

İKTİDAR KARŞISINDA BİR ÖZNE OLARAK YÖNETMEN ALİ: GECE YOLCULUĞU ÜZERİNE FOUCAULTGİL BİR OKUMA

Kadir Dede

Hacettepe Üniversitesi
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

Öz

Ömer Kavur'a 25. Antalya Film Şenliği'nde en iyi yönetmen ödülünü getiren 1987 yapımı *Gece Yolculuğu*, başlamak üzere olduğu yeni filmini çekmekten vazgeçerek terk edilmiş bir kasabada tek başına kalmayı tercih eden Ali'nin (Aytaç Arman) öyküsünü perdeye yansıtmaktadır. Ali'nin gerek filmin hazırlık sürecindeki tavırları, gerekse vazgeçiş sonrasında kasabada yaşadıkları toplum içindeki bireyi ve sanatçıyı çevreleyen koşul ve ortamla olan gerilimli ilişkisine dair önemli yansımalar barındırmaktadır. Diğer yandan sinema sektörünün içinde bulunduğu yozlaşmışlık ve olumsuzlukların bir eleştirisi olarak da nitelenebilecek film taşıdığı niteliklerle ayrıntılı bir okumanın konusu olabilecektir. Bu çalışma, Ali'nin konumu ile parçası olduğu toplumsal yapı ve sektörü Foucault'nun özne ve iktidar kavramsallaştırması ışığında değerlendirmeyi amaçlamıştır. Kuşkusuz filmin ve karakterlerinin farklı teoriler ışığında okunmaları da mümkündür. Ancak iktidarın heryerdeliği ve özneyi kurucu/şekillendirici niteliğinin, sanatsal yaratım süreci içerisinde ve doğrudan doğruya sanatsal yaratım sürecinin kendisini konu edinen bu film üzerinden takibinin anlamlı bir deneyim olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ömer Kavur, Michel Foucault, özne, iktidar, auteur.

Director Ali as a Subject in the Context of Power: A Reading of *Gece Yolculuğu* from a Foucauldian Perspective.

Abstract

Gece Yolculuğu (1987), which earned the award of best director for Ömer Kavur at the 25th Antalya Film Festival, tells the story of Ali, a director who gives up shooting a new film and decides to start a life alone in an abandoned town. Ali's attitude during the preparation phase of the film and when, abandoning the film, he confronts the town, reverberates with reflections about the tensioned relationship of an individual with his society, his current conditions, and his environment. Kavur's movie, which can be taken as criticism of the corruption and negativity of the film industry, can also be the subject of more detailed analysis. While one could evaluate this movie and its characters in the light of various theories, this study aims to evaluate the social structure and sector to which Ali belongs in the light of Foucault's conceptualization of power. It is meaningful in this film to follow the omnipresence of power along with its preservative/shaping characteristics, which, embedded in the process of artistic creation, shape the act of creation itself.

Keywords: Ömer Kavur, Michel Foucault, subject, power, auteur.

Giriş¹

Gece Yolculuğu, filmin başkarakteri olan “Yönetmen” Ali’nin (Aytaç Arman) bir süredir terk edilmiş bir kilisede tek başına kalırken yazdıklarını kıyıdağı bir kayalıktan rüzgâra savuruşunun ardından bir daha görünmediğı bir final sahnesine sahiptir. Kapanış, arkadaşı senarist Yavuz’un (Macit Koper) bu kâğıtlardan bir kısmını kayalıkta bulması ve sıraya dizmesi ile yapılır. Filmin son karesi, üzerinde “Gece Yolculuğu” yazan bir kapak sayfasıdır. Kâğıtların savruluşu, mekân olarak tercih edilen kayalıklar ve Ali’nin film boyunca çizdiği genel görüntü, izleyicinin önemli bir kısmında Ali’nin intihar ettiği algısını yaratabilmektedir. Ömer Kavur’un bu sahneyi Ali’nin intihar etmediğı ve yeni bir başlangıç yaptığı şeklinde yorumladığını belirtirken (Esen, 2002, s. 264) yeni başlangıcın nasıl ve ne şekilde gerçekleştiğinin boşlukta kaldığı açıktır. Bu metinde önerilen okuma biçimi, Ali’nin intihar mı ettiği yoksa yeni bir başlangıç mı yaptığı sorunsalını önemsemektedir. Çünkü burada savunulan, Ali’nin akıbetinin ne olduğu sorusuyla Foucault tarafından yapılan tartışmalar çerçevesinde iktidar karşısındaki öznenin akıbeti arasında paralellikler olduğudur. Bu paralellik yalnız sonuçlar için değil nedenler için de söz konusudur. Ali’yi Kayaköy’de yalnız başına kalmaya iten, bu yalnızlık sürecini bir hesaplaşma biçiminde yaşatan ve neticede kendisini muğlâk bir akıbete sürükleyen nedenlerin geneli de iktidar olgusu ile ilişkili görülmektedir.

Ömer Kavur sinemasının diğer örnekleri ile kıyaslandığında *Gece Yolculuğu*, Kavur’a ve onun anlatı biçimine dair bazı özellikleri sürdürmekte, belli açılardan ise özgün yönleri ile dikkat çekmektedir. Kavur, sinema eğitimini Fransa’da almış, mektepli/alaylı ikiliğinin kendini hissettirdiğı ve bir ustanın yanında yetişmiş olmanın daha makbul sayıldığı Yeşilçam’da, başlangıçta yurtdışından gelme bir okullu olarak kabul görmemiştir (Akpınar, 2003, s. 11). Yönetmenlik kariyeri 1974’de yönettiğı *Yatık Emine* ile başlamış, ardından 1979 yılında *Yusuf ile Kenan*, 1981’de *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, 1982’de *Göl*, 1985’de *Amansız Yol* ve *Körebe* isimli filmlere imza atmıştır. Kariyeri toplumsal ve siyasal istikrarsızlıklardan sansüre, filmlerin gösterime girmesindeki sıkıntılardan dönemin hâkim sinema anlayışı ile uyumsuzluğuna kadar birçok olumsuzluklar ile karşı karşıya kalarak 1987 yılına varmıştır. Anılan yıl ise imza attığı iki filmle kendisi ve Türk sineması açısından önemli bir kırılmaya karşılık gelmektedir. Bunlardan ilki Kavur’un kendi kariyerinin ötesinde, Türk sinema tarihinin en önemli filmlerden biri sayılan *Anayurt Ote-*

¹ Doç. Dr. Hilal Onur İnce’ye, *Gece Yolculuğu*’nu Foucault üzerine bir tartışmada özne ve iktidar ilişkisine dair esin verici bir film olarak önerdiği ve bu vesileyle yazının ilk tohumunu attığı için teşekkür ederim.

li'dir. Aynı yıl çektiği ve durum kurgusu, temposu, kamerası ile Yeşilçam'dan farklı bir Avrupalı film gibi nitelendirilen (Pösteki, 2005, s. 33) *Gece Yolculuğu* ise 25. Antalya Film Şenliği'nde kendisine en iyi yönetmen ödülünü kazandırmıştır. Kavur, kendisi ile yapılan bir görüşmede belli bir aşamadan sonra sinemanın sadece bir meslek olmadığını, bir anlatım yolu hatta çok özel bir anlatış yolu olduğunu anladığını ifade ederken (Pösteki, 2005, s. 117) söz konusu aşamaya bu iki filmle vardığını söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

Gece Yolculuğu'nun Kavur adına belki de en önemli farklılığı, senaryosunu da kendisinin yazdığı ilk film olmasıdır. Bu filmin öncesinde ve sonrasında Refik Halit Karay'dan Selim İleri'ye, Yusuf Atılgan'dan Orhan Pamuk'a kadar önemli edebiyatçıların eserlerinden uyarlamalar yapan ya da onlarla birlikte senaryo yazan Kavur, *Gece Yolculuğu*'yla beraber ilk kez senaryosunu da kendisinin yazdığı bir filme imza atmıştır (Akınar, 2003, s. 16). Bu senaryo ve devamındaki film, konu itibarıyla gerek kendisinden önce çekilmiş olanlarla, gerekse de daha sonra çekeceği *Gizli Yüz* (1990), *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* (*Buluşma* bölümü, 1995), *Akrebin Yolculuğu* (1997), *Melekler Evi* (2000) ve *Karşılaşma* (2002) ile benzerlikler arz eder. *Gece Yolculuğu* da dâhil olmak üzere filmlerinin tümünde yalnızlık, iletişimsizlik, ait ol(a) mama, yolculuk ve arayış genel motifler olarak karşımıza çıkmakta; mutsuz ve yabancılaşmış bireyler hemen hemen hepsinin odağında yer almaktadır. Ancak *Gece Yolculuğu*'nun bu vasıfları haiz karakteri Yönetmen Ali'nin dikkat çekici yönü, Kavur'un arayışlarından, kendi sorunları ve kaçışlarından izler taşıması, kısaca onun biyografisine de ilişkin olmasıdır. Kavur bu filmi çekmiş nedenini anlatırken, o güne kadar yapmış olduğu filmlerden memnun olmayışının altını çizmektedir. Bu bağlamda Yönetmen Ali'nin ağzından dökülen "*yaptığımız işler ne köy oluyor ne de kasaba*" ifadesinin esas itibarıyla kendi durumunu yansıttığını belirten Kavur, daha önce yaptığı işlerin tam olarak yerine oturmadığını ifade etmekte; bu filmin yazılış ve çekilişini de bir şeyleri yapamadığı konusundaki hislerine dayandırmaktadır (Akınar, 2003, s. 17). İlerleyen yıllarda ise bu filmin içinde biriken kötü enerjiyi boşalttığını söyleyecektir (Kıraç, 2003).

Bu çalışma *Gece Yolculuğu*'nu, Kavur'un kendi içindeki kötü enerjiyi boşaltmak için, içindeki kötü enerjiyi boşaltamamış bir yönetmeni konu edışı bakımından önemsemekte; Kavur imzalı diğer filmlerin arasındaki konumunu da göz önüne alarak bahsedilen kötü enerjinin kaynağına ilişkin alternatif bir okuma önerisinde bulunmaktadır. Hemen hemen tüm Kavur filmleri; yalnız, toplumsal ilişkilerden kendini soyutlamış ya da soyutlanmış ve yabancılaşmış bireyleri sunuyorsa da her birinin bu noktaya varma süreçlerini boşlukta

birakmakta, genellikle nedenler üzerinde sessiz kalmaktadır. Nedeni geri plana iterek sonuçta ortaya çıkan tipe yoğunlaşıldığında Yönetmen Ali'nin de bir parçası olduğu Kavur'un bireyleri hakkında farklı açıklamalar getirilmesi mümkündür. Bu açıklamalar çerçevesinde bireylerin yalnızlık ve iletişimsizlik vasıfları çerçevesinde bir konuma yerleştirilmesi (Esen, 2006); Nietzsche'nin tanımladığı biçimde “trajik insan”a benzetilmesi (Toprak, 2011) ya da Jung kuramının başarılı bir uygulaması olarak ve onun “Denizde Gece Yolculuğu” ile ilişkilendirilmesi (Erten, 1988) gibi örnekler mevcuttur. Ancak gerek Kavur'un kendi anlatım biçimi, gerekse bunu ele alan çalışmalar, Akdoğan'ın da (2010) eleştirdiği üzere toplumsal süreçlerden soyutlanmış bireyle yetinmektedir. Kuşkusuz burada bireyin toplumsal süreçlerde soyutlanmışlığı, toplumun onun yaratımında rol sahibi olmadığı anlamına gelmemelidir. Kavur'un filmlerinin ana karakterleri, hemen her zaman toplumsal ortamla etkileşim içerisinde ve bu sürecin bir sonucu olarak var olurlar. Dolayısıyla soyutlanmış bireyin kendisi kadar onu yaratan ve soyutlanmışlık statüsünü ortaya çıkaran süreç ve koşulların ayrıntılı bir şekilde irdelenmesi gerekmektedir.

Bu görüşlerden hareketle çalışma, *Gece Yolculuğu* 'ndaki Ali karakterini, Foucault'nun özne üzerine görüşleri ve özneye atfettiği vasıflar üzerinden ele almayı amaçlamıştır. Game'in (1998, s. 65) Freud ile birlikte bir “özne teorisyeni” olarak nitelendirdiği Foucault için özne bilen, isteyen, özerk, kendini eleştirebilen, Kantçı söylemin yer verdiği aşkın bir özne değildir. Bilakis özne, çok yönlü, dağınık ve belli bir merkezden yönetilemeyecek söylemlerin beşiği olarak anlaşılmalıdır. Bu yönüyle Foucault, Nietzsche'den de aldığı ilhamın etkisi ile öznelere oluşturanın iktidar olduğu fikrine ulaşırken, bu oluşturucu vasfı çerçevesinde de iktidar olgusu üzerinde durmaktadır (Sarup, 2004, s. 113, 126). Foucault için iktidar ne mutlak bir kötülüktür; ne de tek bir merkezden etrafını etkileyen bir kurumdur. Bu görüşlerin aksine Foucault'da iktidar, sözlü iletişimden aşk ilişkisine, oradan kurumsal ve ekonomik ilişkiye kadar tüm insan ilişkilerinde var olan; bireyler arasında, aile bünyesinde, eğitim ilişkilerinde, siyasi yapıda vb. etkili bir ağ olarak tasvir edilmektedir (Foucault, 2005a, s. 235).

Gece Yolculuğu özelinde her yerde mevcut bir ilişkiler ağı olarak tanımlanan iktidar ve onun oluşturduğu özne kavramsallaştırmaları, Ali'nin temsil ettiği bireyi ve bireyin içinde bulunduğu koşulları bir arada değerlendirme olanağını sunması ile önemsenmektedir. Diğer bir deyişle Foucault'nun iktidar ağları olarak betimlediği ilişki biçimleri ve bunun mahsulü olan özne ile kendini içinde bulunduğu ilişkiler açısından kurtarma çabası içindeki Ali arasında bir koşutluk kurulabileceği iddia edilmektedir.

Bu görüşlerden hareketle çalışmanın ilk kısmında Foucault'nun özne ve iktidar kavramsallaştırması üzerinde durulmuş, bu konuda Foucault'nun görüşleri bütünü ile sunulamamışsa da *Gece Yolculuğu* eksenindeki bir tartışma için gerekli kuramsal altyapı aktarılmaya çalışılmıştır. İkinci kısımda ise filmin konusunu oluşturan Ali'nin sinema sektöründe ve toplumsal hayattaki konumunun ve buna dair rahatsızlık/huzursuzluğunun iktidar ağlarının bir mahsulü olan özne konumu ile irtibatlandırılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda filmde bazı sahneler üzerinde durulmuş, Ali'nin Foucault'nun tartıştığı biçimde bir özne olarak iktidar karşısındaki konumu değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç kısmı ise filmin finalindeki belirsizlik üzerinden Foucault'nun görüşlerinin iktidar karşısında özgürlük ve direnişe yer verip vermediği tartışmasına katkı sunma çabasıdır. Ali'nin intihar etmesi ya da yeni bir başlangıç yapması olasılıklarının, Foucault'nun öznesinin direniş ve özgürlük potansiyeli bakımından nasıl anlamlandırılabilceği yanıtlanmaya çalışılmıştır.

Foucault'da İktidar ve Özne Üzerine

Gece Yolculuğu, Aytaç Arman'ın canlandığı yönetmen Ali karakteri ile Macit Koper'in oynadığı senarist Yavuz'un yeni çekecekleri filmlerine mekân bakmak amacıyla İstanbul'dan ayrılmaları ile başlar. Söz konusu yolculuk boyunca Ali sürekli sessiz kalmakta, onun sessizliği ile kıyaslandığında Yavuz gezece bir imaj çizmektedir. Henüz ilk sahneden itibaren Ali'nin neşesiz ve gülmeyen yüz ifadesi, az konuşması ve hayatına ilişkin bıkkınlık hissi, izleyicinin gözüne çarpmaktadır. Film İstanbul'dan ayrılış ve arabalı vapurla yapılan yolculuğun sonrasında birkaç farklı noktaya gitmeleriyle devam eder. İkili, film için uygun bulmadıkları yerlerin ardından aradıkları mekânı Kayaköy adlı eski bir yerleşim yerinde bulur. Yolculuk sırasında tek kişilik otel odasında her ikisinin de yalnız görüntülenmesi, yolculuklarının bir kasabada son bulması, yukarıda da değinildiği gibi Kavur filmlerinin genelinde karşımıza çıkan özelliklerdendir. Dahası esas olarak filmde iki kasabanın varlığından bahsetmek mümkündür. Bunlardan biri gündelik yaşamın kendi halinde sürdüğü esas yerleşim yeri, ikincisi ise önceden Rumların oturduğu ve mübadele sonrasında onların ayrılmaları ile birlikte tamamen kaderine terk edilmiş olan Kayaköy'dür. Kayaköy bu terkedilmiş hali ile filme uygun görülmüştür. Ancak köyün eskiliğine rağmen evlerinden kilisesine kadar ayakta kalması Ali'yi oldukça etkilemiştir. Nihayetinde mekâna karar verip dönüşe geçtikleri sırada Ali artık suskunluğuna son verecek, bu filmi çekemeyeceğini, yaptıklarının ne kendilerine ne de başkasına faydasının olmadığını belirterek bir süre Kayaköy'de tek başına kalmak istediğini söyleyecektir. Yavuz bir otobüs ile

İstanbul'a dönerken Ali terkedilmiş kasabanın kilisesine yerleşecektir.

Kilise'deki yaşamında Ali'nin çoğu kez daktiloda yazı yazdığına, kimi zaman geçmiş hatırlarken kimi zaman da hayaller gördüğüne tanık oluruz. Özellikle kasabaya gelişlerine kadar olan süreç içerisinde Yavuz ile geçmişe ilişkin az sayıdaki diyalogları, yalnız başına iken hatırladıklarıyla birleştirildiğinde onun içinde bulunduğu konuma gelişinin de ipuçları elde edilebilmektedir. Bu bağlamda Ali ve Yavuz'un arkadaşlıkları okul yıllarına kadar gitmektedir. İkili yine yönetmen ve senarist olarak toplumsal içeriği ağır basan bazı filmlere imza atmıştır. Ali'nin öğretmen olan kardeşi Ahmet de, bu filmlerin Anadolu'daki sendika ve derneklerde gösterimine yardımcı olmaktadır. Fakat Ahmet, siyasi bir cinayete kurban gidecek, bunu atlatamayan Ali'nin Nesrin ile olan evliliği de yürümeyecektir. Üstelik 12 Eylül sonrasında toplumun yaşadığı dönüşüm, sanat anlayışında yozlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Bu süreç içerisinde bazı aşk filmleri çektiği anlaşılan iki ismin yolculuğu da bunlara bir yenisini eklemek amacıyla başlamıştır. Fakat belirtildiği gibi bu durumunu sürdüremeyecek olan Ali, Yavuz'dan ayrılarak eski kilisede basit ve düşünmeyle yazmaya dayalı bir yaşamı tercih edecektir. Ancak bu süreç içerisinde gördüğü hayallerden ve geçmişine dair anımsama süreçlerinden kurtulamayan Ali, neredeyse kimse ile iletişime geçmemiş, daha ziyade yazarak ve düşünerek günlerini geçirmiştir. Bir süre sonra yazdıklarını tamamlayan Ali, elindeki kâğıtları rüzgâra savurarak bir daha görünmeyecektir.

Genel hatlarıyla bu biçimde özetlenebilecek olan filmin Foucault perspektifinden ele alınması kişisel bir tercihi yansıtmaktadır. Ancak iki yönetmenin, yani filmin karakteri yönetmen Ali ile bizzat *Gece Yolculuğu* filminin yönetmeni Kavur'un, taşıdıkları ve taşımadıkları belli vasıfların ve sanat yaşamlarında içinde buldukları konumlarının iktidar ve özne tartışmasına dair önemli benzerlikler sunduğu düşünülmektedir.

Burada Ömer Kavur'u nitelemede sıkça kullanılan *auteur* sözcüğünün –ki bu Esen'in (2002) Kavur üzerine kaleme aldığı eserinin de başlığıdır– bir başlangıç olarak alınması mümkündür. Kavram sinema kuramı bağlamında, tartışma yaratan ve genel kabul gören çizgileri ile yaratıcı bir yönetmenin kendine özgü özelliklerini, kendi anlayışını ve kendi dünyasını, senaryo ya da oyuncu kadrosu kimlerden oluşursa oluşsun perdeye yansıtabilmesi yeteneğini ifade etmektedir (Esen, 2002, s. 16). Burada içinde bulunulan sistemin standartları ne olursa olsun, ne gibi denetimler uygulanırsa uygulansın düşünebilen, hissedebilen, hayata farklı bakabilen, farklı bir hayat olabileceğini görebilen yaratıcı yönetmenin *auteur* vasfı ile bunları aşabileceği öngörül-

mektedir. Dolayısıyla *auteur*, standartların kalıplarından sıyrılarak sanatçının kendisi olabilmesinin yolunu ortaya koyan, filme etki eden tüm farklı faktörlere karşılık kendisine özgü derinliği filmin içine, havasına, duygusuna katabilen yönetmeni nitelendiren bir sıfattır (Esen, 2002, s. 16).

Bu noktanın Kavur ile Ali arasındaki farklılığın temeli olduğu söylenebilir. *Auteur* nitelemesi ile Kavur'a atfedilen özellikler, Ali'nin yönetmelik yaşamında gerçekleştiremediklerinin tarifi anlamına da gelmektedir. Diğer bir deyişle Ali'nin Kayaköy'de kalma kararı alışına kadar geçen kariyeri, kendine özgü özelliklerini, anlayışını ve senaryosunu içinde bulunduğu şartlar nedeniyle yansıtamamasıyla da ilgilidir ve yönetmenlerin karşı karşıya olduğu standartları aşma durumundaki başarısızlığın doğrudan bir sonucudur.

Burada kritik olan, bu tipteki etkenlerin Foucault'nun kullandığı anlamıyla iktidarla özdeş tutulup tutulamayacağıdır. Çalışmanın temel savı, betimlemede başvurulacak bir araç olarak düşünüldüğünde Foucault'daki iktidar kavramsallaştırmasının buna son derece uygun olduğudur.

Diğer yandan Foucault, her ne kadar iktidar olgusunu ayrıntılı şekilde inceliyor, onun tarihini çok farklı açılardan ortaya koyuyorsa da, çalışmalarının esas itibarıyla iktidar odaklı olduğu düşünülmemelidir. Tam tersine Foucault'nun kendisi bunu yadsırken amacının, ne iktidar kavramını analiz etmek ne de böylesi bir analizin temellerini atmak olduğunu söylemektedir. Foucault, iktidar konusuna ilgisini, sahip olunan kültürde özneye dönüştürülme kiplerinin bir tarihini oluşturmak biçiminde açıklamaktadır (Foucault, 2005a, s. 58). Diğer bir deyişle iktidar, öznenin oluşum sürecindeki konumu nedeniyle önem arz etmekte ve inceleme konusu olmaktadır. Bu durumun Kavur ve *Gece Yolcuğu*'na dair bir tartışmaya katkısı ise kendisini *auteur* kavramsallaştırmasının ele alınışında gösterebilecektir. Yönetmenlerin karşı karşıya olduğu koşulların ve etkenlerin iktidar perspektifinden değerlendirilmesi halinde *auteur*lükle birlikte özne de gündeme gelir. Bunun ne ölçüde geçerli olacağı ancak Foucault'nun özne ve iktidar tartışmasının derinleştirilmesi ile bir çözüme kavuşabilir.

Foucault'nun iktidar kavrayışı, konuya ilişkin birçok yaklaşımdan daha farklıdır. Birbirlerine karşıt akımlar dahi iktidarı ele almada belli ortak temaları taşımaktadır. Özellikle de iktidarın bazı grupların sahip oldukları ve başka gruplar üzerinde uyguladıkları bir şey olarak görülmesi konuya dair genel kabule tekabül eder. Ayrıca iktidarın en dikkat çekici görünümünün devlette ortaya çıkan, total bir biçimi olduğu savunulmakta; onun toplumsal düzey ekseninde kavranması gerektiği dile getirilmektedir (Game, 1998, s. 60). Bu yak-

laşımında öznelere üzerinde ve onlara karşı duran iktidar, toplumsal ve özne ayrımında olduğu üzere özne ile dışsallık arz etmektedir. Oysa Foucault'nun temel vasfı tam da bu görüşlerin eleştirisi üzerinden şekillenir.

Foucault'nun geniş ilgi alanları içerisinde iktidarın ağırlık kazanması 1970'lerin başında gerçekleşmiş, çıkış noktasını da iktidar sorununun yeni baştan formüle edilmesi oluşturmuştur. Bunu yaparken öncelikle yargısal ve olumsuz bir iktidar kavrayışına karşı çıkararak bunun yerini teknik ve stratejik bir iktidar kavrayışı ile doldurmuştur. Foucault iktidarı, bir töz ya da kökeni uzun uzadıya araştırılması gereken esrarengiz bir olgu olarak görmez. Aksine onun için iktidar yalnızca bireyler arasındaki bir tür ilişkidir. Karakteristik özelliği, bazı insanların başka insanların davranışlarını az çok bütünüyle belirleyebilmeleri olsa da yalnız bununla sınırlı kalması düşünülemez (Foucault, 2005a, s. 55).

Foucault için modern iktidar önceden var olan düzenlerin sınırlaması altında çalışmaktan çok, yeni kapasiteler ve etkinlik kipleri oluşturmak amacıyla işleyen bir süreçtir. Onun görüşünde iktidar, elde edilebilecek ya da gasp edilebilecek bir mal değildir. Bunun aksine Foucault için iktidar, daha çok bir ağ niteliği taşımakta ve söz konusu ağın iplikleri her yere uzanmaktadır. Bu her yere uzanış, iktidarın her yerde olması durumunu ortaya çıkarmaktadır ancak ifadenin iktidarın her şeyi kapsamaması olarak değil, her yerden geldiğinden dolayı iktidarın her yerde olması biçiminde anlaşılması gerekmektedir (Foucault, 2003a, s. 72). Ayrıca Foucault, iktidar sözcüğünü tek başına kullanmadığını ve daha ziyade iktidar ilişkileri ifadesini tercih ettiğini söyler. Buradaki ilişki durumu iktidarın yaygınlığının anlaşılmasına zemin hazırlayabilmektedir. Çünkü iktidar yerine iktidar ilişkileri ifadesinin tercihi, onun insan ilişkileri bağlamındaki yoğunluğunun anlaşılmasına hizmet etmektedir. İnsanların var olduğu ve ilişki içerisinde buldukları bir ortam, iktidar ilişkilerini de barındıracaktır. Dolayısıyla Foucault'nun iktidar yerine, iktidar ilişkileri ifadesinden çıkarılması gereken sonuç, insan ilişkilerinde, bireyler arasında, aile bünyesinde, eğitim ilişkilerinde, siyasi yapıda vb. etkili olabilecek bir ağın varoluşudur (Foucault, 2005a, s. 224).

İktidarı bastırma, sınırlama ya da yasaklama olarak anlamının yeterli olmayacağını söyleyen Foucault, bunun devamında daha geniş kapsamlı bir yaklaşımı ortaya koyacaktır. Onun için iktidar gerçekliği üretmekte, nesne alanlarını ve doğruluk ritüellerini belirlemektedir. Yeni bilgi nesnelere ortaya çıkması iktidarın uygulanması ile mümkün görülmekte hatta bilgi nesnesinin yaratılması durumunun iktidar bağlamında düşünülmesi gerektiği savu-

nulmaktadır (Sarup, 2004, s. 112). Foucault için bilginin, iktidarın sonuçlarına bir etkinlik kazandırmak anlamına geldiği söylenebilir. Foucault'da iktidar bir söylem içerisinde tezahür etmekte ve onun sayesinde kendine ait amaçlarla ve keyfi bir biçimde hakikat/doğruluk icadına girişmektedir (Megill, 1998, s. 291). Onun görüşünde bilgi olmadan iktidarın uygulanması, bilginin de iktidara yol açmadan var olması imkânsızdır (aktaran Sarup, 2004, s. 112).

Foucault'nun iktidar ile bilginin karşılıklı olarak birbirlerini içerdikleri görüşünün uzantısı, onun özneye bakışını da şekillendirmektedir. Karşılığında bir bilgi alanı oluşturmayan iktidar ilişkisi olmadığı gibi iktidar ilişkilerini varsaymayan ve oluşturmayan bilgi de yoktur. Bu unsur, insan, ruh, birey, insan bilimleri gibi kategorilere yüklenen anlamı belirlemektedir. Söz konusu kavramlar, bilgi-iktidar ilişkisinin devamında iktidarın insan bedenini kuşatmak için geliştirdiği söylemin, yani bilgi-iktidarın bir ürünü, bilgi ve iktidar ilişkilerinin eklenildiği bir öge, iktidarın bilgiyi ortaya çıkardığı, bilginin de bu iktidarı geliştirip güçlendirdiği bir çark olarak değerlendirilmektedir (Foucault, 2005a, s. 19). Bu bakış açısına göre Foucault, bireyi temel bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın etki altına aldığı ya da cezalandırdığı çoğul ve atıl bir şey olarak; iktidarı da bireyleri böylece bastıran ya da parçalayan bir şey olarak düşünmemek gerektiği fikrindedir (Foucault, 2005b, s. 107). Esas olarak bir beden, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Bu yönden bakıldığında birey iktidarın dışında ve karşısında değil iktidarın birincil bir etkisi ve etkisi olduğu ölçüde aracı olarak değerlendirilebilecektir. Bu yönden bakıldığında da iktidarın, kurduğu birey üzerinden işlediği ortaya çıkmaktadır (Foucault, 2005b, s. 107). İktidar bireyi kategorize ederek, bireyselliği belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak, doğrudan gündelik yaşama müdahale etmektedir. İşte bu, tam olarak bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir.

Foucault'nun bu noktadan başlayarak özne sözcüğüne iki farklı anlam yüklediği görülmektedir. Bunlar sırasıyla denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ile vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan öznedir (Foucault, 2005a, s. 19). Foucault için hiçbir zaman şurada ya da burada yerleşmeyen, birilerinin elinde olmayan iktidarın, bir tür varlık ya da mal gibi temellük edilmesi mümkün değildir. Bireyin içine yerleştiği konum da iktidarın bir ağ biçiminde işleyişi ile bağlantılıdır. Söz konusu ağ içerisinde bireyler, yalnız dolaşıma girmekle kalmaz. Aynı zamanda ona boyun eğmek ve onu uygulamak durumundadırlar (Foucault, 2005b, s. 107).

Netice itibariye Foucault'da özne, bilen, isteyen, özerk, kendini eleştirebilen aşkın bir niteliğin oldukça uzağındadır. O, insan öznesinin sorumlu ve özerk olduğu biçimindeki düşüncüyü yeterince sorgulamadan kabul eden felsefe geleneğine açıkça karşı çıkarken, özne tasarımına dair yaklaşımında da daimi bir eleştirel tutum içerisindedir. Buna karşın Foucault için dikkat çekici olan konu, gündelik hayat içerisindeki bir iktidar biçimi; “bireyleri özneler haline getiren” bir iktidar olmaktadır. Burada öznenin taşıdığı iki anlam ise hem birilerine tabi olma, hem de benliğine, kimliğe ya da özbilgiye bağlı olma anlamındadır (Game, 1998, s. 71). İktidarın yapısı, boyun eğdirmenin yapısı, özne olmanın nesne olmak anlamına geldiğini ima etmektedir; benliğini nesne olarak alan öznedeki durum budur (Game, 1998, s. 72).

Özetle Foucault'nun iddiası doğrudan doğruya özneleştirme sürecinin incelenmesi ve tarihinin yazılmasına yöneliktir. Bunun yapılabilmesi içinse ilk olarak özneyi kuran iktidara yönelmek gerekmektedir. Foucault'da bu doğrultuda hareket ederek iktidar ilişkilerinin çözümlenmesine girişmiştir. Bu girişiminde iktidara dair geliştirdiği stratejiler dört başlık altında toplanabilir. Öncelikle iktidar nosyonu, baskıcı değil üretici olarak yeniden ele alınmaktadır. İkinci olarak iktidar sahipliği tartışmaya açılmakta; iktidar verili bir kullanma hakkı olarak bir insan veya insan grubu tarafından sahip olunamayan bir şey olarak değerlendirilmektedir. Üçüncü olarak iktidarın stratejik yayılması çözümlenmekte, toplumsal sistem boyunca sözde “mikro iktidar” ağlarında kılcal damarlara yayılan karmaşık bir strateji olarak ele alınmaktadır. Son olarak da belli bir iktidar çözümlenmesi toplumsal etkinlikler ağının arka planı ile birleştirmek istenmektedir (Tekelioğlu, 1999, s. 130-31).

Gece Yolculuğu'nda İktidar ve Özne

Filmin başından sonuna değin neredeyse yüzü hiç gülmeyen ve tamamen durgun bir karakter görüntüsü veren Ali'nin bu durumunun, içinde bulunduğu koşullarla ilgisinin anlaşılması zor değildir. Bu bağlamda özellikle arabada Yavuz'a bu filmi çekmeyeceğini söylediğinde geçen diyalog bunu net bir şekilde ortaya koyar. Burada asıl önem arz eden husus, bu sıkıntının kendisinin içinde yer bulduğu konum ile olan ilişkisidir. Ali bir film yönetmenidir ve bu, teorik olarak yaratıcılık niteliğinin en fazla ortaya konabileceği, tek sözü söyleyebileceği bir sanat dalıdır. Bu anlamda yaratıcılık vasfının elverdiği ölçüde kendisini ortaya koyabileceği bir konuma yerleştirebileceğimiz Ali'nin kendisinin de memnun olmadığı bir sınırın içine hapsedilmesini anlamak güç değildir. Ali, filmi çekemeyeceğini söylediğinde Yavuz'un kullandığı sözcüklerin, tek bir merkeze indirgenemeyecek, doğrudan şiddet içeren bir

baskıyla özdeşleştirilemeyecek, varlığını adeta bir kılcal damar gibi her yerde hissettiren bir iktidarı tasvir ettiğinin düşünülmemesi için bir neden yoktur:

Ciddi bir hata yapıyorsun. Şu an belki bir sıkıntı geçiriyorsun. Ama filmde vazgeçmen için bir neden değil bu. Aksine çekmen gerekiyor, biliyorsun senin için önemli bir fırsat bu. Bunu bu kadar açık söylemek istemezdim ama yeri geldi. Seni artık istemiyorlar. Yatırdığın son filmler mi etkiledi, yoksa senin bu iletişimsizliğinden midir bilmiyorum. Bildiğim bir şey var, yapımcıya ve Şeyda'ya seni kabul ettirebilmek için çok uğraştığım. Çevre, bizi belirliyor. Buna ayak uydurmak zorundayız.

Filmde karşımıza çıkan Ali portresi, bir yönetmenin karşı karşıya olduğu sektörel baskıların bir kurbanının ötesine, sektörün koşulları çerçevesinde yönetmenliğin taşıdığı anlamın yitirilmesi durumunu örneklemektedir. Burada bir kişinin yönetmen olarak faaliyet göstermesi, kendi iradesi, tercihleri ve üslubundan giderek bağımsızlaşmakta, öncelikle sektörün koşullarına uyum ile mümkün olmaktadır. Ali'nin yönetmen sözcüğü ile nitelendirilebilmesi de yapımcı, Şeyda ya da Yavuz'a bağlı olarak gerçekleşmektedir. Bu çerçevede Ali'nin yönetmen olabilmesi ile Foucaultgil bir özneleştirilme arasındaki paralellik açıktır. Yavuz'un "çevre bizi belirliyor ve buna ayak uydurmalıyız" ifadesinde esas olarak Şeyda veya yapımcı; iktidarın heryerdeliğinin ve kılcal görünümlü ağlarıyla yaygınlığının sembolleridirler. Buna ek olarak bu çevrede ortaya çıkan ilişki biçimi, Ali'nin Foucault'nun kullandığı anlamda bir normalleştirmeye tabi oluşunu da gerektirmektedir. Normalleştirme iktidarın, bireyleri doğruluk oyununa sokarak normal olmayan olarak görülen bireyleri toplumun geneline uydurma işlemi olarak tanımlanmaktadır (Foucault, 2003b, s. 18). Bireyin mevcut bulunan düzene itaati ve kendini bu düzen içinde oluşturması, bireyin normalleştirilmiş olduğunu göstermektedir. Bu yapılırken normal kimliği belli deneyim ve kimliklerin sakıncalı ya da arzu edilmez gösterildiği bir dizi sınıflandırmayla negatif olarak tanımlanır. Ali'nin durumunda "yatırdığım işler vurgusu", 12 Eylül öncesinde filmleri sendikalarda gösterilen bir "gerilla yönetmen" olma vasfının bahsedilen sakıncalı ya da arzu edilmez konuma yerleştirilmesi ile de bağlantılıdır.

Özneyi kuranın iktidar oluşu gibi burada Ali'nin de yönetmen olabilmesi ve sanatını/mesleğini icra edebilmesi ancak bu tarzda özneleştirilmesi ile mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda iktidar olgusu gerçekten de üretici bir vasa sahiptir. Bir filmin tamamlanması ve gösterime girmesi, yönetmenin adına bir üretim olarak görülürse; bunun ancak iktidar sayesinde gerçekleştiği sonucuna ulaşmak mümkündür. Diğer yandan tek başına geçirdiği geceleri de iktidarın kurucu vasfından uzak kaldığında kendisini neyin beklediğinin açık-

laması saymak mümkündür. Ali burada sürekli yazmaktadır, ancak iktidarın olmadığı bu terkedilmişlik, yazılanın bir film haline gelmesini de mümkün kılmayacaktır. Bu bağlamda Yavuz'un Ali'ye uymak zorunda olduğu kişileri anımsatması üzeri örtülü şekilde bir diğer özne tartışması ile de örtüşecektir:

Özne bireyin anlaşılabilirlik kazanması ve bunu yeniden üretebilmesi için gereken bir fırsat, bireyin varlığının ve failliğinin dilsel bir koşuludur. Hiçbir birey tabi olmadan ya da özneleşme süreci yaşamadan özne olamayacaktır. Bireylerin anlaşılabilirliklerini özne olma yoluyla kazanmaları, bireyi anlaşılabilir bir kavram gibi algılamının anlamı yoktur (Butler, 2000, s. 18).

Foucault tarafından yürütülmüş tartışmalar ile Kavour'un anlatısı arasında kurulabilecek bir diğer bağlantı "kapatılmak" olgusu çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Kapatılma olgusunun Ali'nin Kayaköy'deki çekildiği inzivayla ne ölçüde mukayese edilebileceği tartışmaya açıktır. Ancak Tekelioğlu'nun (1999, s. 12) aktardığı gibi Foucault'nun temel sorunu kurumların kapalı alanlarından ziyade, dışarı ve en özgür alanların kapatılması durumudur. Filme bu açıdan yaklaşıldığında Ali'nin sanat yaşamında en özgür görüldüğü ortamlarda bile "kapalı" kaldığı ve bunu aşabilmek adına terk edilmiş bir kasabanın kilise harabesine dahi yöneldiği ifade edilebilir. Fakat bunun Ali adına ne ölçüde bir çıkış olduğu da tartışmaya açıktır. Kavour, filmlerinin neredeyse tamamında yer bulan kasaba imgesine, "kasabanın faşizan dünyası"nın insanlar üzerindeki baskısını göstermek için başvurduğunu ifade etmektedir (Esen, 2002, s. 409). *Gece Yolculuğu*'nda diğerlerinden farklı olarak, terk edilmiş bir kasabaya sıkışan bireyin Foucault'cu anlamıyla halen kapatılmış bulunduğu tespiti güç değildir.

Bilindiği üzere Foucault'nun yapıtları, insanların Batı kültüründe özneye dönüştürülmesinde özel bir yer tuttuğunu düşündüğü delilik, hastalık, yaşam, dil, emek, suç, cinsellik gibi deneyimleri kurmuş olan sorunsallaştırma süreçlerinin bir tarihi olarak yorumlanmaktadır. Bu sorunsallaştırmada esas olarak üç ana eksen mevcuttur: Bilgi, iktidar ve etik. Bu tanım çerçevesinde her deneyim; bir bilgi alanı, bir iktidar alanı ve bir ilişki biçimini bir araya getirmektedir. Bilgi alanı, belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulmakta, iktidar alanı belli normlar ve kurallar içermekte, ilişki biçimi ise bilgi ve iktidar alanları bireyin kendisiyle kurduğu bir ilişki biçimine karşılık gelmektedir (Foucault, 2005a, s. 14). Bu anlamda Ali ile Yavuz'un yolculuk süreçleri, söz konusu sorunlaştırma eksenlerinin izlerini barındırmaktadır. Öyle ki, sinemanın ne olduğu ve bir filmin nasıl çekileceği, filmin içeriğinin nasıl oluşacağı, ön hazırlık sürecinde mekân belirlenişinde ne gibi kıstaslara uyulacağı belli bir bilgi alanının neticesidir ve Ali ve Yavuz'un bu-

nun norm ve kurallarıyla hareket etmesi gerekmektedir. Filmi yönetecek kişi Ali olmasına ve filmin öyküsünü de Yavuz'un yazmasına rağmen her ikisinin de söz konusu kural ve normlarca nasıl belirlendiği net bir şekilde gözlenmektedir. Mekân arayışlarının kendilerini oldukça yorduğu ve iyi gitmediği bir zaman diliminde Yavuz bu öykünün İstanbul'da geçmesi için yalvardığını söylemesi üzerine Ali "senaryoyu yazan sensin" diyerek gülmüş, Yavuz ise "Yazan benim. Ama böyle olmasını isteyen Şeyda. Yok taşra öyküsü olsunmuş, yok kadın ezilmiş olsunmuş. Bu starlara da akıl sır ermez ki" diyerek ona karşılık vermiştir. Bu bağlamda aslında gazinoda şarkıcı olup, ününün neticesinde sinemaya kayan Şeyda ve Şeyda'nın sadece görünürdeki bir parçası olduğu iktidar ağları, Ali'ye, Yavuz'a ve onların kendileriyle kurduğu ilişki biçimi üzerine etki etmektedir.

Gerek Yavuz'un, gerekse Ali'nin karşı karşıya oldukları iktidar örgüsünün bir diğer vasfı, iktidarın bir şiddet ve baskı unsuru içermeyen yapısıdır. İktidar konusundaki genel tartışmaların sıkça göndermede buldukları unsurlardan biri iktidarın içerdiği şiddet boyutudur. Foucault içinse iktidar, salt şiddete ve baskıya indirgenmiş bir kavrayışın çok ötesindedir. Toplumsal, kültürel ve siyasal yaşamlarımızın tümüne yayılmasına ek olarak iktidar ilişkileri, özne-konum tarzlarını, genellikle cezalandırıcı yaptırımlarla değil, toplumsal düzende yürürlükte bulunan norm ve değerleri içselleştirmeye ikna ederek emniyet altına almaktadır (Sarup, 2004, s. 112). Burada iktidarın, bir uyruklaştırma kipi ya da bir öge veya grup tarafından bir başka grup üzerinde kullanılan bir egemenlik biçimi olarak değerlendirilmesi ancak eksik bir kavrayışa karşılık gelir. Foucault'ya göre iktidar, toplumsal bünyenin bütünü içinden geçen bir egemenlik sistemi değil; uygulandıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğudur. Burada mücadeleler ve karşı karşıya gelmeler yoluyla bu ilişkiler dönüştürülmekte, güçlenmekte, zaman zaman da tersine çevrilebilmektedir (Foucault, 2003a, s. 71-72). Ali ve Yavuz'u etkileyen örgünün betimlenişinde bir şiddet ya da baskıdan bahsedilemeyeceği, buna karşın tam da Foucault'un kavrayışına uygun biçimde uygulandığı alana içkin bir güç ilişkisinin söz konusu olduğu aşikârdır. İkisinin muhatabı oldukları, şiddeti dışlayan ancak bedeninin iktidar tarafından kuşatılmasında tüm toplumsal bütüne yayılan yeni ve ince tekniklerdir. Söz konusu muhataplık Foucault'nun dispozitifler olarak adlandırdığı somut düzenlemeler biçiminden başka bir şey değildir. Foucault dispozitifleri söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar, bilimsel, felsefi, ahlaki önermelerden oluşan heterojen bütünler, söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemler olarak tanımla-

maktadır (Foucault, 2005a, s. 18). Ali'nin ve özellikle Yavuz'un kendi faaliyet alanlarındaki bu sistemlerin içerisinde yer aldıklarını anlamak ise güç değildir.

Söz konusu sistem içerisindeki işleyişe değinecek olursak, Foucault'nun iktidar analizinde onun baskıcı yönünü vurgulamaktan uzak olduğu ve onu ikincil plana attığı bilinmektedir. Bu bağlamda Foucault için baskıyla özdeşleştirilen iktidar karşısında sürekli bir boyun eğiş mümkün değildir. Bu teşhisin devamında ise iktidarı kabul etmeyi sağlayan etken, onun bir takım şeyler arasında dolaşıp bir takım şeyler üretmesi, zevk yaratması, bilgi oluşturması ve bizzat söylem üretmesi olarak tanımlanacaktır. Dolayısıyla Foucault için iktidar işlevi baskıdan başka bir şey olmayan negatif bir merciden ziyade, bütün toplumsal bünyenin içinden geçen üretken bir ağıdır (Foucault, 2005b, s. 70). Bu durumun filmdeki somutlaşmasının Yavuz'un İstanbul'a döndükten sonra Şeyda ve yapımcı ile birlikteyken takındığı tutumda gözlenmesi mümkündür. Öyle ki Yavuz, Ali ile terminalde ayrılırken arkadaşının sıkıntılarını ve aldığı kararı bir nebze de olsa anlamış görünmektedir. Buna karşılık ayrılık sahnesinin ardından Yavuz'un ilk kez görülüşü, Şeyda'ya izledikleri yabancı filmi tercüme ederken ve yapımcı da elinde kadehi ile viskisini yudumlar-ken olmaktadır. Bu noktada Yavuz'un üzerinde doğrudan ya da dolaylı bir baskının olmadığı açıktır. Ali'den ayrılır ayrılmaz kendini bulduğu konunun algılanması, ancak Foucault'ün anlamda değerlendirilen üretici bir ağ olarak iktidar ile mümkündür.

Foucault'nun iktidar ve disiplin bağlamında gönderme yaptığı Panoptikon ve onun gerçekleşme biçimine dair yorumları da Ali'nin filmde sergilediği genel özellikleri çerçevesinde düşünülebilecektir. Jeremy Bentham'ın mahkûmların sürekli olarak gözetleniyormuş gibi hissetmelerini ve davranış- larını da buna göre şekillendirmelerini sağlamak için yüksek bir kule ve onun etrafına dairesel bir şekilde dizilmiş hapisane tasarımı Foucault için başka bir bağlamda gerçekleşmiştir. Ona göre panoptizm bir şekilde Batı'yı etkisi altına almış olup kapatmanın ve gözetlemenin gerçekleştiği asıl mekân insan ruhudur (Foucault, 2000, s. 19). Ali'nin yıkık kilisede geçirdiği zaman dilimi ve buradaki durumu göz önüne alındığında bunun, Foucault'nun insan ruhuna dair vurgusu ile bağdaşması kaçınılmazdır. Yalnız başınayken dahi belirli sınırlar içinde hareket etmek zorunda kalışı, hiçbir şey olmasa bile eski karısının sıklıkla aklına gelmesi, filmde ruhun kapatılması sürecinin resmedilmesi olarak görülebilir. Üstelik Kayaköy'de kaldığı dönemde Ali'nin vicdanı ile hesaplaşmaya giriştiğinden de söz edilebilir. Ancak burada altı çizilmesi gereken bir nokta, vicdanın da Foucault perspektifinden farklı bir anlama sahip olmasıdır. Öyle ki Foucault'nun "Özne ve İktidar" da göndermede bulundu-

ğu vicdan olgusu ve vicdan muhasebesi, insanın görevlerini yerine getirirken aldığı iyi ya da kötü puanların her gün gözden geçirilmesine aracılık eden bir eğilim şeklinde tanımlanmaktadır. Kavram, mükemmelliğe erişme, yani kendine hâkim olma ve tutkular üzerinde hâkimiyet kurma yolunda ne kadar ilerlenebildiğinin ölçümünde doğrudan bir etkinliğe sahiptir (Foucault, 2005a, s. 39). Ali'nin özellikle kendini sıkıntı duyduğu ortamdan uzaklaştırmak için yerleştiği yeni mekânında bu sefer de vicdanından kurtulamayışını, terk edilmiş kasabada dahi iktidar ağının içerisinde oluşunu açıklayabilmektedir.

Son olarak sorulması gereken Foucault tarafından ortaya konan görüşler çerçevesinde bakıldığında Ali'nin konumunda iktidar ilişkilerinin direniş ve özgürlüğe herhangi bir yer verip vermediği ve bunun *Gece Yolculuğu*'nda herhangi bir yansımalarının bulunup bulunmadığı sorularıdır. Hatırlanacağı üzere Foucault, iktidar ilişkilerinin uygulanabilmesi için her iki tarafta da en azından belli bir özgürlük olması gerektiğini vurgulamaktadır. Diğer bir deyişle iktidar ilişkisi içerisinde tarafların özgürlük sahibi olmaları, ilişkinin mutlak surette direniş imkânını da içerdiği sonucunu doğurmaktadır (Foucault, 2005a, s. 236). Ancak Foucault'yu özgün yapan yanlarından biri onun özgürlük anlayışının negatif değil pozitif nitelikte oluşudur. Foucault'da özgürlük ile bahsedilen, davranış ve eylem biçimlerimiz önünde engel oluşturan ya da oluşturabilecek etmenlerin yokluğu biçiminde negatif bir yaklaşım değil, bu engelleri aşmak için sahip olunan güçlerin kullanımı anlamında pozitif bir özgürlük kavrayışıdır (Foucault, 2005a, s. 22). Bu noktada sorun ise özgürlüğün var olup olmadığı değil, etik olarak nasıl kullanılacağı biçiminde tanımlanır (Foucault, 2005a, s. 22). Burada Ali'nin de Foucault tarafından çizilen teorik çerçeve uyarınca bir özgürlüğünün olduğu ama sorunun bunun nasıl kullanılacağına belirsizliğinden kaynaklandığı göze çarpar. Bu ise bir düğüm noktasında Ali'nin intiharı mı tercih ettiğini, yoksa yeni bir başlangıç mı yaptığını yeniden gündeme getirir.

Sonuç Yerine

Gece Yolculuğu üzerine Foucault'nun iktidar ve özneye dair görüşlerinden yola çıkılarak yapılan bir okuma sonucunda, filmin farklı sahne ve diyaloglarının, Foucault'nun özne ve iktidara dair tartışmasının farklı boyutlarıyla örtüşme içinde yer olduğu, Foucault tarafından sürdürülmüş tartışmaların filmin çeşitli kısımlarına bir açıklama getirdiği gözlenmiştir. İktidarın özneyi oluşturması, iktidar ve özne arasındaki ilişkinin biçimi ve bilginin bu süreçteki konumu, kapatılma, normalin tanımlanması, dizpozitifler ve panoptizm, *Gece Yolculuğu*'nun yorumlanmasında güçlü bir teorik çerçeve sunmuştur.

Aynı durumun filmin finali için geçerli olup olmadığı, diğer bir deyişle Foucault tarafından yürütülen tartışmalar ışığında filmin finalinin nasıl bir bağlama yerleştirilebildiği ise yeni tartışmalara gebe dir.

Filmde Ali'nin Kayaköy'de geçirdiği zaman dilimi, bireysel bir tercih olarak yalnızlıktan ve bunun mekânsal karşılığında terk edilmiş bir harabeden ibarettir. Özellikle gündelik yaşamın olağan ilişki biçimlerinden bütünü ile uzak kalınmakta, yalnızca çocuk bir çoban ile kısıtlı bir ilişki içinde bulunmaktadır. Senarist Yavuz'dan, başrol oyuncusu Şeyda ya da yapımcıdan, hepsinden de önemlisi onların temsil ettiği değer ve ilişki biçimlerinden uzak-taki dönemin, Ali'nin yaratıcılığını tetiklediği muhakkaktır. *Gece Yolculuğu* ismini taşıyan yeni bir senaryoyu yazması ve geçmişiyile uzun bir muhasebeye girişmesi, ertelenmemiş ya da başarılı olunamamış adımların atılması anlamına da gelmektedir. Kayalığıtaki sahnenin akabinde Ali'nin kayboluşunun doğurduğu sorular ise yalnız filmin finaline dair değildir. İyimser bir bakışla yeni bir başlangıç, kötümser senaryoda ise ölüme tekabül eden bu kayıp, iktidar karşısındaki öznenin durumu açısından nasıl değerlendirilebilir?

Filmin finaline dair iyimserlik ve kötümserlik arasındaki konum, bir yönüyle Foucault'da özgürlük ve direnişin ne ölçüde yer bulduğuna dair sorunun yanıtlanması ile bağlantılıdır. Foucault'nun çıkış noktasında doğrudan bir olumsuzluk atfetmediği iktidarın her yerde bulunması ile nihayetinde özneyi bütünü ile kısıtlayıp kısıtlamadığı ya da öznenin herhangi bir özgürlük talebinde olup olmayacağı tartışmaya açıktır. Ali'nin Kayaköy'de geçirdiği zaman dilimi iktidar açısından bir uzaklaşma ise filmin finalinde yaşaması ya da ölmesi de iktidar karşısında bir özgürleşmenin de olanak ya da olanaksızlığını vurguluyor olacaktır.

Ali'nin intihar etmek yerine yaşamayı tercih ettiği bir anlatının arka planına Foucault'dan ziyade sinema kuramını ve bir kez daha *auteur* kavramını yerleştirmek olasıdır. Kavramın içeriği çevresel baskıların, etki sahibi çeşitli faktörlerin, bunların yönetmene nüfuzunun varlığını inkâr etmemekte, bir filmin gerçekleştirilmesinde bunların belirleyiciliğini hiçbir zaman yadsınamaktadır. Buna karşılık bir yönetmeni *auteur* yapan yön, tam da tüm bu faktörlerin karşısında kendi kendini gerçekleştirebilmesi, bunlara karşılık kendisini yansıtabilmesi ve sinema sanatının yaratıcılık vasfını büyük ölçüde kendinde muhafaza ederek eserini hayata geçirebilmesidir. Bu bağlamda sinemanın kendi içerisinde iktidar ağlarının var olduğu söylenebilir. Oyuncudan senariste, yapımcıdan toplumsal, sanatsal ve ekonomik ortama kadar çeşitli olgular, bir filme etki eden iktidar ağının farklı

parçaları durumundadır. Bir yönetmenin *auteur* olabilmesi, tam da bu noktada Foucault'nun öngördüğü ilişki içerisinde özgürlüğün ve direnişin ortaya konabilmesi olarak düşünülebilir.

Ancak Foucault'nun iktidar ve özneye dair açıklamalarının *auteur* kavramına referansla aşılabılır olması ne kadar gerçekçidir? Ali'nin tek başına geçirdiği zaman diliminde yeni, kendi istediği tarzda ve kendi istediği için bir senaryo yazdığı açıktır. Rüzgâra savrulan kâğıtlardan ibaret ve filmi çekilmeyen bir senaryonun varlığının ise bir yönetmenin faaliyet gösterdiği sanat kolunda kendini gerçekleştirmek anlamına gelmeyeceği aşikârdır. Diğer bir deyişle senaryo yazmış olması, Ali için önemli olsa da bir film yönettiği anlamına gelmemektedir. Yönetme edimi ve yönetmenlik kaçınılmaz olarak iktidar ağları içinde gerçekleşmektedir, Ali'nin *Gece Yolculuğu* 'nu kaleme alması ağdan uzak kalma gayretinin bir ürünüdür ve bir film değildir.

Buradan hareketle yeniden bir başlangıcın, en azından bir yönetmen olarak yeni bir başlangıcın Ali için söz konusu olamayacağı savunulmakta; Ali'nin film genelinde çizdiği karakter açısından intiharın daha geçerli bir son olduğu düşünülmektedir. Bu, Ali'nin içinde bulunduğu konumun nedenlerini etrafındaki iktidar ilişkilerine dayandıran görüş ile de tutarlılık arz etmektedir. Ali'nin yeni bir başlangıç yapması, bir anlamda iktidar ilişkilerine karşı bir direniş ve direniş sonunda bir özgürleşme anlamına gelmektedir. Kayaköy günleri, nispi de olsa bir direniş niteliği taşıyor gibi görünse de bunun özgürlükle sonuçlanmayacağını kestirimi zor değildir. Üstelik bu, Foucaultgil bir iktidar ve özne analizinin de özgürlük ve direnişe verdiği yerin dolaylı ve geri planda kalan niteliğiyle benzerlikler içindedir.

Callinicos'un (2005, s. 413) ifade ettiği üzere Foucault, iktidarın olduğu yerde direniş de vardır dese de, "bu direnişin kaynakları nedir" sorusuna net bir yanıt vermemektedir. Callinicos'un yorumu, Foucault'nun bireyleri iktidarın kurduğunu ve onlar üzerinden işlediğini savunduğu sürece ondan kaçış olmadığı noktasına varacağı şeklindedir. Buna ek olarak Foucault'nun iktidara yaklaşımının olumlu ya da olumsuz oluşu, direniş unsurunun da arz ettiği önemi doğrudan etkilemektedir. İktidara kurucu, yapıcı ya da pozitif bir içerik yüklenmesi noktasında zaten direniş ve özgürlüğün de bir gündem maddesi olmayacağı düşünülebilir.

Foucault için iktidar ve özgürlük arasında bir çatışma değil bilakis karmaşık bir ilişkiler toplamı söz konusudur. Burada özgürlük iktidarın işleminin koşulu hatta ön koşuludur. İktidar ile özgürlüğün direnişi birbirlerinden ayrılmamakta, iktidarın olduğu her yerde bir direniş veya direniş imkânı yer almaktadır (Foucault, 2005a, s. 76). Ayrıca iktidar ilişkisi, ancak tarafların

özgür olmaları halinde bu niteliğe sahiptir. Aksi halde özgürlükten yoksun şekilde girilecek bir ilişki, iktidar ilişkisi olarak tanımlanamaz. Bu özgürlük öngörüsünün uzantısı ise belirtildiği gibi iktidarın olduğu her yerde direnişin de olduğu önermesidir. Söz konusu önerme her ne kadar bir umut ışığı olarak görülmekteyse de bunun ne ölçüde geçerli olduğu ve hatta bir paradoks içerip içermediği de tartışmaya açıktır. Bunun film üzerindeki etkisinin uyandırdığı düşünce ise Ali için geçerli olan seçeneğin intihar oluşudur.

Burada intihar, esas itibarıyla iktidar ağına ve onun özneleştirici boyutuna karşı gelmenin imkânsızlığını çizmesi bakımından önemlidir. Bunun anlamlandırılabilmesi için Butler ve onun maduniyet fikrine baktığımızda özne olmanın koşulu bir boyun eğme ve hayatta kalma arzusunun sömürülmesidir. Bu bakımdan kişi hiç var olmamaktansa madun olarak var olmayı tercih eder (Butler, 2000, s. 15). Ali'nin yaptığı tercihin ise Butler'ın belirttiği anlamda bir maduniyetten ziyade hiç var olmamak olduğu düşünülmektedir. Keza madun konumu, bizatihi Ali'nin Yavuz ile bir arada olduğu sahneleri niteleyebilmektedir. Ali'nin Kayaköy'de kalmaya karar vermesi ve burada yaşadıkları, genel itibarıyla madunluğa artık katlanamamakla ilgilidir. Dolayısıyla madunluğa sürdürmeyeceğini anladığında tercihi varlığına son vermek biçiminde olmuştur denebilir.

Kaynakça

- Akdoğan, A. (2010). Türk Sineması ve Varoluşçuluk. *Sanat Cephesi*, 3, 41-47.
- Akpınar, E. (2003). *10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür, Anlayış, Farklılık*. İstanbul: Agora.
- Butler, J. (2000). *İktidarın Psikik Yaşamı* (F. Tütüncü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Callinicos, A. (2005). *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Erten, Y. (1988). Jung'tan Kavur'a "Gece Yolculuğu". *Defter*, 3, 149-151.
- Esen, H. (2006). Gece Yolculuğu Filminde İletişimsizlik ve Yalnızlık. *Selçuk İletişim*, 4(2), 175-185.
- Esen, Ş. K. (2002). *Sinemamızda Bir "Auteur": Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa.
- Foucault, M. (2000). *Büyük Kapatılma* (I. Ergüden & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Foucault, M. (2003a). *Cinselliğin Tarihi* (H.U. Tanrıöven, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2003b). *İktidarın Gözü* (O. Akinhay & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2005a). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden vd., Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2005b). *Entelektüelin Siyasal İşlevi* (O. Akinhay & I. Ergüden & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru* (M. Küçük, Çev.). Ankara: Dost.
- Kıraç, R. (Yönetmen) (2003). *Ömer Kavur 'la Yola Çıkmak* [Film]. İstanbul: B Grubu Yapım.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri* (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Tekelioğlu, O. (1999). *Michel Foucault ve Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam.
- Toprak, O. (2011). *Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.