenlik alanına hapsolmasına yol açmıştır. Foucault’ya göre birey, ait olduğu toplumdaki mevcut düzenin sürekli gözetimi ve baskısı altında sıkışmıştır. Siyasal güç olarak kendini belli eden, ancak diğer pek çok yönüyle belirsiz olan iktidarın, varlığını sürdürebilmesi için kullandığı bir araç haline gelmiştir. İktidarın egemenliğine tabi olan ve bunu kanıksamış birey, artık iktidarın belirlediği sınırlar çerçevesinde özgürdür (Tan, 2017).

2.2 Foucault’ya Göre İktidar

Foucault için iktidar, geleneksel anlayışın aksine hiyerarşik ve merkeziyetçi bir yapıdan ziyade, toplumun her alanına yayılan ve sürekli olarak yeniden üretilen bir güçtür. İktidar ilişkileri, bireyler arasındaki etkileşimlerden, kurumların işleyişine ve hatta dilin kullanımına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu nedenle iktidarın varlığından tamamen bağımsız bir alanın olmadığını söylemek mümkündür. İktidarın bu yaygın doğası, onun belirli bir otoriteye veya kişiye indirgenemeyeceği anlamına gelir. Yani iktidar, sadece devlet tarafından uygulanan veya belirli elit gruplar tarafından elde edilen bir şey değildir.

Foucault'ya göre, her birey kendi yaşamının çeşitli alanlarında -aile içinde, iş yerinde, sosyal etkileşimlerde- belirli bir derecede iktidara sahiptir.

Foucault'nun iktidar anlayışındaki önemli bir özellik de iktidarın bilgi ile olan yakın ilişkisidir. İktidar ve bilgi arasındaki bu ilişki karşılıklıdır: İktidar belirli türden bilgilerin üretilmesini sağlar; bu bilgiler de iktidarın kendisini meşrulaştırır ve pekiştirir. Bu nedenle Foucault, "bilgi = iktidar" eşitliğini öne sürer. Foucault'nun 'biyo-iktidar' kavramı da bu bağlamda önemlidir. Biyo-iktidar, modern devletlerin vatandaşlarının bedenleri ve yaşamları üzerindeki kontrolünü ifade eder. Bu kontrol, disiplin mekanizmaları ve gözetleme teknikleri aracılığıyla gerçekleştirilir. Örneğin, eğitim sistemi veya sağlık hizmetleri gibi kurumlar biyo-iktidarın uygulandığı alanlardır.

Biyo-iktidarın bir başka yönü de 'nüfus' kavramıdır. Modern devletler, nüfusu yönetmek ve kontrol etmek için çeşitli stratejiler geliştirirler -doğum oranları, ölüm oranları, hastalık yayılımı vb. gibi faktörler bu stratejilerin parçasıdır. Biyo-iktidar, bireylerin bedenleri üzerinde olduğu kadar toplumun genel sağlığı ve refahı üzerinde de etkilidir. Michel Foucault'nun iktidar anlayışı, modern toplumun karmaşık yapılarının anlaşılması için bir analiz sunar. Foucault'ya göre, iktidar sadece devletin uyguladığı bir güç değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve kurumların içsel dinamiklerinin bir yansımasıdır. İktidarın her yerde var olduğu ve sürekli olarak etkileşim halinde olduğu bu bakış açısı, toplumun işleyişinin anlaşılmasını sağlar (Uyan, 2022).

Foucault, biyo-iktidar kavramını disiplin, normatif kontrol, biyo-politika ve iktidarın yayılması başlıklarından oluşan dört özellikte açıklar:

Disiplin: Disiplin, bireylerin bedenleri ve davranışları üzerinde yoğunlaşan bir iktidar biçimidir. Bu iktidar biçimi, belirli bir disiplinasyon sistemi yoluyla uygulanır. Disiplinasyon sistemi, belirli bir amaca ulaşmak için bireylerin davranışlarını düzenlemek ve kontrol etmek için tasarlanmış kurallar, düzenlemeler ve yönergelerden oluşur. Foucault, disiplinin modern toplumların hemen hemen her alanında mevcut olduğunu düşünüyor. Okullar, hapishaneler, ordular, fabrikalar ve hastaneler gibi kurumlar, bireylerin disiplinasyonuna odaklanan iktidar mekanizmalarıdır. Bu kurumlar, belirli bir şekilde düzenlenmiş, kontrol edilmiş ve disiplin altına alınmış bir toplum yaratmak için tasarlanmıştır.

Normatif Kontrol: Normatif kontrol, iktidarın bireylerin bedenleri ve davranışları üzerindeki etkilerini normlar ve değerler yoluyla uygular. Toplumsal normlar ve değerler, bireylerin belirli davranışları sergilemelerini veya sergilememelerini belirleyen bir etken olarak işlev görür. Bu normlar, bir toplumun kültürel ve sosyal normlarına uygun davranmayan bireyleri dışlamak veya cezalandırmak için kullanılır. Foucault, normatif kontrolün modern toplumlarda giderek arttığını düşünüyordu. İnsanlar, toplumsal normlar ve değerler tarafından şekillendirilen belirli bir kimlik ve davranış biçimi kazanmaya zorlanır. Bu normatif kontrol, bireylerin özgür iradelerini kısıtlar ve belirli bir sosyal düzeni korumak için kullanılır.

Biyo-politika: Biyo-politika, iktidarın doğal yaşam üzerindeki etkilerini ifade eder. Bu iktidar biçimi, insanların yaşam kalitesini artırmak için çevre sağlığı, hijyen, doğum kontrolü ve diğer sağlık politikalarını düzenlemek için kullanılır. Bu politikalar, insanların sağlıklı bir yaşam sürdürmelerini sağlamak için bir araç olarak kullanılır. Foucault'ya göre, biyo-politikanın modern toplumların yönetiminde giderek artan bir rolü vardır. Modern devletler, vatandaşlarının sağlıklı bir şekilde yaşamasını sağlamak için çeşitli sağlık politikaları yürütmektedir. Bu politikalar, belirli bir sağlık standardına ulaşmak için belirli bir nüfusun doğal yaşamına müdahale etmektedir. Bu nedenle biyo-politika, modern devletlerin vatandaşları üzerindeki iktidarını doğrudan doğruya doğal yaşama müdahale ederek ve düzenleyerek gerçekleştirir. Foucault'ya göre, biyo-politikanın amacı, doğal yaşam üzerindeki iktidarını kullanarak, belirli bir toplumda belirli bir nüfusun sağlıklı bir şekilde yaşamasını sağlamak ve böylece ülkenin gücünü ve zenginliğini artırmaktır. Bununla birlikte, biyo-politika, bireylerin doğal yaşamlarına müdahale ederek, bireylerin özgürlüklerine ve haklarına da müdahale eder.

İktidarın Yayılması: Foucault, modern toplumlarda iktidarın sadece devletler tarafından uygulanmadığını, aynı zamanda diğer kurumlar, kuruluşlar ve hatta bireyler tarafından da uygulandığını düşünüyordu. İktidar, bu kurumlar ve bireyler arasında yayılır ve böylece toplumun her kesiminde kontrol ve düzen sağlanır. Foucault'ya göre iktidarın bu yayılma şekli, modern toplumlardaki iktidar yapısının farklı bir boyutudur. Bireyler, sosyal normlar ve değerler tarafından şekillendirildikleri için, belirli bir iktidarın bir parçası haline gelirler. Bu nedenle, iktidarın yayılması, modern toplumların her yerinde, her zaman etkili bir şekilde kontrol ve düzen sağlayan bir iktidar biçimi olarak işlev görür.

Bu dört ana özellik, Foucault'nun biyo-iktidar kavramının temel özelliklerini oluşturur. Biyo-iktidar kavramı, modern toplumların iktidar yapısının bir anlayışıdır ve modern toplumların düzenlenmesinde ve kontrol edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Foucault'ya göre, biyo-iktidar, bireylerin bedenlerine, kimliklerine ve davranışlarına yoğunlaşarak, modern toplumların kontrol edilmesi için bir araç haline gelmiştir. Bu nedenle, biyo-iktidar kavramı, modern iktidarın işleyişinin anlaşılması için önemli bir kavramdır.

2.3 Bilgi ve İktidar

Bilgi, toplumların temel taşıdır ve Michel Foucault'nun vurguladığı gibi, bilgi ve iktidar kavramlarının ayrılmaz bir ilişkisi vardır. Bu ilişkiyi anlamak için bilgi ve iktidar kavramlarının daha yakından incelenmesi gerekmektedir. Bilgi; edinilen gerçekler, bilgiler veya becerilerdir. Bilginin değeri, onun nasıl kullanıldığına bağlıdır. Örneğin, bir doktorun tıbbi bilgisi hastalarını tedavi etme yeteneği verirken, bir öğretmenin eğitim bilgisi öğrencilere bilgi aktarma yeteneği verir. İktidar, genellikle kontrol veya etkileme yeteneği olarak tanımlanır. İktidarı olanlar diğer insanları yönlendirebilir veya durumları manipüle edebilirler (Tan, 2017).

Foucault, iktidarın nasıl oluştuğu üzerinde durmuş ve iktidarın bilgi ile iç içe olduğunu belirtmiştir. İktidar, arzuları tanımlayan, bilgiyi biçimlendiren ve söylemi üreten bir olgudur. Foucault'ya göre, her iktidar bilgiye gereksinim duyar; bilgi, iktidara meşruluk ve etkinlik kazandırır. Foucault ayrıca iktidarın bilgi alanı oluşturduğunu ve bu bilginin iktidar ilişkilerini güçlendirdiğini belirtir. İktidarın kullanılması sürekli olarak bilgi yaratır, bilgi de iktidarın sonuçlarını gerektirir (Yılmaz, 2007).

Bilgi ve iktidar arasındaki ilişki karmaşıktır. Bilginin kendisi tarafsız olabilir, ancak onun nasıl kullanıldığı ve kimin kontrol ettiği önemlidir. Bilgiye erişim eşitsizliği genellikle iktidar dengesizliklerine yol açar. Bilgiye sahip olanlar genellikle iktidara sahip olanlardır, bu da toplum içinde güç dengesizliklerine neden olabilir. Foucault'ya göre, bilgi ve iktidar arasındaki bu ilişkiyi anlamak için ikisini birbirinden ayırmaya veya karşıtlık oluşturmaya çalışmak anlamsızdır. İnsan tarihsel ve sosyal bir varlık olduğundan, bilgi ve iktidar arasında bir ayırım oluşturmak anlamlı değildir. Sonuç olarak,

bilgi ve iktidar arasındaki ilişki sürekli değişen ve toplumun işleyişini büyük ölçüde etkileyen karmaşık bir dinamiktir (Canpolat, 2011).

Sonuç olarak, bilgi ve iktidar arasındaki ilişki karmaşıktır ve dinamiktir. Bilginin erişimi ve kullanımı sürekli olarak değişir ve bu da iktidarın nasıl dağıtıldığını etkiler. Bu nedenle, her ikisi de toplumun işleyişi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir.

2.4 Biyo-İktidar

Foucault; hükümdarlığı, yasaları, yasakları ve itaati içeren geleneksel hukuksal-söylemsel modelin iktidarını ele alır. Ancak Foucault, 17. Yüzyıl sonlarından itibaren Batı toplumlarında yeni bir iktidar biçiminin ortaya çıkmaya başladığını belirtir. Hükümdarın yaşama hakkı üzerinde kontrol sahibi olan ve genellikle olumsuz ve sınırlayıcı olarak görülen eski iktidar anlayışına karşı, Foucault'nun biyo-iktidar olarak adlandırdığı bu yeni iktidar biçimi daha üretken ve yaşamı destekleyen bir niteliğe sahiptir. Biyo-iktidar, bireyin biyolojik yaşamının yanı sıra bireylerin yönetilmesi, denetlenmesi ve en verimli şekilde kullanılması organizasyonundan sorumludur. Foucault, bu biyo-iktidarın, insan yaşamının politika alanına girişini ve politik stratejilerde yer almasını, moderniteye geçişin bir parçası olarak görür. Bio-iktidar bedensel cezalandırmaya karşı düzeltilmiş ve üretken cezalar uygular.

Foucault'ya göre, biyo-iktidar, ayrımcılık ve toplumsal hiyerarşi etmenleri ile baskı ve hegemonya ilişkilerini beraberinde getirir. Ancak bu etkiyi yaparken kullandığı teknikler olumsuz ve sınırlayıcı değildir, bedensel şiddeti dışlar. Çünkü biyo-iktidar, bireyin biyolojik yaşamını ve sahip olduğu güçleri sınırlamak yerine daha da güçlendirmek, en iyi şekilde kullanmak, organize etmek ve denetlemek için gereklidir. Biyo-iktidarın hâkimiyeti altındaki bedenden, hareketlerini ve işleyişini düzenli bir şekilde tasarlayarak beklenen görevleri yerine getirmesi beklenir. Foucault, bedenin bu itaatkâr hale gelme sürecini politik bir teknoloji olan disiplin kavramı ile açıklar. Disiplinin asıl amacı, iktidarın istediği normalleşmeyi sağlamaktır. Normalleşme sürecinde fiziki boyutun ötesine geçerek derinlere iner ve kontrolü ele geçirmeye çalışır.

Foucault, biyo-iktidarın beden üzerindeki etkisini 'hükümdarlar öldürme ya da hayatta bırakma gücüne sahipti, şimdi ise yaşama ve ölüm kararını verme yeteneğine sahip olan

bir iktidar doğdu’ şeklinde ifade eder. Bu yeni iktidar biçimi, Foucault’nun tabiriyle artık yok etmeyi hedeflemiyor; aksine mevcudu düzenleme ve ondan faydalanmayı amaçlıyor. İnsan bedeni de bu biyo-iktidarın hedeflerine ulaşmak için kullanılan araçların başında gelir. Biyo-iktidar, toplumun hangi tür bedene ihtiyaç duyduğunu belirler. Artık beden üzerindeki hedef; ne kadar itaatkâr olabilir, ne kadar kullanılabilir ve bunları gerçekleştirmek için beden ne kadar geliştirilebilir duruma getirilebilir.

İnsan bedenini bir makine olarak gören ilk yaklaşım disiplinli bir iktidardır. Foucault, disiplini düzenleyici olarak görür. Disipliner iktidarın amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal hale getirmek ve ekonomik denetim sistemleriyle entegre etmektir. Foucault bunu bedenin anatomo-politiği olarak adlandırır. Disipliner iktidar modern yaşamda “yumuşak başlı bedenler” üretmeyi amaçlar.

Disipliner iktidar, “yumuşak başlı bedenleri” üç farklı yol ile oluşturur. İlk yol, insanların ne yaptıklarını gözlemleyerek denetlememize dayanan “sürekli gözetleme”dir. Modern mimari sistem, hem insanların işlevsel gereksinimlerini karşılayan hem de “içeridekileri görünür kılan” yapıları inşa eder. Örneğin, okullarda geniş pencerelere sahip sınıfların inşası, öğretmenin sınıf içindeki görünürlüğünü sağlar ve öğretmen denetlenerek ondan en yüksek verim alınmaya çalışılır. Benzer uygulamalar hapishanelerde ve fabrikalarda da mevcuttur. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak günlük yaşam, kitle iletişim araçları, kamera sistemleri vb. ile gözlenerek denetim altına alınmaya başlanmıştır.

Disipliner iktidar, denetimi sağlamak için ikinci olarak “normatif yargı”yı kullanır. Bu, bireylerin eylemlerinin doğruluğu veya yanlışlığı açısından değil, eylemlerin bireyi nereye taşıdığı ve başkalarının eylemleri ile karşılaştırılmasına dayanır. “Normatif yargı”, yaygın bir denetim biçimi olmasının yanında ondan kaçış yoktur. Çünkü her başarı düzeyi için söz konusu olan ölçüt daha yüksek bir hedefin mümkün olduğunu belirtir. Eğitim üzerinden gidersek bir öğrencinin genel bir sınavda yetenekleri oranında başarılı olarak kalmayıp, sınavda en başarılı olan 50 kişinin aldığı derecenin içinde yer almasına göre değerlendirilmesidir. Bir üniversite iyi bir eğitim kurumu olarak kalmamalı, en iyi on üniversiteden biri haline gelmelidir.

Foucault, nihayetinde bireyleri bir “kayıt ağı” içine yerleştiren ve onları kontrol mekanizması olarak gören “denetleme”yi ele alır. Foucault, bu denetlemeyi bireylerin birbirlerini ayırt edebilmelerini ve değerlendirebilmelerini sağlayacak şeffaflığı yaratan “normatif bir bakış” olarak tanımlar. Her denetleme, bu sürece tabi olanların (örneğin, öğrenciler, iş başvurusu yapanlar, hastalar vb.) hakkındaki bilgileri toplar ve oluşturduğu normlarla onları kontrol etmeye başlar (Aslan T. , 2012).

İktidar, ideolojiden ziyade bireylerin bilincinin ötesinde, bedenleri üzerinde tahakküm kurar. Foucault, bireylerin alışkanlıklarını, tavırlarını, davranışlarını, mekânsal yerleşimlerini ve konumlanmalarını, dayatmacı biyo-iktidar stratejisinin bir sonucu olarak değerlendirir. Foucault, bireyi iktidarın karşıtı olarak görmemekte; aksine, bireyin iktidarın etkeni ve aracısı olduğunu savunmaktadır. Birey, bir neden olarak iktidarı oluşturur ve iktidar, bireyin içinden geçerek onu biçimlendirir. Foucault’nun ifadesiyle, “hepimizin bedeninde iktidar vardır”. İktidar, şiddet ve baskıyla eylem gücünü ortaya koymaz; aksine, her yerde bulunan bir ilişkiler ağı içinde etki eden, körükleyen, birleştiren ve ayıran bir fonksiyon olarak mevcuttur. İktidar, baskı mekanizmasını kurmadan önce gerçeği üretir; ideolojik kamplara bölmeden ve soyutlamadan önce doğruyu üretir.

Foucault’nun iktidar felsefesi, Max Weber’in iktidarın muğlak doğasına dair "iktidarın aklın alamayacağı nedenleri vardır" ifadesinde değindiği görüşlerine muhalefet olarak değerlendirilebilmektedir. Hukuk kuralları potansiyel çatışma ve karmaşa ortamının önündeki en önemli toplumsal normlardır. Hukuk kurallarının etkin bir şekilde uygulanması ise egemen bir iktidarın varlığına bağlıdır. Foucault, egemenliğin toplumsal ve kurumsal ilişkiler vasıtasıyla bireyin gündelik yaşamına etki ettiğini ve iktidar ilişkilerinin çevrimiçi ağında dolaştığını öne sürerek, iktidar ilişkilerini hukukun güç ilişkileri kapsamına dâhil eder.

Biyo-iktidar terimi, adından da anlaşılacağı gibi “biyoloji ve iktidar” kavramlarının birleşiminden türetilmiştir. Bu birleşimle ortaya çıkan yeni terim, biyolojik olanın, yani insan bedeninin iktidar tarafından dönüştürülmesini ifade eder. Foucault, bu terim aracılığıyla, modern dönemde biyolojik olanın nasıl iktidarın bir parçası haline geldiğini ve bunu gerçekleştiren iktidar mekanizmalarının neler olduğunu, nasıl işlediklerini açıklar. Foucault’ya göre, biyo-iktidar, bireyi kendi aracı olarak kullanır ve aynı zamanda

onu nesneleştirir. Bu şekilde, normlara uygun bireyler ortaya çıkarılır, bireyler normlara uyan ve uysal bedenler haline getirilir.

Foucault öncesinde, iktidarın doğasıyla ilgili argümanlar genellikle hükümdarın kişiliği etrafında dönerken; Foucault, kurumsal ve toplumsal ilişkiler ağının içinde iktidarın izini sürmüş ve iktidarın varlık alanını piramidin tabanı ile zirvesi arasında mikro-fiziksel düzeyde araştırmıştır. Foucault, iktidarın nerede olduğu sorularına cevaplar ararken; aile, okul, fabrika, hapisane ve tımarhane gibi toplumsal yapıları incelemiştir. O, modern toplumda artık iktidarın, geleneksel olarak kralın kişiliğinde somutlaşan bir varlık olmaktan çıktığını ve toplumsal kurumların kılcal damarlarına kadar nüfuz eden bir ilişkiler ağına dönüştüğünü savunmuştur.

Foucault, iktidarı farklı boyutlarda ele almıştır. Örneğin iktidar kavramını “sınırlayıcı”, “kısıtlayıcı” ve “baskıcı” olarak değerlendirirken aynı zamanda “oluşturan”, “inşa eden” ve “düzenleyen-tertipleyen” sıfatlarıyla da tanımlamaktadır. Ona göre, iktidarın geleneksel görünümüleri sadece hükümdarın kişiliğinde değil, aynı zamanda okul, hastane, tımarhane, kışla gibi disiplin aygıtlarıyla ilişkilendirildiğinde ortaya çıkar. Foucault, iktidarın her yerde olduğunu ve bu durumun oldukça muğlak, soyut ve belirsiz olduğunu savunsa da, disiplin toplumundaki iktidarın, disiplin aygıtlarına nüfuz eden ve kurduğu ilişkilerle varlığını pekiştiren bir tür yumuşak güç olduğunu vurgular. Uzun yıllar egemenlik toplumlarında görülen açık iktidarın aksine, disiplin toplumunun görünmeyen, yumuşak güce dayalı iktidar ilişkilerini anlamak zor olabilir. Toplumdaki sürekli iktidar algısının genellikle siyasi alan ve siyasi özne ile ilişkilendirilmesi, kavramın karmaşıklığından çok toplumsal alışkanlıklarla ilgili olabilir.

Foucault, çağının bakış açısına, söylemine ve çözümlemelerine güçlü itirazlar ve eleştiriler getirerek modern çağın kökleşmiş doğrularını temelden sarsmıştır. Eleştirilerini özellikle hümanist söylemin temel kavramlarına odaklayan Foucault, bu kavramların monist gerçeklik iddiasını reddetmiş ve içerdikleri çelişkileri post-modern bir perspektifle çözümlemiştir. Foucault, araştırmalarının ve çalışmalarının odak noktasına özneyi ve öznel deneyimi yerleştirmiştir, yaşadığı çağın hâkim iki düşünce geleneği olan fenomenoloji/hermeneutik ve tarihsel materyalizmi, özneyi ve öznel deneyimi dışlamaları nedeniyle reddetmiştir.

Öznel deneyimi, antropolojizme karşı çıkararak, Foucault tarihsel süreçlerin gereksinimlerine ve koşullarına bağlı olarak biçimlenen tekil deneyimler olarak görür. Öznel deneyim formlarının oluşumu, gelişimi ve dönüşümlerinin sorunsallaştırma süreçleriyle şekillendiğini savunur ve bu bağlamda kendi eserlerinin Batı kültüründeki bireyin özneye dönüştürülme sürecine özel bir katkı sağladığını öne sürer. Foucault'ya göre, özneye dönüştürme süreci bireyselleştirmeye ve kimlik oluşturmaya karşılık gelir. Öznel deneyim, bireyin kendi deneyimiyle kurduğu bilinçli ilişki olarak tanımlanır ve bu ilişkiyle deneyim içselleştirilerek kimliğin bir parçası haline gelir.

Foucault'nun düşüncesinde devlet, iktidarla özdeşleşmez ve devlet iktidarı olarak konumlandırılan devlet aygıtı “yapı bozuma” uğratılır. Foucault, devlet aygıtını “iktidar mikro-fiziği” temelinde birçok etmenin birbirini etkilediği ilişkiler ağının bir bileşkesi olarak ele alır. Gözetleme ve cezalandırma aygıtları, kurumları birbirine bağlayan, kesiştiren, ayrıştıran veya yeni bir işlev ve işleyiş kazandıran bir tür iktidar teknolojisine dönüşmüştür. Modern toplumun bir disiplin toplumu olmasıyla, devlet aygıtının bir iktidar teknolojisine dönüşmesi arasında paradoksal bir nedensellik söz konusudur.

Foucault'ya göre modern çağda iktidar; disiplinci bir bakış açısıyla daha gelişmiş ve inceltilmiş tekniklerle özneyi üretmekte ve yapılandırmaktadır. Disiplinci iktidarlara, özneye sunduğu bireycilik ve özgürlük yanılsamasıyla özneyi gönüllü köle olarak biçimlendirmektedir. Merkeziyetsiz iktidar, köle olduğunun farkında olmayan “gönüllü kölelere” onların fark edemediği zincirler vurur. Bu bağlamda özne, direniş göstermek bir yana, gönüllü olarak itaat ederek özgür olduğunu düşünmektedir. Foucault, iktidarın merkeziyetsizleştirilmesiyle kırılan direniş bloğunun güçlendirilmesi adına herhangi bir çözüm önerisi sunmaz. Bu bağlamda Foucault, her türlü çözüm önerisini iktidar ilişkileri bağlamında dayatmacı bir müdahale olarak değerlendirir. Foucault'nun düşüncesinde biyo-politik/iktidar kavramı, her sorunun kapısını açan ve açıklayan işlevsel bir araç olarak işlev görür. Foucault, bu güçlü aracı birçok olgu üzerinden çözümlemelerde kullanmıştır.

Biyo-politik kavramı, politik, biyo-iktidar kavramı ise biyolojik özellikleriyle öne çıkan “özne”ye gönderme yapmaktadır. Biyo-politik ve Biyo-iktidar kavramlarının ortak kümesi, “verimlilik” ve “üretkenlik” ile “özne” kavramları arasında var olan ilişkisel sürecin kırılımlarıdır. Günümüzde hızla gelişen ve vahşileşen kapitalizm, üretim biçimini

“verimlilik” kavramıyla birleştirerek üretim araçlarının, üretim yönünde rasyonel kullanımını önemsemiştir. Kapitalizm, üretim araçları arasında yer alan özneyi, yani bireyi, verimliliğin üretime entegrasyonu ile birlikte “üretim süreci” için en önemli unsur olarak görmektedir. Bunun neticesinde özne yani birey kendi haline bırakılamayacak kadar değerli hale gelmiştir. Kapitalist üretim süreci mesai saatlerine ve işin gerektirdiği disipline uyacak vaziyette bireyin bedenini terbiye etmeye ve aynı zamanda üretimi dolayısıyla karlılık düzeyini maksimize edecek şekilde özel hayatını kontrol ve denetim altına almaya başlamıştır. Böylelikle demografik yapıda meydana gelen değişimlerin izlenmesi, yapılandırılması ve denetlenmesi biyo-politik iktidarın toplumsal mühendislik stratejileri arasına dâhil edilmiştir.

Foucault’ya göre iktidar ilişkilerinin var olması ve bu varlıklarını sürdürebilmeleri “bilgi üretimi”nde geçmektedir. Bilgi ve iktidar ilişkileri birbirlerini üreten ve içeren süreçlerdir yani birbirlerinin katatizörüdürler. Bu iki kavram birbirlerini üretmekle kalmayıp niceliksel olarak da birbirlerini desteklemektedir. Foucault, bilgi-iktidar ilişkisini öznenin inşası üzerinden ele almıştır. Özneyi toplumsal ve kurumsal iktidar ilişkilerinin bir ürünü olarak görür. Bu bağlamda özne, iktidarın öznesi değil, nesnesidir. Özne, iktidar tarafından tanımlanan ve tamamlanan bir varlık olarak görülür.

Modern toplumda gerçek iktidar uygulamasını maddi, fiziksel ve bedensel olarak niteleyen Foucault, bu nedenle biyo-iktidar, bu toplumunun büyük buluşlarından biri olarak ifade etmektedir. Biyo-iktidar kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsurdur, çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirmektedir.

Bu anlamda Foucault’ya göre, “iktidar teknikleri ve söylemler” normalleştirme toplumu adını verdiği ilişkiyi açıklamaktadır. “Modern bedenin mükemmelliği, ölçülülük ve ılımlılık, dinginlik/sükûnet ve istikrar ilkesince yönlendirilen Rönesans tipi armoni gibi tasarlanmaktadır”. Modern beden; akıllıca manipüle edilen çevre güçleri tarafından biçimlendirilmekte, sıkı bir şekilde yönetilmekte ve kurallı hareket ettirilmektedir. Bu şekilde aslında iki iktidar teknolojisi birbirini tamamlamaktadır. Bir taraftan disiplin yöntemiyle beden uysal ve yararlı kılınmakta, diğer taraftan da yaşam üzerine odaklanmayla nüfusun denetimi sağlanmaktadır. Kısacası bu yöntemler biyo-iktidar denilen genel iktidar tekniğinde birleşmektedir. Biyo-iktidar yaşama tam anlamıyla

hükmeden bir iktidar biçimidir ve yaşamların hesaplanmış bir yönetimini amaçlamaktadır.

Biyo-iktidar, yaşama iki ana biçimde müdahale etmektedir: İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan biçimi “disiplinci” iktidardır. Foucault’nun “bedenin anatoma-politiği” olarak adlandırdığı bu biçimin amacı; insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak, ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. “Nüfusun biyo-politiği” olarak adlandırdığı ikinci biçimi ise, bedene bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim getirmektedir. Canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almaktadır; bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmaktadır. Bunların yapılabilmesi için de bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yolu kullanılmaktadır (Çelebi, 2019).

2.5 Özne ve İktidar

Foucault’nun eserlerinde üzerinde durduğu temaların başında bilgi, iktidar ve birey arasındaki ilişkilerin sorgulanması gelmektedir. Özellikle bireyin oluşumu, bilgi paradigması ve doğru olanın, hayatın her alanına egemen olan 18. yüzyıldan sonra gelişen yeni iktidar tarafından biçimlendirilmesi üzerinde durmaktadır. 18. yüzyıl ile birlikte kristalleşmeye başlayan yeni teknikler; tam olarak iktidarın görünürlük, baskı, yıldırma ve şiddetin deneyimlenmesine dayalı stratejilerini tamamen dışlamamışsa da, ikinci bir konuma itmiştir. Artık görünür olan iktidarın kendisi ya da onu uygulayan değil, aksine üzerinde uygulanan, yani öznedir. Bu bağlamda Foucault, modern Batı toplumlarında öznenin varoluş sürecinin arkeolojisini yapar. Başka bir deyişle, bireyleri özneye dönüştüren sistemin süreç içinde kullandığı düzenekleri ortaya çıkarıp, modern öznenin nasıl oluştuğunu ortaya koymaya çalışır. Foucault’nun çalışmaları genel olarak daha çok iktidar kavramına odaklıymış gibi görünse de o, asıl amacının öznenin ne olduğunu ve hangi pratikler ve söylemlerin ürünü olduğunu, “özneye dönüştürülme kiplerinin tarihini” ortaya koymak olduğunu belirtir. İktidarı da öznenin tanımlanması ve açıklanması sürecinde bir araç olarak kullandığını, çünkü özneye dönüştürülme sürecinin iktidar ilişkilerinden ayrı olarak düşünülmeyeceğini belirtir. Çünkü özneye ait olan bilginin iktidar yoluyla üretildiğini belirtir. Foucault’ya göre insanlar; üretim, anlamlandırma ve iktidar ilişkileri içinde özneye dönüşür.

“Özne”, sözlük anlamıyla dayanak veya temel anlamına gelir. Mantıkta, bir şeyin niteliği, özellikleri, karakteristikleri, yüklemi ya da bağlantısının onaylandığı veya inkâr edildiği şey olarak tanımlanabilir. Ayrıca “özne-yüklem yapısı” olan önermelerde yüklem taşıdığı nitelik veya özellik olarak da tanımlanabilir. Bilinçli bir varlık olarak özne; bilinçli ve iradeli olduğu için etkin insan ya da kendini ben-olmayanın, nesnenin karşısında bulunan ve nesneye bilme ve eyleme amacı ile yönelen birey olarak da tanımlanabilir. Özne; aynı zamanda “nesnesine çeşitli düzeylerde yönelen varlık” veya “yönelme ya da doğrulama eylemiyle var olan ve herhangi bir şeyi nesneleştiren varlık” olarak adlandırılabilir. Ortaçağ düşüncesinde özne, ‘orada’ zihinde bağımsız olarak ve fiilen olarak var olan şeydir. Modern felsefe ile beraber algılama, tasarım, izlenim, düşünce ve hisseden bir şeylerin bilincinde olan ‘ben’ ya da ‘zihin’ anlamına gelmiştir. Günümüz düşünce dünyasında kullanılan “subject” kelimesi “özne” ile eş anlamlı olarak kullanılır ve “kendisi üzerine düşünülen, konuşulan” anlamına gelir. Türkçede “konu” kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanılır.

İktidarın sözlük anlamı, genellikle bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği olarak tanımlanır. Ayrıca, bir toplumu yönetenlerin siyasi, hukuki ve fiili gücü olarak da değerlendirilebilir. Daha geniş bir tanım yaparsak; iktidar, insanın yapabilme, belli bir etki yaratma gücü ile birlikte belli bir etki yaratma yeteneğini ifade eder. Fiziksel güç, kuvvet, siyasal, endüstriyel, askeri güç ve nüfuz etme gibi anlamlara gelirken aynı zamanda yönetim ve yönetme yetkisi anlamına da gelir. İktidar ayrıca eylemde bulunabilen, güç sahibi kimse veya etkili bir kişi anlamına gelir. Nüfuz sahibi olan veya etki ve yönetme gücüne sahip olan topluluklar, uluslar veya devletler de iktidar kavramını temsil edebilir. Genel olarak iktidar kavramı, değişimi ortaya çıkarma veya meydana gelen değişimi önleme ve ortadan kaldırma anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle iktidar, başkalarının davranışlarını etkileyebilme veya kontrol edebilme olanağıdır. Başkalarının davranışlarını etkileyebilme ya da kontrol edebilme, onlar üzerine güç uygulamakla olabileceği gibi basit günlük davranışlarla da gerçekleştirilebilir (Aslan T. , 2012).

Foucault’nun düşüncelerinde iktidar kavramı merkezi bir rol oynar. Foucault’nun iktidar anlayışı, genellikle tek yönlü olarak algılanan geleneksel kavramlardan farklıdır. Bu nedenle, diğer iktidar teorileriyle karşılaştırıldığında, Foucault’nun iktidar tanımının ne

kadar benzersiz olduğunu anlamak mümkündür. Foucault, iktidarın bilgiyle olan ilişkisini vurgulayarak bu konsepti açıklar ve genel kabul görmüş görüşleri değiştirir: “Bilgiyi genellikle, iktidarı kullanarak istediklerimizi gerçekleştirebildiğimiz ancak onu kullanmadan yapmak istediklerimizin hiçbirini gerçekleştiremediğimiz bir bağlamda ele alırız”. Foucault’ya göre bilgi, başkalarına uygulanan bir güç biçimidir ve bu sayede başkalarını tanımlama yeteneğine sahip oluruz. Bilginin özgürleşmeyi engelleyerek kontrol etme, düzenleme ve disiplin etme eğilimi olduğunu iddia eder. Ayrıca Foucault’ya göre, iktidarın ve özellikle bilgi-iktidar ilişkisinin net bir şekilde belirlenmesi ve geliştirilmesi için özne kavramının incelenmesi gereklidir. Foucault’ya göre, özne tarihsel güçlerin bir ürünüdür ve farklı durumlar farklı türde özneler yaratır. Özneler, iktidarın şekillendirdiği toplumsal ilişkiler içinde oluşur. Özne, iktidar-bilgi ilişkisinin tam merkezindedir ve bu karşılıklı ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, iktidarın bilgi sistemini analiz etmek, öznenin arkeolojisini incelemek anlamına gelir. İktidar sadece özneler tarafından uygulanmaz; aksine, iktidar özneleri yaratır. İktidar bireyleri oluşturur ve merkezsizdir (Çelebi, 2019).

İktidar kavramı genellikle bir tarafın diğerine üstünlük kurma eylemi olarak tanımlanır. Ancak, bu kavram çoğunlukla siyasi otorite ile ilişkilendirilir ve bu durum iktidarın anlamını sınırlar. İktidarı yalnızca devletlerarasındaki veya devletin halkıyla olan düzenlemeler bağlamında ele almak, kavramın tam anlamını kapsamaz. Dolayısıyla iktidar, sadece hükümet ya da devlet bağlamında kullanılmaz.

Bu noktada, Foucault iktidar kavramının yalnızca siyasi gücün otorite oluşturma durumu üzerinden değerlendirilmesinin yetersiz olduğunu belirtir. Aslında, Foucault, iktidarın sadece siyasi bağlamda kullanılmasının onun kapsama alanını daralttığını savunur. Oysaki “*İktidar meselesi, sadece yasa veya anayasa terimleriyle gündeme getirildiğinde ya da devlet ve devlet mekanizmaları terimleriyle ifade edildiğinde önemini kaybeder. İktidar, bir yasa topluluğundan ya da bir devlet mekanizmasından daha karmaşık, yoğun ve yaygındır*” (Foucault, 2014, s.141).

Daha basit bir ifadeyle, iktidar aslında ‘yapmamalısın’ diyen kişiyi tanımlar. İktidar genellikle bir tarafın diğerine üstünlük sağlama eylemi olarak görülür. Ancak Foucault bu kavramın sadece siyasi otorite ile ilişkilendirilmesinin onun tam anlamını kısıtladığını savunur. Ona göre, iktidar yalnızca devletlerarası ya da devlet-halk düzenlemeleri

bağlamında değerlendirilmemeli; daha karmaşık, yoğun ve yaygın bir yapı olarak ele alınmalıdır. İktidar, en basit haliyle ‘yapmamalısın’ diyen kişiye işaret eder (Özüoğlu, 2019).

Foucault’nun özne anlayışı, geleneksel toplumdan modern topluma geçiş yapan ve toplumsal yapı içinde yer alan bireyi temsil eder. Foucault, insanı bedeni ve kimliği ile birlikte inşa edilen bir varlık olarak kabul eder. Bu inşayı gerçekleştiren ise birey üzerinde hüküm süren iktidardır. Bireyin bulunduğu dönemin kurumları ve söylemleri, iktidarın kendini gösterdiği ve izlenebildiği alanlardır. Foucault’nun öznesi, toplumdan ayrı değildir. Özne, yapılara ve söylemlere dayanarak inşa edilmiştir; onların taşıyıcısıdır ve onlara hedef olmuştur.

Modern çağın bireyi, tarih boyunca çeşitli üretim biçimlerinin öznesi olarak karşımızdadır; burada dilbilimsel ve semiyotik ilişkilerde anlam kazanan bir öznenin söz edilmektedir. Ancak bu durumlar tek başına öznenin oluşum sürecini açıklamaya yetmez. Özne, iktidar ilişkileri tarafından şekillendirilmiştir; dolayısıyla özneyi anlamak için iktidarın analiz edilmesi gereklidir. “Özne” kelimesinin iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlı olan özne. Her iki anlam da bir tür boyun eğdirici ve tabi kılıcı iktidar biçimini ima eder. Öznenin bu iki anlamı, birbirlerini tamamlayan nesnelleştirme ve öznelendirme süreçlerine denk gelir. Foucault, her yerde bulunan evrensel bir özne formunun var olmadığına inanır; hatta böyle bir özne anlayışını sorgular. Öznenin, belirli kurallar, tarzlar ve uzlaşmalar çerçevesinde özgürleşme ve özgürlük uygulamaları aracılığıyla oluşturulduğunu düşünür. Foucault, modern Batı toplumlarında insanların nasıl bir özne haline geldiği sürecinin arkeolojisini yapar; yani insanları öznelendiren mekanizmaları ortaya çıkarır. Bu durumu tamamen reddetmek yerine ona tarihsel bir bakış açısı getirir. Artık özne bir önkoşul değil, analiz konusu haline gelmiştir.

Foucault’nun asıl amacı modern zamanlarda öznenin nasıl oluştuğunu açığa çıkarmak veya modern öznenin tarihini sorgulamaktır. Özne, gözetim ve kontrol ağları aracılığıyla bireyselleşir. Öznenin bireyselleşme alanı, bilgi ile meşrulaştırılan iktidar alanıdır. Geleneksel modelde ise iktidar, yasa, yasaklama ve itaat sistemi olan bir hükümlerlik alanı olarak görülür (Çelebi, 2019).

“Özne” terimi, felsefe tarihinde birçok dönüşüm geçirerek bugünkü anlamına ulaşmıştır. Bu kelime, Yunanca’da ‘dayanak’ veya ‘temel’ anlamına gelen ‘hypokaimenon’un Latince karşılığı olan subjectum kelimesinden türetilmiştir. İngilizce’de “subject”, Fransızca’da “sujet”, Almanca’da ise “subjekt” olarak ifade edilen özne; mantık alanında, bir niteliğin, özelliğin, karakteristiğin ya da yüklem ya da bağıntının tasdik ya da inkâr edildiği şey olarak tanımlanır. Ayrıca, özne-yüklem yapılan cümlelerde yüklem tarafından taşınan bir nitelik veya özellik taşıyıcısı anlamına gelir. Terim genellikle, İlkçağ filozofu Aristoteles’in de belirttiği gibi, değişken durumlara rağmen kendisiyle aynı kalan ve başka bir şeye ihtiyaç duymadan var olabilen düşünen varlık veya zihinsel içerik olarak kullanılır. Bilgiye sahip olan varlık olarak özne, diyalektik eşitlikte etkin insan veya bilme ve eyleme yönelen birey olarak tanımlanır.

Siyaset felsefesinde devletin vatandaşları için kullanılırken; Batı dillerinde “özne”ye karşılık gelen “subject” terimi, Türkçe’deki “konu” kelimesiyle eşanlamlı olarak kullanılır ve üzerinde konuşulan, düşünülen veya kendisi hakkında bir şey söylenen anlamına gelir. Modern özne ya da birey, düşüncelerini ifade edebilen bir varlık olarak tanımlanır. Kendisini ve çevresini zihnindeki sabit yapıya dönüştürerek kimliğini pekiştirir. Tarihsel süreçte öznenin doğa-insan ilişkisi üzerinden üretimle ilgili bir bağlantı ağı içerisinde var olduğu görülür. Bu nedenle, özne, entelektüel ya da kavramsal karşıtlıklarla birlikte toplumun yapısal ve ekonomik ilerlemesine yönelik eylemler, bilgi ve varsayımlarla yeni anlamlar kazanmıştır (Coşkun, 2010).

Foucault’nun “özne” terimini kullanma biçimi iki anlam içerir: Kontrol ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlı olan özne. Her iki anlam da bir tür iktidar biçiminin varlığını ima eder; bu iktidar kişiyi boyun eğdir ve onu tabi kılar. Foucault, “özne”yi tanımlarken aslında Fransızca’daki “sujet” (özne) kelimesinin ikinci anlamını, yani “tebaa” veya boyun eğmiş, tabi olmuş anlamını kullanır. Foucault’nun bu iki anlamı ortaya koyma amacı, birbirini tamamlayan nesnelleştirme ve öznelleştirme sürecini açıklamaktır. Foucault, öznenin kendini tanımak ve doğruyu söylemek adına geçirdiği tarihsel süreci anlamaya çalışır. Ona göre, insan hem ruhsal olarak içeriden hem de bedensel olarak dışarıdan sürekli bir kontrol altında tutulur.

Birey, Foucault'ya göre incelenen bedeni ve kimliği ile birlikte bir özneye dönüşmüştür. Bu incelenme sürecini belirleyen ise bireyi egemenlik altında tutan iktidardır. Foucault, öznenin tam anlamını açığa çıkarmak için onu iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirir. İktidar ilişkilerinin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için bireylerin öznelleştirilmesi gereklidir. Foucault'nun amacı; insanın kendi yaşamının güzelliği için çabalayan bir işçi olarak kendini oluşturmaya yönelik bir öz-benlik pratiği geliştirmektir. Bu nedenle, Foucault'nun insanın öznelleştirilme sürecini kendi konusu olarak belirlediğini ve bu süreci tasarladığını söyleyebiliriz. Foucault, tarihsel bir özneyi ortaya çıkarmak veya öznenin tarih içindeki biçimlerinin analizini yapmak gibi bir çabada olmadığını, bunun yerine öznenin söylemler ve uygulamalar yoluyla nasıl kurulduğunu analiz etmek istediğini vurgular (Aslan T. , 2012).

Foucault'nun tanımladığı iktidar, modern dönemle birlikte insanın yaşamına, çalışmasına ve konuşmasına ilişkin kurumların (hastane, hapishane, fabrika, okul) ve söylemlerin (tıp, hukuk, ekonomi, eğitim) bir araya getirdikleri bilgiyi bireyin özelleşmesini sağlamak için kullanılmasının sonucu olan bir dış iktidardır. Foucault'ya göre farklı özne biçimleri tarihsel olarak hakikat oyunları ile oluşturulmuştur. İktidar denildiğinde ilk akla gelen şeyler genellikle siyasal yapılar, hükümetler, egemen toplumsal sınıflar veya kölenin karşısındaki efendi gibi unsurlar olduğundan dolayı Foucault daha çok "iktidar ilişkileri" terimini kullanmayı tercih eder. Bu kavramla onun kastettiği ise bir kişinin başkasının davranışlarını yönlendirmeye çalıştığı ilişkidir. Ona göre iktidar ilişkileri değiştirilebilir ve tersine çevrilebilir niteliktedir; eğer özneler özgür değillerse ve direnme imkânları yoksa iktidar ilişkilerinden bahsetmek mümkün olmaz; her şeyi kontrol eden ve hiçbir şekilde özgürlüğe izin vermeyen bir tahakküm sistemi olarak iktidarın varlığı kabul edilemez. Foucault'ya göre özne, tarihsel güçlerin ürünüdür ve farklı koşullar farklı türde özneler yaratır. Foucault çalışmalarına özneyi analiz etmek amacıyla başlamıştır ancak iktidarın öznenin şekillenmesinde ana unsur olduğunu görünce, arkeolojik ve genealojik yöntemle iktidar kavramı üzerinde çalışmaya başlamıştır. Foucault üç nesneleştirme biçiminden bahseder:

1- Bilim statüsü kazanmayı hedefleyen araştırma biçimleri tarafından dil, doğa ve ekonomi alanlarında konuşan, yaşayan ve çalışan insan olarak öznenin nesneleştirilmesi;

genel dilbilgisi ya da filoloji, zenginliklerin çözümlemesi ya da iktisat politikası, doğa tarihi ya da biyoloji gibi;

2- “Bölücü pratikler” olarak adlandırılan uygulamalarda öznenin nesneleştirilmesi: deli-akıllı, hasta-sağlıklı, suçlu-suçsuz ayrımında olduğu gibi, öznenin kendi içinde bölünme veya başka bir öznenen ayrılma yoluyla nesneleşmesi;

3- İnsanın kendini özneye dönüştürmesi yoluyla nesneleşme, insanın kendini cinsellik öznesi olarak tanınması. İlk biçim, bilim statüsü kazandırılmak istenen araştırma biçimleri içerisinde öznenin nesneleştirilmesidir (Çelebi, 2019).

Foucault için iktidar açısından önemli olan, “öznenin hangi koşullar altında ve nasıl bir biçimde söylemin düzeninde belirdiği”dir. Foucault’ya göre genellikle “ben” olarak adlandırdığımız şey aslında toplumsal düzlemde oluşturulmuş bir kurgu -yani bir yapıntı veya kurmaca- ve özgün söylemlerin ürünüdür. Bireysellik ve özerklik duygusu doğal bir algının sonucu değil, tamamen toplumsal bir inşadır. Kullanılan kelimeler ve sahip olunan fikirler toplumun gerçeklik tasarımıyla bağlıdır. Foucault’ya göre özne, sistemler içerisinde şekillendirilir ve bu yüzden özne ile toplum arasında ayrım yoktur (Game, 1998:65). Toplum onaylama ve paylaşımına dayanır; aynı zamanda onaylananı ve paylaşılanı yüceltir. Bu bakış açısıyla “her toplum anlam fabrikasıdır. Aslında daha da fazlasını yaparlar; anlamlı yaşamın yetiştirildiği yerlerdir”. “Anlamanın, iktidarın ya da eylemin kaynağı özne değildir. Özne, iktidarın el koyduğu bir bilinçle donatılır ve insanlar söylemler aracılığıyla özneler olarak üretilir”. Kısacası, iktidar özneyi yaratır. Örneğin, Foucault’ya göre homoseksüelliğin bastırılması ve bir kişinin homoseksüel olduğunu ifade ederek iktidara karşı çıkmasının anlamı yoktur. Çünkü birey bunu yaparak kendisini iktidarın yarattığı bir öznellik ile ilişkilendirir ve iktidarın kontrolünde bir oyuncak olur. Foucault bu türden bir iktidar biçimine ‘özneleştirme’ adını vermiştir (Yılmaz, 2007).

Foucault’ya göre, iktidar ve bilgi birbirine sürekli bağlıdır; iktidar ilişkisi bilgi üretirken, bu bilgi de iktidarı etkiler. İktidarın bilgisiz, bilginin ise iktidarsız olması mümkün değildir. Foucault için bilgi söylemseldir çünkü hangi önermelerin kabul edileceği ya da dışlanacağı belirlenmiştir. Bilginin doğruluğu ve söylemsel biçimlenmesi, yapısal bir iktidar ilişkisini içerdiği için, dolaylı olarak da olsa bilgiyi iktidara bağımlı hale getirir.

İnsan bilimlerinde elde edilen bilgilerin toplumsal ilişkilere uygulanmasında; yani pratiklerin ve eylemlerin denetlenmesinde de bilgi ile iktidar buluşur. Bu yaklaşım, geleneksel düşünceye karşıdır: Bilginin ancak iktidar ilişkilerinin yok olduğu bir alanda oluşabileceği düşüncesi yerine, Foucault iktidarın bilgiyi ürettiğini ve ikisinin birlikte işlediğini savunur. Dolayısıyla, bilgi tarafsız veya nesnel değil, daha çok iktidar ilişkilerinin bir sonucudur. Foucault ayrıca özne ile iktidar arasındaki kopmaz bağı vurgular. Özneler toplumsal ilişkiler içinde şekillenir ve iktidar tarafından etkilenir. Eğer özneler özgür değillerse ve direnme imkânları yoksa bir iktidar ilişkisinden bahsetmek mümkün olmaz. Foucault'ya göre hakikat, özgür bireylerin oynadığı bir oyuna benzer; ancak özne özgür olduğu sürece bir iktidar ilişkisi mevcut olabilir.

Özetle, Foucault'nun görüşüne göre, bilgi ve iktidar arasında ayrılmaz bir bağ vardır. İktidar bilgi üretirken, bu bilgi de iktidarı etkiler. Bilginin nesnellikten ziyade iktidar ilişkilerinin bir sonucu olduğunu savunur. Ayrıca, öznelerin toplumsal ilişkiler ve iktidarın etkisi altında şekillendiğini belirtir (Turan, 2007).

2.6 Sınıf Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

Tarih boyunca insanların, toplum içinde statü, mülkiyet, iktidar gibi alanlar referans alındığında eşit olmayan bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu eşitsiz yapıyı açıklamak üzere farklı kavramlar kullanılmıştır. Söz konusu bu kavramlar zaman zaman “sosyal tabaka”yı zaman zaman da “sosyal sınıfı” tanımlayan özellikler taşımıştır. Sınıf veya tabaka, bu kavramlar toplumdaki hiyerarşik konumların belirlenmesinde kullanılmıştır (Başaran, 2017).

Antik Yunan'dan günümüz toplumlarına kadar, dünya, toplumsal sınıflar düzeyinde teknolojinin gelişmesiyle birlikte icat edilen/keşfedilen araçların toplumsal hayata entegre edilmesiyle ve dolayısıyla teknolojinin hayatta aldığı rol ile de dikkate alarak açıklanmaya çalışılmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan ve günlük hayatta kendine yer bulan aletler, savaşlarda düşmana karşı üstünlük sağlamak için üretilen savaş araçları ve keşfedilen maddeler, tarihin ve toplumun özümсенerek değerlendirilmesinde sosyal bilimler alanında çalışan birçok açıklama imkânı tanımıştır ve üretim biçiminin değişmesinde kilit bir rol oynamıştır (Özdemir, 2015).

Sınıf kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında, Fransızca “classe” olarak, İngilizcede ise “class” olarak kullanılan bu sözcük, her iki dilde de Latince “classis” sözcüğünden türemiştir. Bu kelime, 17. ve 19. yüzyıl Fransızcasında kategori anlamına daha yakinken, özellikle İngilizce dilinde, “toplumun statülere göre ayrılması” anlamıyla 18. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Başaran, 2017).

Sosyoloji disiplini içindeki “sınıf” kavramı, geniş bir tanım içermekte ve bir toplumda benzer görevleri yerine getiren, aynı yararı sağlayan ve benzer şartlar altında yaşayan büyük bir insan grubunu ifade etmektedir. Tarihsel olarak, “sınıf” kelimesi Arapça kökenli olup, Arapçada “zümre, grup, kategori, aşiret” anlamlarına gelmektedir. Bugün “sınıf,” toplumsal farklılıkları belirtmek amacıyla kullanılmaktadır.

Günümüzde toplumsal tabakalaşmanın yaygın bir örüntüsü olan sınıf, sosyolojinin en tartışmalı kavramlarından biridir. Bu terimin içeriği, Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve kentleşme gibi değişimlerle bağlantılı olarak ortaya çıkmış ve Avrupa’da 18. yüzyıldan itibaren genel anlam itibariyle toplumsal farklılıklar ve dolayısıyla toplumsal tabakalaşmaya işaret etmeye başlamıştır. Dilbilimci Thomas Blunt’un 1656’da yayımlanan eserinde sınıfı “insanların çeşitli hiyerarşik derecelere göre dağılımı” şeklinde tanımlaması, bu terime yeni bir anlam kazandırmıştır.

2.6.1 Karl Marx – Marxist yaklaşım

Karl Marx, Sanayi Devrimi’ni temel alarak kapitalist sistemdeki üretim araçlarının mülkiyeti hususu neticesinde toplumun sınıflara ayrıldığını savunmuştur. Bu sınıflar, üretim araçlarını ve dolayısıyla kapital yani sermaye sahipleri olarak değerlendirilen burjuva sınıfı ile üretim araçlarının mülkiyetinden yoksun, emeği ve zamanı karşıladığında yalnızca zorunlu insani faaliyetlere yetecek kadar ücret alan proletarya sınıfıdır. Marx’a göre, kapitalizmin ilerlemesiyle toplum zamanla iki kutbu olan bir yapıya evrilecek ve sonunda bu sistem bir devrim ile son bulacaktır. Bu devrim sonrasında burjuva ve proletarya sınıfı arasındaki keskin sınır kalkacak ve toplum sınıflardan arınarak sosyalist düzede bir yapıya ulaşacaktır.

Marx’ın sınıf yaklaşımını anlayabilmenin temel noktası üretim tarzıdır. Çünkü “sınıf”, üretim tarzına bağlı olarak değişen bir kavramdır. Marx’ın sınıf kuramı kapitalizmden

türemiştir ve kapitalizmde kilit rol oynayan sermaye kavramını vurgular. Kapitalizmin temel özelliği, sermayenin kendini büyütme için kullanılmasıdır. Kapitalist üretim tarzını anlamak, toplumsal yapının ve Marx'ın sınıf yaklaşımının anlaşılması için temel bir önkoşuldur. Sanayi Devrimi, kapitalist üretim tarzını doğuran bir dönüm noktası olmuştur. Bu devrimle birlikte, sanayinin ilerlemesiyle işgücüne olan talep artmış ve milyonlarca insan sanayinin yoğun olduğu bölgelere göç etmiştir (Özkan ve Kök, 2019).

Marx, toplumsal değişimi belirleyen temel noktanın ekonomik etkenler olduğunu savunur. Toplumsal hayatın diğer alanları ve düşünce biçimleri, üretime ve dolayısıyla üretimin ortaya çıkardığı ekonomiyle ilgilidir ve ortaya çıkan bu ekonomiyi referans alır. Üretim ilişkileri veya toplumun ekonomik yapısı, ekonomi, Marx'a göre toplumun gerçek temelidir. Sosyal sınıflar ekonomik yapıyla belirlenir. Marx'ın Komünist Manifesto'da belirttiği gibi, “Şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşları tarihidir.” Marx'a göre farklı sınıfların çıkarları birbirleriyle çelişkilidir ve her ekonomik sistem, belirli bir sınıfın diğerini istismar etmesine yol açar. Sanayi toplumunda, burjuva ile yani üretim araçlarını ellerinde bulunduranlar ve bunlar üzerinde tasarruf yetkisi olanlar ile üretim araçlarının mülkiyetinden yoksun, ücret karşılığı emeğini ve zamanını satan proletarya sınıfı arasında çıkar çatışması ortaya çıkmaktadır. Marx, bu çatışmanın ilerleyen dönemlerde işçilerin durumunu düzeltereceğini ve sermaye devletini yani burjuva devletine büyük zarar vererek yıkacağını savunur. Ona göre oluşan bu yeni düzende artık sınıflar ortadan kalkacak ve üretim araçları mülkiyetsizleşerek tüm topluma mülk olacaktır. Bu, komünist toplumu müjdeleyen bir vizyondur.

Sonuç olarak, Marx'ın sınıf yaklaşımı, ekonomik temellere dayanır ve sınıflar arası çatışmanın toplumsal değişimde önemli bir rol oynadığını savunur (Kale ve Nur, 2016).

2.6.2 Max Weber – Weberyen yaklaşım

Max Weber sınıfı tanımlarken “ortak pazar” kavramına değinir ve sınıfı, ortak pazarı olan bireylerin oluşturduğu sosyal gruplar olarak tanımlar. Weber'e göre bireylerin sınıf konumu, pazar (market) konumları tarafından belirlenir. Benzer sınıf konumlarına sahip bireyler, yaşam tarzları, ilgi, çıkarlar ve vizyon noktasında ortak anlayış geliştirebilir. Amerikan sosyolog Wright ise, sınıfların yapısını, sınıflar arasındaki ilişkiler ile

oluşturduğunu vurgular. Söz konusu bu sınıf yapısı, sınıfsal ilgileri belirleyen temel etken rolü oynar.

Max Weber, 20. yüzyılın başlarında sınıf durumunun Marx'ın kehanet ettiği gibi sona ermediğini gözlemleyerek, kapitalist üretim sistemindeki değişim ve dönüşüme odaklanarak bir sınıf teorisi geliştirmiştir. Weber'in sınıf teorisi, Marx'ın teorisini genişletmiş ve geliştirmiş bir versiyonu olarak değerlendirilmiştir (Arslan, 2004).

Weber, sınıf teorisini aktarırken “sınıf” kavramıyla birlikte “sınıf durumu” kavramını da kullanır. “Sınıf durumu,” malların tedariki, makam elde etme ve içsel tatminle ilgili olup, tüketim malları üzerindeki kontrol, üretim araçları, varlıklar veya mülkler, kaynaklar ve nitelikler her birinin özel bir sınıf durumu oluşturduğunu ifade eder (Sunar, 2012).

Weber, sınıf teorisini aynı Marx gibi kapitalist üretim sistemi yani üretim araçların mülkiyeti hususu üzerine inşa etmiştir, ancak Marx'ın kehanet ettiği proletarya sınıfının sürekli bir artış göstermediğini ve bunun yerine “orta sınıf”ın ortaya çıktığını gözlemlemiştir. Weber'in sınıf teorisinde temel fikir, “sınıf konumu” kavramıdır ki bu da Marx'ın sınıf teorisinden ayrılan önemli bir öğedir. Marxist düşünce sınıf olgusunu üretim ilişkileri üzerinden değerlendirirken, Weberci yaklaşım sınıf kavramını toplumun ticari faaliyetleri neticesinde ortaya çıkan ticari yaşantının bir sonucu olarak değerlendirir. Ancak her iki anlayış da kapitalist toplumda sınıfı temel bir analitik araç olarak görür ve işçiler ile sermaye sahipleri arasında iki farklı sınıfın olduğu görüşünde birleşir. Weber'e göre, sosyal sınıflar arasında üç temel tür bulunmaktadır: (a) mülk sahipleri, (b) bilgi ve beceri sahipleri, (c) işgücü sahipleri. Weber'in teorisi, maddi kaynakları sınıfsal bölümlenmenin ana temeli olarak kabul eder (Özkan ve Kök, 2019).

Sonuç olarak, Max Weber'in sınıf teorisi, Marx'ın teorisini genişleterek, sınıfın sadece ekonomik faktörlere değil, aynı zamanda sosyal duruma ve maddi kaynaklara dayalı olarak anlaşılması gerektiğini vurgular (Arslan, 2004).

2.6.3 Toplumsal tabakalaşma

Tabakalaşma kavramı, jeoloji literatüründen alınarak sosyal bilimlerde kullanılan bir terimdir. Jeolojik perspektiften bakıldığında, tabakalaşma, yer küresi üzerinde derinlikle ilişkilendirilmiş bir bölgeyi incelemeyi ifade ederken sosyal bilimlerde toplumbilimciler,

toplum içinde farklı sosyal tabakaların varlığını sorgular ve bu tabakalar arasındaki etkileşimi, iletişimi ve ilişkileri inceler (Saunders, 2001, s.1).

Bireyler, toplumsal yaşam içinde taşıdıkları özelliklere göre (fiziksel, sosyo-kültürel, ekonomik vb.) ayrışma yaşarlar. Bu ayrışmanın sentezlenmesi, bireylerin ve oluşturdukları grupların karşılaştırılabilmesi için önemlidir. Toplumsal tabakalaşma kavramı bu bağlamda, birbirinden ayrılmış ve sıralanmış grupların bir araya gelerek hiyerarşik bir sistem oluşturması olarak tanımlanabilir.

Eşitsizlik kavramı, toplumsal tabakalaşmanın temelini oluşturur. Toplumsal tabakalaşma, eşitsizlik unsurunun karakteristik yapısı ve bu eşitsizliği deneyimleyenlerin hayatlarındaki döndürülemez sonuçlarla ilişkilidir. Eşitsizlik maddi, cinsiyet, ırk, dil gibi farklı alanlarda ortaya çıkabilir. Bu nedenle toplumsal tabakalaşma, sadece ekonomik nedenlerle değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve cinsiyet temelli faktörlerle de ilişkilidir.

Toplumsal tabakalaşma, genellikle alt tabaka, orta tabaka ve üst tabaka olmak üzere üç ana başlık altında incelenir. Bu tabakalar içinde de katmanlaşma gözlemlenir. Alt tabakaya dâhil olan bireyler genellikle üst tabakaya geçme arzusuyla hareket ederken, üst tabakadaki bireyler konumlarını koruma çabası içindedirler. Tabakalaşma, bireyleri belirli kriterlere göre derecelendirme ve bu derecelendirmeyi meşrulaştırma sistemidir. Eşitsizliğin yanı sıra, inanç ve değerlerin de incelenmesi, kaynakların, hizmetlerin ve toplumsal statünün eşitsiz dağılımını anlamak için önemlidir.

Toplumsal tabakalaşma, sınıf, ırk, yaş ve cinsiyet gibi faktörlerin iç içe geçtiği karmaşık süreçleri inceleyen bir makro sosyoloji alanıdır. Bu alanın araştırmaları, sınıf ve statü sistemlerinin toplum düzeyindeki egemenliğini belirlemeyi, bu yapıların oluşumunu ve belirleyicilerini tespit etmeyi, koşullar, fırsatlar ve sonuçlarda gözlenen eşitsizlikleri belgelemeyi hedefler. Marx, Weber ve Durkheim gibi düşünürlerin çalışmaları, toplumsal tabakalaşma literatüründeki temel yaklaşımları oluşturmuştur. Bu düşünürlerin çalışmaları, yapısal işlevselciler, Marksistler/toplumsal çatışma kuramcıları ve Weberyenler/sembolik etkileşimciler olmak üzere üç ana yaklaşımı ortaya koymuştur (Ülkücan, 2017).

2.6.4 Yapısal işlevselciler

Yapısal İşlevselciler, toplumu birbirinden farklı görevleri üstlenen ve karşılıklı bağımlılık ile etkileşimler düzeni içinde işleyen bir organizma olarak tanımlarlar. Toplumu insan vücuduyla benzeterek, her bir unsuru belirli bir görevi üstlenen organlar gibi düşünürler. İşlevselciliğin temelinde, toplumun bütüncül yapısıyla işlev gören unsurlar yer alır ve toplumu bir arada tutan unsur, bu işlevlerin birbiriyle uyum içinde hareket etmesidir. Bu yaklaşımda, değişime karşı bir direnç vardır, çünkü değişikliklerin topluma zarar verebileceği düşüncesi hâkimdir.

Yapısal işlevselcilik, sosyoloji ve antropoloji gibi tüm sosyal bilimler için önemli bir teorik yaklaşımdır. Toplumun canlı bir organizma olarak nasıl var olduğunu sorusuna en kapsamlı cevap, yapısal işlevselci gruptan gelmektedir (Aydın, 2015).

Durkheim, Weber ve Marx'ın çalışmaları incelendiğinde, Durkheim'in topluma daha olumlu bir bakış açısına sahip olduğu gözlemlenebilir. Modern toplumlarda organik işbirliği ve uzmanlaşmanın temel olduğunu ve bu toplumlarda insanların yasal ve ahlaki yönden birbirlerine bağımlı olduğunu belirtir. Durkheim, modern toplumu “organik dayanışma” olarak adlandırdığı ve kabul ettiği bir yapı olarak değerlendirirken, Marx bu toplumu büyük sorunların sınıfsal savaşı olarak görürken; Weber ise haksızlık, eşitsizlik, adaletsizlik ve rasyonel bürokrasinin tahakkümüne karşı endişelerini dile getirmiştir.

Durkheim, bireylerin toplumsal yapıda üstlendiği görevlerin geleneksel ve modern toplumlardaki karşılığını vurgular. “Kültür” kavramını inceleyerek, kültürün paylaşıldığı ve kural koyucu olarak kabul edildiği ölçüde toplumsal uyum ve bütünleşme için işlevsel olduğunu belirtir.

Yapısal işlevselciler, Durkheim'in etkisiyle toplumsal tabakalaşmayı toplumsal işlevlerle birlikte ele alır. Durkheim'in tabakalaşma ve sosyal eşitsizlik konusundaki görüşü, işlevselci teori temelinde iş bölümünün anormal biçimleri, dayanışma, devletin rolü ve meslek birlikleri ile ilişkisi içinde ele alınmıştır. Durkheim, modern toplumda anormal işbölümü biçimlerinin geçici olduğunu öne sürer, ancak bu biçimlerin haksızlığa ve dolayısıyla eşitsizliğe yol açtığını düşünür (Aydın, 2015). Parsons, Davis ve Moore gibi yapısal işlevselciler, toplumu bir sosyal sistem olarak tanımlarlar. Bu sistem, çeşitli

kurumlar ve alt sistemlerden oluşan bir yapıya sahiptir ve bu mekanizmalar aracılığıyla denge ve sürekliliği sağlar. Parsons'ın teorisi, işlev, denge, sistem, yapı ve aktörler kavramlarına dayanır. Bu kavramlar, sistemin içindeki unsurlar arasında denge ve sürekliliği sağlamak için çeşitli mekanizmaların işleyişini açıklar.

2.6.5 Marksist toplumsal çatışma kuramcıları

Marksistler veya toplumsal çatışma kuramcıları, Karl Marx'ın öncülüğünde toplumsal tabakalaşma ve sınıf çatışması üzerine odaklanan bir perspektife sahiptirler. Marx, tabakalaşma kavramını kapitalist toplumun ekonomik yapısına geçiş ve özel mülkiyetin ortaya çıkmasının neden olduğu ekonomik eşitsizlikler temelinde ele almıştır (Giddens, 1999).

Marx'a göre kapitalist toplum üç ana sınıftan oluşur: üst sınıf, orta sınıf ve alt sınıf. Üst sınıf, kapitalist toplumda ekonomik üretim faktörlerinin mülkiyetine sahip olan burjuva sınıfıdır. Orta sınıf, üretim faktörlerinin sahibi olmayan ancak yöneticisi olan sınıftır. Alt sınıf ise üretim faktörlerini kullanarak değer üreten ve üst sınıfa kâr sağlayan işçilerden oluşur; Marx bu sınıftaki işçileri “proletarya” olarak adlandırır. Marx'a göre, toplumu temel olarak iki sınıfa ayırmak mümkündür: sömürenler (burjuva sınıf) ve sömürülenler (proletarya). Marx, ilerleyen süreçlerde proleter devrimle birlikte toplumdaki sınıf farklılıklarının ortadan kalkacağını öngörmüştür (Aydın, 2015).

Marksistler, toplumdaki çatışmaları temel olarak güç, eşitsizlik ve mücadele kavramları üzerinde odaklanırlar. Onlar için toplum, sınıflar arası ekonomik güç rekabetine dayalı bir çatışma alanıdır. Her sosyal sınıf, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eder ve daha az olanaklı olanı sömürmek için mücadele eder. Marksist perspektife göre, toplumsal sistem sadece ekonomi üzerinden işler ve üstyapıdaki tüm unsurlar, ekonomi tarafından şekillendirilir. Üretim süreçleri, sermaye sistemleri ve kapitalizmin işleyişi, Marksist felsefenin ayrıntılı olarak ele alındığı “Das Kapital” adlı eserde detaylı bir şekilde incelenmiştir.

3. BÖLÜM: SİNEMADA SINIF VE BİYO-İKTİDAR

3.1 Sinemada Sınıf Kavramı

“Sanat” kelimesinin kökenine bakıldığında, 13. yüzyılda İngilizce’ye “art” olarak giren Latince kökenli bir terim olduğunu görüyoruz. Latince’de “artem” yani “beceri” anlamına gelen bu kelime, günümüzde estetikten yaratıcılığa, kültürden dehayı kapsayan geniş bir kavramı tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak, bu kavramın anlamsal farklılıkları, döneminin içinde bulunduğu zaman dilimi ile içeriğin kullanıldığı yaklaşımsal faktörlere bağlı olarak ortaya çıkabilir.

Toplum merkezli bir perspektiften bakıldığında, iki temel kuram öne çıkar: Birincisi “yansıtma kuramı”dır. Yansıtma kuramına göre sanat eseri olarak nitelendirilen meta, dış dünyada algılanan doğa, insan ve yaşam gibi gerçekliklerin bir yansımasıdır. Platon’un ifadesiyle, bu durum “dünyaya ayna tutmak” şeklinde açıklanabilir. Diğer bir kuram ise “Marksist kuram”dır. Plehanov özellikle sanat eserinin gerçeği imgeler aracılığıyla aktardığını belirtmiştir.

Marksist sanat yaklaşımının temelini Marx, Engels ve Plehanov gibi sosyal bilimciler oluşturmuş ve bu yaklaşım 1934 yılına kadar belirli bir ekonomik temel üzerine oturtulmuştur. Üretim araçlarının mülkiyetini elinde bulundurma gücüne sahip olanlar arasındaki yürütülen ilişkilerin toplum ölçeğinde ekonomik alt yapısı oluşturduğunu ve bu alt yapının da sanat gibi bir üst yapıyı etkilediğini savunurlar. Bu nedenle, üst yapı olan sanat kavramını anlamak için öncelikle alt yapı olan ekonomik koşulları anlamamız gerektiği düşünülür. Söz konusu bu yaklaşıma göre, ilkel toplumlardaki en büyük ihtiyaç olan beslenme ve barınma sanat dallarının ortaya çıkmasında etkili olur.

Toplumsal sınıf bilincinin oluşması ve gelişmesi, insanlık tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Bu süreç genellikle uzun ve zorlu bir yolculuk gerektirirken, gelişimi daha hızlı ve doğrudan bir yoldur. Bu hızlanmanın başlıca nedenlerinden biri, bu gelişim

sürecinde kullanılan araçlardır. Bu enstrümanların başında hiç şüphesiz “sanat” gelmektedir. Sanat, sadece estetik kaygıları tatmin etmek ve insana kendini iyi hissettirmek için değil, aynı zamanda sanatçının hem bireysel hem de toplumsal endişelerinin bir yansıması olarak da ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, toplumun sınıfsal mücadelesi ile sanatın kitlesel etkisi düşünüldüğünde, bu durum karanlık bir tünelden büyük bir fenerle geçmeye benzetilebilir.

Sinema ise Alan Badiou’nun (2013) tanımına göre; “Yedinci sanat olarak diğer altı sanata eklenmez, diğer altı sanatı ima eder, diğer sanatların artısıdır.” Bu perspektiften bakıldığında, sinemanın sınıf mücadelesindeki rolü çok önemlidir. Sinema, toplumsal konuların geniş kitlelere ulaştırılması noktasında etkinliği bilinen ve inkâr edilemez bir araç olarak kabul edilebilir. Buna paralel olarak sinemayı toplumsal sınıf mücadelesinde aktif olarak kullanılan önemli bir aksiyon aracı olarak değerlendirilebilir (Yüksel, 2021).

3.2 Sınıfların Mekânsallığı

Oturulan bölge açısından mevkii, sadece coğrafi değil, sembolik bir anlam da taşır. Her şehrin kendine özgü sınıfsal oturma alanları vardır. Bireyler yaşamlarını sürdürdükleri coğrafi alana göre sınıflandırılır, hatta iş yerleri de ikamet ettikleri bölgelere göre değer kazanır ya da kaybeder. William F. Ogburn ve Meyer F. Nimkoff’un “İnsan Ekolojisi” adlı kitabında şehir düzeninden bahsederken, avantajlı konumun endüstrilerin öneminden kaynaklandığına ve bunun endüstriler ile sosyal sınıflar arasındaki rekabetten kaynaklandığına dikkat çekilir. İşletmelerin uygun konumlar için rekabet ettiği ve kira ile rekabet arasındaki ilişkiye vurgu yapılır (Yüksel, 2021 ; Açıkgöz, 2007).

Max Weber’in şehir tanımı, günümüz Batı şehrini üreten en eski ve belirgin Batı tarzı yerleşim birimini belirleme düşüncesi üzerine odaklanmıştır. Weber, Orta Çağ Avrupa site şehirlerinde kendini bulmuş gibi, gerçek şehir tipi teorisini sistemleştirmiştir. Şehir olarak nitelendirilebilmesi için bir yerleşim biriminin beş asgari özelliğe sahip olması gerekir. Bunlar arasında tahkimat, pazaryeri, özerk hukuk sistemine sahip mahkeme, tutarlı bir birlik şekli gibi özellikler bulunur (Yüksel, 2021).

Karl Marx’ın şehir yaklaşımı, endüstriyel şehirlerin ortaya çıkmasını, kırsal hayattan uzaklaşmayı ve sınıf bilincinin gelişmesini önemli bir aşama olarak değerlendirir (Marx).

Marx'a göre, şehirler üç sınıftan oluşur: üst sınıf (burjuva), orta sınıf ve alt sınıf (proletarya). Her sosyal sınıf, kendi çıkarları doğrultusunda çalışır ve toplumda ekonomik güç rekabetine dayalı bir çatışma olarak görülür (Aydın, 2015).

Yaşam alanları açısından üst ve alt sınıf arasında var olan ilişkiyi vurgulayan Egon Ernest Bergel (1955), çevresel faktörlerin üst sınıf yaşam alanlarını nasıl etkilediğine dikkat çeker. İmar yasalarıyla güçlendirilen konut ve çalışma alanlarını ayırma eğilimine rağmen, belirli koşullar altında istisnaların mümkün olabileceğini belirtir. Hiçbir konut bölümü tamamen işten bağımsız düşünülemez, çünkü kişinin ihtiyaçlarını karşılayabileceği yerlerden uzakta yaşamak mümkün olsa da, belirli hizmetlerin yakın olmadan yaşamının imkânsız olduğunu savunur (Açıkgöz, 2007), (Yüksel, 2021).

3.3 Sinemada Atmosfer Yaratımı

Sinemada atmosfer yaratımı, film yapımcılarının izleyicilere belirli bir duygu veya atmosferi aktarmak için kullandıkları karmaşık bir sanatsal süreçtir. Bu süreç, mekân, ışık, renk, kostüm ve doku gibi unsurların birbirleriyle etkileşimini içerir. Mekânın tasarımı, filmdeki olayların geçtiği fiziksel ortamı belirlerken, ışıklandırma atmosferi şekillendirir. Renk paleti, izleyicide belirli bir duygusal tepki yaratmak için seçilirken, kostüm ve doku karakterlerin ve mekânların kimliğini vurgular. Atmosfer yaratımı, sinema sanatında izleyicinin duygusal deneyimini zenginleştiren ve filmin temel anlatısına derinlik katan önemli bir unsurdur.

Sinemada atmosfer yaratımı, görsel ve işitsel unsurların bir araya getirilerek izleyiciye belirli bir duygusal, estetik veya dramatik deneyim sunma sürecidir. Bu atmosfer, mekân, ışık, renk, kostüm ve doku gibi sinematografik unsurların etkileşimiyle oluşur. Atmosfer yaratımı, izleyiciye filmin duygu durumunu, temasını ve atmosferini deneyimleme amacını taşır. Mekân tasarımı, ışıklandırma, renk paleti, kostüm ve doku gibi unsurlar bir araya gelerek film atmosferini oluşturur. Bu atmosfer, izleyiciye filmdeki olaylarla bütünleşmiş bir duygusal deneyim sunar ve filmin içerdiği duygu durumunu pekiştirir.

3.4 Mekân Yaratımı ve Mizansen Oluşturma

Sinemada mekân, filmde yaşanan olayların geçtiği fiziksel ortamı temsil eder. Mekân tasarımı, bu fiziksel ortamın görsel ve sembolik unsurlarını düzenleme sürecini ifade

eder. Mizansen ise filmdeki sahnelerin sıralanma şeklini ve birbiriyle olan ilişkisini belirleyen bir düzenlemeyi ifade eder. Mekân yaratımı, film yapımcılarının hikâyenin geçtiği ortamı detaylı bir şekilde planlamasını içerir. Karakterlerin etkileşimde bulunduğu mekânlar, filmin temasını ve duygusal atmosferini güçlendiren unsurlardır. Mizansen, bu mekânların nasıl sıralandığını ve birbiriyle nasıl bağlandığını belirleyerek filmin anlatısını şekillendirir.

Sinemada mekân, sadece olayların geçtiği bir fiziksel alanı ifade etmez, aynı zamanda hikâyenin bir parçasıdır. Mekân tasarımı, film yapımcılarının izleyiciye belirli bir atmosfer sunma sürecinde kullandıkları temel bir unsurdur. Mekânın fiziksel detayları, karakterlerle etkileşimi ve mizansenin oluşturulmasında önemli bir rol oynar. Mizansen, sahnelerin sıralanma şeklini belirleyerek filmi bir bütün haline getirir. Bu nedenle, mekân tasarımı ve mizansen oluşturma, sinematografinin temel taşlarıdır ve izleyiciye etkileyici bir görsel deneyim sunma konusunda kilit bir rol oynar.

3.5 Işık

Sinemada ışık, atmosferin oluşturulmasında güçlü bir araç olarak kullanılan temel bir sinematografik unsurdur. Işıklandırma teknikleri, karakterlerin yüz ifadelerini vurgular, mekânların hissiyatını belirler ve izleyicilere belirli bir duygu durumunu aktarmada kritik bir rol oynar. Gölgelemin, parlak noktaların ve renk tonlarının dengeli kullanımı, filmde derinlik ve dramatik etki yaratmada önemli bir etken olarak öne çıkar. Işıklandırmanın evrimi, sinema tarihindeki teknolojik ve sanatsal gelişmelerle sıkı bir şekilde bağlantılıdır.

Sinemada ışık, görsel unsurları belirginleştirmek, atmosfer oluşturmak ve izleyiciye duygu durumunu iletmek amacıyla kullanılan temel bir sinematografik unsurdur. Işıklandırma, bu ışığın karakterler, mekânlar ve nesneler üzerindeki etkilerini kontrol etme sürecidir. Işık, sinemada duygusal etki yaratmada önemli bir rol oynar. Filmin temasına uygun olarak seçilen ışıklandırma teknikleri, karakterlerin yüz ifadelerini vurgular, mekânların atmosferini belirler ve izleyiciye filmin duygusal tonunu aktarır. Işık kullanımı, bir sahnenin dramatik etkisini artırarak film atmosferini zenginleştirir.

3.6 Renk

Sinemada renk, görsel unsurları zenginleştirmek, sembolik anlamlar eklemek ve atmosfer oluşturmak amacıyla kullanılan bir diğer temel unsurdur. Renk paleti, filmin genel tonunu belirlemede önemli bir rol oynar. Renklerin seçimi, kombinasyonu ve kullanımı, film atmosferini şekillendiren temel unsurlardan biridir. Renk paleti, belirli duygu durumlarını vurgulamak, sembolizmi iletmek veya filmin temasına uygun bir estetik oluşturmak için bilinçli bir şekilde seçilir. Renkler, izleyiciye filmdeki olayların ve duygusal tonun anlamını iletmek için kullanılır. Sinemada renk, bir filmdeki atmosferin ve duygu durumunun zenginleştirilmesinde önemli bir unsurdur. Renk paleti, film yapımcılarının belirli temaları vurgulamak, sembolik anlamlar eklemek veya izleyici üzerinde belirli bir etki yaratmak için kullandıkları bir araçtır. Renk teorileri, duygusal etkileri ve renk paletinin filmin genel temasına olan etkisi üzerine yapılan araştırmalar, sinemada renk kullanımının karmaşık doğasını anlamak için önemlidir.

3.7 Kostüm ve Doku

Kostüm ve doku, sinemada karakterlerin giyim tarzı ve çevresindeki nesnelerin dokusal özellikleridir. Bu unsurlar, karakterlerin kişiliklerini yansıtmada ve film atmosferini oluşturmada önemli bir rol oynar. Kostüm tasarımı, karakterlerin kimliğini ve filmdeki temayı güçlendirmede kritik bir unsurdur. Kostümlerin renkleri, dokuları ve stili, karakterlerin duygusal durumlarına, geçmişlerine ve filmdeki rolüne göre özenle seçilir. Doku, filmdeki mekânların ve nesnelerin fiziksel ve duygusal özelliklerini vurgulayarak atmosferin zenginleşmesine katkıda bulunur.

Kostüm tasarımı ve dokular, karakterlerin ve mekânların filmde nasıl algılandığını belirlemede önemli rol oynar. Kostümler, karakterlerin kişiliklerini ve hikâyenin temasını yansıtarak izleyiciyle derin bir bağ kurar. Dokular, mekânların ve nesnelerin fiziksel ve duygusal özelliklerini vurgulayarak atmosferi zenginleştirir. Kostüm tasarımı ve doku kullanımı sinema tarihindeki evrimi, kostüm tasarımının sinematografiye olan katkılarını ve film atmosferini büyük oranda etkiler.

3.8 Biyo-iktidar Kavramının Bong Joon Ho Sinemasındaki Yeri

Bong Joon Ho'nun sinemasında biyo-iktidar kavramı önemli bir tema olarak karşımıza çıkar. Filmlerinde toplumsal yapıların eleştirisini yaparken, bireylerin bedenleri ve yaşamları üzerindeki kontrol mekanizmalarını derinlemesine inceler. Özellikle “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” gibi yapıtlarında, güç ilişkileri ve sınıf çatışmaları bağlamında biyo-iktidarın etkilerini görmek mümkündür. Bong Joon Ho'nun sineması, izleyicilere toplumsal yapıların altında yatan güç dinamiklerini sorgulama fırsatı sunarken, biyo-iktidarın modern toplumlardaki rolünü de vurgular.

3.8.1 Asya sineması

Asya sineması, Japonya'dan başlayıp Türkiye'ye uzanan geniş bir coğrafyayı kapsar ve zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Asya sineması, Japonya'dan başlayıp Türkiye'ye uzanan geniş bir coğrafyayı kapsar ve zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Asya'da sinema, farklı topluluklar arasında etkileşim ve kültürel alışverişin bir sonucu olarak önemli bir şekilde gelişmiştir. Özellikle, Japonya ve Hindistan gibi ülkeler, sinema alanında diğer uluslarla yoğun bir diyaloga girmiş ve üretken film endüstrilerine sahip olmuşlardır. Ancak, 21. yüzyılın başlarında, Hong Kong'un bu liste içindeki konumu belirsizdir ve kesin olarak netleştirilmemiştir. Günümüzde, Asya sinemasına bakıldığında, en dikkat çekici ve üretken endüstriler Hindistan ve Güney Kore tarafından yönetilmektedir. 2012 verilerine göre, Asya ülkeleri arasında en verimli sinema endüstrileri arasında Hindistan ve Japonya'nın yanı sıra Güney Kore de bulunmaktadır. Bu endüstriler, sadece ulusal düzeyde değil, aynı zamanda uluslararası alanda da büyük bir etkiye sahiptir. Çin, Endonezya, Tayvan, İran, İsrail, Türkiye, Türkmenistan, Kırgızistan, Hong Kong gibi diğer Asya ülkeleri de sinema endüstrileriyle dikkat çekmektedir. Bu ülkeler, sinema sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş ve küresel sinema sahnesinde etkili roller üstlenmişlerdir (Aliyeva, 2014).

3.8.2 Güney Kore sineması

1900'lerin başında Japon işgaline uğrayan Kore, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Japon baskısı altında kalır. Japon işgali, Kore'de uzun bir süre bağımsız ve özgür bir sinemanın ortaya çıkmasını engeller. II. Dünya Savaşı sonrasında Japonya hegemonyasından

sıyrılması ile Kore sineması baskıdan sıyrılarak kendi sinema kültürünü ortaya koymuştur. Kore sineması Güney ve Kuzey olarak iki ulusal bütüne ayrılmaktadır.

1876'da imzalan barış ve dostluk antlaşmasının ardından batı kültürü ve kültürel anlamdaki tüm üretimler Kore'ye girmeye başladı. Film endüstrisi ilk başlarda işgalinde etkisiyle batılı devletlerin ülkedeki ekonomik ve siyasi güçlerinin de bir yansıması olarak propaganda aracı olarak kullanılmaya başladı. Örneğin birçok batılı diplomat film endüstrisinin çıkardığı ürünleri üst düzeye sunmaktaydı. Bu ve bunu gibi baskılar altında yaşatmaya çalışılan Kore film endüstrisi 1960'lı yıllardan sonra ilk Kore filmi olarak adlandırılabilir "The Righteous Revenge" adlı bir filmle devletin desteğini arkasına almıştır.

Japon sömürge döneminde çekilen filmlerin çoğu "Shinpa" olarak bilinen yeni okul draması olarak da bilinen bir türe aitti. Bu filmler temel olarak cinayet, aşk ve ekonomik sorunların klasik temalarını içeren melodramlardı. Ardından geleneksel halk hikâyelerini anlatan ve klasik romanlardan çevrilen filmler çok popülerdi. Bu filmler günümüzde de popülerliklerini sürdürmektedir (Karakış, 2018).

Tarihler 1953'ü gösterdiğinde, Kore Savaşı bitmiş; film ekipmanları ve stüdyoları savaş döneminde zarar görmüş ve tüm teknik sorunların çözülmesi uzun zaman almıştı. Sektörün geliştirilmesi amacıyla 1953 yılında Güney Kore Devlet Başkanı Syngman Rhee, filmleri vergiden muaf tuttu. Çekilen filmlerin sayısı artarak 1960'lı yıllara gelindiğinde ortalama 100 uzun metrajlı film çekiliyordu. Bu dönemin en çok gelir elde eden filmlerinden biri Lee Kyu-hwan'ın The Tale of Chunhyang'tır. Bu dönemde en popüler tür aşk ve kadın meselelerinin anlatıldığı melodramlar olmasına rağmen komedi ve tarihi filmler ile anti-komünist filmler de çekilmekteydi. 2000'li yıllara gelindiğinde, dünya genelinde Kore filmlerine büyük ilgi gösterilmeye başlandı. 7 milyon dolar ihracat geliri kazanıldı. Bu kazanç önceki dönemlere göre %100'den fazlaydı. Ülkede sinema sayısı artarken birçok yönetmen de ortaya çıktı. Kore sineması, günümüzde ortaya çıkan birçok dijital platformlarca da yaygınlaştırıldı ve bu platformlar Güney Kore sinemasına, yönetmenlerine ve oyuncularına yer vermeye başladı (Karakuş, 2020).

3.8.3 Ütopya

“Utopia” kelimesi, Eski Yunanca kökenli olmamasına rağmen, kökeni Eski Yunanca’ya dayanmaktadır. “Utopia,” olumsuzluk anlamına gelen “ou” (ov) ile “o yer” anlamına gelen “topos”un, Thomas More tarafından birleştirilmesinden türetilmiştir. Bu kelimenin “utopia” olarak telaffuz edilmesi, “olmayan ya da bulunmayan yer” anlamına gelen “outopia” kelimesine bir gönderme içerir. Ayrıca, “iyi” anlamına gelen “eu” ile “o yer” anlamına gelen “topos”un birleştirilmesinden türetilen “iyi yer” anlamına gelen “eutopia” kelimesine de atıfta bulunmaktadır. Bu şekilde, More’un ilk kez ortaya attığı “utopia” kavramı, “bulunmayan yer” (outopia) ve “iyi yer” (eutopia) anlamlarını içeren bir kavram olarak öne çıkmış ve birçok Avrupa diline hızlıca yayılmıştır.

Bu kavramın iki temel anlamı olduğu söylenebilir. Birinci anlamı, More’un yazdığı edebi eserin adıdır. İkinci anlamı ise, gerekçelendirilmeyen ideallik ve gerçekleştirilebilirlik iddiası içeren, şu anda bu dünyada mevcut olmayan, ideal bir kent devleti tasarımıdır. Bu ikinci anlam, şu anda mevcut olmasa da imkan dahilinde olan, “ideal” olma, gerekçelendirilmeyen ideallik iddiası içermeye, insan bireyleri tarafından oluşturulduğu kurgusal bir ada, bir kent devleti gibi özellikleri içeren birçok eserin “ütopya” olarak adlandırılmasına sebep olmuştur (Omay, 2009).

İnsanlık, ideal bir toplum düzenine duyduğu özlemi tarih boyunca sürdürmüştür. Mevcut sistemin eksikliklerini eleştiren ve ideal bir yaşam tarzını tasvir eden bu hayali toplumsal projelere “ütopya” denir (Yumuşak, 2012).

Felsefe Sözlüğü’ne göre, ütopya, “gerçekle ilgisi olmayan siyasi ve toplumsal düzen tasarımı, ülküsel yaşam düzeni ve gerçekleşmesi imkânsız görünen tasarımlardır” şeklinde tanımlanmıştır. Sosyoloji Sözlüğü’nde ise “kusursuz bir toplumu ya da ideal bir devleti ifade eden hayali bir kurgu” olarak açıklanmıştır (Erol ve Görmez, 2016, s. 82).

İnsanlar, varlıkları süresince doğayla ve diğer insanlarla harmoni içinde bir gelecek arzulamışlar ve ideal toplumlar, devletler, sistemler, mitler, dinler gibi kavramları düşlemişlerdir. Rönesans dönemi ile birlikte, insanın kendi geleceğini aklını kullanarak inşa edebileceği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Coğrafi keşifler ve Rönesans’ın getirdiği yeni bilgi rejimi, insanın evreni dönüştürebileceği düşüncesini desteklemiştir. Bu dönemdeki değişim, insan aklının merkezde olduğu, sürekli değişen, tamamlanmamış ve

keşfedilmeye açık bir dünya anlayışını beraberinde getirmiştir. Ütopya kavramı, tamamlanmamış, değiştirilebilir ve yetkinleştirilebilir olan dünya ile insanın daha iyi bir yaşam arzusu ve umudu arasında bir bağlantı kurarak ortaya çıkmıştır. Bu kavram, insanlık tarihinde mitlerle başlamış olsa da, ütopya terimi ve kavramı ilk olarak Thomas More tarafından ortaya atılmıştır. 1516 yılında yazdığı kitapta, kurgusal bir adada bulunan ideal bir kent devletini ve siyasi sistemi tarif eden More, eserine kendi türettiği bir kavram olan “ütopya” adını vermiştir. More, bu terimi oluştururken iki Yunanca sözcüğe başvurmuştur (Ertung, 2019).

3.8.4 Distopya

“Distopya,” temel olarak kusursuzluğun tasarımı olarak kabul edilen ütopya kavramının tam zıttıdır ve baskıcı bir toplum düzenini ele alır. Ayrıca, olumsuz hayat koşullarına sahip ve refah seviyeleri düşük olan toplumların yaşam hikayelerine odaklanır (Set ve Lekesiz, 2019). Ütopyalar, var olan problemlerden yola çıkarak hayal edilmiş ideal toplumsal yapılar iken, distopyalar, ütopyalarda kurgulanan üretim ilişkileri ve toplum yapısının bir sonucu olarak ortaya çıkan yaşam standartlarını gösterir (Yıldırım, 2018).

Distopya, var olan kötü yaşam koşullarının sosyolojik ve siyasal gelişmeler etrafında şekil aldığı politik bir kavramdır. Gelecekte ortaya çıkabilecek felaket ve tehditlerin topluma anlatılma çabası, distopyaların ortak bir özelliğidir. Bu olumsuz durumlar, bazen toplumların içe kapanması ve kendilerini soyutlaması, bazen de baskıcı bir anlayışla yönetilen bireylerin kısıtlanması olarak görülebilir (Set ve Lekesiz, 2019). Distopyalarda toplumsal yaşam genellikle üretim ve tüketim ilişkileri çerçevesinde şekillenir (Kumar, 2005).

Distopyalarda, toplumda yaşayan bireylerin duyguları ve değerleri yok sayılarak sadece tüketime odaklanan bir sistem vardır. Modern ütopya veya karşıt ütopya olarak da adlandırılan distopyalar, mevcut düzenden kaynaklanan sorunlara odaklanır. Distopyalarda, ütopyaların tersine, iyiye gitmeyen, karamsar bir gelecek kurgulanır (Yıldırım, 2018).

Film sektörü örneğinde, distopik öğeler içeren bir film yapma fikri, film endüstrisinin henüz gelişim göstermediği ilk yıllarda pek yaygın değildi. 1930 ve 1940’lı yıllarda,

Frankenstein ve The Wars of the Worlds gibi bilim kurgu filmleri, toplumun beğenisini kazanma kaygısıyla kurgulanmıştır. Distopik bir film, genellikle hükümetin etkisinin olmadığı veya hatta hükümetin olmadığı bir gelecekte geçer.

Distopik filmlerde dünya genellikle olumsuz koşullar içinde tasvir edilirken aynı zamanda modern toplum unsurlarına da yer verilir. Distopyacılar genellikle eşitlik, bilim, tutku ve akla inanırlar, ancak distopyacıları rahatsız eden nokta, bu ilkelerin kullanım şeklidir. Yani demokrasinin despotizmi, bilimin barbarlığı ve aklın akıl dışılığı gibi kavramlar bu türde işlenir (Set ve Lekesiz, 2019).

3.9 Yönetmen Bong Joon-Ho

Bong, Güney Kore'nin en yetenekli ve vizyoner yönetmenlerinden biridir. ABD ile ilişkisi ve vatandaşlarının gönül rahatlığı hakkında yorumları kesme çalışmalarına başladı. O, yeni Kore Sinemasında lider değilse de kilit bir figür. Öğrencilerin film endüstrisine girmelerine yardımcı olmak için tasarlanmış Güney Kore film okullarına ilk katılan yönetmenler kuşağı arasındaydı. Dikkatli bir izleyici, Bong'un filmlerinde edebiyata, Amerikan türünün sözdizimine, uluslararası yeni dalga sinemasının biçimsel deneylerine ve kendine özgü yenilikçi sinematik hikâye anlatımı yöntemlerine göndermeler görebilir.

İki filmini inceleyeceğimiz Bong Joon-Ho ise, genel olarak bütün filmlerinde sınıf farkları ve sınıf çelişkileri konularına değinir. Bong Joon-Ho benzer şekilde, sonraki filmlerinde de kapitalist sistem eleştirisi için türlü türlü alegori kullanımına başvurur. Başvurduğu alegori, “*Snowpiercer*”da (2013) tam teşekküllü bir tren, *Okja*'daysa (2017) genetiğine müdahale edilerek laboratuvar ortamında üretilen bir yaratık olur.

Son olarak “*Parasite*”te ise bir sanat yönetmeninin baştan sona tasarladığı bir ev olarak izleyicinin karşısına çıkar. Sonuç olarak, 2000'ler Güney Kore sineması, toplumsal yapıyı kimi zaman gerçekçi, kimi zaman şiirsel bir sinema diline başvurarak, kimi zaman metaforlar kullanarak ya da filmin tamamını bir alegori haline sokarak, yansıtmaya çalışan bir sinema.

Yaşamın gerçeği ile filmin bahsettiği gerçeklik arasındaki ilişkide kullanılan imge, simge ya da anlatım ne olursa olsun, Güney Kore filmlerinin anlatılarının çoğunda gözden

kaçmayacak asıl önemli özellik sınıf eşitsizliği olgusu. Klasik kapitalizm yasalarının aşıldığı, sınıf mücadelesinin her zamankinden daha keskin olduğu geç kapitalizm, 2000’ler Güney Kore toplumsal madalyonunun bir yüzüne yeni zenginleri diğer yüzüne de işsizler ordusunu yerleştirir.

Bong Joon-Ho’nun “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*”i. Bu filmler Güney Kore’deki sınıf eşitsizliği olgusunu farklı “görme biçimleri” ile ele alsa da, aslen birçok kavramsal ortaklığa sahip. Filmlerdeki ilk ortaklık, şimdiye dek devam eden kapitalist ve yozlaşmış düzenin sürmesi için üst gelir grubunun her türlü yolu meşru görmesi anlayışıdır. İkinci ortaklık ise, üst gelir grubunun, toplumsal ilişkiler ağı içinde alt gelir grubunu daima yok sayması ve onları sadece bir işlevden ibaret olarak görmesidir.

Ancak üçüncü ortaklık, ilk iki ortaklığın panzehri olacak niteliktedir: düzen bozucu aktörler. Bütün kurulu düzenlerin düzen bozucuları vardır ve beş filmdeki düzen bozucu ve özgürlük vaat edici karakterler, alt gelir grubu bireyleridir. Burada önemli olan, aktörler kadar kapitalist statükonun sona ermesi için başvuru eylemlerinin niteliğidir. Yakmak, yıkmak, görünmez olmak, sanata ve hukuka başvurmak, filmlerdeki düzen bozucu aktörlerin bazılarının kullandığı eylemler arasındadır. Yöntemler ne kadar farklı ve radikal olursa olsun, önemli olan bu düzensiz düzene müdahale edebilme olasılığıdır.

4. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu çalışma, Michel Foucault'un biyo-iktidar kavramı bağlamında “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerini sosyolojik açıdan analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel metodolojisi nitel araştırma yöntemidir; bu yaklaşım örnek olayları ve bağlamları daha derinlemesine inceleme olanağı tanımakta, toplumsal süreçleri anlamak ve bu örnek olayları sosyal bağlam içerisinde değerlendirmek açısından uygun bir zemin sağlamaktadır.

Çalışmada yapılan çözümleme için eleştirel söylem analizinden yararlanılmıştır. Söylem analizinden bahsedebilmek için önce söylemin tanımlanması gereği ortaya çıkmaktadır. Genel olarak söylem, konuşmaya dayalı etkileşim, işaretler, yazılı metin, tipografik düzen, kaplamalar, imgeler ve anlamlandırma gibi semiyotik ya da multimedya boyutlarını içeren bir iletişim etkinliği olarak ifade edilir.

Örneklem olarak seçilen filmler detaylı bir şekilde izlenip incelenecek ve Foucault'un biyo-iktidar kavramı bağlamında ortaya çıkan toplumsal yapılar, güç ilişkileri ve kontrol mekanizmaları analiz edilecektir.

4.1 Araştırma Modeli

Bu çalışma, “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerini Michel Foucault'nun biyo-iktidar kavramı bağlamında sosyolojik açıdan analiz etmek için bir araştırma modeli olarak nitel bir yaklaşım benimsemektedir. Araştırma, söylem analizi üzerine odaklanacak ve bu analiz, filmlerdeki görsel imgeler, karakter etkileşimleri ve mekan kullanımı gibi unsurları Foucault'nun kuramıyla bağlamlandırarak ve Foucault'nun biyo-iktidar kavramının filmlerdeki yansımaları ortaya konacaktır.

4.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Bong Joon-Ho'nun yönettiği filmleriyken araştırmanın örneklemini ise “*Snowpiercer*” (2013) ve “*Parasite*” (2019) filmleridir. Örneklem olarak seçilen filmler amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemi çalışmanın problemi, amaçları ve varsayımlarıyla kuramsal yapıya uygun niteliklere sahip bir yapıya katkı sağlamaktadır.

4.3 Veriler ve Toplanması

Veriler, çalışmadaki mevcut filmlerin kesitleri ve sahneleri aracılığıyla görsel, işitsel ve metin unsurlarının analizi ile elde edilecektir. Filmler kuramsal yapıdaki biyo-iktidar kavramı ile bu kavramın sinemadaki yansımaları üzerine yapılan söylem analizi örnekleriyle incelenecektir. Ayrıca, biyo-iktidar kavramının sinema anlatısındaki dramatik yapıdaki öğelerin yansımaları da dikkate alınacaktır. Bu veriler, filmlerin sahip olduğu görsel ve işitsel unsurların yanı sıra metinlerin de detaylı bir incelemesiyle toplanacaktır. Bu şekilde, filmlerin içerdiği semboller, anlatılar ve dramatik yapılar üzerinden biyo-iktidar kavramının sinema ile ilişkisi değerlendirilecektir.

4.4 Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada kullanılan kaynaklardan elde edilen bilgiler, araştırmacının “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmleri üzerinden yaptığı değerlendirmelerle birlikte incelenecek ve yorumlanacaktır. Filmlerin belirli kesitlerinden elde edilen veriler, biyo-iktidar kavramının sinema içerisindeki yansımaları açısından analiz edilecek ve bu analizler çerçevesinde yorumlanacaktır. Elde edilen bulgular, tezde öne sürülen iddiaları desteklemek veya çürütmek adına detaylı bir şekilde değerlendirilecektir. Bu süreç, çalışmanın sonuçlarına ulaşılmasında önemli bir adım olacaktır.

4.5 Snowpiercer (2013) Filmi



Şekil 1. Snowpiercer Film Afişi (Snowpiercer, Bong Joon-Ho, 2013)

Vizyon Tarihi: 29.07.2013 / 2s 6dk / Dram, Bilimkurgu

Yönetmen: Bong Joon Ho

Senarist: Bong Joon Ho, Kelly Masterson

Oyuncular: Chris Evans, Jamie Bell, Tilda Swinton

2013 yılında Güney Kore, Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve Çek Cumhuriyeti'nin ortak yapımcılığını üstlendiği “*Snowpiercer*” filmi, “*Le Transperceneige*” adlı çizgi romandan uyarlanmıştır. Senaryosunu Bong Joon-Ho ve Kelly Masterson üstlenmiştir. Koreli film yapımcısı Bong Joon-Ho, bu distopik ve kıyamet sonrası bilim kurgu filminin yönetmenliğini üstlenmiştir. Chris Evans, Jamie Bell, Tilda Swinton, John Hurt, Ed Harris ve Octavia Spencer gibi yıldızlar da bu filmin kadrosunda yer almıştır. (Sarmış, 2015).

2014'te küresel ısınmayı durdurmaya yönelik bir deney başarısız oldu ve dünya buzul çağına geri döndü. Bu felakette kalan birkaç kişi, insanlığın son sığınağı olan ve dünyayı

kesintisiz bir güçle saran “*Snowpiercer*” “*Kar Ülkesi Treni*” adlı bir trende yaşamak zorunda kaldı. Treni icat eden Wilford, aynı zamanda sahibidir ve lokomotif üzerinde kurduğu düzende treni yönetir. Trenin ön vagonunda oturanlar en iyi şartlarda yaşamlarını sürdürmekte, arka vagonunda olanlar ise çok kısıtlı koşullarda ve acılar içinde hayatta kalma mücadelesi vermektedir. Arka vagonlarda düzeni sağlamak için sıkı kontroller yapılmakta ve askerler yolcuların ön bölmeye girmesini önleyici tedbirler almaktadır. Ayrıca ön vagonlardaki insanlar, arka vagonlardakilerden ihtiyaçlarını karşılamaları için iş yapmalarını sağlar. Arka vagondakiler her geçen gün daha kötü hale gelen dayanılmaz yaşam koşullarını değiştirmek için planlar yaparak 17 yıllık esarete isyan ederler ve 2031 yılında Curtis önderliğinde Wilford ve askerlerine direnmeye başlarlar (Sarmış, 2015).

“*Snowpiercer*” (Joon-Ho Bong, 2013) filminde de aynı derecede olumlu bir gelecek olsa da, bu filmin bugün için özel bir anlamı var. Çünkü film (tıpkı bugün olduğu gibi) ekolojik dengedeki değişimler için etkili olan küresel ısınma felaketlerini en baştan önleme fikrini ortaya atıyor. Filmin başında sunucu, 2014 yılı itibariyle yaşanan küresel ısınmanın aşırı şiddetlendiğini ve bilim insanlarının ısınmaya karşı koymak için CW-7 adlı bir gaz ürettiklerini belirtti. Bu gaz, küresel sıcaklığı daha da düşürecek, istenen seviyeye getirecek ve dünya sıcaklığını mevsim normallerine döndürecektir.

Ancak filmin devamından da anlaşılacağı gibi, bilimin bulduğu doğa tahribatına çözüm, doğayı kurtarmakla kalmamış, doğayı daha da kötüleştirmiş ve tüm dünyanın yeniden buzul çağına dönmesine neden olmuştur. Bilim insanları bu ihtimali göz önünde bulundurarak bir tren (*Snowpiercer*) tasarlarlar. Felaketten sonra insanlar umutsuzca kendilerini trende bulurlar.

Yeni ütopyanın ümidi sayılan tren, tıpkı dünyada olduğu gibi, “doğal” düzene göre sınıflara ayrılır. Son vagondan başlayarak alt sınıf - orta sınıf - orta ve üst sınıf - burjuvazi şeklinde lokomotiflere ayrılırlar. Alt sınıflar bu “doğal” düzene isyan ederler ve arka vagondan ön vagona giderek treni ele geçiren kahramanları Curtis’in önderliğinde bir devrim başlatırlar. Hiç durmadan dünyayı dolaşan bu trene sıkışıp kalan bu insanların başka şansı yoktur çünkü dışarıda hiçbir yaşam belirtisi bulunmamaktadır.

Genel olarak, sosyal sınıfların bölünmesi toplumdaki kültür, inanç ve ideolojilerdeki farklılıklara veya sadece kişisel gelire dayanmaktadır. Bu sınıflar arasındaki bariz fark,

sadece vagonlar arasındaki kapalı geçitlerde değil, yaşam standartlarındaki farkta da kendini gösteriyor. Bir süre sonra, “yolcu” (film, en alt seviyedeki insanların “yolcu”, diğer sınıfların “vatandaş” olduğunu vurgular) acımasız yaşam koşullarına ve baskı sistemi trenine dayanamaz ve buna isyan etmeye karar verir. Ancak trenin yaratıcısı Wilford, tıpkı 1984’teki George Orwell romanında olduğu gibi, tüm trene hükmeder ve bu nedenle tüm sistemi de kontrol eder. Sistemin temsilcileri, Wilford’un onları izlediği alt seviyelerle sürekli olarak iletişim kurar, bu nedenle alt seviyeler korku ve baskı tarafından yönetilir. Bu nedenle trende her şey iktidarın/yönetimin isteklerine göre gerçekleşir ve bu kurallara uymayanlar en ağır şekilde cezalandırılır. İnsanlar üzerinde iktidar kurmanın yolu sadece baskı ve korkudan değil, trene ve yaratıcısına verilen kutsallıktan da gelir (Altınkaya, 2016).

Wilford tarafından yaratılan tren, doğanın küçük bir kopyası/modeli gibidir. Doğada bulunan meyve, hayvan ve bitkilerin hemen hemen tamamı trende olup, bilimin sağladığı teknoloji kullanılarak yetiştirilmektedir. Filmdeki sistem savunucularının sürekli vurguladığı gibi tren mini bir ekosistemdir ve bu sistem bozulmamalıdır. Çünkü bu sistemin bozulması sadece alt sınıfın yaşamını değil, tüm insan ırkının yaşamının sonu olacaktır. Bir yandan trende yaşayan insanlar doğayı yok edince ne olacağının farkında sistemi yıkmamaya odaklanırken diğer yandan dünyada sınıflı toplumu yeniden üreterek bu ütopayı yıkıyor. Hâlbuki üst sınıf kamyonlara binen zenginler için hayat sanki gerçek bir “doğa” içinde devam ediyor. Tüm meyveler yapay olarak yetiştirilir, mezbaha zenginlerin yemesi için çeşitli proteinlerle doludur. İçki bol olan kumar masasında terziler eğlenerek kıyafet diker, doktorlar hastalıkları tedavi eder, mühendisler teknik sorunları çözer, güzellik salonları, buhar odaları, sauna odaları vb. hepsi zengin insanlardır.

Filmde vurgulanan sistemin sürekliliği ve gerekliliği oldukça önemlidir. Çünkü film boyunca bu sistemdeki tüm sınıf farklılıkları vurgulanıyor, tıpkı dünyada olduğu gibi, hepsi “doğal”. Sistemin temsilcisi Mason’ın dediği gibi, “Herkesin yeri önceden belirlenir.” Başrol olan Curtis lokomotif (güce/iktidara ulaştığında) geldiğinde bu vurgu filmin sonunda somutlaşır. Çünkü trenin yaratıcısı Wilford, sistemin sürekliliği için tek umudun Curtis olduğunu söyler ve onun yerine geçmesini umar. Curtis lokomotif geldiğinde, filmin başından sonuna kadar örgütlenen devrimci hareketin, nüfusu doğal bir düzende azaltmanın başka bir sistematik oyunu olduğunu fark eder. Wilford burada

Curtis’e bu sistemin gerekliliğinin kişinin karakterinden kaynaklandığına işaret etmiştir. Tıpkı *The Road*’da olduğu gibi, “*Snowpiercer*” dünyanın yıkımını insanlara atfediyor. İnsan garip ve zavallı bir yaratıktır. Ne istediğini bilmez. İnsan önce kendi zararından kendini korumalıdır. Wilford karakterinin dediği gibi, bu filmin sloganı “İnsanları görmezden gelerseniz kaos olur (Altınkaya, 2016).

“*Snowpiercer*”, Bong’un ilk İngilizce çalışması olmasına ve uluslararası bir oyuncu kadrosuna ve ekibe sahip olmasına rağmen, filmin iki Koreli karakteri (orijinal çizgi romanda veya devam filmlerinde görünmeyen) aracılığıyla yönetmen, bu dünyayı gezen eseri eve geri getirmeyi hala başarıyor. Ancak filmin hikayesinde ve mizanseninde yer alan tüm kurumsal yapılarla her yerde bulunan analogileri görmezden gelmekle hata yapmış oluruz . Çağdaş uygarlığın mevcut toplumsal ve çevresel sorunlarının çoğunu yansıtan bu sosyal olarak yapılandırılmış trenin parlak analogisi, son 30 yılda benzer tonda bilimkurgu sinemasının yaptığı gibi Orwell’i belirgin bir şekilde yansıtıyor ve bir bireyi veya grubu görünüşte her şeyi bilen ve yenilmez bir otoriteyle karşı karşıya getiriyor (Örn. *Brezilya* (Gilliam UK 1985), *The Truman Show* (Weir US 1998), *The Matrix* (Wachowski Siblings US/Avustralya 1999)). Orwell’in kendi dahil olmak üzere bu eserlerin birçoğu 1984, kendilerini anlamak ve hatta ilk direnç sonra önceden nefret otoriter figür hayran bulma kahraman ya da grupla varıldı. “*Snowpiercer*” da bu noktaya geliyor, ancak bir adım daha ileri giderek belirsiz ama daha iyimser bir sonuca varıyor.

4.5.1 Kardaki iktidar izleri

Film, post-apokaliptik bir dünyada geçmektedir ve insanlığın hayatta kalması, devasa bir süper trenin içinde gerçekleşmektedir. Ancak, bu trenin içindeki sınıf ayrımları ve kontrol mekanizmaları, Foucault’nun biyo-iktidar kuramında belirtilen güç ilişkilerinin somut bir yansımasıdır. Ön vagonlardaki ayrıcalıklı sınıf, egemenliğini sürdürmek için belirli ideolojik meşrulaştırma mekanizmalarını kullanırken, arka vagonlardaki insanlar ise bedenlerinin ve yaşamlarının nasıl düzenlendiğini göstermektedir.

Bu düzenlemenin bir parçası olarak, ideolojik kontrol mekanizmaları da filmde belirgin bir şekilde görülmektedir. Egemen sınıfın liderleri, alt sınıfların itaatini sağlanması için güçlü ideolojik argümanlar sunarlar. Bu, Foucault’nun biyo-iktidar kuramında

vurgulanan ideolojik kontrolün bir örneğidir ve alt sınıfların davranışlarını ve düşüncelerini şekillendirme amacını taşır.

Ancak, filmde gösterilen önemli bir tema da direniş ve ayaklanmadır. Arka vagonlardaki insanlar, kontrol altındaki bedenlerinin ve yaşamlarının bir tepkisi olarak ayaklanırlar. Bu, Foucault'nun biyo-iktidar kuramında önemli bir konudur çünkü iktidarın varlığı, direnişin ve karşı güçlerin varlığıyla ilişkilidir.

Ne var ki, filmde gösterilen devrim girişimi başarısız olur ve mevcut düzenin sürdürülmesi vurgulanır. Bu, Foucault'nun biyo-iktidar kuramındaki süreklilik ve değişim kavramlarıyla bağlantılıdır. Devrimin başarısızlığı, mevcut iktidar yapılarının dönüşümünü sağlamaz, ancak sadece var olan düzeni yeniden üretir.

Ancak, filmin sonunda sunulan bir seçenek vardır: dış dünyaya atlamak. Bu, Foucault'nun biyo-iktidar kuramındaki alternatiflerin ve dönüşümün potansiyelini temsil edebilir. Dış dünya, mevcut iktidar yapılarından ve biyo-iktidarın kontrolünden kaçmanın simgesel bir yolu olarak görülebilir.

“*Snowpiercer*” filmi, toplumsal dinamikleri ve yönetim yapılarını incelerken, Foucault'nun biyo-iktidar kuramıyla ilgili bir perspektiften ele alınabilir. Foucault'nun biyo-iktidar kuramı, modern toplumlarda iktidarın nasıl işlediği ve insanların bedenleri, davranışları ve yaşamları üzerindeki denetimin nasıl gerçekleştiği üzerine odaklanır.

Filmdeki toplumsal sınıf ayrımları ve trenin içindeki yönetim yapısı, Foucault'nun biyo-iktidar kuramıyla uyumlu bir şekilde incelenebilir. Trenin farklı bölgelerinde yaşayan elitler ve yoksullar arasındaki sınıf ayrımı, iktidarın ve kontrolün nasıl işlediğini gösterir. Elitlerin trenin ön tarafında yaşarken, yoksullar arka tarafında sıkıntılı bir yaşam sürerler. Bu, iktidarın belirli bir grup tarafından nasıl korunduğunu ve diğerlerinin nasıl kontrol altında tutulduğunu gösterir.

Filmdeki ideolojik kontrol mekanizmaları da Foucault'nun biyo-iktidar kuramıyla ilişkilendirilebilir. Elitler, alt sınıfların itaati için ideolojik mesajlar kullanarak kontrol sağlarlar. Örneğin, elitlerin yaşadığı bölgelerde eğitim ve sağlık hizmetleri gibi avantajlar sunulurken, arka tarafı yönetenlerin itaati sağlamak için farklı ideolojik argümanlar kullanılır.

Ayrıca, filmdeki çocukların seçilmesi ve eğitilmesi teması da Foucault'nun biyo-iktidar kuramıyla bağlantılıdır. Çocukların geleceğin nesillerini şekillendirmek için nasıl kullanıldığı, iktidarın ve kontrolün gelecek üzerindeki etkisini gösterir. Bu, toplumun sürekliliğini sağlamak için iktidarın nasıl biyo-politik araçlar kullandığını yansıtır.

Filmin final sahnesinde, trenden çıkan iki çocuğun sağ kalmasıyla temsil edilen yeniden doğuş teması da Foucault'nun biyo-iktidar kuramıyla uyumludur. Bu, mevcut düzenin dışına çıkarak yeni bir başlangıç ve umut vadeden bir geleceği simgeler. Irk, cinsiyet ve sınıf ayrımlarının olmadığı bir dünya için bir umut işareti olarak algılanabilir.

4.5.2 Yerini bil. Yerini kabul et. Ayakkabı ol!

Filmin erken sahnelerinde ortaya çıkan sınıfsal yapı ve mekânsal ayrışmalar, Michel Foucault'nun biyo-iktidar kuramı çerçevesinde daha geniş bir perspektife yerleştirildiğinde, toplumsal kontrol ve düzenleme konularında derinlemesine bir analiz sunmaktadır. Trenin içindeki sınıfsal düzenlemeler, bireylerin belirli bir sınıfsal konumda kalmasının, toplumun genel düzeni için biyo-iktidarın karmaşık bir yansıması olduğunu göstermektedir. Foucault'nun biyo-iktidar kuramına göre, güç ve kontrol sadece devletin politik hükümetiyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda bireylerin bedensel ve sosyal hayatlarına müdahale eden geniş bir düzenleme ağı içerir. Bu bağlamda, tren içindeki sınıfsal yapı, bireylerin belirli bir düzen içinde tutulmasını sağlamak amacıyla biyo-iktidar mekanizmalarının işleyişini somut bir şekilde göstermektedir.

Minister Mason karakteri, trenin sınıfsal yapısını anlatan ifadeleri, biyo-iktidarın belirli bir sınıfsal düzeni koruma çabasıyla ilgili önemli ipuçları sunmaktadır. Örneğin, Mason'un şu sözleri dikkat çeker: “Hepimiz, bu yaşam treninde, bize tahsis edilen kısımda kalmalıyız.” Bu ifade, bireylerin belirli bir sınıfsal konumda tutulmasının, toplumun genel düzeninin devamlılığını sağlamak adına biyo-iktidarın işleyişinin zorunlu bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Filmdeki diyaloglar, sosyal sınıflar arası geçişin imkânsızlığından kaynaklanan yapıdaki eksiklikleri de yansıtmaktadır. Özellikle, birinci sınıf yolcuların, diğerlerine karşı duyarsızlaşmasını gösteren diyaloglar, bu biyo-iktidar mekanizmalarının, bireyler arasındaki empati duygularını ve ahlaki değerleri erozyona uğratarak toplumsal düzeni sürdürme amacındaki rollerini derinlemesine açığa çıkarmaktadır.



Şekil 2. Yerini bil. Yerini kabul et. Ayakkabı ol (Snowpiercer, Bong Joon-Ho, 2013)

Tren, sadece bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda biyo-iktidarın toplumsal düzeni nasıl şekillendirdiğini yansıtan bir mikrokozmos olarak işlev görür. Bu bağlamda, trenin içindeki sınıfsal düzenlemeler, biyo-iktidarın bireyleri düzenleme ve kontrol etme amacı doğrultusunda ele alınabilir. Özellikle, eğitim aracılığıyla çocuklara belirli bir ideolojinin aşılmasına odaklanan bu iktidar mekanizması, biyo-iktidarın bilgi ve ideoloji üzerinden bireyleri şekillendirme çabasını somutlaştırır. Foucault'nun biyo-iktidar kuramına göre, eğitim, bireylerin düşünce sistemlerini ve davranışlarını kontrol etmek adına güç ilişkilerini pekiştiren bir araçtır.

Yekaterina Köprüsü üzerindeki savaş, sınıf mücadelesini ve biyo-iktidarın sınıfsal ayrımları nasıl koruma amacıyla olduğunu gösterir. Bu çatışma; biyo-iktidarın, sınıfsal düzenlemeleri ile sınıf mücadelesini düzenleme ve kontrol etme çabasını sembolize eder. Doğuştan gelen ayrıcalıkların ve yoksunlukların biyo-iktidarın nasıl işlediği açısından ele alınabilir. Biyo-iktidar, doğuştan gelen avantajları ve dezavantajları güçlendirir ve bu da sınıfsal eşitsizlikleri pekiştirir. Filmdeki tren düzeni, egemen sınıfın sahip olduğu ayrıcalıkların ve gücün nasıl belirleyici bir rol oynadığını yansıtmaktadır.

Filmdeki kuyruk bölümü sakinleri, geleneksel olarak Marksist anlayışta tanımlanan proletaryanın tipik bir temsili değildir. Foucault'nun biyo-iktidar teorisine göre, bu bölümdeki insanlar, sadece emek gücü sunan işçi sınıfına dair stereotiplerden daha fazlasını temsil ederler. “Pislik” olarak adlandırılan bu bireyler, sadece üretken bir işçi

sınıfı değil, aynı zamanda biyo-iktidarın kontrol mekanizmaları içinde yer alan nüfusun birer parçasıdır. Özellikle, filmdeki karakterlerin belirli görevlere atanmaları, biyo-iktidarın bireyleri belirli rollerle kategorize etme ve onlara yerleştirme gücünü yansıtmaktadır. Bu durum, Foucault'nun biyo-iktidarın bireyleri düzenleme ve belirli bir normativiteye uydurma çabasını açıkça gösterir. Filmde, çocukların kullanılması ve sistem içinde belirli bir şekilde yer almaları, biyo-iktidarın nesiller arası kontrol ve düzenleme dinamiklerine de işaret eder.

Karakterlerin temsil ettiği değerler, biyo-iktidarın bireyleri düzenleme ve kontrol etme mekanizmalarıyla ilişkilendirilebilir. Minister Mason karakterinin toplumda ekonomik ve politik yapıları temsil ettiği fikir ve inanç sistemlerini sembolize ettiğini belirtebiliriz ve bu semboller güç ilişkilerini pekiştirmek ve normları belirlemek için kullanılır. Mason'un cinsiyetsiz bir biçimde tanımlanması, bireylerin cinsiyetlerinden bağımsız olarak belirli ideolojilere hizmet etmelerini sağlar. Bu, biyo-iktidarın bireyleri belirli normlar dâhilinde kategorize etme ve düzenleme gücünü yansıtabilir.

Bay Wilford'un devlet başkanı olarak ideolojileri kontrol edebilme gücünü temsil ettiği söylenebilir. Bu durum, biyo-iktidarın ideolojik kontrol mekanizmalarını işaret eder. Wilford'un trenin tek bir noktasında görünmesi ve trenin çalışmasını sağlayan ana etken olması, biyo-iktidarın güç odaklarının nasıl belirlendiğini gösterir. Ayrıca, Wilford'un muhafazakâr bir liberal olarak tanımlanması, biyo-iktidarın ideolojik eğilimlerle nasıl ilişkilendirilebileceğini ortaya koyar.

Lokomotifle oldukça yaklaşan Curtis ve arkadaşları askerler ile kıyasıya bir çatışmaya girerler. Vahşet esnasında trenin yılda bir kez geçtiği ve tam on saniye süren köprüden geçerken kavgayı durdurup yeni yılı kutlarlar. Bu durum toplumsal hafızada yer edinmiş kültürel kodların gerektirdiği alışkanlıkların, olumsuz toplumsal olaylardan bağımsız olarak sürdürülmesi noktasında gerçek dünyayı yansıtan trajikomik bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gilliam'ın, kuyruktan kurtulmaya çalışsa da Wilford ile sürekli temas halinde bulunmasını, biyo-iktidarın alt sınıfları kontrol altında tutma ve yönlendirme çabasını temsil edebilir. Curtis karakteri ise prensipleri doğrultusunda hareket eden bir Marksist

devrimciyi simgelemekte ve biyo-iktidarın bireylerin davranışlarını şekillendirme ve yönlendirme amacına hizmet eden ideolojik dinamiklerini yansıtmaktadır.

Trenin sahibi Wilford, Curtis'e onu nasıl istediği gibi yönlendirdiğini anlatır. Curtis, en güvendiği kişinin bile Wilford'un muhbiri olduğu gerçeğiyle yıkılır. Curtis, istediğini elde etmiş, lokomotifle ulaşmıştır ancak mutlu değildir. Çıkardığı karmaşanın bile sistemin bir parçası olduğunu anlar. Curtis'in treni bir uçtan diğerine götürmesinin, biyo-iktidarın sınıflar arasındaki kopuşu ve baskıyı yönetme çabaları Foucault'nun biyo-iktidar kuramının bireyleri düzenleme ve toplumsal yapıları kontrol etme perspektifini yansıtmaktadır.

4.5.3 Atmosfer ve mekân yaratımı

"*Snowpiercer*" filmi, neredeyse tamamen bir trende ve gelecekte geçen, geç kapitalist sistemin mikro bir tasviri olarak dikkat çeker. Trenin iç mekânları ile ana karakter Curtis arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Özellikle kuyruk bölgesindeki insanlara odaklanarak seyirci ile Curtis arasında güçlü bir bağ oluşturan gizemi vurgular. Bu bağlamda, iç mekân tasarımı filmin anlatım diline katkısını önemli bir yer olarak değerlendirir.

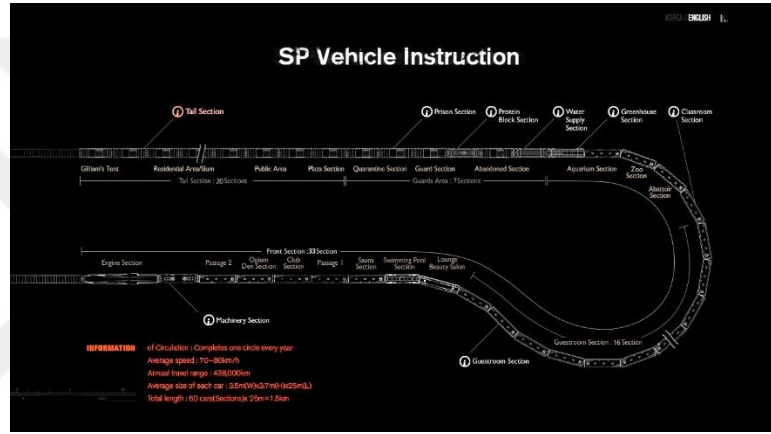
Yönetmen Bong Joon-Ho, 2014 yılında verdiği bir röportajda; trenin kompartımanlarının tasarımına odaklanarak, bu tasarımın filmin anlatımına nasıl katkıda bulunduğunu açıklar. Kompartımanların iç tasarımlarındaki boyutsal farklılıkların karakterler arası diyalogları nasıl etkilediğini açıklarken, örneğin Wilford'un mekânının daha uzun monologlar için tasarlandığına dikkat çeker. Bong, bu kompartımanların ilişkilerin gelişimi açısından iç mekan anlamında büyük destek sağladığına vurgu yapar.

Trenin genel tasarım mantığından bahseder ve özellikle savaş sahnelerine değinir. Trenin iç mekânlarının gerçek tren oranlarına uygun karton vagonlar üzerine yapıldığını belirtir. Sauna bölümünün tasarımında mekânsal bir gizem yaratmak için zikzak düzeni tercih ettiklerini ifade eder. Dış mekân tasarımı için ise Çekya'nın tercih edildiğini ve uygun bir plato ve Avrupa avantajlarına sahip olduğunu belirtir. Özellikle trenin makine bölümü ve kalbi olması bakımından en zorlu vagonun Wilford'un vagonu olduğunu özellikle belirtir.

Bu analizler, filmin iç mekân tasarımının anlatımını nasıl güçlendirdiğini, kompartımanların ilişkileri nasıl etkilediğini ve dış mekân tasarımının nasıl

kurgulandığını gösterir. Film ekibi, mekânın karakterleri ve hikâyeyi nasıl desteklediğine dair dikkatli tasarım kararları almış gibi görünmektedir.

İlerledikçe, modern toplumun sosyal yapılarında farklı hiyerarşik düzenlemeleri temsil eden vagonları görüyoruz. Üst sınıflar için ayrılmış restoran, havuz, sauna ve gece kulübü gibi mekânlar, toplumsal yapıdaki farklı katmanları sembolize ediyor. Bu vagonlar, amacı bakımından toplumsal yapının sembolik yansımaları olarak karşımıza çıkıyor. Her vagon arası geçiş, kapitalizmin tren içindeki yayılımını daha net bir şekilde gözler önüne seriyor.

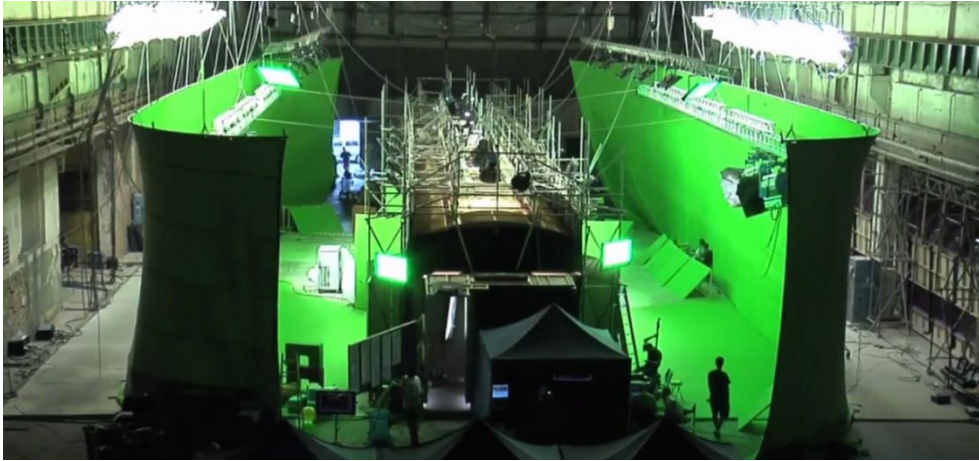


Şekil 3. Trenin Yerleşim Şeması (Snowpiercer, Bong Joon-Ho, 2013)

“*Snowpiercer*” filmindeki kapı metaforu, varoluşsal ve patlama gerekliliği gibi birkaç farklı açıdan ele almaktadır. Kapının, sadece insanları içeride ya da dışarıda tutma işlevinin ötesinde, bariyer ve geçiş ayırıcının çok ötesinde anlam taşıdığını ifade eder. Kuyruk bölümünü sadece kendi alanında tutan ve trenin geri kalanından ayıran bir hapisane ayırıcı olmanın ötesinde bir işlevi vardır.



Şekil 4. Kapı Metaforu (Snowpiercer, Bong Joon-Ho, 2013)



Şekil 5. Vagon Aydınlatması (Snowpiercer, Bong Joon-Ho, 2013)

Filmde özellikle ışık konusuna (özel efekt kullanımında) büyük önem verdikleri vurgulanmaktadır. Hatta trenin akvaryum vagonunda gerçekleştirilen çekimlerde, ışık efektinin zorluklarından bahsedilmiştir. Oyuncuların üzerlerine düşen ışığı manipüle ederek gerçek bir akvaryum atmosferi oluşturmayı hedefledikleri de dile getirilmiştir. Bu etkiyi yakalamak için balıkların, aydınlatma ortamlarının ve ışığın su ve camdan geçişi gibi unsurları inceleyerek bir ekip tarafından Vancouver Akvaryumu'nda araştırmalar yapıldığı aktarılmıştır. Ayrıca, Sushi Bar vagonunda pencereden içeri giren ışığın dışarıdaki buzun soğuşunu yansıtması gibi bir sorunla karşılaştıkları belirtilmiştir. Bu

durumun çözümü için ışığın yapısını ayrıntılı bir şekilde incelemeleri gerektiği ifade edilmiştir.

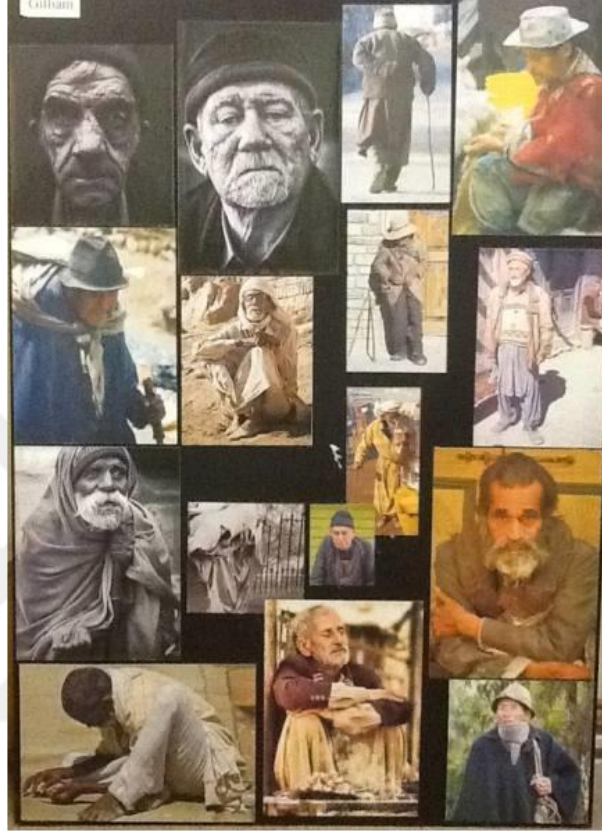
4.5.4 Kostüm ve doku

Bir filmde karakterleri kahramanlaştırmak genellikle odaklanılan kişiyi öne çıkarmakla mümkün olsa da, “*Snowpiercer*” gibi bir filmde sadece bireyi değil, aynı zamanda bir fikri ve düşünceyi kahramanlaştırmak için destekleyici unsurları ve diğer karakterleri de öne çıkarmak gerekmektedir. Bu bağlamda, “*Snowpiercer*” filmi, savunduğu fikir bakımından bir dizi farklı hikâye içermekte ve her hikâyenin kendi kahramanına sahip olduğu bir yapı sunmaktadır. Örneğin, hapiste olan Nam-Gong veya filmin sonunda gerçekleri öğrendiğimiz Gilliam gibi karakterler bu yapı içinde önemli roller oynamaktadır. Bu hikâyeler, kültürel ve sembolik olarak karakterlerle ilgili ipuçları vererek izleyiciye çeşitli anlamlar sunmaktadır.

Filmdeki kostüm tasarımının önemi, tüm bu karakterlerin distopik gelecek kurgusuna hizmet edecek şekilde nasıl sunulduğunu göstermektedir. Karakterlerin geçmişlerine dair bilgiler, trende geçirdikleri süre gibi genel konularda yönetmen ve yazarlarla sürekli iletişim halinde olunması gerektiği ve kostümlerin detaylarının, karakterlerin izleyici üzerindeki etkileri bakımından ne kadar önemli olduğunu da vurgulamaktadır. Örneğin, “Kibrit çalan ve alevi yakan çocuk Chan” karakterinin kostüm tasarımını açıklamak gerekirse, Chan’ın karakter özelliklerini yansıtmak için Afrika’daki çocuk askerlerin giyimlerine dikkat edilerek, bu doğrultuda kostüm detayları şekillenmiştir.

Filmin farklı hikâyelerine bağlı olarak her karakter için farklı bir yaklaşım benimsenmektedir. Örneğin, Nam-Goong karakterinin mühendis olarak çalıştığı dönemde giydiği kıyafet, eski tren çalışanlarının giyiminden esinlenerek tasarlanmıştır. Oyuncu kadrosu küresel bir yapısı olduğu için çok sayıda araştırma gerektiren ve kültürel farklılıklardan beslenerek oluşturulmuştur. Kıyafetlerde geleneksel ve çağdaş Batı kombinasyonu amaçlanmıştır.

Tasarım süreci ile ilgili verilen bu bilgiler, “*Snowpiercer*” filminin karakterlerini derinlikli ve anlamlı bir şekilde betimlemek adına kostüm tasarımının ne kadar kritik bir rol oynadığını göstermektedir.



Şekil 6. Kıyafet Moodboard (*Snowpiercer*, Bong Joon-Ho, 2013)

Ana karakter Curtis'in, filmin ideolojisi gereği isimsiz ve sıradan bir lider olması istenmiştir. Kostüm tasarımı yapılırken, Curtis'in sıradanlığını vurgulanarak aynı zamanda kalabalığın içinde tanınabilir olması amaçlanmıştır. Ancak bu noktada, Curtis'i canlandıran Chris Evans'ın daha önce “Captain America” rolünde tanındığı gerçeğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu bağlamda kostüm tasarımcısı George, Chris Evans'ın daha önceki görünümünden uzaklaşmak istediklerini ifade etmiş ve şu açıklamayı yapmıştır:

Chris Evans'ın daha önce giydiğine alışkın olduğumuz görünümünden uzaklaştırmak istedik. Şapka, onun fark edilmesine yardımcı oldu. Onun fiziksel özelliklerini gizlememiz gerekiyordu ve büyük boy palto, hem tanınabilirliğine

katkıda bulunmak hem de kaslı yapısını gizlemek adına işe yaradı. Daha sıradan görünmesi için ise alt katmanları, tişörtünün, gömleğinin ve süveterinin kollarını kesmek zorunda kaldık (Laverty, 2017)



Şekil 7. Kıyafet Moodboard-2 (Snowpiercer, Bong Joon-Ho, 2013)

4.5.5 Eleştirel içeriği ortaya koyan anahtar karşıtlar

Demokrasi - Hiyerarşi: Film, trendeki toplumun alt sınıflarının zenginlere karşı ayaklanmasıyla başlar. Trendeki alt sınıflar, yüksek sınıflar tarafından baskı altında tutulmaktadır ve isyanla birlikte hiyerarşiye karşı bir talep ortaya çıkmaktadır.

Çevre - Kalıtım: Dünya dışında yaşanılmaz hale gelmiş bir dünyada, insanlar devasa bir trenin içinde yaşamaktadır. Doğanın yok oluşu ve insanların yapay bir ortamda yaşamaya zorlanması, çevre ve kalıtım arasındaki gerilimi vurgulamaktadır.

Görecelik - Kesinlik: İsyan sırasında farklı karakterlerin bakış açıları ve motivasyonları arasında çatışmalar görülür. Herkesin gerçeği ve adalet anlayışı farklı olduğu için görecelik ve kesinlik arasındaki çatışma vurgulanmaktadır.

Birlik - Rekabet: İsyan sırasında farklı gruplar arasında işbirliği ve çatışma dengesi gözlemlenmektedir. Yolcular, hayatta kalmak için hem birlikte çalışmak zorunda kalırlar hem de kaynaklar ve güç üzerinde rekabet ederler.

Dışardakiler - İçerdekiler: Trendeki toplum, sınıflar arasında keskin bir ayrım gösterir. Alt sınıflar, trendeki diğer yolcular tarafından dışlanmış ve aşağılanmış.

Evrensel - Ulusalıcı: Tren, insanların son kalan sığınaklarından biridir ve bu nedenle tüm insanlığı temsil eder. Ancak, trenin toplumsal yapısı, uluslararası dayanışma ve çatışma arasındaki gerilimi yansıtmaktadır.

Cinsel Özgürlük - Tek Eşlilik: Filmde cinsellik ve romantizm, ana konular arasında değildir. Ancak, sosyal sınıf farkları ve güç mücadeleleri aracılığıyla cinsel normlar ve ilişkilerin farklı dinamikleri de ele alınmaktadır.

4.6 Parasite (2019) Filmi



Şekil 8. Parasite Film Afişi (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Vizyon Tarihi: 2 Kasım 2019 / 2s 12dk / Gerilim

Yönetmen: Bong Joon Ho

Senarist: Bong Joon Ho, Jin Won Han

Oyuncular: Song Kang-Ho, Woo-sik Choi, Park So-Dam

“*Parasite*” filminde, Bong Joon-Ho bir kez daha temel noktasına sınıf sorununu yerleştiriyor. Güney Kore’nin Seul kentinde toplumsal hiyerarşinin en altında, yoksulluk ve sefalet içinde yaşayan, bir iş sahibi olmak için her türlü etik dışı yola başvuran Kim ailesi ile hiyerarşinin üstünde zenginlik ve lüks içinde, yoksullardan soyutlanmış konforlu bir evde yaşayan Park ailesinin birbiriyle kesişen hikâyesi işlenmektedir.

Bong Joon-Ho “*Parasite*” filminde Güney Kore toplumunda gündelik hayatta yaşanan sınıf eşitsizliklerini iki aile üzerinden incelemektedir. Film, Güney Kore’de geçmesine ve orada yaşanan sınıf eşitsizliğini anlatıyor olmasına rağmen tüm dünyanın ilgisini çekmiştir. Çünkü her ülkenin kendine ait yoksulu ve zengini olduğu göz önüne alındığında film küresel ve çözüm bekleyen mesele sınıf eşitsizliklerine dair önemli ve çarpıcı tespitlerde bulunmaktadır.

Filmlerin toplum bilimi kriterlerine bakarak değerlendirilmesi gayesinde olan sosyolojik çözümleme yönteminin temelinde filmlerin cinsiyet, ırk, ulus ya da sınıf gibi eksenler çerçevesinde değerlendirilmesi bulunmaktadır. Bu yöntemde sosyologların toplumları incelerken kullandığı temel kavramlar filmlere, dizilere ve metinlere uygulanmaktadır. Bu kavramların başında toplum, küreselleşme, kapitalizm, şiddet, aile, gündelik hayat, sınıf, öteki, kimlik, toplumsal roller, önyargı yer almaktadır. Sosyolojik çözümleme yöntemi sosyal ilişkiler içinde bireylerin birbirlerini, çevrelerini ve toplumu anlamlandırmalarına yardımcı olan ifadeleri filmsel anlatıda incelemektedir.

Sinema tarihinin başlangıcından itibaren hatırı sayılır ölçüde film sınıf ve bunun yarattığı farkları sinema perdesine yansıtmıştır. Çoğu yönetmen sınıfsal eşitsizlikleri zengin ve fakir ayrımına giderek yaparken; fakir ve zenginlerin temsilleri genellikle aynı noktada birleşmiştir. Çoğunlukla bu tür yapımlarda fakirler yoksulluk, açlık, sefalet, geçim sıkıntısı içinde resmedilirken, lüks hayat, servet, ihtişam, güç ve tüketim zengin dünyasını tasvir etmek için kullanılmıştır. Bu filmlerde zenginler kibirli, havalı, soğuk ve en önemlisi kötü olarak resmedilirken; alt sınıflar ise ezilen sınıf olmalarından ötürü mazlum, iyi niyetli, zekâ seviyeleri üst sınıfa göre daha düşük bununla birlikte özgüvenden yoksun karakterler olarak sinema perdesine yansıtılmıştır. Alt-üst sınıf ilişkilerindeki anlatıları tersine çeviren Bong Joon-Ho’nun alametifarikası da burada

yatmaktadır. Bu filmde kötü olarak resmedilmeyen üst sınıf karşısında alt sınıflar zekâları ve özgüvenleri sayesinde durabilmektedir. Alt sınıf bireylerinin çoğunda görülen ortak ruh hali kaderlerine razı gelmeleridir. Bu doğrultuda film sadece bir izlence olmaktan çıkarak toplumsal anlamlarla kurulu yoğun bir anlatıya dönüşmektedir.

“*Parasite*” filmi alt sınıfta yer alan Kim ailesinin ekonomik durumunu ve sınıfını gözler önüne seren detaylarla başlar. İnterneti bile komşularından bedavaya getirmeye çalışan, yiyecek yemekleri olmamasına rağmen ellerindeki cep telefonlarıyla tuvalet dâhil her yerde wifi arama derdinde olan yoksul Kim ailesi için internet iş bulmak için bir umut kaynağıdır. Filmde Kim ailesinin geçmiş günlerinde toplumsal hayatta şu anda bulundukları sınıftan daha üst bir sınıfta yer aldıklarını gösteren ipuçları mevcuttur. Baba Ki-Taek hiçbir zaman düzenli bir işe sahip olmamasına rağmen geçmişte tavuk dükkânı ve Tayvan pastanesi açabilecek kadar bir sermayeye sahip olan ve bir dönemde valelik yaparak evini geçindiren bir karakterdir. Anne Chung-sook ise geçmişte madalya alacak kadar başarılı bir sporcudur. Oğulları Ki-woo üniversite sınavına tam dört kez girmesine rağmen bir türlü sınavı kazanamamış bir gençken, kız kardeşi Ki-jung parasızlıktan dolayı eğitim alamayan ama zekâları ve özgüvenleriyle ön plana çıkan Kim ailesinin diğer fertleridir. Aynı zamanda Kim ailesinin toplumsal yaşamdaki yerlerini kaybettiğini soy isminden yola çıkarak da söylenebilir. Güney Kore’de her beş aileden birinin soyadı Kim’dir. Bu durumun tarihsel bir nedeni vardır. Kore’de Joseon hanedanı döneminde soyadı sahibi olmak “yangban” denen yönetici sınıfa, yani soylulara ait bir imtiyazken, 18. yüzyılda toplumsal güç profili değişmeye başlamış ve eline para geçen tüccarlar, ücretini ödeyerek soylulardan soyadı satın almaya başlamışlar. En prestijli soyadları, en çok satın alınanlar olmuş. Ancak zaman içinde sayıları artan (Kim soy isminde olduğu gibi) soyadlarının prestiji düşerek toplum ortalamalarının altına inmiştir.

“*Parasite*”in kelime olarak anlamına bakıldığında “bir canlıya bağımlı olarak yaşayabilen ve üzerinde yaşadığı canlıya zarar verebilen organizma” olarak karşılık bulmaktadır. Filmin isminden yola çıkarak “*Parasite*”lerin kim olduğu sorusu ön plana çıkmaktadır. “*Parasite*”ler emek gücünü satan proleterler midir yoksa proleterlerin emeklerini sömüren burjuvalar mıdır? Bu soruya iki türlü yanıt verilebilir. Alt sınıf da yer alan Kim ailesi yaşadıkları şartların kötülüğünden ve sefaletinden kurtulabilmenin yolunu zengin bir ailenin bünyesine girerek çözmeyi başarmıştır. Çünkü hayatta kalabilmenin

tek yolu ve son çaresi zengin bir ailenin bünyesine girip oradan beslenmektir. Yani Marx ve Engels'in altını kalınca çizdiği gibi “Burjuvazi artık yönetmeye yeterli gelmemektedir, zira kölesine bu kölelik şartlarındaki hayat koşullarını dahi temin edememektedir; kölesinin öyle bir duruma düşmesine yol açar ki, sonunda kölesi onu besleyeceği yerde, o kölesini beslemek zorunda kalır”. Park ailesi açısından değerlendirildiğinde Marx burjuvaları yoksulların kanını emen “*Parasite*’ik yaratık” olarak tanımlar. Marx’ın sınıf kavramında, sınıfsal ilişkiyi tanımlayan merkezi süreç sömürüdür; yani bir sınıfın diğer bir başka sınıf zararına ekonomik avantaj elde etme sürecidir.

4.6.1 Yukarıdakiler ve aşağıdakiler

Yukarı ve aşağı kavramları, mimari bir üslup olarak “mimarlıkta hem fiziksel hem de analogik bir statü ayrımı” şeklinde tanımlanmaktadır. Ayrıca, “*Parasite*” filmi özelinde modern mimari ile gecekondular arasındaki karşıtlığa da vurgu yapılmaktadır. Bu farklılığın, konutların iç mekânları ile bulundukları bölgesel özelliklere nasıl yansıdığı görülmektedir. “*Parasite*” filmi, mimarlık ve sosyoloji disiplinlerine sıkı bir şekilde bağlı olarak, yönetmenin anlatımını desteklemek için kullanılan her malzeme ile dış mekânlarda ve iç mekânlarda alt metinler oluşturmaktadır.

Yönetmen, kendi ifadesine göre “iç mekânların yüzde altmışının geçtiği Park ailesinin evi” tasarımında, Bong Joon-Ho’nun düşüncelerini hayali bir mimar aracılığıyla yansıtmıştır. Bu bağlamda, yönetmenin daha önce çektiği “*Snowpiercer*” filmi ile “*Parasite*” filmi arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliği “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerinin odaklandığı sınıf farklılıkları üzerinden okumak mümkündür. Ayrıca, bu iki film de kendi kurguları zemininde oluşturdukları doğa ile bu sınıfsal farklılıkları ve kendi içindeki benzerlikleri eşsiz biçimde yansıtmaktadır.

Moon-Gwang ve kocası Greun-Sae için ise durum tam tersidir. Bodrum kat, özellikle Greun-Sae için bir kurtuluş ve yaşama tutunma alanı olmuştur. Ezilen işçi sınıfı için bodrum kat, kapitalizmin getirdiği borçlardan, sermayeden, hapisten ve yaşamın diğer zorluklarından kaçış ve sığınma yeri olabilir. Bu mekân, sadece Greun-Sae için değil, aynı zamanda Kim Ki-Taek için de bir kaçış ve saklanma yeridir. İçerisi bir hapishane gibi görünse de aslında tüm sorunlardan kaçtıkları ve sığındıkları bir mekândır.



Şekil 9. Kim Ailesinin Evi (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

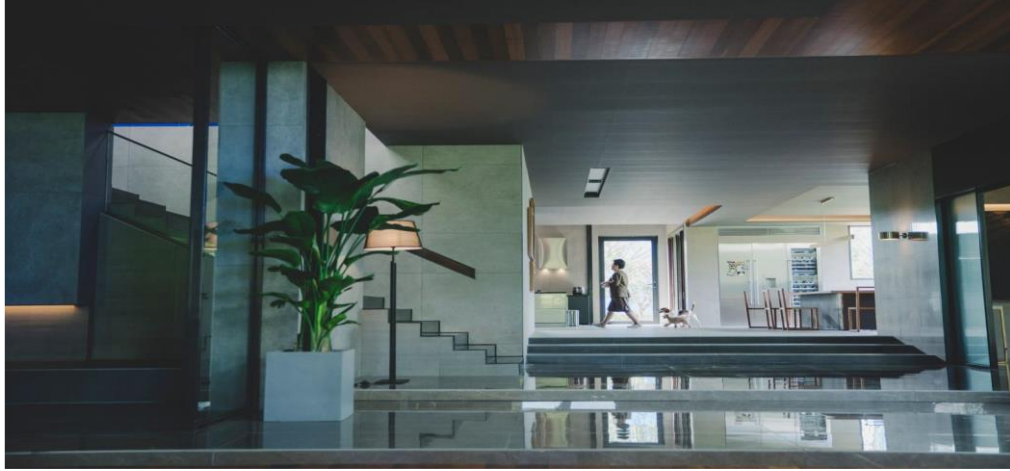
Filmin sahneleri, Park ve Kim ailelerinin evleri arasında geçiş yaptıkça, yüksek ve alçak bölgeler arasındaki sınıf farkını net bir şekilde ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, Park ailesinin evi ile Kim ailesinin evi arasındaki mekânsal kontrast, sınıfsal eşitsizliği vurgulamak için bilinçli bir şekilde kullanılmıştır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde, Park ailesinin evinde yaşamaya çalışan her iki alt ailenin durumu benzerlik gösterir. Üst kata çıktıkça, Park ailesi üzerinde daha fazla kontrol sağlamaya başlarlar, ancak bu durum bir noktada kendi içlerinde bir kaosa yol açana kadar devam eder. Film; sınıfsal hiyerarşi, mekânın sembolizmi ve karakterlerin yaşadıklarını, mekânlar aracılığıyla biyo-iktidar kavramını etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır.



Şekil 10. Park Ailesinin Evi (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Park ailesinin evi, tamamen minimalist bir tarzda tasarlanmıştır ve öncelikle estetiği vurgulayan, ancak aynı zamanda kullanım odaklı işlevselliği de göz önünde bulunduran özel bir yapıdır. Park ailesinin evinin planına bakıldığında, yaşam alanlarının estetik ve işlevsellik açısından uyum içinde olduğu göze çarpmaktadır.



Şekil 11. Park Ailesinin Evlerindeki Kot Farkları (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Filmde, merdivenlerin tematik bir anlam taşıdığı ve yönetmen için önemli bir ilham kaynağı olduğu belirtilir. Bong'un merdivenlere olan ilgisinin, Park ailesinin evindeki oturma alanındaki sehpa tasarımından, duvardaki tabloya kadar birçok detayda

düşünüldüğü ifade edilir. Hatta oturma odasındaki sehpa tasarımının, merdivenlerin ev içindeki dolaşım şeklini yansıttığı belirtilir. Bu tasarım detayları; Foucault'nun biyo-iktidar kavramı bağlamında, mekânın kullanımı ve tasarımın sosyal sınıflar arasındaki güç dinamiklerini yansıttığı ve sınıfsal ayrımları vurguladığı şeklinde değerlendirilebilir.



Şekil 12. Park Ailesin Oturma Odalarındaki Sehpa (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

“*Parasite*” filminde, koridorlar ve merdivenler, mekânları birbirine bağlamanın yanı sıra sınıflar arasında bir köprü işlevi görmektedir. Merdiven, koridora; koridor, merdivene ve iç koridora bağlanarak mekânlar arasında ilişki kurar. Bu mimari düzenleme ile mesafeler artırılarak sınıflar arasındaki geçiş mesafeleri metaforik bir şekilde en uzak noktaya çıkarılır. En alttaki sınıfın yukarı çıkışı zorlaştırılarak sermaye ve sınıf hiyerarşisinin belirginleşmesi sağlanır. Filmin en önemli unsurlarından biri olan merdivenlere vurgu yapılarak, yönetmenin her şeyde yukarıdan aşağıya inme isteği öne çıkarılmaktadır. Merdivenlerin filmdeki yapısal anlatıya katkıda bulunmak için Kim ailesinin evi ile Park ailesinin evi arasında farklı şekillerde kullanıldığını ifade edilir. Park ailesinin evine ulaşmak için tırmanılan yokuş sonrası görülen merdiven, evin içinde yaşam alanlarına erişimi sağlayan garajdan çıkılan merdiven, zemin kattan üst kat yatak odalarına erişimi sağlayan merdiven, bodrumdan çıkılan dar merdiven ve sığınaktan çıkılan merdiven; tüm

bu merdivenler evin katlarını ve kullanıcıların sosyo-ekonomik konumunu ortaya koymaktadır.



Şekil 13. Yağmur ve Merdiven Metaforu (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Fırtınalı bir gecede yağan yağmur sahnesinde, Kim ailesinin evi su altında kalır ve ailenin geceyi spor salonunda geçirmesi birçok önemli detaya dikkat çekmektedir. Bu olayın, Kim ailesinin, “*Parasite*” filmi boyunca Park ailesinin evindeki parazitleşme çabalarının ve yoksulluklarına son verme hayallerinin sona erdiği anlamına geldiği ifade edilir. Aynı zamanda, bu durumun zengin ile fakir arasındaki derin uçurumu belirginleştiren bir göstergedir. Park ailesinin çocuklarının yağmur altında açık alanda çadırda kalabildiği bir ortamda, Kim ailesinin yağmurda kendi kapalı (evlerinde) alanlarında dahi barınamadıkları vurgulanmaktadır. Bu durum, "zengin ve yoksul arasındaki uçurumu aşmanın kolay olmadığını, yoksulların genellikle daha büyük bedeller ödemek zorunda kaldıklarını" açıklamaktadır. Bu bağlamda, aynı sorunlar karşısında farklı sınıfların tepkilerinin ve yaklaşımlarının nasıl farklılık gösterebileceğine dikkat çekilmektedir.

Bu görünmez çizgi, özellikle Bay Park karakteri tarafından sıkça dile getirilen “sınırlar” gibi kavramlarla film içinde belirginleşmektedir. Bu sınırları oluşturan unsurlardan biri de koku metaforudur. Kim ailesinin üzerlerinden atamadığı fakirlik kokusu, filmde önemli bir rol oynamaktadır. Park ailesinin bu kokuya karşı duyarlılığı, sınıf

farklılıklarını daha da vurgulamaktadır. Park’ların küçük oğlunun kokuyu dile getirmesi ve Bay Park’ın eşine Bay Kim’in kokusu hakkındaki yorumu, fakirliğin somut bir simgesidir.

Filmde ailelerin yemek yeme şekilleri ve ne yedikleri gibi kültürel kavramlar, sınıf çatışması ve farklılıklar üzerinden işlenmektedir. Bong, bu konuya dikkat çekerek “Özellikle fakir bir aile için, birlikte yemek yedikleri birçok sahneyi çektik. Onlar için en büyük ceza, artık birlikte yiyemedikleri, hepsinin dağınık ve ayrılmış olmasıdır.” ifadeleriyle sınıf ayrımlarını vurgulamaktadır.

4.6.2 Atmosfer ve mekân yaratımı

“*Parasite*”, birbirinden bağımsız gibi akıp giden hikâyelerin tek bir mekânda birleştirildiği ve sonra tekrar ayrı şekillerde sonlandırıldığı bir film. Kim ailesinin evi, başlangıç noktası olarak seçilmiş ve özellikle Park ailesinin evi, filmin finalinde merkezde tutularak film boyunca başrolde olan bir karakter gibi işlev görmektedir. Bu kurgusal mimari dokunuş, filmdeki olayların sadece geçtiği bir mekân değil, aynı zamanda kendi varlığı ve üstlendiği rol ile filme anlam katma amacıyla odak noktası olarak kullanılmaktadır.

Yönetmen, Kim ailesinin evinin bulunduğu fakir mahalleyi bir set olarak tasarladıklarını ve bu süreçte üretim ekibinin, devlet tarafından yıkım kararı alınan ve geri dönüşüm ile yeniden oluşturulacak mahallelerden kapılar, pencereler, seramikler ve hatta elektrik telleri gibi malzemeleri topladığını vurgulamıştır. Bu malzemelerin çoğunun genellikle yirmi yıldan daha eski olduğu, mahallenin ve evin tasarlanmasında bu eski malzemelerin ana unsurlarının ön plana çıkarıldığı belirtilmektedir. Yönetmen, özellikle filmde vurgulanan koku metaforunu, bu eski ve küflü malzemeler aracılığıyla seyirciye iletmeyi amaçladıklarını belirtmiştir. Ayrıca, kokuyu sadece görüntü ile aktarabileceklerini de vurgulamıştır.

Sel sahneleri için Seul’de dört farklı mekânda çekim yaptıklarına vurgu yaparak, bu mekânların dikeyliklerine göre seçildiğini belirtmiştir. Özellikle Kim ailesinin evi için, mekânın “cennetten atılmış” izlenimi uyandırması amacını taşıdıklarını ifade etmiştir. Kim ailesinin evini üretim ekibinin Seul’un hemen dışında bir su deposunun içine

kurduğunu açıklamış ve bu konuda harcanan kaynakların büyük bir kısmının bu alanda kullanıldığını belirtmiştir.

Kim ailesinin evinin zemin kotundan 1.5 metre aşağıda olduğuna dikkat çeken hazırlıkların çoğunun “uygun kamera konumlarını bulmak, yüzdürme seviyelerini değerlendirmek, elektrik hasarlarını önlemek ve doğru renk ve uygun akışkanlık direnci sağlamak için uygun kil-su oranını elde etmek ve üç boyutlu simülasyonları oluşturmak” amacıyla yapıldığını belirtmiştir. Üç gün boyunca sahneyi çekmeye çalıştıklarını ve setin alabileceği su seviyesini hesapladıklarını, her seferinde su seviyesini biraz arttırarak çekim yaptıklarını ve seviyenin en üst noktaya ulaştığında ise tüm mahalleyi yüksek açılı bir çekimle aldıklarını söylemiştir.



Şekil 14. Kim Ailesinin Semtinin Dijital Çalışması (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Yönetmen, özellikle Park ailesinin evinin tasarlanması sırasında, seyircilere Park ailesinin sahip olduğu zenginliği hissettirmeyi amaçladıklarını ifade etmiştir. Park ailesinin evinin iç mimarisinde tanınmış markalarla çalışmadıklarını vurgulayarak, bunun sebebini “her şeyin tanıdık olmasına rağmen, ilk kez görüyormuş gibi görünmesini” istediklerini belirtmiştir. Özellikle bu yaklaşımı kullanarak, Kim ailesinin evini asla göremeyeceği bir seviyeye çıkarmayı hedeflediklerini söyleyen, evdeki her detayın titizlikle düşünüldüğünü ve birçok açıdan simülasyon çekimleri yapılarak karar verildiğini vurgulamıştır. Bu yöntemin masraflı olmasına rağmen, Park ailesinin evinin benzersizliğine katkı sağladığı açıktır. Zenginlik hissinin iç mekânın yanı sıra dışarıda da hissedilmesi ve gözlemlenebilir olması gerektiğini belirten, bu nedenle bahçeye özel bir önem verdiklerini ve oturma odasındaki büyük pencereyi bahçeyi vurgulamak için öne çıkardıklarını ifade etmiştir. Bahçedeki ağaçların şekillerinin bu amaca hizmet ettiğine

vurgu yaparak, zenginlik duygusunun mekânın dışında da hissedilebilir olması için özen gösterdiklerini belirtmiştir.



Şekil 15. Park Ailesinin Evi (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

“*Parasite*” filmindeki en dinamik ve hareketli sahneler, bodrum kattan sığınağa kadar olan bölümde çekilmiştir. Ayrıca, tasarımcının bu alanı tek bir birim olarak inşa ettiği ifade edilmektedir. Yönetmenin, sahnenin doğal akışını bozmamak istemesi sebebiyle o sahneyi tek bir çekimde yakalamak istemiş ve tüm alanın sabit bir kamera ile çekildiğini belirtmiştir.

4.6.3 Işık ve renk

Aydınlatma; bir film için korku, komedi, güzellik, çirkinlik gibi hikâye ihtiyaçlarına uygun bir atmosfer oluşturma yeteneğine sahip önemli bir araçtır. Renk ve ton skalalarındaki yumuşak geçişlerle oluşturulan resimler, daha hoş ve gerçeğe yakın bir etki yaratır. Renk dengesi ve kontrolü, aydınlatmanın temel faktörlerindendir ve genellikle gün ışığını temsil eden 5500 Kelvin veya 3200 Kelvin değerine sahip tungsten standart olarak kullanılır. Aydınlatma, özellikle psikolojik atmosfer oluşturmak açısından önemlidir. Aydınlatma oranı yüksek nesneler genellikle dikkat çeker ve yönetmene dramatik etki yaratma imkânı sağlar. Karanlık, olumsuz duyguları ifade ederken, aydınlık olumlu duygular taşır.

“*Parasite*” filminde, ışık ve renk kavramları sadece teknik olarak değil, aynı zamanda içerik bakımından da önemli bir rol oynamaktadır. Film, üç farklı ailenin yaşam mekanlarını tasvir ederken, ışık ve renkleri farklı anlamlarda ve yoğunluklarda kullanarak karakterlerin hikayelerini metaforik olarak anlatmaktadır. Aydınlık ve karanlık gibi zıtlıklar, Kim Ki-Taek’in esareten özgürlüğe geçişini ve Greun-Sae’nin kaçtığı karanlıktan ölümle yüzleşmesini simgelemektedir.

Doğal ışık özellikle filmde önemli bir rol oynamakta ve metaforik anlam bakımından öne çıkmaktadır. Görüntü yönetmeninin doğal ışık kullanımı, geniş lensler kullanmadan detaylı çekimler yapması, zenginlik ve fakirlik arasındaki farkı daha belirgin hale getirmektedir. Park ailesinin evi genellikle sıcak ve doğal ışığa sahipken, Kim ailesinin evi sınırlı doğal ışığa sahiptir. Dikey kompozisyonlar ve zıt aydınlatma koşullarıyla sınıfsal farklılıklar vurgulanmaktadır.

Güneş ışığı kullanılarak zenginlik ve fakirlik arasındaki ayrım vurgulanmıştır. Kim ailesinin yarı bodrum kat evi ile Park ailesinin ihtişamlı evinin, aydınlatma açıları değerlendirilirken, güneş ışığına maruz kalma miktarları topoğrafya araştırmaları ve test çekimleri sonuçlarına dayanarak belirlenmiştir.



Şekil 16. Işığa Ulaşmak (*Parasite*, Bong Joon-Ho, 2019)

Mekân geçişlerinde aydınlatma nüansları, sosyal statü farklarını belirginleştirmektedir. Özellikle yağmur yağın bir gecede, Kim ailesinin Park’ların evinden kaçtığı sahnede; mekân değiştiğinde zengin semtin sokak lambalarının LED lambalardan, fakir semte

geçtikçe kırmızı sokak lambalarına dönüştüğü görülmektedir. Bu değişikliğin semtler arası sosyal sınıf farkını yansıtmaya yönelik bilinçli bir tercih olduğu görülmektedir.

4.6.4 Kostüm ve doku

“*Parasite*” filmindeki karakterlerinin kıyafetleri ve kostümleri; biyo-iktidar kuramı bağlamında, sosyal sınıf dinamiklerini nasıl etkilediğini gösteren önemli göstergelerdir. Filmde karakterlerin giyim tarzları, biyo-iktidarın sınıfsal güç ilişkilerini açıklamada kilit bir rol oynamaktadır.



Şekil 17. Park Ailesi - Gündelik Giyim (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Park ailesinin kıyafetleri, biyo-iktidarın işleyişini temsil eden özenle seçilmiş örneklerdir. Bay Park’ın “modern iş giyimi” olarak tanımlanan rahat, pastel tonlu ve yün-pamuk karışımı kıyafetleri, karakterin maddi gücünü vurgulayarak biyo-iktidarın sınıfsal düzenlemesini yansıtmaktadır. Bayan Park’ın tercih ettiği kıyafetler ise “feminine elegance” tarzında açık renklerde ve yün-gabardin dokulu olarak seçilmiştir. Bu seçimler, Park ailesinin biyo-iktidar içindeki konumunu belirginleştirmektedir.

Kim ailesi için kıyafetler, sınıfsal ayrıcalıkları renklerle vurgulama amacını taşımaktadır. Polyester malzemenin sıklıkla kullanıldığı ve ton farklılıklarının ön plana çıktığı kıyafet seçimleri, biyo-iktidarın sınıfsal düzenlemelerine karşı bir duruş sergilemektedir. Kim

ailesinin içindeki karmaşıklık, özellikle renk seçimleri aracılığıyla biyo-iktidarın sosyal düzenlemelerini görsel bir şekilde ifade etmektedir.



Şekil 18. Kim Ailesi - Gündelik Giyim (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

Filmdeki karakterler arasındaki sınıf atlama çabaları, biyo-iktidarın etkilerini daha da vurgular. Kim Ki-Taek'in "mannish" tarzındaki kıyafetleri, karakterin statüsündeki değişimi simgelerken, diğer aile üyelerinin seçtikleri de sınıf atlama çabalarını biyo-iktidar içinde nasıl şekillendiğini yansıtmaktadır.



Şekil 19. Kim Ailesi - Gündelik Giyiminin Değişimi (Parasite, Bong Joon-Ho, 2019)

“*Parasite*” filminin başarısı, biyo-iktidarın sosyal sınıflar arasındaki etkileşimleri nasıl yönlendirdiğini karakterlerin kıyafet tasarımları üzerinden etkili bir şekilde ifade etmektedir. Bu, izleyiciye biyo-iktidarın görsel bir temsilini başarılı bir şekilde sunan sınıfsal ayrımları vurgulayan bir yaklaşımdır.

4.6.5 Eleştirel içeriği ortaya koyan anahtar karşıtlar

Demokrasi - Hiyerarşi: Film, zengin ve fakir arasındaki sınıf çatışmalarını vurgulamaktadır. Zengin aile ile fakir aile arasındaki ilişki, güç dinamikleri ve hiyerarşi üzerine kuruludur.

Çevre - Kalıtım: Film, zengin ailenin lüks evinde ve fakir ailenin dar ve karanlık yeraltı konutunda geçer. Bu çevresel farklılık, toplumsal statü ve ayrımcılık konularını vurgulamaktadır.

Görecelik - Kesinlik: Filmdeki karakterlerin gerçeklik algıları ve değer yargıları arasındaki farklılıklar, görecelik ve kesinlik arasındaki gerilimi yansıtmaktadır.

Birlik - Rekabet: Fakir ailenin, zengin aileyi kandırmak için entrikalar çevirmesi, grup içi birlik ve dışarıya karşı rekabet dinamiklerini göstermektedir.

Dışardakiler - İçerdekiler: Fakir aile, zengin ailenin evine sızarak içeriye girmiş ve bu aileyle iç içe yaşamaya başlamıştır. Ancak, aralarındaki sosyal sınıf çatışmaları ve ayrımcılık, sürekli olarak hissedilmektedir.

Evrensel - Ulusalçı: Film, Güney Kore toplumunun sınıf çatışmalarını ve sosyal yapısını ele alırken, aynı zamanda insan doğasının evrensel yönlerini de işlemektedir.

Cinsel Özgürlük - Tek Eşlilik: Filmde cinsellik ve romantizm ön planda değildir, ancak zenginlik ve fakirlik arasındaki ilişkide güç ve kontrol dinamikleri cinsellikle ilgili temalara da dokunmaktadır.

5. BÖLÜM: SONUÇ ve ÖNERİLER

İnsanlık tarihi, biyo-iktidarın evrimi bağlamında incelenen bir süreçtir. Bu süreç; fiziksel, psikolojik ve sosyal gelişimin bir serüveni olarak ortaya çıkar. İnsanlar kendi içlerinde çeşitli ayrışmalar ve gruplaşmalar oluşturarak varlıklarını birbirleriyle etkileşim içinde sürdürmüşlerdir. Özellikle kapitalizmin yükselişi ve evrimiyle birlikte, başlangıçta fiziksel ortaklıklar temelinde ortaya çıkan farklılaşma zamanla daha maddi bir boyuta taşınmıştır. Günümüz vahşi kapitalizminde, kazançlara dayalı olarak belirlenen sınırlar arasında insanlar arasındaki ayrımların keskin bir şekilde çizildiği ve bu sınırların aşılmasının giderek zorlaştığı bir noktaya doğru ilerlenmektedir. Bu büyüyen tehlikenin farkında olanlar arasında, çözüm arayışları için harekete geçen sınırlı bir insan grubu bulunmaktadır.

Sinema, biyo-iktidarın gözlemlenebileceği ve analiz edilebileceği bir alan olmanın ötesinde, insanların kendilerini ve çevrelerini ifade edebilecekleri bir platform olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu sanat formu, Michel Foucault'nun biyo-iktidar kuramına göre, güç ilişkilerini, disiplinleri ve kontrol mekanizmalarını anlama açısından kritik bir araçtır. Sinema, içerdiği her türlü fikir, görüş ve yaklaşımı barındırma yeteneği ile biyo-iktidarın işleyişini anlamak ve sorgulamak için güçlü bir araçtır.

Sinemada sınıf kavramı ve bu kavramın kapitalist sistem tarafından şekillendirilmesi, Foucault'nun biyo-iktidar kuramı çerçevesinde özellikle incelenmelidir. Güney Koreli yönetmen Bong Joon-Ho, biyo-iktidarın etkilerini, kültürel bağlamını kullanarak eleştiren bir perspektifle işlemiştir. *“Havlayan Köpekler Asla Isırmaz”* ve *“Cinayet Günlükleri”* filmleri, kapitalizmin yarattığı sosyo-ekonomik sınıfsal çatışmaları ironik bir şekilde ele alırken, biyo-iktidarın bireyler üzerindeki etkilerini vurgular. *“Okja”* ve *“Snowpiercer”* gibi filmlerinde ise biyo-iktidarın kaynaklar üzerindeki kontrolünü eleştirir. Özellikle *“Parasite”* filmi, günümüz ekonomik temellere dayanan sınıfsal farklılıkların biyo-iktidarın bir sonucu olarak nasıl hayat bulduğunu göstermektedir.

Bong Joon-Ho'nun yönetmenliğini özel kılan bir diğer nokta, mekânları biyo-iktidarın gözetim ve kontrol mekanizmalarını anlatmak için kullanmasıdır. Şehirlerden ormanlara, sokaklardan evlere kadar her türlü mekânı biyo-iktidarın anatomisi üzerinden tasvir eder. Mekânlar, sadece fiziksel yapılar değil, aynı zamanda biyo-iktidarın bireyler üzerindeki etkilerini hissettirdiği alanlardır. “*Parasite*” filmindeki açılış ve kapanış sahneleri, biyo-iktidarın mekân-sınıf ilişkilerini vurgulamak bakımından anlamlıdır. Açılış sahnesindeki mekân içindeki sınırlar ve kapanış sahnesindeki mekânsal sınırsızlık, biyo-iktidarın bireylerin ve sınıfların yaşamları üzerindeki derin etkilerini ortaya koymaktadır.

Bong Joon-Ho'nun sahne seçimleri ve perspektif kullanımı, biyo-iktidarın baskı ve kontrol mekanizmalarını görsel olarak ifade etmede güçlü bir araç olarak kullanılır. “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerindeki görüntüsel açı farklılıkları, biyo-iktidarın yansımalarını izleyiciye aktarmada etkili bir şekilde kullanılmıştır. “*Snowpiercer*” filminde, trenin sürekli hareket halinde olmasından dolayı izleyiciye çift kaçışlı asimetrik bir perspektif sunarak biyo-iktidarın baskıcı doğasını vurgular. “*Parasite*” filminde ise özellikle iç mekânlarda tek kaçışlı simetrik bir perspektif yapısı kullanılarak biyo-iktidarın dengeleyici ve kontrol edici boyutu vurgulanır.

“*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmleri, sınıfsal çatışmaları biyo-iktidarın etkisi altında detaylı bir şekilde ele almaktadır. “*Snowpiercer*” filmi, tren vagonları üzerinden biyo-iktidarın hiyerarşik distopik gelecek kaygılarını işlerken, “*Parasite*” filmi gelişmekte olan bir toplumdaki biyo-iktidarın zengin ve fakir arasındaki uçurumu nasıl şekillendirdiğini gösterir. Bu filmleri özel kılan, yönetmenin biyo-iktidarı sadece eleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda bireylerin kendi oluşturduğu sistemin içindeki etkileşimleri ve çatışmaları da vurgulamasıdır.

Bong Joon-Ho'nun “*Snowpiercer*” ve “*Parasite*” filmlerindeki tarafsız yaklaşımı, biyo-iktidarın baskıcı etkilerini sadece bireyleri değil, aynı zamanda sistemi de eleştirerek ortaya koymaktadır. “*Snowpiercer*” filminde, trenin ayakta kalması için alınan kararları anlamak, seçilen yöntemi eleştirmek mümkündür. “*Parasite*” filmi ise kimin haklı veya kimin haksız olduğunu belirlemez; yönetmen, her iki filmde de biyo-iktidarın insanların kendi oluşturduğu sistemdeki sorunlara nasıl etki ettiğini eleştirir ve sorgular. Bu tarafsız

yaklaşım, biyo-iktidarın sadece baskı kurmakla kalmayıp, aynı zamanda insanların kendi içindeki çatışmaları da nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Sonuç olarak, Bong Joon-Ho'nun "*Snowpiercer*" ve "*Parasite*" filmleri, biyo-iktidar kuramını sinematografik bir perspektifle ele alarak sınıfsal çatışmalar ve baskı mekanizmalarını anlatmaktadır. Yönetmenin mekân kullanımı, perspektif seçimleri ve tarafsız yaklaşımı, biyo-iktidarın insanların yaşamları üzerindeki etkilerini izleyiciye etkili bir şekilde aktarmaktadır.

Bong Joon-Ho'nun "*Snowpiercer*" ve "*Parasite*" filmleri, biyo-iktidar kuramının derinlemesine incelendiği ve sınıfsal çatışmalar ile baskı mekanizmalarının anlatıldığı önemli örneklerdir. Bu filmler, biyo-iktidarın toplumsal ve bireysel yaşamlar üzerindeki etkilerini görsel ve anlatısal olarak ele alarak, izleyiciye düşündürücü bir deneyim sunar.

"*Snowpiercer*" filminde, biyo-iktidarın etkileri, distopik bir gelecekte yaşayan toplumun içinde çarpıcı bir şekilde gösterilir. Film, bir trenin içinde yaşayan insanların hiyerarşik düzenini ve bu düzenin nasıl biyo-iktidar mekanizmaları tarafından korunduğunu anlatır. Trenin farklı vagonları arasındaki sınıf ayrımları, biyo-iktidarın insanların yaşamları üzerindeki derin etkilerini vurgular. Yönetmenin mekân kullanımı ve görüntüsel tercihleri, biyo-iktidarın baskıcı doğasını görsel olarak aktarırken, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirir.

"*Parasite*" filmi ise, günümüzde yaşanan sınıf çatışmalarının ve biyo-iktidarın nasıl etkilendiğini gösteren çarpıcı bir portredir. Film, iki ailenin farklı sosyal sınıflardan gelmeleri ve aralarındaki etkileşimi üzerinden biyo-iktidarın işleyişini inceler. Zengin ve fakir arasındaki uçurumun biyo-iktidarın bir sonucu olarak nasıl ortaya çıktığını gösterir. Yönetmenin mekân kullanımı ve perspektif seçimleri, biyo-iktidarın dengeleyici ve kontrol edici boyutunu vurgular.

Her iki film de, biyo-iktidar kuramının temel kavramlarını görsel bir dille anlatır ve izleyiciyi bu konuda düşünmeye teşvik eder. Biyo-iktidarı, insanların yaşamları üzerindeki etkilerini sorgulamak ve anlamak için güçlü bir araç olarak kullanılırlar.

Yönetmenin tarafsız yaklaşımı, biyo-iktidarın sadece baskı kurmakla kalmayıp, aynı zamanda insanların kendi içindeki çatışmaları da nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Bu bilgilerin ışığında, Bong Joon-Ho'nun filmleri biyo-iktidarın karmaşık ve çok yönlü doğasını anlamak için önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir. İnsanların yaşamlarını biyo-iktidarın gölgesinde nasıl şekillendirdiğini ve bu mekanizmaların nasıl işlediğini anlamak için bu filmlerin derinlemesine incelenmesi gerekmektedir.



KAYNAKÇA

- Açıkgöz, Ö. (2007). Şehir, Şehir Toplumu ve Şehir Sosyolojisi. *Istanbul Journal of Sociological Studies*(35), 57-83.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, ve E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ağkaya, O. (2016). Ütopya ve Distopya: Siyasetin Edebiyat Üzerindeki Etkisi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(4), 23-48.
- Akatlı, F. (1995). Ütopyanın Çevresinde. *Varlık Dergisi*, 62(1051), 22-23.
- Akdağ, İ. (2020). Çatışma Teorisi Bağlamında Tarihsel-Toplumsal Çatışmanın Değişen Biçimleri Üzerine Bir İnceleme. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 15(10), 5231-5251.
- Aliyeva, S. (2014). Asya Sineması'nda Ürün Yerleştirme: En Çok İzlenen Filmlerin İncelenmesi (Yayın No:381707). [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. doi:<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Alptekin, Y. (2015). Kapitalizmin Ortaya Çıkışı: Jeo-Kültürel Yaklaşım. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(10), 231-241.
- Arslan, A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2), 126-143.
- Aslan, E. (2022). Kapitalizm ve Tüketim Kültürü: Tüketimde Entropik Kapsam ve Moticasyon Dinamikleri (Yayın No: 7584749). [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı

- Aslan, T. (2012). Foucault'da Özne ve İktidar (Yayın No: 326724). (K. Yakuboğlu, Dü.)
Diyarbakır: [Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden
alındı
- Atılğan, G. (2010). Küreselleşme Süreci ve Ulusal Kültür. *Mülkiye Dergisi*, 34(266), 5-22.
- Aydın, K. (2015). Yapısal İşlevselci Teori ve Toplumsal Tabakalaşma. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 213-239.
- Bakan, S., ve Tuncel, G. (2012). Küreselleşmenin Ulus Devlet Üzerindeki Etkisi. *Birey ve Toplum*, 2(3), 51-65.
- Başaran, A. (2017). Sınıf Kavramının Kökeni ve Politik Ekonomik Bir Mukayese. *Politik Ekonomik Kuram*, 1(1), 214-237.
- Bayır, M. (2020). Michel Foucault Biyoiktidar ve Benlik Teknikleri. *NOSYIN: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*(6), 1-13.
- Benhabib, S. (2015). Modernlik ve Eleştirel Kuramın Çıkmazları. E. Bağce içinde, *Frankfurt Okulu* (s. 83-120). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Bottomore, T. (1989). *Frankfurt Okulu*. (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Ara Yayınları.
- Bottomore, T., ve Nisbet, R. (2019). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. (M. Tunçay, ve A. Uğur, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Bourdieu, P., ve Wacquant, L. (2003). *Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canpolat, N. (2011). Sosyal Teorilerinde İktidar Düşüncesi Temelinde Halkla İlişkiler ve Türkiye'de Halkla İlişkilerin Gelişimi (Yayın No: 303764). (A. Okay, Dü.)
İstanbul: [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden
alındı

- Coşkun, C. (2010). Michel Foucault: Özne ve İktidar (Yayın No: 263846). (A. Utku, Dü.)
Erzurum: [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden
alındı
- Çelebi, V. (2019). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 512-523.
- Çelik, E. (2015). Distopik Romanlarda Toplumsal Kurgu. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 18(1), 57-79.
- Çelik, H., ve Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Marmara University Atatürk Education Faculty Journal of Educational Sciences*, 27, 99-117.
- Dellaloğlu, B. (2017). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Durkheim, E. (2012). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*. (C. B. Akal, Çev.) İstanbul: Dost Yayınevi.
- Durusoy, S. (2009). Kriz Sonrası Küresel Kapitalizmin Geleceği. *Alternatif Politika*, 1(3), 363-389.
- Erol, A. M., ve Görmez, K. (2016). Ütopyalarda Mekân Tahayyülleri: Utopia'nın Mekânı. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 18(30), 81-86.
- Ertung, B. B. (2019). Sanat ve Ütopya. *İdil Dergisi*(64), 1625-1631.
- Esgin, A. (2008). *Anthony Giddens Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (1999). *İleri Toplumların Sınıf Yapısı*. (Ö. Baldık, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.

- Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu*. (H. Özel, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Giddens, A. (2003). *Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları*. (Ü. Tatlıcan, ve B. Balkız, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gökçe, B. (2018). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Güngör, B. (2020). Söylem Yaklaşımı Üzerine Bir Kavram Çalışması ve Eleştirel Söylem Analizi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2(2), 1-11.
- Ho, B. J. (Yöneten). (2013). *Snowpiercer* [Sinema Filmi]. Aralık 14, 2023 tarihinde <https://www.filmmodu15.com/snowpiercer-full-hd-alt yazili-fhd-film-izle> adresinden alındı
- Ho, B. J. (Yöneten). (2019). *Parasite* [Sinema Filmi]. Aralık 14, 2023 tarihinde <https://alt yazili filmizle3.com/parazit-parasite-izle.html> adresinden alındı
- İşlek, S. T. (2020). Güney Kore Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış. *Sekans sinema Kültürü Dergisi*(15), 143-152.
- Kale, M., ve Nur, İ. (2016). Karl Marx ve Marksist Teori Açısından Eğitim ve Toplumsal Cinsiyet. *Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 40-55.
- Karademir, C. Ö., ve Kaya, M. (2020). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi*, 5(10), 644-677.
- Karakış, E. (2018). Yeni Güney Kore Sinemasında Psikanalizm: Kım Ki-Duk, Lee Chang-Dong ve Park Chan-Wook Filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi (Yayın No: 493149). [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı

- Karakuş, Ö. (2020). Kore Sineması ve Toplumsal Gerçekçilik; Pieta (Acı) ve Burning (Şüphe) Film Analizi. ACADEMIA. <https://www.academia.edu/44503778> adresinden alındı
- Kartal, Z. (2007). Kavramsal ve Tarihsel Yönleri ile Küreselleşme. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 251-264.
- Kızılçelik, S. (2013). *Burjuva Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Koç, A. (2018). Michel Foucault'nun "Biyopolitika" Kavramının Teorik Çerçevesi. *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 193-218.
- Koytak, E. (2012). Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi. *Sosyoloji Dergisi*, 3(25), 85-101.
- Kösemnihal, N. Ş. (1989). *Sosyoloji Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. (A. Somel, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.
- Layder, D. (2006). *Sosyal Teoriye Giriş*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Küre Yayınevi.
- Laverty, L. C. (2017). Fantasy Reality: Catherine George on Costuming Okja Clothes on Film. *Clothes on Film*. <https://clothesonfilm.com/fantasy-reality-catherine-george-costuming-okja/> adresinden alındı.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, ve D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mills, C. W. (1974). *İktidar Seçkinleri*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Mills, C. W. (2007). *Toplumbilimsel Düşün*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Der Yayınları.
- Omay, M. (2009). Ütopya Üzerine Genel İnceleme. *Sosyoloji Dergisi*, 3(18), 1-14.
- Özdemir, C. (2015). Toplumsal Sınıflar ve Türkiye'de İşçi Sınıfının Kimliksel Bölünmesi (Yayın No: 413886). (İ. Kaya, Derleyici) [Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi]. <https://tez.yok>

.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Özkan, S., ve Kök, S. (2019). Sınıf Teorilerinde İki Ana Yol Bir Kavşak: Sınıfı Karl Marx, Max Weber ve Pierre Bourdieu ile Okumak. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 5(21), 1123-1138.

Öztürk, S. (2014). Türkiye'de Kısa Filmin Eleştirel Biçim İçerik Yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali Kurmaca Filmleri. [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı

Özüölmez, P. K. (2019). Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror - Arkangel. *Selçuk İletişim*, 12(2), 630-655.

Parlak, İ., ve Öztürk, E. (2018). Bireyler ve Birey Olamayan Bireyler: Liberalizm ve 19. Yüzyılın Çelişkileri. *Mülkiye Dergisi Araştırma Makalesi*, 42(4), 565-592.

Poloma, M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (H. Erbaş, Çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları.

Rand, A. (2005). Kapitalizm. *Liberal Düşünce*, 10(37), 167.

Set, F., ve Lekesiz, F. (2019). Sinemada Distopya ve "Şarküteri" Filminin Distopya Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 117-125.

Sunar, L. (2012). Weber'in İktisat Sosyolojisi: Uygarlığı Anlamanın Anahtarı Olarak İktisadi Zihniyet. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*(45), 19-42.

Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Şahin, Y. (2017). Michel Foucault'da Söylem Analizi. *Sosyol ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 119-135.

- Tan, F. Ç. (2017). Foucault'nun İktidar Kavramı Odağında Distopik Kurgular ve Sam Shepard'ın Görünmeyen El'i. *Ard-e Sanat Dergisi*, 10(20), 372-386.
- Taş, S. (2020). Emile Durkheim'in Sosyolojik Anlayışında Toplumsal İşbölümü, Sosyolojik Yöntemin Kuralları, Din, Anatomi ve İntihat. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), 442-449.
- Tekin, N. B. (2018). Türkiye'de Kapitalizmin İşleyişi Sürecinde Sakin Şehir Hareketi ve Sürdürülebilirlik: Seferihisar Örneği (Yayın No: 529760). (F. Turan, Dü.) Ankara: [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı
- Tolan, B. (2005). *Sosyoloji*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Toros, N. K. (2013). Küreselleşme ve Sinema. 15 Aralık 2023 tarihinde https://www.academia.edu/35550539/K%C3%9CRESELLE%C5%9EME_VE_S%C4%B0NEMA adresinden alındı.
- Turan, M. (2007). Özne ve İktidar. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(22), 283-297.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Uyan, A. N. (2022). Distopik Filmlerde İktidar ve Mekân İlişkisi: Equilibrium ve THX 1138 Örnekleri (Yayın No: 738526). (A. Aktay, Dü.) Sakarya: [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı
- Ülkücan, G. Ö. (2017). Toplumsal Tabakalaşma ve Eleştirel Kültür Çalışmaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21(1), 129-144.
- Yalçın, E. (2019). Toplumsal Tabakalaşma Sistemlerinin Genel İncelemesi. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 8(20), 158-179.

- Yıldırım, S. (2018). Ütopya ve Distopya'dan Sosyal Gerçekliğe: Cinsiyetin Tüketimi. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(4), 364-373.
- Yılmaz, C. (2020). Bourdieu'da Temel Kavramlar ve Simgesel Şiddet Analizi. *Habitus Toplumbilim Dergisi*(1), 161-179.
- Yılmaz, H. (2007). Michel Foucault'un Biyo-İktidar Kavramı Çerçevesinde Nazi Dönemi Propaganda Belgesellerinin Analizi (Yayın No: 206593). (Ş. Deniz, Dü.) Afyonkarahisar: [Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı
- Yumuşak, F. C. (2012). Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği. *Bilig Dergisi*(61), 47-70.
- Yüksel, M. A. (2021). Bong Joon-Ho Sinemasında Farklı Sınıfların Mekan ve Atmosfer Yaratımları Açıklarından Temsilleri: Snowpiercer ve Parasite Film Örnekleri (Yayın No: 722645). (M. Tırpan, Dü.) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Şule BİRİM

Eğitim

Yüksek Lisans 2022 - ... Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Sosyoloji Anabilim Dalı

Lisans 2015 – 2019 Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo,
Televizyon ve Sinema Bölümü

İş/İstihdam (Varsa)

Maltepe Üniversitesi 2019 - ... Basın, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Daire Başkanı

