



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**DELEUZE'ÜN OLUŞ KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE 2010
SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MİNÖR ANLATILAR**

DOKTORA TEZİ

Kadriye Töre ÖZSEL

Radio Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

İZMİR

2021

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

DELEUZE'ÜN OLUŞ KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE
2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MİNÖR ANLATILAR

Doktora Tezi

Kadriye Töre ÖZSEL

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Lale KABADAYI

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo-Televizyon ve Sinema Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “*Deleuze’ün Oluş Kavramı Çerçevesinde 2010 Sonrası Türk Sinemasında Minör Anlatılar*” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

KADRIYE TÖRE ÖZSEL



ÖZET

Yirminci yüzyıl çağdaş Fransız felsefesinin en önemli düşünürlerinden Gilles Deleuze, ikili ayrımlara ve olanın önceliğine dayanan aşkını ontolojilere karşı çıkararak, fiziksel dünyayı ve toplumsal fenomenleri oluş halinde kavrayan, dinamik ve içkin bir ontoloji önermektedir. Bu ontolojiye uygun bir felsefe pratiğinin, sürekli yeni kavramlar üretmek ve bunları rizomatik kavramsal ağlar içerisinde birbiri ile ilişkilendirmek yoluyla hayata geçirilebileceğini öne süren Deleuze'ün, bu bağlamda dinamik oluş süreçlerini kuramlaştırabilmek için, yersizyurtsuzlaşma, kadın-oluş, hayvan-oluş, göçebe-oluş, sanat(sal)-oluş gibi kavramları geliştirdiği görülmektedir. Deleuze'ün iki ciltlik eseri; *Sinema I: Hareket-İmaj* ve *Sinema II: Zaman-İmaj* da filmleri, bu içkin oluş felsefesi içerisinde değerlendirerek bir sinema felsefesi öneren eserlerdir.

Gilles Deleuze, sinema üzerine yazdığı bu eserlerde, filmlerin birer düşünce aracı olduğu tezinden yola çıkmaktadır. Bu doğrultuda filmlerde felsefi unsurlar bulunmasının yanı sıra, filmin kendisinin düşünen bir beyin olduğu, seyirciyle iletişimini de bu yolla kurduğu ve yeni felsefi kavrayışlar önerdikleri savunulmaktadır. Modern ve klasik sinemayı da düşünme ve düşünme biçimlerindeki farklar doğrultusunda tanımlayan Deleuze'ün bu iki sinema dönemi arasında önerdiği ayrımın, geliştirdiği minör ve majör edebiyat kavramlarıyla örtüştüğü görülmektedir. Bu çerçevede minör sinema, modern görsel anlatım tekniklerini kullanmakta ve minör edebiyatın niteliklerini yansıtmaktadır.

Deleuze'ün sinema felsefesinden ve özel olarak da onun minör sinema kavramlaştırmasından hareketle, bu çalışmada, Türk sinemasında yer alan minör anlatı örnekleri ve bunların Deleuze'ün oluş felsefesi bağlamında geliştirdiği kavram dağarcığı ile ilişkilendirilip yorumlanma imkânları ele alınmaktadır. Anaakımın dışında yer alan yapım, anlatı ve karakterler niteliklerine sahip olmaları nedeniyle, 2010 sonrasında üretilmiş altı Türk filmi; *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2013), *Ana Yurdu* (2015, Senem Tüzen), *Tereddüt* (2016, Yeşim Ustaoglu), *Daha* (2017, Onur Saylak), *Yuva* (2018, Emre Yeksan) ve *Sibel* (2019, Çağla Zencirci, Guillaume Giovannetti) bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Çalışmada, sözü geçen filmlerin Deleuzecü kavramlara içkin bir anlatı biçimi benimsediği, oluş felsefesi ile doğrudan

ilişkilendirilebileceği ve minör anlatı örnekleri olarak, majör sinemayı dönüşüme uğratma potansiyeline sahip olduğu belirlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Minör Sinema, Film Felsefesi, Oluş, Deleuze, Türk Sineması, Yersizyurtsuzlaşma, Rizom



ABSTRACT

A prominent intellectual of twentieth century French philosophy, Gilles Deleuze opposes transcendent ontologies that rely upon dichotomies and prominence of the being, and suggests a dynamic and intrinsic ontology that grasps both the physical world and social phenomena in becoming. Deleuze argues that a philosophical practice in line with this ontological approach should seek to produce new concepts and relate them with each other within rhizomatic webs, and thus suggests concepts such as deterritorialization, becoming-woman, becoming-animal, becoming-nomad and becoming-art. In order to theorize dynamic processes of becoming. His two-volume study, *Cinema I: The Movement-Image* and *Cinema II: The Time-Image*, are works that reads cinematic works within the context of this philosophy of becoming and proposes a cinematic philosophy.

In his works on cinema, Gilles Deleuze's departure point is the claim that films are tools for thinking. In this sense, beyond incorporating philosophical elements, films are argued to be thinking-brains in themselves, they are thought to communicate with the audience as such and offers new philosophical conceptions. Deleuze distinguishes modern and classical cinema through differences of their respective modes of reflecting and editing, and that distinction corresponds with his concepts of minor and major literature. Minor cinemas are thus those that use modern visual narrative techniques and reflect qualities of minor literature. In this work, with a theoretical background of Deleuze's cinematic philosophy, and more specifically his conception of minor cinema, cases of minor narratives in Turkish cinema and feasibility of interpreting them through the conceptual vocabulary developed through Deleuze's philosophy of becoming are analyzed. Six films; *Ben O Değilim* (*I Am Not Him*, 2013, Tayfun Pirselimoglu), *Ana Yurdu* (*Motherland*, 2015, Senem Tuzen), *Tereddiit* (*Clair Obscur*, 2016, Yeşim Ustaoglu), *Daha* (*More*, 2017, Onur Saylak), *Yuva* (*The Nest*, 2018, Emre Yeksan) and *Sibel* (2019, Çağla Zencirci, Guillaume Giovannetti) are sampled for this study since they have non-mainstream character in terms of their forms of production, narrative and character presentation. The study concludes that these movies appropriate a narrative form that is intrinsic in Deleuzian concepts, can be correlated with philosophy of becoming and, as examples of minor narratives, they have a potential to transform the major cinematic forms in Turkey.

Key Words: Minor Cinema, Film Philosophy, Becoming, Deleuze, Turkish Cinema, Deterritorialization, Rhizome



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DELEUZE'ÜN RİZOMATİK ONTOLOJİSİ VE FELSEFİ KÖKENLERİ

1.1.	Ontoloji ve Deleuze Felsefesinde Oluş Kavramı.....	6
1.1.1.	Deleuze'ün Oluş Kavramı Bağlamında Spinoza, Nietzsche ve Bergson Düşüncesi.....	8
1.1.1.1.	Deleuze Düşüncesinde İçkinciliğin Kaynağı Olarak Baruch Spinoza.....	8
1.1.1.2.	Deleuze Düşüncesinde Bütünselliğin Kaynağı Olarak Friedrich Wilhelm Nietzsche.....	11
1.1.1.3.	Deleuze Düşüncesinde Dinamik Özne-Oluş Fikrinin Kaynağı Olarak Henri Bergson.....	15
1.2.	Rizom Kavramı ve Rizomatik Oluş.....	24
1.2.1.	Deleuzecü Felsefi Düşüncede Rizom Kavramı	24
1.2.2.	Öznenin Yersizyurtsuzlaşması ve Olası Kaçış Çizgileri	30

İKİNCİ BÖLÜM

DELEUZECÜ OLUŞ KAVRAMI İLE FİMLERDE MİNÖR VE MAJÖR ANLATILARIN ELE ALINMASI

2.1.	Deleuze'ün Transandantal Ampirik Yaklaşımı	37
------	--	----

2.2.	Deleuzecü Oluş Kavramı	40
2.2.1.	Deleuze'ün Oluş Felsefesi Bağlamında Farklı Oluşları Düşünmek	48
2.2.2.	Kadın-Oluş	52
2.2.3.	Hayvan-Oluş	62
2.2.4.	Sanat(sal)-Oluş	68
2.3.	Deleuze'ün Sinemaya Yaklaşımı: Sinemasal Düşünce	71
2.3.1.	Deleuze'ün Sinema Eserlerinin Oluş Kavramı Bağlamında Değerlendirilmesi	73
2.3.1.1.	Hareket-İmaj Kavramı - Organik Rejim	79
2.3.1.2.	Zaman-İmaj Kavramı - Kristal Rejim	88
2.3.1.2.1.	Kristal-İmaj	93
2.4.	Deleuze Felsefi Düşüncesinde Minör ve Majör Kavramları	105
2.5.	Minör Sinema Kavramı ve Dünya Sinemasında Minör Anlatılar	110
2.5.1.	Türk Sinemasında Minör Anlatılar	119

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDAN MİNÖR FİLM ÖRNEKLERİNİN OLUŞ KAVRAMI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1.	Çalışmanın Amacı	128
3.2.	Çalışmanın Sınırlılıkları	129
3.3.	Çalışmanın Yöntemi	129
3.4.	2010 Sonrasında Üretilen Türk Filmlerinin İrdelenmesi	132
3.4.1.	Oluş Kavramı Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun <i>Ben O Değilim</i> Filminin İrdelenmesi	132
3.4.1.1.	<i>Ben O Değilim</i> Filminin Sinopsisi	132

3.4.1.2.	<i>Ben O Değilim</i> Filminin Olay Örgüsü	133
3.4.1.3.	<i>Ben O Değilim</i> Filminin Oluş Kavramı Bağlamında İrdelenmesi	137
3.4.2.	Oluş Kavramı Bağlamında Senem Tüzen'in <i>Ana Yurdu</i> Filminin İrdelenmesi	145
3.4.2.1.	<i>Ana Yurdu</i> Filminin Sinopsisi.....	145
3.4.2.2.	<i>Ana Yurdu</i> Filminin Olay Örgüsü	145
3.4.2.3.	<i>Ana Yurdu</i> Filminin Oluş Kavramı Bağlamında İrdelenmesi.....	148
3.4.3.	Oluş Kavramı Bağlamında Yeşim Ustaoglu'nun <i>Tereddüt</i> Filminin İrdelenmesi.....	156
3.4.3.1.	<i>Tereddüt</i> Filminin Sinopsisi.....	156
3.4.3.2.	<i>Tereddüt</i> Filminin Olay Örgüsü.....	157
3.4.3.3.	Oluş Kavramı Bağlamında <i>Tereddüt</i> Filminin İrdelenmesi	160
3.4.4.	Oluş Kavramı Bağlamında Onur Saylak'ın <i>Daha</i> Filminin İrdelenmesi ...	167
3.4.4.1.	<i>Daha</i> Filminin Sinopsisi	167
3.4.4.2.	<i>Daha</i> Filminin Olay Örgüsü	167
3.4.4.3.	Oluş Kavramı Bağlamında <i>Daha</i> Filminin İrdelenmesi	170
3.4.5.	Oluş Kavramı Bağlamında Emre Yeksan'ın <i>Yuva</i> Filminin İrdelenmesi...	177
3.4.5.1.	<i>Yuva</i> Filminin Sinopsisi.....	177
3.4.5.2.	<i>Yuva</i> Filminin Olay Örgüsü	178
3.4.5.3.	Oluş Kavramı Bağlamında <i>Yuva</i> Filminin İrdelenmesi.....	181
3.4.6.	Oluş Kavramı Bağlamında Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin <i>Sibel</i> Filminin İrdelenmesi	188
3.4.6.1.	<i>Sibel</i> Filminin Sinopsisi.....	188
3.4.6.2.	<i>Sibel</i> Filminin Olay Örgüsü	189
3.4.6.3.	Oluş Kavramı Bağlamında <i>Sibel</i> Filminin İrdelenmesi.....	192

SONUÇ	201
KAYNAKÇA.....	209
ÖZGEÇMİŞ	233



GİRİŞ

Felsefe tarihi okumaları ve sinema incelemelerinden hareketle Fransız filozof Gilles Deleuze'ün (1925-1995) felsefe ve sinemayı yaşamla ilişkilendirerek, varlığın donuk ve durağan algılanışı doğrultusunda sabit kimlikler yaratan düşünce tarzlarına karşı çıktığı görülmektedir. Deleuze'ün felsefi düşüncesi bağlamında her şey, herkes ve evren daimî bir *oluş* içerisinde. Transandantal ampirizm yaklaşımını benimseyen Deleuze'ün, dogmatik düşünce tarzına karşıt olarak felsefesini “Nasıl?” sorusuyla, rizomatik bir yapıda olumsallık içeren içkin bir anlayışla oluşturduğu görülmektedir. Bu anlayış doğrultusunda, çalışmada, Deleuzecü diğer kavramların sürekli ilişkiselliği gibi, *oluş* kavramı ile *minör* (anlayış/anlatı) ve *majör* (anlayış/anlatı) kavramları birbiriyle bağlantılandırılırken Deleuze ve Guattari'nin genel anlamda tüm felsefi kavramlarına değinilmektedir.

Deleuze ve Guattari'ye (2015) göre, minör bir anlatı, kısaca, minör bir dilin anlatısı değil, azınlığın veya ötekinin majör dildeki anlatısıdır (s. 46). Deleuzecü oluşsallık fikrinin, bu minör anlatının öne çıkan bir boyutu olduğu düşünülmektedir. Dil de bu oluşsallığın, söylemsel olarak ifade edilme ve deneyimlenme aracıdır. Dilin, sözel olan ile maddi olanın kesiştiği yerde ortaya çıkması durumu, birçok sosyal bilimciye göre (bkz. Perrot, 2006) söylemsel olmayan alanla arasında sürekli bir temas ve geçişlilik olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla dil sürekli virtüel olanla ilişki içindedir. Bu bağlamda, sinemanın, bu ilişkisel yoğunlaşmanın alanı ve söylemsel olmayanın yansıtıldığı sanatsal anlatı biçimi olduğu düşünülmektedir.

Deleuze'ün Batı düşüncesinin varlık temelli ontolojisine karşı önemini vurguladığı *oluş* kavramı ile belirli bir ‘yöntemsel haritanın takip edilmesi yerine’ önerdiği *rizomatik* düşünce ve kavrayışın, son yıllarda ulusal (bkz. Sütçü, 2005) ve uluslararası (bkz. Rodowick, 2018) sinema araştırmalarında önem kazandığı görülmektedir. Deleuze'ün çalışmalarında sinemaya yönelik önerilen özgün yaklaşımı, özellikle *Sinema I: Hareket İmaj* (1983) ve *Sinema II: Zaman İmaj* (1989) adlı eserlerinde ayrıntılı biçimde sunulmaktadır. Bu eserlerde önerilen, film incelemelerinde felsefi kavramların anlatıya uygulanması yerine felsefi kavramlar ve sinema üzerine

düşünülmesi, felsefenin sinemanın düşüncesiyle daimî yeni bir kavrayış ve yaratıcılık sürecine tabi olmasıdır.

Türkiye’de Deleuze’ün felsefi yaklaşımından yola çıkan sinema çalışmalarının sayısı artış göstermiş olsa da bunların sınırlı kaldığı, belirli bir grup çalışmanın da çevirinin doğasından kaynaklanan aksamalar nedeniyle yeterli ve/veya nitelikli bilgiyi aktaramadığı görülmektedir. Bu çerçevede Türk filmlerinde majör ve minör anlatıları, Deleuzecü felsefi kavramlar bağlamında irdelemenin ihtiyaca dönüştüğü ve alandaki boşluğu doldurmak için önemli hale geldiği düşünülmektedir. Bu nedenle, Deleuze’ün oluş felsefesi bağlamında sinema eserlerinin ele alınması ve Türk sinemasından güncel örneklerle, sinematik felsefenin olanaklarına işaret edilmesi gerekli görülmüştür. Oluş kavramının yanında, filmlerdeki rizomatik yapı ve anlatı öğelerinin kendileri de bir oluş ve hareket olarak incelenmek durumundadır. Böylelikle Deleuze’ün önerdiği biçimde, bir filmdeki felsefi unsurlara bakış değil, filmin felsefesini irdelemek de olanaklı hale gelmektedir.

Tezin temel amacı Deleuze’ün oluş felsefesi bağlamında geliştirdiği farklı kavramları inceleyerek, seçilen filmlerle beraber kavramların film karakterleri ve anlatıdaki yerini irdelemek; bu kavramları *minör sinema* ile yeniden düşünmektir. Deleuzecü oluş kavramı, Deleuze’ün tüm felsefi düşüncesine yaygın ontolojik yaklaşımını belirlemektedir. Çalışmada, bu bağlamda öncelikli olarak Deleuze’ün ontolojik yaklaşımına etki eden filozoflar ele alınmakta, aynı zamanda oluş düşüncesinin ‘kadın-oluş’, ‘hayvan-oluş’, ‘sanat(sal)-oluş’ gibi, birbirine içkin, farklı katmanlarından örnekler sunulmaktadır. Deleuzecü düşüncede, her kavram diğer bütün kavramlarla dinamik bir ilişki içinde olduğundan, başlıklara ayrılmış tez çalışmasında, rizomatik bir anlatı söz konusu olsa da mantıksal bir akış şeması çizilerek, mümkün olduğunca yalınlaştırılmış bir anlatım tercih edilmiştir. Tezin konusu olarak seçilen filmlerin niteliklerinin de benzer şekilde analiz edilmesi söz konusudur.

Bu doğrultuda oluşturulan çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin, birinci bölümünde; Deleuze’ün Rizomatik Ontolojisi ve Felsefi Kökenleri başlığı altında, Deleuze’ün ontolojik yaklaşımı içinde oluş kavramı ele alınarak, Deleuze’ün felsefesinde etkin olan üç filozofun düşüncelerine yer verilmektedir. Bu bağlamda Deleuze’ün felsefesinde içkinciliğin kaynağı olarak Baruch Spinoza, bütünselciliğin kaynağı olarak

Friedrich Wilhelm Nietzsche ve dinamik özne-oluş fikrinin kaynağı olarak Henri Bergson'un düşünceleri ve bu filozofların önerdiği içkinci ontolojiler, zaman ve mekân kavrayışları ve Batı felsefesi geleneğine yönelttikleri eleştiriler bağlamında Deleuze'un felsefi düşüncesi üzerindeki etkileri ele alınmaktadır.

Birinci bölümün ikinci alt başlığında rizom kavramı ve rizomatik düşünce biçimine odaklanılmaktadır. Deleuze, felsefe tarihinde geçerli olan ağaçvari düşünce biçimini eleştirerek, bunun yerine, her yönden girilebilen ve sonsuz temas noktasına ve açılıma sahip olan rizomatik düşünceyi önermektedir. Bu anlamda özneyi sabitleyen, ilerlemeci tarih anlayışına karşı çıkmakta ve oluşun da bu bağlamda köksapsı olduğunu vurgulamaktadır. Rizomatik düşünce, aynı zamanda, herhangi bir eserin veya anlatının çoklu girişlerini; daima "ortadan başlayan", "Ve... ve... ve..." birleşimiyle dağılan bir oluş eylemini işaret etmektedir. Bu bağlamda, rizomatik düşünce biçimi, ikili, dikotomik ve sabit yargıların dışında düşünme olanağı sunmakta, kaçış çizgilerini olanaklı kılmaktadır. Öznenin yersizyurtsuzlaşma edimi de bu anlamda kaçış çizgilerinin 'eşlikçisi' ve/veya 'destekçisi' olarak belirmektedir.

Deleuze ve Guattari'nin birlikte geliştirdiği ve *Anti-Ödipus* (1972), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (2015), *Bin Yayla* (2005) ve *Felsefe Nedir?* (2001) adlı eserlerde sıklıkla değindikleri *yersizyurtsuzlaşma* kavramı da bu genel felsefe yaklaşımı içerisinde, herhangi bir kurulumun sabit bağlarını gevşeterek onun yaratıcı potansiyeline işaret etmektedir. Daimî bir döngü halinde yersizyurtsuzlaşma ve yeniden yer-yurt edinme, heterojen unsurların rizom oluşturmalarını ve akışkan bir oluş sürecinde yer almalarını sağlamaktadır. Oluş bu bağlamda mutlak bir yersizyurtsuzlaşmayı ifade etmektedir.

Bu doğrultuda tezin ikinci bölüm başlığı Deleuzecü Oluş Kavramıyla Filmlerde Minör ve Majör Anlatılar olarak belirlenmiştir. Deleuze'un oluş felsefesinin özgün transandantal ampirik yaklaşımıyla ilintili olduğu görülmektedir. Deleuze'un özne düşüncesinin sabitlik içermemesi ve farka dayalı olması doğrultusunda gelişen ampirik yaklaşımında, yeni potansiyellerin açığa çıkarılması yönünde kavramların birbiriyle ilişkiselliğinin vurgulandığı görülmektedir. Öznenin aşkın kurgusunun karşısında Deleuze, herhangi bir temeli olmayan deneyimi ve oluşu düşünmekte ve bunun için ampirizm kavramını kullanmaktadır. Bu doğrultuda ikinci bölümün diğer alt başlığında Deleuzecü oluş kavramı ele alınmaktadır.

Dinamik bir ontoloji düşüncesine sahip olan Deleuze, geleneksel felsefede yer alan ‘her şeyi olduğu haliyle kavrama’ fikrini eleştirerek, önemli olanın nesneler ve şeyler arasındaki ilişkiselliği kavramak olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda değişmeyen ve sabit kimlik anlayışı yerine daimî hareket ve oluş halinde bir özne anlayışı önerilmektedir. Bir sonraki alt başlıkta, bu anlamda dinamik bir öznenin, tüm oluşların içinden geçmek zorunda olduğu ve tüm oluşların başlangıcı olarak görülen *kadın-oluş* ele alınmaktadır. Deleuze’ün arzuyu olumlayan yaklaşımı, *arzulayan makineler* kavramı ve bu bağlamda *Anti-Ödipus*’ta öne sürdüğü düşüncelere de kadın-oluş ile bağlantılı şekilde bu alt başlıkta yer verilmektedir. *Hayvan-oluş* ve *sanat(sal)-oluş* kavramlarının da ayrı başlıklar olarak ele alındığı bölümde, sınırların muğlaklaşması düşüncesine yer vermiş ve bu oluşların Deleuze tarafından önemli görülen nitelikleri detaylı şekilde açıklanmıştır.

Deleuzecü oluş felsefesinin sinemayı da kapsayan bir düşünce biçimi olarak görüldüğü bir sonraki alt bölümde, Deleuze’ün sinemaya yaklaşımı bütünsel olarak ele alınmakta sinema eserleri oluş kavramı bağlamında ayrı alt başlıklar şeklinde incelenmektedir. Deleuze’ün tarihsel olarak kabaca İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak ayırdığı sinema eserlerinde; hareket, zaman ve imge kavramları üzerinde durduğu görülmektedir. Yönetmenlerin, filozoflar gibi yaratıcılar olduğunu düşünen Deleuze, sinema eserlerini “imge ve göstergelerin taksonomisi” olarak tanımlamaktadır. Sinemayı felsefe olarak ele alan Deleuze bu bağlamda filmleri de kendi başlarına düşünen, dinamik oluş sürecinde görmektedir. Bu çerçevede Felsefenin sinemayla ilişkisinin beyin üzerinden gerçekleştiğini vurgulayan Deleuze’e göre, bir beyin olarak ekran, düşüncenin ve dolayısıyla ruhsal hayatın devinimini yaratmaktadır.

Deleuze felsefi düşüncesinde minör ve majör kavramlarının ele alındığı bir sonraki alt başlıkta, kavramların genel anlamlarına ve Deleuze’ün eserlerinde kullanıldığı bağlamlarla birlikte detaylı tanımlamalarına yer verilmektedir. Genel çerçevede Deleuzecü majör kavramı, niceliksel oranına bakılmaksızın; sabit, molar bir çoğunluk veya içerik anlamına gelmektedir. Minör ise majöre zıt veya onun karşısında yer alan bir sabit değil, majörü içeriden değiştirme potansiyeline sahip olan bir azınlık-oluş, mutlak bir yersizyurtsuzlaşma durumunu ifade etmektedir. Bu bağlamda minör sinema kavramı ve dünya sinemasında minör anlatıların ele alındığı sonraki bölümde, Deleuze’ün *Zaman-İmaj*’da belirtmiş olduğu klasik sinema ve modern politik sinema arasındaki ayırmadan

hareketle *minör sinema*'nın nitelikleri üzerinde durulmaktadır. İlk olarak Rodowick'in kullanmış olduğu kavram içeriğinin Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat tanımlamasına da uygun bir şekilde geliştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda Deleuze'ün ele aldığı filmler başta olmak üzere, minör sinema örnekleri ve kavramı ele alan uluslararası çalışmalar incelenmektedir. Türk sinemasında minör anlatılar bölümündeysen, günümüze kadar minör sinema kavramının kapsamında yer alan yönetmen ve filmlerin, Derviş Zaim'in *alüvyonik sinema* kavramına dahil olduğu ve anaakım sinemadan ayrılan yönleriyle minör sinema örnekleri olarak okunabildiği gözlenmiştir. Kapsam ve anlatı nitelikleri bakımından alüvyonik sinema ve minör sinemanın örtüştüğü, Türk sinemasından örnek filmlerin bu bağlamda ele alınabileceği tespit edilerek, Türkiye'de alan yazınında daha önce minör sinema kavramı ile yapılan çalışmalara değinilmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde filmin felsefesi olarak Türk sinemasında 2010 sonrası üretilen, amaca yönelik örneklem ile seçilmiş minör sinema örnekleri olan altı film; *Ben O Değilim* (2013, Tayfun Pırselimoğlu), *Ana Yurdu* (2015, Senem Tüzen), *Tereddüt* (2016, Yeşim Ustaoglu), *Daha* (2017, Onur Saylak), *Yuva* (2018, Emre Yeksan), *Sibel* (2019, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti) incelenmektedir. Çalışma yöntemi olarak niteliksel içerik analizi yöntemi belirlenmiş ve bu doğrultuda açıklanmış olan Deleuzecü kavramların filmler üzerinden ikincil bir okuması gerçekleştirilmiştir. Çalışmada aynı zamanda Deleuzecü bir yöntem olan bozucu metodoloji yaklaşımı doğrultusunda filmlerin felsefesi de ele alınarak, kavramların yeni potansiyelleri ve minör sinemanın majör olanı dönüştürücü niteliklerinin ortaya konması amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DELEUZE'ÜN RİZOMATİK ONTOLOJİSİ VE FELSEFİ KÖKENLERİ

Deleuze'ün, felsefi düşüncesini oluşturan kavramları, iç içe geçmiş ve döngüsel bir biçimde sunduğu görülmektedir. Bu nedenle her kavramın içinde ve gelişiminde çalışmanın konusu olan diğer kavramlar yer almaktadır. Bu bölümde amaç, oluş kavramının, Deleuze'ün eserlerinde ele alınış biçimini ve hangi kavramlarla ilişkilendirildiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, Deleuze'ün Spinoza, Bergson ve Nietzsche üzerine yazdığı eserlerden hareket edilmekte ve bu üç düşünürün Deleuze'ün oluş felsefesi üzerindeki etkisi incelenmektedir.

1.1. Ontoloji ve Deleuze Felsefesinde Oluş Kavramı

Aristoteles, zooloji, biyoloji, etik ve siyaset gibi pek çok bilim dalının ve felsefe disiplininin yanında, varlık felsefesi anlamına gelen ontolojinin de kurucu düşünürü olarak bilinmektedir. “İlk felsefe” (*prote philosophia*) kavramını kullanan Aristoteles, varlık felsefesini “varolanı, varolan olarak ele almak” biçiminde açıklamış ve “varolanların bilimi” olarak adlandırmıştır (Dinçer, 2010, s. 63-66). Varlık felsefesini tanımlayan bu ifade, her şeyin var ve bir varolan olduğu öncülünü içermektedir. Varolan kavramı her türlü maddeyi, edimi ve duyguları içermekte, bu anlamda daha somut bir şeyi ifade etmektedir. Varlık ise, akıllı bir insandan değil aklın kendisinden bahsetmek örneğinde olduğu gibi, soyut bir kavram olarak ortaya konmaktadır.

Antik Yunan felsefecilerinin, özellikle de İyonya döneminde, varlığın ardında bir temel olması gerektiğini ve bu temelin ‘asıl varlık’ olduğunu öne sürdüğü bilinmektedir. Parmenides’in ve Herakleitos’un felsefeleri, bu konuda birbirine zıt iki düşünce olarak konumlandırılmaktadır. Parmenides’in geliştirdiği ontoloji, oluş fikrini tümüyle reddetmekte ve “varlığın varolduğu, buna karşılık oluşun varolmadığı” düşüncesinden hareket etmektedir (akt. Arslan, 2011, s. 213). Ona göre, değişim, mantıksal olarak imkânsızdır. Bunun nedeni, değişimin yokluk kavramını öngörmesi, Parmenides’in ise yokluğu düşünülemeyecek bir kavram olarak nitelemesi olarak görülmektedir (akt. Skirbekk ve Gilje, 2011, s. 30). Dolayısıyla Parmenides varlığın bir birlik içerisinde

olduğunu kabul etmekte ve görünen çokluğun arkasındaki birliğin akıl yolu ile kavranabileceğini savunmaktadır (Dinçer, 2010, s. 32). *Özdeşlik ilkesini* bu noktadan hareketle geliştiren Parmenides, bu ilkeyi “Varlık vardır” biçiminde ifade etmiş, Leibniz ve Wolff ise on sekizinci yüzyılda bu ilkeyi, “Varolan ne ise odur” biçimine dönüştürmüştür (Dinçer, 2010, s. 68).

Varlık temelli bu ontolojinin karşısına yerleştirilebilecek Herakleitos ise, somut, sınırları belirgin, dönüşüme kapalı varlıklar yerine, akışkan varolma süreçlerine odaklanan bir düşünce ileri sürmektedir. Herakleitos’a göre, varlık sürekli hareket halinde olan bir oluştan başka bir şey değildir (Ağaoğulları, Türk, Yalçınkaya, Yılmaz ve Zabcı, 2011, s. 57). Dinçer’e (2010) göre Herakleitos, varlığın ardındaki ilkeyi ‘oluş’ olarak kavramaktadır (s. 65). Onun ontolojisinde her şeyin sürekli bir akış içerisinde olduğu kabul edilmekte (*panta rhei*), değişim varoluşun istisnası değil ilkesi olarak görülmektedir. Herakleitos’a göre, “‘Aynı ırmağa iki kez girilemez’. İkinci kez girdiğimizi sandığımızda, bu bir yanılsamadır. İçinden başka sular akmaktadır” (akt. Dinçer, s. 65).

Felsefe tarihini konu edinen eserlerde, varlık felsefecileri ile oluş fikrini kabul eden felsefeciler arasında bir ayrıma gidilmektedir. Çüçen (2018), bu ayrımın bir tarafında “Platon’un ideal kuramı, Aristoteles’in madde-form kuramı, Orta Çağ felsefesinin varlığın Tanrı olduğu genel kabulü, Descartes’ın cogito (düşünen varlık) ve res extensa’sı (yayılan varlık), Leibniz’in Monad kuramı, Spinoza’nın Tanrı-Doğa Bir’liği [ve] Hegel’in Evrensel Tin anlayışı” gibi örnekler içeren varlık felsefecilerinin olduğunu belirtmektedir (s. 22).

Deleuze’ün ise, oluş fikrini kabul eden felsefecilerin geçen yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri olduğu söylenmektedir. Örneğin Foucault (1970), yirminci yüzyılın “bir gün Deleuzeyen olarak” bilineceğini belirtmiştir. Oluş kavramının Deleuze’ün yalnız ontolojisinde değil, felsefesinin bütününde belirleyici olduğu görülmektedir. Stagoll, *oluş* kavramının, *fark* ile birlikte Deleuze’ün eserlerinin en önemli bileşeni olduğunu belirtmektedir. Stagoll’a (2010a) göre:

“Friedrich Nietzsche’nin ilk notlarından yola çıkarak, Deleuze, fiziksel ya da başka bir şekilde, olayların kurulumunda içkin farklılığın sürekli üretimini (ya da geri dönüşünü) açıklamak için ‘oluş (devenir)’ terimini

kullanır. Olmak, belirli olaylar arasındaki değişikliklerde görülen saf harekettir. Fakat bu, oluş halinin, iki durum arasındaki bir fazı temsil ettiği, ya da bir durumdan bir başka duruma geçmek için yaptığı yolculukta uğrayacağı bir dizi terimi veya durumu temsil ettiği anlamına gelmez. Oluş, nihai ya da geçici bir ürün değil, değişimin dinamiğidir. Ve bu değişim heterojen terimler arasında konumlanan ve belirli bir hedefe ya da bir nihai konuma doğru yönelen bir değişim değildir” (s. 26).

Herhangi bir son hedefe yönelmeyen bir değişim dinamiği olarak oluş, Deleuze’e göre, rizomatik yapısıyla varlıkların da varoluş biçimini tanımlamaktadır. Kavramın Deleuze düşüncesindeki içeriğinin Nietzsche’nin *ebedi dönüş* kavramı ve Spinoza’nın *ikinci yaşam felsefesi* ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu nedenle, Spinoza, Nietzsche ve Bergson gibi Kıta Avrupası filozoflarının düşüncelerinin, Deleuzecü oluş kavramının anlaşılması için önemli olduğu düşünülmektedir.

1.1.1. Deleuze’ün Oluş Kavramı Bağlamında Spinoza, Nietzsche ve Bergson Düşüncesi

Deleuze’ün oluş kavramını ve bu anlamda varlığı olumlayan bir düşünür olduğu bilinmektedir, ona göre; “Çok, bir’in olumlanması; oluş da varlığın olumlanması” demektir (Deleuze, 2016a, s. 40). Deleuze’ün *fark, arzu ve içkincilik* düzleminde geliştirdiği oluş felsefesinde etkin olduğu görülen birçok farklı filozof bulunmaktadır. Bu bağlamda, bölümde, Deleuzecü kavramlara olan katkıları doğrultusunda, Spinoza, Nietzsche ve Bergson’un düşünceleri ve bu düşüncelerin Deleuze’ün kendi felsefesi ile olan ilişkisi ele alınmaktadır.

1.1.1.1. Deleuze Düşüncesinde İçkinciliğin Kaynağı Olarak Baruch Spinoza

Baruch Spinoza, oluş felsefecilerinin erken modern dönemdeki en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1632 yılında Amsterdam’da Musevi bir ailede dünyaya gelen Spinoza, eserlerini incelediği dönemin ünlü düşünürü Descartes’in etkisi ile seküler ve bütüncül bir felsefi yaklaşım geliştirmiş ve ilk kez 1677 yılında basılan *Etika*¹ aldı eserinde bu felsefesini geometrik bir form içerisinde ortaya koymuştur.

¹ Spinoza, takma bir isimle yayınlanan *Teolojik Politik İnceleme* dışında, felsefesini ortaya koyan hiçbir eserini kendisi hayattayken yayınlamamıştır. Buna rağmen fikirleri, yaşadığı dönemden itibaren ilgi odağı olmuş ve Leibniz gibi çağdaşlarının tepkisini çekmiştir (Baker, 2013, s. 16-17). Özellikle 1677 yılında

Spinoza, Öklid geometrisini örnek alarak “tanımlarla ve aksiyomlarla başlayan, bu tanımlar ile aksiyomlara dayanarak önermelerin birer birer kanıtlandığı” bir felsefi sistem tanımlamaktadır (Dinçer, 2010, s. 34). *Etika*, en genel anlamıyla ‘Nasıl yaşamalıyım?’ sorusunu ele almaktadır. Spinoza’ya göre, bu soruya verilen yanıtlar, olmakta olan her şeyin içinde gerçekleştiği evrensel nedensellikler zincirini doğru tanıyıp anlayarak verildiği ölçüde ‘doğru’, bu tanıma ve anlama çabasından uzaklaşıldığı ölçüde ‘yanlış’ olmaktadır (Balanuye, 2016, s. 31). Spinoza, bu nedensellikleri bir bütünlük içerisinde kavramaya çalışmaktadır.

Descartes felsefesinde fiziksel ve zihinsel töz birbirinden ayrı olarak değerlendirilirken (Bynum, 2012, s. 77), Spinoza tek bir töz var olduğunu ileri sürmektedir. Bu töz kendini öznelilikler ve *kiplerde (moduslar)* ifade etmektedir. Spinoza’nın aşkinci değil içkinci yaklaşım biçiminin temelini bu tek töz anlayışı oluşturmaktadır. Her şeyin ve herkesin üzerinde, onlara hâkim olan ve/veya onları yöneten bir varlığa felsefesinde yer vermeyen Spinoza (2001), doğa ve Tanrı arasında bir bütünlüğü (her şeyin Tanrı ve Tanrı’nın her şey olduğunu) öngörmektedir (s. 14). Böylelikle onun felsefesi, geleneksel Batı felsefesinin madde/ruh ve zihin/beden gibi ikilikleri üzerine kurulu Kartezyen anlayışın karşısında, bütünselci bir ontolojiye dayanmaktadır. Descartes düşüncesinin, Spinoza üzerindeki etkisinin ise, büyük oranda retorik düzeyde kaldığı düşünülmektedir (Deleuze, 2005, s. 15).

Varlıktan hareket eden felsefi düşünce biçimleri, toplumu insan merkezli olarak kavramakta, insanlar arasındaki ilişkileri ise ikincil görerek, tek tek insanlardan hareketle anlamaya çalışmaktadır. Örneğin Hobbes düşüncesinde “bireyin belirleyici otonomisinin” toplumsal olanın içerisinde tümüyle eriyememesi bu noktadan hareketle açıklanmaktadır (Rosen, 1987, s. 459). Spinoza düşüncesindeyse -daha sonra Deleuze’un de üzerinde duracağı gibi- birer varlık olarak insanlardan çok, onları önceleyen evrensel düzen ve bu düzen kapsamında gerçekleşen insanlar arasındaki ilişkiler, karşılaşmalar birincil önem taşımaktadır (Rosen, 1987, s. 459). Rızk’ın (2012) altını çizdiği gibi, “Bireyin kendine özgü bir özü olsa da, bu aynı bireyin fiilî varoluşunun koşulu; bedenler

basılan *Etika*’nın, ortaya koyduğu “doğa ile özdeşleştirilmiş sonsuz tanrısal töz” düşüncesi ile ve bu düşüncüyü “geometrik bir biçimde” sunması ile felsefe tarihinde özel bir yere sahip olduğu görülmektedir (Copleston, 2013, s. 9).

arasındaki belirli bir ilişkidir” (s. 133). Bu noktada insanın yarattığı ya da neden olduğu karşılaşmalardan değil, karşılaşmaların kesişim noktası olarak oluş halinde olan insanlardan söz edilmektedir.

Deleuze’ün düşüncesinde de Spinoza’nın ve bu oluş felsefesi çok önemli bir yer tutmaktadır. Deleuze’ün Spinoza ile doğrudan bağlantılı üç eseri bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Spinoza felsefesinin yeniden okunuşu olan 1968 yılında yayınlanan doktora tezinin geliştirilmiş hali *Spinoza ve İfade Problemi*’dir. İkincisi, 1970 yılında yayınlanan ve daha sonra 1981 yılında *Spinoza: Pratik Felsefe* başlığıyla yeniden yayınlanmış olan *Spinoza: Seçme Metinler* adlı kitaptır. Üçüncü kitap, Deleuze’ün felsefi düşüncesine giriş niteliğinde olan 1977 yılında yayınlanmış *Diyaloglar* adlı eserdir. Deleuze’ün felsefi düşünüş biçiminde Spinoza’nın felsefi düşüncesini içselleştirildiği görülmektedir.

Michael Hardt’a (2012) göre, Deleuze’ün Spinoza okumasındaki belirgin fark “Spinoza’nın karşısında, daha önce (...) görmediğimiz kesin bir açık-gönüllülük ve özen[in] söz konusu” olmasıdır (s. 115). Deleuze ve Félix Guattari (1991), Spinoza’yı “felsefecilerin İsa’sı” olarak adlandırmakta ve “Büyük felsefeciler kendilerini bu muammadan uzaklaştıran veya ona yakınlaşan havariler olmanın ötesine pek geçemez” demektedir (s. 60). Bu tanımlamanın temelinde Spinoza’nın doğa-üstücülüğün karşısında yukarıda belirtilen içkinici anlayışı bulunmaktadır. Doğa ile Tanrı’nın aynı şey olduğunu belirten Spinoza’nın felsefesi düşüncesinde “conatus kavramı, her sonlu varlığın, var olmak dediğimiz şey her neyse, bu gerçekleşir gerçekleşmez bir modus olarak öylece var-kalmayı arzulayacağını, kendi var-kalımı için yine kendinde doğal bir direnç, çaba ya da ısrar bulacağını” açıklamaktadır (Balanuye, 2016, s. 38). Spinoza’nın felsefi düşüncesinde olduğu gibi Deleuze’e (2013) göre de “(...) doğada ne iyilik ne de kötülük vardır; Doğada ahlaki karşıtlık değil, etik bir farklılık vardır” (s. 261) ve “[e]yleme gücünün özümüzün tek ifadesi ve etkilenme kudretimizin tek olumlanması olduğunu, akıl yürütmeye” bilmenin mümkün olduğu ifade edilmektedir (s. 224). Akıl kavramı burada rasyonel bir düşünme biçiminin yerine, etkin olma ve deneyimlemeden kaçmadan, olaylar içinde kendine uygun yönlerde gerçekleşen bir hareketin düşünme biçimini ifade etmektedir. Akıllı, hareket ile bu şekilde ilişkilendirmek yerine onu saf bir düşünce olarak kavrayan ve diğer sıfatlar karşısında ona üstün bir konum atfeden ‘entelektüalist

ontolojiyi' gerçek bir tehlike olarak gören Deleuze, onun varlığın tek anlamlılığını yıktığını ve maddi ve nedensel varlık anlayışını zihinsel alan karşısında ikincilleştirdiğini belirtmektedir (akt. Hardt, 2012, s. 149). O, nedensel ve maddi varlık alanını, zihinsel alandan ayrı ve ona tabi bir alan olarak görmemektedir. Bu iki alan arasında hiyerarşik bir düzen kurmaktan kaçınarak, oluşun hareket düzlemini sağlayacak içkinci bir ontolojik kavrayış ileri sürmektedir. Spinoza, bu içkinci kavrayışın en önemli kaynaklarından birisidir.

1.1.1.2. Deleuze Düşüncesinde Bütünselliğin Kaynağı Olarak Friedrich Wilhelm Nietzsche

Deleuze'ün oluş kavramlaştırmasını oluştururken etkilendiği düşünürlerden birisinin de Friedrich Nietzsche (1844-1900) olduğu görülmektedir. Bankston (2017), Deleuze'ün oluş kavramlaştırmasının anlaşılmasındaki en önemli ipucunun "*Nietzsche ve Felsefe* kitabında, Nietzscheci oluşa dair geliştirdiği anlayış" olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir (s. 32). Geliştirdiği felsefe ile Deleuze'ü bu kadar etkileyen Nietzsche, bir on dokuzuncu yüzyıl düşünürü olarak içerisinde yaşadığı dönemi "değerlerin bunalımı" olarak görmektedir (Skirbekk ve Gilje, 2011, s. 450). Nietzsche'ye (2012) göre, bu bunalımın nedeni, eski kültürlerin ve dünya görüşlerinin ancak kısmen varolduğu, yenilerinin ise henüz kesinleşerek alışkanlık haline gelmediği bir geçici-durumun, bir ara dönemin yaşanmakta oluşudur (s. 248). Bu ara dönemde insanlar "Atomların, atomik kaosun döneminde" yaşamaya başlamıştır (Nietzsche, 2007, s. 4) ve önce *Şenbilim*'de (1882) ve sonrasında *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te (1885) ileri sürülen 'Tanrı'nın ölmüş olduğu' iddiası, beraberinde değerlerin yok oluşuna doğru ilerleyen ve nihilizm felsefesi ile sonuçlanan bir bunalımı ifade etmektedir.

Hippo'lu Agustinus'tan günümüze kadar Batı düşüncesinde, 'bu dünyaya sırt çevirerek daha büyük bir öte gerçekliğe' dönülmesi gerektiğini savunan pek çok önemli düşünür bulunmaktadır. Bu düşünürler, hayatın kutlanmaktan çok dayanılması gereken bir ıstırap ve acı olduğu ifade etmekte ve düşüncelerini aşkın olan Tanrı'ya doğru yönelterek anlamı ve değeri bu aşkın olanda aramaktadır. Nietzsche'ye göre, metafizikle ve Hristiyanlığın değerleri ile kurulmuş olan modern toplum, değerlerin değersizleşmesi

nedeniyle kriz yaşamaktadır (Kemaloğlu ve Türkyılmaz, 2013, s. 459). Nietzsche için Tanrı'nın ölümü, geleneksel düşünce tarzını bir değerler bunalımına sürüklemektedir.

Ancak bu bunalım, yalnız insanın önündeki en büyük tehlike değil, aynı zamanda da en değerli imkânların önünü açan bir gelişme olarak görülmektedir (Dannhauser, 1987, s. 842). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te (2010) “Doğaüstü umut kurumuşlarındır” (s. 6) diye yazan Nietzsche'ye göre, bu tehlike karşısında yapılması gereken, Tanrı'nın olmadığı bir dünyada yeni bir anlam arayışına girmektir. Bu anlam arayışında özellikle Schopenhauer'ın eserlerinin Nietzsche üzerinde etkili olduğu görülmektedir. O, Schopenhauer okumasını, “dünyayı hayatı ve kendi mizacını korkunç bir şekilde büyüterek yansıtan bir aynaya bakmak” olarak tanımlamaktadır (akt. Pletsch, 1992, s. 70). Ancak karamsarlığın hâkim olduğu diliyle “en iyisinin hiç dünyaya gelmemek” olduğunu ve “en mutlusunun en az acı çeken olacağını” yazan Schopenhauer'dan farklı olarak Nietzsche'nin, bu ölçüde bir karamsarlığa karşı olduğu ve ‘hayatla barışık bir varoluş yolu’ bulmaya çalıştığı görülmektedir. Bu doğrultuda Yunan tragedyalarını inceleyen Nietzsche, Apollon ve Dionysos arasındaki zıtlaşmayı ele alarak ve dans etmeyi, içgüdüsel hareketi ve sınırsızlığı temsil eden Dionysos karakterini tragedyasının merkezinde konumlandırarak, mantığın ön planda olduğu felsefi anlayışlara karşı çıkmaktadır (Skirbekk ve Gilje, 2011, s. 455-456).

Nietzsche, 1883-1885 yılları arasında yazdığı *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabında, Batı felsefi geleneğinin özellikle insan, Tanrı ve ahlak kavramlarıyla ilgili olan görüşlerini, kendi deyimiyle “bir çekiçe paramparça etmiş[tir]”. Kitabın giriş kısmında yer alan, Zerdüşt'ün “İnsan, aşılması gereken bir varlıktır” (Nietzsche, 2010, s. 4) cümlesi, Nietzsche'nin eyleme verdiği önemi ve nihilizm düşüncesinden hayatın olumlanması yoluyla nasıl çıkılabileceğini göstermektedir. Buna göre, uğrunda acı çekilmesi gereken bir diğer dünya/cennet yoksa, bu dünyaya ve varolan insana yönelmek gerekmektedir. Aynı kitapta belirtilen *übermensch/üstinsan* kavramı da toplumsal değerleri eleştirel bir bakışla ele alma, yeni değerler üretme ve güçlü olma arzusunu pratiğe döken insan anlamında, bu yönelimi başarmış insanı tanımlamaktadır (Cevizci, 1999, s. 880). Bu ideal, bir ırka veya biyolojik bir kavrama gönderme yapmamakta, toplumun, ebeveynlerin veya dinlerin kişiye verdiği yapay dış hedeflere artık itimat etmeyen kişiyi sembolize etmektedir. Kendini sürekli yenileyen, “yanlış umut ve

inançlarla yaşayanları aşarak mutlu” olan ve böylelikle yeniden doğan üst insan, kendi varlığının anlamını tanımlamaya çalışmaktadır (Johnston, 2016, s. 173). Aşılması gereken insanlar ise Tanrı inancı ve dolayısıyla aşkın değerler için hayatı hiçliğe götürmeye çalışan *sürüler*dir.

Mutluluğu kendinde arayan, canlılık, coşkunluk ve güçlülük niteliklerine sahip *üstinsan*ın karşısında yer alan Nietzscheci kavram ise *soninsan*dır. *Soninsan* kavramı, geleneksel değerlerin yıkıldığı ve modern sanayi toplumlarının ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıl Avrupa’sı karşısında şaşkınlık ve kuşkuculuk içerisine düşmüş, kendisine yeni amaçlar ve değerler yaratmaktan aciz insanı ifade etmektedir (Cevizci, 1999, s. 880). *Soninsan*, modern dönemin tutsağı olan mahkûm, meydan okuyucu ideallere sırtlarını dönen, pasif ve bıkkın, varoluşu sıradan insandır. Nietzsche (2010), “Artık zengin ve züğürt olan yoktur. Her ikisi de sıkıntılıdır. Artık hükmetmek isteyen kim, itaat etmek isteyen nerede?” (s. 20) diye sormaktadır. Bugünün dünyasında ona göre sevinç ve acıda aşırılıklar sınırlanmıştır. İnsanlar hayatlarını tutuk bir sıradanlıkla yaşamakta ve kendilerini mutlu olduklarına inandırmaya çalışmaktadır (s. 5).

Nietzsche bu eleştiriyi yaparken, insanların daima değer ve anlam kaynağına ihtiyacı olduğunu da kabul etmektedir. Bu doğrultuda “değerlerin yeniden değerlendirilmesini” ve yeni bir değerler sistemi oluşturulmasını gerekli görmüştür. Sözü geçen yeniden değerlendirmenin temelini ise *Güç İstenci (Will to Power)* oluşturmaktadır. Nietzsche’nin güç istenci kavramı, “felsefesinin fizik bağlamında kullanılan güç kavramının metafiziksel muadili olan temel kavram”dır (Cevizci, 1999, s. 390). Kavram, iki boyutlu tanımlamayı içermektedir. Nietzsche bir yandan, dünyadaki her şeyin bilgi ve hakikat gibi değişim içinde olduğunu, sabit bir şeyin olamayacağını ve bu değişimin özünün de güç istenci olduğunu ileri sürmektedir. Evrenin tamamı istençlerden yani iradelerden oluşmaktadır. Nietzsche’ye göre, güç istenci sabittir ve evren yok olmadığı sürece, her yerde iş başındadır. Kavramın ikinci boyutu ise, bireylerin, üstünlük ve bağımsızlık aracılığıyla ortaya çıkan, insan eylemlerinin kendisine bağlı olduğu temel dürtüye işaret etmektedir (Cevizci, 1999, s. 390). Bu anlamda “Güç istenci, cinsellik istencinden ya da sağ kalma istencinden çok daha kuvvetlidir ve kendini farklı şekillerde gösterebilir” (Kleinman, 2018, s. 169).

Nietzsche’de yaşamın özü olarak nitelenen güç istenci kavramının ve “birbirinden etkilenen ve nicelikleri oranında birbirlerinden farklılaşan çoğul güçleri öngören bu Nietzscheci felsefenin” Deleuze düşüncesi üzerinde etkili olduğu görülmektedir (Spinks, 2010, s. 182). *Nietzsche ve Felsefe* adlı eserinde Schopenhauer düşüncesindeki karamsarlığı Kant felsefesi ile olan yakın ilişkisine ve Kant’ın *numen* ile *fenomen* ayrımı yoluyla dünyanın bütünselliğini parçalamasına bağlayan Deleuze, Nietzsche’nin bütünselci felsefe yapma çabasını sözü geçen düşüncenin karşısına koymaktadır. Bu doğrultuda Spinks (2010), Deleuze’ün Nietzsche okumasının ve Nietzsche ile olan düşünsel ilişkisinin son derece önemli olduğunu belirtmektedir:

“Baruch Spinoza’nın, Gottfried Wilhelm von Leibniz’in, David Hume’un ve Henri Bergson’un çalışmaları ile sürekli haşır neşir olmuş olsa dahi (ki bu felsefecilerin hepsi üzerine yazılar yazmıştır), Deleuze’ün felsefe geleneğine yaklaşımı temelde Nietzsche’nin olumlayıcı felsefe hedefinin damgasını taşır. Deleuze bir filozofu okurken Nietzsche’nin yolunu takip eder ve onun çalışmalarının neleri başardığını, hangi kavramları yarattığını, sorduğu soruların pozitif etkilerini ve felsefesinin yaşam karşısındaki tavrını soruşturur” (s. 183).

Nietzsche’nin Deleuze üzerindeki etkisinin iki boyutuna özellikle dikkat çekilmektedir. Bunlardan ilki, Nietzsche’nin erken dönem notlarının, Deleuze’ün *oluş* kavramlaştırması üzerine olan etkisidir. Stagoll (2010a), oluşun fiziksel olan ve olmayan her şeye içsel bir daimî fark üretimi olarak kavramlaştırılmasında, Deleuze’ün bu notlardan aldığı ipuçlarının önemli olduğunu belirtmektedir (s. 28).

Nietzsche’nin Deleuze üzerindeki etkisinin ikinci boyutunu ise, *bengidönüş* kavramı oluşturmaktadır. Kleinman’ın (2018) ifade ettiği gibi, “Yaşamı olumlayan bir felsefe temelinde yaşamak için, değişimi kucaklamak ve tek değişmeyenin değişim olduğunu anlamak” gerekmektedir (s. 169). Bu bağlamda Nietzsche’nin, değişime yapıcı bir rol verebilmek için bengidönüş kavramını geliştirdiği görülmektedir. Acıyı, mutluluğun zıttı olan bir duygu durumu olarak değil, onun bir ön koşulu olarak gören Nietzsche, iyi ve kötü yönleriyle insanların varoluşlarını yaşamın bütünlüğü içerisinde kucaklamak coşkulu ve pozitif bir biçimde kucaklamak gerektiğine dair fikirlerini bengidönüş kavramıyla ifade etmiştir (Dannhauser, 1987, s. 832-833).

Bengidönüş² kavramı, bir yönüyle yaşamın ve dolayısıyla zamanın sonsuz döngüsellığı, diğer bir yönüyle de her şeyin “oluşum” halinde olduğunu ve bu nedenle sabit bir aşkın “varlığın” bulunmadığını ifade etmektedir. Deleuze felsefesinde de merkezi bir yerde duran süreklilik düşüncesi, böylelikle varlıkların sürekli oluş halinde olduğu düşüncesi ile birleşmektedir. Üretimleri aşkın değil içkin olduğundan, tekil olaylar oluş tarafından belirlenmemektedir. Bunun tersine, Stagoll’un (2010a) ifade ettiği gibi;

“(...) oluş her bir olayın ‘içerisinden geçer’, öyle ki her bir olay sürekli devam eden bir üretim çemberi içerisinde aynı anda hem bir başlangıç hem bir son hem de bir ara noktadır. Deleuze, Nietzsche’nin ‘sonsuz dönüş’ kavramını kullanarak bu üretken döngüyü kuramlaştır[mıştır]. Eğer ki her bir an güçlerin özgün bir biraraya geliş biçimini temsil etmekte ise ve eğer evrenin doğası herhangi belirgin bir sonuca yönelmeksizin sürekli olarak farklı durumlardan geçmek ise, öyleyse oluş da, farkın sonsuz ve üretken dönüşü olarak kavranabilir” (s. 26).

Bu nedenle, Deleuze’ün oluş kavramını bir sürekli değişim dinamizmi olarak ele almasında Nietzsche felsefesinin son derece önemli bir etkisinin bulunduğu görülmektedir.

1.1.1.3. Deleuze Düşüncesinde Dinamik Özne-Oluş Fikrinin Kaynağı Olarak Henri Bergson

Spinoza ve Nietzsche’den sonra, Deleuze felsefesinde önemli etki bırakan üçüncü düşünürün, durağanlık yerine yaratıcı dinamizmi öne çıkartan ve oluşun zamansallıkla ilişkilendirilmesini sağlayan düşüncesi ile Henri Bergson olduğu görülmektedir. Bergson, durağan ve tözcü bir varlık görüşünün yerine yaratıcı gelişmenin önemini vurgulayan felsefecilerin yirminci yüzyıldaki önemli bir temsilcisidir ve sezginin zamanı kavrayışımızdaki yerine ilişkin kavramlaştırmaları ile bilinmektedir (Lacey, 1998, s. 20). Bergson’un yaklaşımı, “canlı organizmaların faaliyetlerinin evrendeki tüm diğer fiziki güçlerden farklı olan yaratıcı bir gücün, canlılık ilkesinin ya da dirimsel bir gücün eseri

² “Bengidönüşün Rönesans çağına ait klasik bir tasviri, kendi kuyruğunu yiyen bir ejderha ya da yılan şeklinde resmedilen Ouroboros’tur” (Kleinman, 2018, s. 171).

olduğunu savunan anlayış” (Cevizci, 1999, s. 244) olan *dirimselcilik* (*vitalism*) şeklinde ifade edilmektedir. Bergson’un en önemli eserleri, *Bilincin Dolaysız Verileri Üzerine Deneme* (1889), *Madde ve Bellek* (1896), *Yaratıcı Evrim* (1907) ve *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*’dır (1932).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Batı felsefesinde hâkim olan akılcılık ve bilimsel çözümlemeyi reddeden Bergson, sezgi yoluyla ulaşılan bilginin daha önemli olduğunu belirtmektedir. Ona göre “sezgi yoluyla içinde her şeyi kavradığımız bir gerçeklik vardır” (Bergson, 1986, s. 34). Bergson, bu gerçekliğe dair *izafi* ve *mutlak* olmak üzere iki bilgi türünden söz etmektedir. İzafi bilgi, “analiz veya akıl yoluyla ulaşılan” ve “bir şeyi belirli, özgün perspektifimizden bilmeyi içeren” bilgi olarak tanımlanmaktadır. Mutlak bilgi ise “şeyleri gerçekte oldukları gibi bilmek”tir ve ona sezgi yoluyla ulaşılmaktadır. “Sezgiler, Bergson’un *élan vital*, yaşam gücü (dirimselcilik) adını verdiği ve yaşamın akışını uzaydan çok zamanla yorumlayan güçle” bağlantılandırılmaktadır (Buckingham ve diğ., 2014, s. 227). Bu doğrultuda “Sezginin bize gösterdiği ilk şey, yaygın zaman kavrayışımızın aslında zamana yabancı olan, uzama ait ölçütlerle belirlendiği, ama bilincimizin bu zamanın ötesinde kendine özgü içsel bir zamana sahip olduğudur” (Yücefer, 2010, s. 26).

Bu bilincin oluşumuna ve kendini kavrayışına odaklanan Bergson, Cevizci’nin (1999) ifadesiyle, “Bilimin bulgularını özü itibarıyla bilimsel olmayan bir gerçeklik anlayışına ulaşmak için kullan[maktadır]” (s. 115). Dinamik ve düalist bir felsefi görüşe sahip olan Bergson “yaratıcı evrim”i dinamize eden şeyin yaşam gücü olduğunu belirtmektedir. Yaşam, maddeye karşı savaşında kendini pek çok biçimde ortaya koymaktadır. Bu noktada, Bergson’un düalist felsefi düşünce biçiminin bir yönü olan madde/yaşam ikiliği görülmektedir. Bergson’a göre, “hayat” veya “yaşam hamlesi” kendisini zaman içinde farklı doğrultularda patlama şeklinde açmaktadır ancak bu açma durumu tamamen gerçekleşmez çünkü yaşam maddeyle karşılaşmaktadır. Yaşam, maddi bir form alarak kendini açmıştır ve madde engelini de onunla uzlaşarak açmaktadır. Bu düşünceye göre ilk açılım veya patlama bitkiler evreninde, ikinci olarak hayvanlar evreninde, üçüncü ve son olarak insanlar evreninde gerçekleşmektedir. Bergson’a göre, hayvanlar evreninde bitki evreninden farklı olarak yeni yetenekler ve değişik bir tarz bilme yetisi/içgüdü bulunmaktadır. İnsanın açığa çıkmasında zekâ, dil, düşünme ve en

önemlisi kendi kendisinin bilincine varmayı, kendiliğinden apaçık, aracısız kavramayı tanımlayan sezgi ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sezgi, Bergson’a göre, içgüdüden doğmaktadır. 1907 tarihinde basılan *Yaratıcı Evrim* adlı kitabında Bergson, bu bağlamda, bir ivme/güdü anlamında yaşam anlayışının durumunu ele almıştır. Bergson “Açıkça onu [yaşamı] virtüel bir çokluk açısından tasar[lamakta ve] hayatı bir ivme olarak bir imajdan çok daha fazlasını sunmak olduğunu, olduğu gibi bir ‘düşünce imajını’ sunmak olduğunu” kabul etmektedir (Pearson ve Mullarkey, 2002, s. 21). Sonuç olarak Bergson, evrim veya yaşamın, on dokuzuncu yüzyıla hâkim olan akılcı felsefede olduğu gibi mekanik bir şekilde gelişmediğini, dinamik ve yaratıcı olduğunu öne sürmektedir.

Deleuze’ün dinamik bir özne-oluş düşüncesi geliştirmek ve bu doğrultuda farklı bir felsefi kavrayışa ulaşmak için Bergson’un fikirlerinden yararlandığı görülmektedir. Oluşun zamansal boyutunu kuramlaştırmak için “süre kavramına yeniden sahip çıkan Deleuze, bunu yaparken duyuşsal oluş nosyonunu Bergson’un virtüel hafıza kavramı ile” tanımlamaktadır (Bankston, 2017, s. 20). Olay ontolojisinin temellerinin de bu doğrultuda belirlendiği görülmektedir. Bergson’un varlığı bir oluş olarak gördüğü ve Deleuze gibi oluş kavramı ve onun değişim dinamiği üzerine düşündüğü görülmektedir (Bankston, s. 18). Bu bakımdan her iki düşünürün ortak bir felsefi yaklaşımı takip ettiğini söylemek mümkündür.

Bergson’u kendinden önce gelen veya çağdaşı olan diğer filozoflardan ayıran ve Deleuze düşüncesinde önemli kılan unsurun, felsefe yapma biçimi olduğu ve eserlerini, kendisinden önceki -Parmenides’ten Kant’a kadar- filozofların düşüncelerine karşıt bir tartışma içinde yazmış olduğu görülmektedir. Böylece, kendi görüşlerini doğrudan belirtmek yerine, kendinden önceki filozofların iç tutarsızlıklarından hareketle, düşüncelerini eleştirel bir tarzda ortaya koymaktadır. Örneğin Bergson’un, bir yandan materyalizmi eleştirirken, öte yandan da maddeyi yalnızca onun temsiline indirgemeye çalışan idealizmi eleştirdiği (Leonard ve Moulard Leonard, 2020) ve kendi özgün felsefi düşünce sistemini bu şekilde ortaya koyduğu görülmektedir.

Bergsonculuk adlı kitabında “Sezgi bir duygu, bir esinleniş ya da belirsiz bir duygudaşlık değildir. O, gelişmiş bir yöntemdir, hatta felsefenin en gelişmiş yöntemlerinden biridir” diyen Deleuze (2010), sezgi kavramını, Bergsonculuğun yöntemi olarak ele almaktadır (s. 53). Deleuze, *süre, bellek ve yaşamsal atılım [élan vital]*

kavramlarının Bergson felsefesinin büyük aşamaları olduğunu ifade etmiştir (s. 53). Bu aşamaların her birisini kendi felsefesi ile bütünleştiren Deleuze, Bergson'un *fark, süre, sezgi* ve *oluş* kavramlarını kendi düşüncesinde sıklıkla kullanmaktadır. Grosz (2005), Bergson düşüncesi ile Deleuze'ün oluş fikri arasındaki ilişkiyi incelediği *Bergson, Deleuze and Becoming of Unbecoming* [Bergson, Deleuze ve Oluşmamanın Oluşu] başlıklı makalesinde, Deleuze'ün kullandığı Bergsoncu kavramların iç içe geçmişliğini ve anlamsal akışını şu şekilde aktarmaktadır:

“Süre farktır, farklılaşmanın ve gelişmenin kaçınılmaz gücüdür yani oluşun bir diğer adıdır. Oluş kendinden farklılaşma operasyonudur. Farkın bir şeyin niteliğin ya da sistemin içinde oluşması ya da gerçekleşmesi [aktüalite olması] yalnızca süre ile mümkündür. Süre farkın içerisinde yaşadığı ve kendini ortaya koyduğu düzlemdir. Süre sadece yapmaz aynı zamanda söker. Süre ucu açık bir geleceğin yolunu açması bakımından hem geçmişin hem de şimdinin kırılmasını, içlerinde virtüel olana içlerinde olgusal olandan farklılaşana ve içlerinde yeniyi ortaya çıkaracak olanlara doğru açılmasını sağlar. Bu oluş-mama [unbecoming] tam da oluşun [becoming] motorudur. Geçmiş ve bugünü verili değil kökensel olarak sürekli değişen ve virtüel hale getirir. Felsefenin bu süresel oluşları keşfetmesindeki en keskin discernment metodu sezgidir” (s. 4).

Bu iç içe geçmiş bütünün en önemli kavramlarından olan süre (*durée*), Bergson (1990) tarafından, öznenin yaşamış olduğu psikolojik zaman olarak tanımlanmakta ve niceliksel değil niteliksel bir çokluk olarak anlaşılmaktadır (s. 112). Bergson bu kavramı psikolojik zamanla tanımlamakta ve bunun nedenini, insanın hiçbir zaman ve hiçbir yerde kendi dışına, kendi içsel dünyasının dışına çıkamadığı düşüncesi ile açıklamaktadır. Çünkü insanın algılayış biçiminin ve dolayısıyla içsel sürecinin sürekli ve yeniden değişim içinde olduğu görülmektedir. İçsel evrende değişimin, Bergson'un *hafıza/bellek* kavramında olduğu gibi bölünmüş parçaların birinden diğerine geçişi değil, geçmişin şimdiki zamanda yol alması gibi kesintisiz bir akış olduğu düşünülmektedir. *Süre* bu bağlamda, kesintisiz bir akış ve aynı zamanda, içinde değişimin gerçekleştiği bir “yaratıcı atılım” olarak tanımlanmaktadır. Bergson'a göre, belirli bir yerde konumlanıp statik hale geçemeyeceğinden, süre için “vardır” denilememektedir. Süre, *olmaktadır* ve dolayısıyla sonsuz bir *oluş* ifade etmektedir. Deleuze (2010), bu *oluş* olan süre kavramına içkin çokluğun niteliği hakkında şu görüşleri öne sürmektedir:

“[Bergson için], süre sadece bölünemez ya da ölçülemez olan değil, daha çok ancak doğasını değiştirerek bölünebilen, ancak bölmenin her aşamasında ölçümün ilkesini değiştirerek ölçülebilen şeydi. Bergson, süreye ilişkin felsefi bir bakışı uzayın bilimsel kavranışının karşısına koymakla yetinmiyordu, problemi iki tür çokluğun alanına taşıyor, süreye özgü çokluğun kendi payına biliminki kadar büyük bir “kesinlik” taşıdığını dahası, bilime etkide bulunması ve ona Riemann’ın ve Einstein’ın izlediği yolla bağdaşmak zorunda olmayan bir yol açması gerektiğini düşünüyordu. İşte bu yüzden, Bergson’un çokluk kavramını ödünç alıp onun erimini ve bölümlenmesini yenileme tarzına büyük bir önem atfetmeliyiz” (s. 80).

Deleuze’ün, Bergson’un fikirlerini takip ederek, “uzayın bilimsel kavranışı” adını verdiği şeyi eleştirel bir biçimde ele aldığı görülmektedir. Bu bilimsel kavrayış, zamanın varoluşun kendisiyle karışan gizemli bir durum, uzayın ise nesnel bir problem olarak görülmesine dayanmaktadır. Burada uzay ve zaman dünyadan ölçülebilir ve somut birimlere bölünebilir olarak görülmektedir. Nesnellik (*objectivity*) ifadesi, bu bölünebilirliğe işaret etmektedir çünkü Latince’de *objectum* veya *problema*, “öne konulan şey” anlamına gelmektedir.

“Bilimsel olarak zamanı ölçmek, hareketinin muntazam olduğu kabul edilen bir cismin katettiği bir uzayı, (...) ölçmek demektir. Ancak uzay tarafından ölçülen bu soyut ve muntazam zaman, Bergson’a göre, gerçek zamanın, bilinç tarafından yaşanan sürenin doğasını çarpıtmaktadır. Uzay ve zamanın ürünü olan bu “kıрма kavramı”, yani duvar saatlerimizin evcilleştirilmiş zamanı, özgür ve vahşi olan doğal zamana, niteliksel olan, ölçülebilir olmayan, sevincimizin ritmine göre hızlanan, üzüntümüzün temposuna göre yavaşlayan yaşanan süreye ihanet etmektedir” (Verges ve Huisman, 2002, s. 102).

Deleuze’e göre, Bergson’un “nesnel” olarak adlandırdığı şeyin, kendisi hakkındaki fikrin yerine, artarak yeni bir izlenimler çokluğu koyabileceğimiz şekilde anlaşılması gerekmektedir. Deleuze’ün okumasıyla Bergson, bir nesnenin sonsuz biçimde bölünebilirliğini ve bu gerçekleştirilmeden önce de düşüncenin onları, nesnenin bütününde değişiklik olmaksızın, bir olanaklar bütünü olarak kavradığını ve bu bölünmelerin halihazırda nesnenin imgesinde görülebildiklerini -en azından edimsel olarak algılabildiklerini- belirtmektedir. Bergson için “nesnel olan, virtüelliğe sahip olmayandır. Gerçekleşsin ya da gerçekleşmesin, isterse de bir olanak olsun, nesnel olandaki her şey edimseldir” ve nesneyi belirleyen şey bu anlamda bir sayısal çokluktur (*quantitative multiplicity*) (Deleuze, 2010, s. 81). Niteliksel çokluk (*qualitative*

multiplicity) ise “Karmaşık bir duygu, çok büyük sayıda daha basit öge içermek zorundadır; ama bu ögeler kusursuz bir netlikle ortaya çıkmadıkça onların bütünüyle gerçekleşmiş olduğu söylenemez” (Bergson, 1990, s. 172). Deleuze (1991), Bergson’un fikirlerinin anlaşılmasında kolaylık sağlaması için sürenin bölünemeyeceğini tekrarladığını ancak aslında sürenin daima ve aralıksız bir şekilde bölündüğünü ve bölünürken doğasını değiştirdiği için sayısal olmayan bir çokluk olduğunu belirtmektedir (s. 81-82).

Deleuze, Bergson’un ‘Einstein’ın izlediği yolla bağdaşmak zorunda olmayan bir yol açma’ gereğini duymasının bir nedeninin de bu olduğuna işaret etmektedir. Einstein’ın görelilik kuramı, özetle, geçmiş, şimdi ve geleceğin var olduğu bir denklemde, her olayın geçmişi ile geleceği arasında çok kısa “bir ‘ara bölgesi’, bir ‘uzatılmış zaman’ı, ne geçmiş ne de gelecek olan” bir bölge bulunduğunu söylemektedir (akt. Rovelli, 2018, s. 72-73). Einstein sonrasındaki evren anlayışında zamanın göreliliği olduğu ve her canlının yaşadığı evrendeki “şimdi”sinin birbirinden farklı olabileceği kabul edilmektedir (Bkz. Bynum, 2012, s. 198-199). Bu nedenle “tam şu an” diye bir şeyden bahsedilememektedir ve “mutlak eşzamanlılık” söz konusu olamamaktadır.

Rovelli’ye (2018) göre, Einstein’ın kuramının iki sonucu bulunmaktadır: İlki, Newton fiziğinin değiştirilerek yeniden yazılması, ikincisi ise “Zaman ile uzayın, elektrik alanı ile manyetik alanın birleşmesi gibi enerji ile kütle kavramları[nın] da yeni mekanikte aynı biçimde birleş[mesidir]” (s. 75). Bu bağlamda enerjinin ve kütlenin, uzay ve zaman kavramının iki farklı yüzünün olması gibi, biri diğerine dönüşebilen tek bir korunum ilkesinin bulunduğu görülmektedir. 1915’te yeni bir kütle çekim kuramı olan *Genel Görelilik Kuramı* yayınlamıştır ve günümüzde makro evren Einstein’ın ortaya koyduğu kuramlarla anlaşılmaktadır (Rovelli, s. 75).

Bergson’un Einstein’ın görelilik kuramı çalışmasının önemini kabul etmekle birlikte, bunun gündelik hayatın içindeki zaman ve mekân nosyonlarını veya kavrayışlarını değiştirmeyeceğini düşündüğü görülmektedir. Bergson’a göre, Einstein’ın evreni bir bloktur ve fizikçiler geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki farkları bir illüzyondan ibaret görmektedir. Bu blok halindeki evrende zaman, harekete bağlı olarak kavranmaktadır.

Bergson, maddenin değişmeyen bir mekânda oradan oraya hareket eden tikel parçacıklardan oluştuğu düşüncesiyle maddenin doğasının açıklanamayacağını savunmaktadır. *Madde ve Bellek* (1896) adlı kitabında, maddenin boşlukta hareket eden atomlara indirgenemeyeceğini, en azından enerji veya güç gibi bir başka unsurun da varolduğunu belirtmektedir. Bergson'un kendi döneminde bunu düşünen tek kişi olmadığı, farklı türde güçlerin atomlar arasında etkileşmesi görüşünün on dokuzuncu yüzyılın sonunda yaygınlaştığı görülmektedir³. Ancak Bergson'un, bu güçler ile atomlar arasında ontolojik bir fark bulunduğu fikrine katılmadığı ve yaşamı, hareket ve/veya yaratma, akış ve oluş halinde, bölünmez bir bütün olarak düşündüğü görülmektedir. Bu bağlamda, Deleuze Bergson'la birlikte, "Tözün karakter bakımından zamansal olduğunu, onun zamandaki bir kıvrılma ve açılma ve zamanda kıvrılan, açılan ve yeniden kıvrılanın asla geçip gitmediği bir geçmiş olduğunu" göstermektedir ve bu doğrultuda "Geçmiş farkın kendisidir. Sabit özdeşlikler yoktur, sadece şimdide edimselleşmiş fark düzeyleri vardır" (May, 2017, s. 87). Buradan hareketle Deleuze'ün Bergson'dan etkilenen ontolojik anlayışında *fark* kavramı öne çıkmaktadır.

Deleuze için bu farklılığın tam anlamıyla kavranması, nesneyi ve ona atıf yapan özneyi düşünsel bir başlangıç noktası ve apriori bir veri olarak almayan transandantal ampirik felsefe içinde mümkün olmaktadır. Bu ampirizm, deneyim alanından ziyade transandantal alandan hareket etmektedir ve söz konusu transandantal alan, deneyimden;

"Ne bir nesneye ne de bir özneye (ampirik temsile) atıf yapmaması anlamında farklıdır. Bu nedenle de bilincin saf bir öznesiz (a-subjective) akışını, düşünce öncesi gayrı-şahsi bir bilinci, kendiliğin olmadığı bir bilincin niteliksel sürecini ifade eder. Böyle bir transcendental ampirizmin içerisinde vahşi ve güçlü bir şey vardır. Bunun duyum unsuru (basit ampirizm) [duygu organlarından gelen mesaj anlamında] olmadığı açıktır zira duyum mutlak bilincin akışındaki bir kesintidir yalnızca. Bu, daha ziyade, bu iki duyumlanış birbirine ne kadar yakın olursa olsun, birinden diğerine bir oluş şeklinde, gücün (puissance'ın, virtüel niceliğin) azalması veya artmasıdır. Durum buyken, aşkın alan ne nesnenin ne de kendiliğin olmadığı bu saf doğrudan bilinç ile, ne başlayan ne de biten bir hareket olarak tanımlanabilir mi?" (Deleuze, 1997, s. 3).

³ Örneğin; molekülleri bir arada tutan ya da parçalayan çekim ve itim güçleri; kütle çekimi vb.

Deleuze'ün transandantal ampirizm düşüncesi böylece, deneyim öncesi, kendilik öncesi bir varoluşu düşünme çabası olarak görülmektedir. Bütün duyumsal verilerden önce varolan bir “aşkın” kendilik fikrini varsayan Kartezyen ampirizmden farklı olarak Deleuze (1997), kendiliğin ve özne ile nesne kategorilerinin aslında bilinçle birlikte var olduğunu düşünerek, kendiliği de önceleyen bir ilk bilişsel düzlemi, saf bir içkinlik düzlemi olarak kavramaktadır:

“[Bilinç] bir olgu olarak kendisini, yine ancak (bir nesneye atıfta bulunan) bir özne üzerine yansıtarak [üzerine düşünerek] ifade eder. Bu nedenle transandantal alan her ne kadar bu bilinç ile birlikte ortaya çıksa da, kendi bilinci ile tanımlanamaz ve açığa çıkmaktan imtina eder. Transandant (aşkın), transcendental değildir. Transcendental alan gerek öznenin gerekse nesnenin her türlü transcendence'ından (aşkınlığından) kaçtığı için, bilinç olmaksızın transcendental alan, saf bir içkinlik düzlemi olarak tanımlanırdı” (s. 3).

Bergson'un, evrenin uzay-zaman örgüsü biçimindeki bilimsel kavranışının karşısına, bölünebilen ve ölçülebilen bir zaman anlayışını koymasının Deleuze için bir hareket noktası olduğu görülmektedir. Deleuze, herhangi bir aşkınlığa atıf yapmayacak bir ampirizmin dinamiğini, zamanı farklı eksenlerde bölen Bergsoncu yorumu uzama da uygulayarak ve fark ile tekrara dayanan bir ontoloji geliştirerek bulmuştur. Burada fark ve tekrar;

“Özdeşin ve olumsuzun, özdeşliğin ve çelişkinin yerini almıştır (...) Her nasıl kavranırsa kavransın, özdeşliğin önceliği temsilin dünyasını tanımlar. Halbuki modern düşünce özdeşliklerin kaybolmasından ve özdeşin temsili altında işleyen tüm kuvvetlerin keşfinden olduğu kadar, temsilin iflasından doğmuştur. Modern dünya simulakranın dünyasıdır” (Deleuze, 2017, s. 15).

Deleuze, varlık ve maddeyi durağan kabul etmemektedir. Deleuze'ün Bergsoncu kavrayışına “Madde ve hareketin kendisi maddeselmış gibi bilince aşılanmış [olduğu] ve ondan ayrılma[mayacağı]” düşüncesi hâkim olmaktadır (Stam, 2014, s. 265). Ancak Deleuze düşüncesinde hareketin ilkesi olarak öne çıkan tekrarın, bir yasanın kendisini sürekli dayatmasından farklı, hatta onun zıddı bir şey olduğu vurgulanmaktadır. Deleuze (2017) için tekrar, kurallara ve standartlara kusursuzca uyan bir yeniden üretimden ziyade, zamansal ve uzamsal sınırların ihlali ve istisnaların, tekilliklerin üretimi olarak konumlandırılmaktadır.

“Tekrar eğer bulunacaksa, doğada dahi, bu, kendini yasaya rağmen olumlayan, yasaların altında ve hatta belki de üstünde çalışan bir güç adına olur. Tekrar eğer varsa, aynı anda genele karşı bir tekillik, tikele karşı bir tümellik, sıradanlığa karşı bir istisna, varyasyona karşı bir enstantane, kalıcılığa karşı bir ebediyet ifade eder. Tekrar, her anlamda, ihlaldır” (Deleuze, 2017, s. 21).

Deleuze’ün madde ve hareket kavramları üzerine kurulu içkinci ontolojisinde ‘tekrar’, tekilliğin ve istisnanın ifadesi olarak kavranmakta ve hareketin ilkesi olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de tekrar kavramının, tekilliği, sıradanlığı ve kuralları belirleyen düalizmleri yaşamın akıcılığı uğruna bozan, müdahaleci bir yöne sahip olduğu görülmektedir. Düalizm karşıtı bu eğilim, Bergson ile Deleuze arasındaki felsefi ayrım noktalarından birisidir. Çünkü “Bir bütün olarak gözden geçirildiğinde Bergson’un felsefesi bir düalizm olarak karşımıza çıkmaktadır: Madde-Hayat, İçgüdü-Zekâ, Mekân-Zaman, Ruh-Beden, Statik Toplum-Dinamik Toplum, İnsani Ahlak-Toplumsal Ödev Ahlakı” (Gündoğan, 2013, s. 52). Ancak Deleuze, düşüncesinin, bütün ikilikleri ortadan kaldırmaya dönük bir felsefi ‘proje’ olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü ikilikler, dile içkindir ve onlardan tümüyle vazgeçmek mümkün olmamaktadır. Yapılması gereken, minör bir dil geliştirerek dili tekrar etmek, böylelikle ihlal etmek ve tekillikler üretmektir. Deleuze’e göre;

“Dişi-erkek, tekil-çoğul, isimlendirici söz dizimi-sözlü söz dizimi. Dilbilimi dilde zaten önceden olanı bulmaktadır: Ağaç biçimli hiyerarşik sistemi ve emir vermek. Ben, sen, o, bu derinlemesine bir dildir. Herkes gibi konuşmak ikiliklerden geçmek, 1,2 veya 1, 2, 3 yapmak gereklidir. Dilin zaten varolan bir gerçeği veya bunun başka bir doğasını saptırdığı söylenmemelidir. Dil ilktir, ikinciliği o icat etmiştir. Ama dilin tapınışı, dilin ereksiyonu; dilbilimi eski ontolojiden daha berbat bir şeydir ve ondan bayrak koşusunun meşalesini ödünç almıştır. İkiliklerden geçmek zorundayız çünkü onlar zaten dilde mevcuttur. Onlardan kurtulmanın yolu yok, ama dile karşı mücadele verilmeli, kekemelik yeniden bulunmalı, ama bütün bunları dilbilimi öncesi olan yalan yanlış bir gerçeğe kavuşmak için değil, ama dili bu ikilikler arasından akıtacak ve dilden minör bir kullanım belirleyecek, Labov’un söylediği gibi ayrılmaz bir değişim yaratacak, yazılı veya sözlü bir çizgi çizmek için bu gereklidir” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 49-50).

Bergson felsefesindeki temel kavramları kendi transandantal ampirizmini geliştirmek için kullanan Deleuze’ün, Bergsoncu düalizmi ise, ikilikleri bozmak üzere geliştirdiği rizomatik ve minör yaklaşım ile aştığı görülmektedir. Böylece Deleuze’ün “neredeyse tek başına Levinas’ın bahsettiği ‘çağdaş kıta felsefesinde Bergson’u

çevreleyen gizem durumunu’ ortadan kaldırmaya yardımcı” olduğu düşünülmektedir (Robinson, 2009, s. 12). Bir sonraki bölümde, Deleuze’ün bunu yaparken kullandığı kavramlar ve bu kavramlar aracılığı ile, ikiliklere dayanmayan bir oluş fikrini, ontolojisi içinde nasıl oluşturduğu incelenmektedir.

1.2. Rizom Kavramı ve Rizomatik Oluş

1.2.1. Deleuzecü Felsefi Düşüncede Rizom Kavramı

Botanik terimi olan *Rizom* (*Köksap, Rhizome*) kavramı, köksüz bitkileri anlatmak için kullanılmaktadır. Bu tür bitkiler belirli bir köke, yani başlangıç noktasına veya temele sahip olmadan, “herhangi bir noktadan hareket ederek başka bir noktaya, hiçbir hiyerarşik ilinti olmadan, erişebil[mektedirler]” (Akay, 1990, s. 9). Biyoloji literatüründe yer alan bir kavram olarak rizom, “Kısmen veya tamamen toprak altında gelişen ve üst kısmında sürgün, alt kısmında kök oluşturan yatay, genellikle kalınlaşmış köke benzeyen toprak altı gövdesini” ifade etmektedir. “Gizli bir gövde olarak köksap, kökün (root) ve kökçüğün (radicle)” karşıtını belirtmektedir (Best ve Kellner, 2011, s. 127). Deleuze, Guattari ile yazdıkları *Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla* adlı kitapta, kavramı, ‘felsefe literatürüne ve tarihine farklı bir biçimde bakma’ ve ‘doğrusal tarih anlayışının yanlışlığını’ ifade ederek farklı bir düşünce biçimini tanımlama amacıyla kullanmaktadır.

Antik Yunan’daki kökenlerinden bu yana Batı felsefesinde ikili zıtlıklar üzerinden ilerlenildiği, nedensellikler ile birbirine bağlı hiyerarşik bir düşünce zinciri kurmak için çaba gösterildiği ve bir ilk nedenden, bir düşünsel kökten yeşeren yapıların kurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Deleuze ve Guattari, bu hâkim felsefe yapma tarzını ‘ağaç metaforu’ ile anlatmaktadır. Gövdesinin yukarı doğru hareketi, bölümleri arasındaki işlevsel farklılaşma, tek bir noktadan doğuşu ve büyürken “özünü” koruyan ve daima köklerine bağlı bir canlılık formu oluşu ile ağaç, bu geleneksel felsefe tarzının temel karakteristiklerini içinde barındırmaktadır. Ancak buradaki ağaç, yalnızca biyolojik anlamda düşünülmek zorunda da değildir. Sutton ve Jones’a (2016) göre, bu ağaç imgesi, “Sadece bir ağacın ilk anda göze çarpan şekline değil (tohum nedendir, ağaç da sonuç), aynı zamanda, örneğin bir soyağacı söz konusu olduğunda, kuşakları birbirine bağlayan ilişkilere de gönderme” yapmaktadır (s. 21).

Ağaç imgesine karşılık Deleuze ve Guattari, köklerin, hiyerarşinin ve anlam zincirleri ile birbirine bağlı tek yönlü bir ilerlemenin olmadığı bir felsefe yapma olanağını, rizom imgesi üzerinden düşünmektedir. Ağacın tersine rizomatik yapıya sahip bütünler, aralarında nedensellik ilişkisi olan parçalardan oluşmamaktadır. Bu nedenle, geleneksel felsefede anlaşıldığı şekliyle, parçalardan oluşan bir bütünden de burada söz edilememektedir. Rizomatik yapılarda neden-sonuç zincirlerinin yerini kopuşlar ve yeni anlamlar almaktadır. Bu kopuşlar, iki anlamlı bütün yaratmak üzere gerçekleşen, geleneksel düşüncenin zıtlıklar yaratan çatallanmalarını ortaya çıkartan “düzenli” kopuşlar değil, her yerden her yöne doğru gerçekleşebilecek, gerçeği kıran ve kuralları ihlal eden kopuşlardır. Akay (1993), Deleuze düşüncesinde söz konusu kopuşların bu niteliğini şöyle anlatmaktadır:

“İmleyensiz kopuşlarda yapıları birbirinden ayıran anlamlı kopuşlara karşın, kırılmış, parçalanmış herhangi bir yerden oraya çıkan köksaplar kopuşları oraya çıkarır. Burada imleyensizliğin boşalttığı yerde bulunan anlam biçimleri, varolan dayanıklılık planındaki alanlarını imleyensiz boşluğa yükleyebilir. Bu yüklenen anlamlar dayanıklılık planının içindeki süreçte oraya çıkan içkin anlamları görünür kılar. Bu anlam çizgileri ancak bu dayanıklılık planında birbirlerine gönderimde bulunabilir ve ikili çatallanmaları bu şekilde önler (...) Moler ve moleküler ayrımında, çokbiçimli şebekemsi karakteri ve paralel-olmayan evrim modelleriyle, moleküler olanı ön plana çıkaran köksap, bir karşı-jeneolojidir. Bu, Batı düşüncesinin köken hastalığını iyileştirebilecek bir "Ata"dan, kökenden kopuş eğilimini de taşımaktadır” (s. 11).

Deleuze ve Guattari, ilerlemeci ve teleolojik düşünce tarzını ve Batı felsefesindeki egemen tarih anlayışını eleştirirken, rizomu karşıt bir Batı felsefesi modeli olarak öne çıkarmamaktadır. Bunun yerine, düşüncenin biçiminin yeniden düşünülmesi gerekliliği ortaya konulmaktadır. Rizom, tek bir model veya öneriden çok bir çokluğun imgesi ve ifadesi olarak görülmektedir. Bu nedenle, rizomun imlediği düşünme biçimini anlamak için, çokluk kavramının özgünlüğünü anlamak gerekmektedir. Geleneksel düşüncenin düzenliliği ve “derli toplu” yapısı karşısında rizomatik düşünce, kaotik bir çokluk anlamına gelmemektedir. Rizomatik bütünlerin işaret ettiği çokluk, tekil bir düzeni ifade etmediği gibi, tümünden bir düzensizlik anlamına da gelmemektedir. Kavramın daha çok bir felsefi kavrayış çabasının hedefi olduğu görülmektedir;

“Çokluk, yapılması gereken bir şeydir. O öyle kendiliğinden varolmaz. Hep çıkartma işlemi ile yapılabilir, hep (n-l), hep çıkarma işlemi ile çokluk yapılabilir; ekleme, yani toplama işlemi ile yapılmaz. Bu dizgeye köksap dizgesi denilebilir. [...] Çokluk sözcüğü geleneksel sözcüklerden biri değildir. Felsefe şimdiye kadar ‘diyalektikçilerce «Bir» (L’Un) ve «Çok» (Multiple) ile uğraşmıştır. «Çokluk» (Multiplicité), Bergson’dan beri başka bir anlam kazanmıştır. Geleneksel kavramlar olan «Bir» ve «Çok» geneldirler. Genel bir varlık veya yokluk. Genelde çok olanı veya tek olanı içermektedir. Ama «Çokluk» genel bir kavram değildir; belli bir özgünlüğü, tekliği, somutluğu belirtir. Bergson, burada Platon’a yaklaşır; çünkü ilk defa Platon bu kavramlarla alay etmiştir. Bunların yerine kesin soruyu sormaktadır: «Hangi çokluk birimi, hangisi? vs.». Bu yüzden asıl yol gösterici olabilen «Bir» ve «Çok», «Tekil» ve «Evrensel» arasındaki diyalektik soyut ilişki değildir. Karşıtların bileşimi fazla ileriye götüremez bizi” (Akay, 1990, s. 10).

Dolayısıyla köksap dizgesi olarak tanımlanmış olan şey bir bütünleştirme veya ekleme işlemi değildir. Bu bağlamda çokluk kavramı, yan yana gelen farklılıkları ifade etmemesi bakımından bir özgünlük taşımaktadır. Çokluk, geleneksel düşüncenin hiyerarşik bütünlerini bölerek, onlardan çıkartarak kendisini var eder. Burada amaçlanan, belirli bir öze sahip olduğu varsayılan tekil düşüncelerin bir araya gelmesi ile değil, bir temel düşüncenin yerini her noktasından giriş yapılabilecek çok temaslı bir çokluk düşüncesinin almasıdır. Bu düşünceye göre, felsefe tarihi çokluktan değil birlerden ve çoklardan oluşan bir dizge içerisinde “ilerlemiştir”. Bu düşünce geleneği, “farkın ve arzunun ekonomik döngülerinden,” mutlak ayrımlara ve hiyerarşiye dayalı yapılar meydana getmiştir ve bu yapılar, Deleuze ve Guattari’ye göre, yaratıcılığı sınırlamakta ve “hem nesneleri hem de insanları istikrarlı düzenlilikler içerisinde konumlandır[maktadır]” (Colman, 2005, s. 234).

Bu yapıları ortaya çıkartan geleneksel düşünce tarzı da genellikle ağaç imgesi ile ifade edilmektedir. Deleuze’e göre, özellikle Fransa’da ağaç metaforu üzerinden düşünme geleneği son derece yaygındır. Oysa düşüncenin ve anlamın oluşumunda, ağaçtan daha yararlı olan metafor rizom ve rizomatik şekilde gelişen ot metaforudur. Parnet ve Deleuze (2016), bu noktayı şu şekilde vurgulamıştır;

“Fransızlar fazla ağaçvari düşünürler: bilgi ağacı, ağaç biçimi noktalar, alfa ve omega, kökler ve tepe. Bu otun tam tersidir. Ot şeylerin ortasında filizlendiği gibi kendisinin de ortasından filizlenmektedir. Bu Amerikan veya İngiliz sorundur. Otun kendisine has bir kaçış çizgisi vardır ve onda kök tutmak yoktur. Kafada ot bulunur ama ağaç bulunmaz:

düşüncenin anlamı, beynin ne olduğu, bir çeşit, otun “nervous system” (sinir sistemi)dir (s. 56-57).

Kapitalizm ve Şizofreni’nin *Bin Yayla* cildinin içsel düzleminin de rizomatik bir şekilde kurulmuş olduğu görülmektedir. Kitap, Deleuze ve Guattari tarafından, “düşünce akışını sabitleyen temsiller sistemine göre konumlanmış tarihsel ve felsefi pozisyonlara karşı çıkmak üzere işleyen ve ağ bağlantısı ile birbirine bağlı bir dizi rizomatik yayla” olarak yazılmıştır (Colman, 2005, s. 233). Bu bağlamda, eserin herhangi bir noktasından giriş yapılabilir çünkü köksapsal çizgilerde “Başlangıç ya da son yoktur; dinamik bir hareketin daima ortasında yer alırlar” ve “Herhangi bir özdeşlik ya da özden yoksun olan çizgi düzenlemeleri değiştiği zaman karakterleri değişen çokkatlılıkları” oluşturmaktadırlar (Best ve Kellner, 2011, s. 128). Bu bağlamda Smith ve Protevi (2016); *Anti-Ödipus*’un “Klasik kavramsal bir mimariye sahipken, yani her bölüm tek bir argümanı geliştirirken,” *Bin Yayla*’nın “Her noktasıyla dolaysız bağlantılara izin verecek şekilde, bir köksap [rizom] olarak” yazıldığını vurgulamaktadır (s. 73). Eserin herhangi bir noktasından, farklı herhangi bir noktaya anında bağlantıya izin verildiği ve “Çoğu kez çok farklı düşünce sistemlerini ve biçimlerinin içerisinden kurulan ilişkisel enerji ile okuyucuya açık bir düşünce sistemi kazandırma[nın]” amaçlandığı görülmektedir (Colman, 2005, s. 233).

Bu durum genel anlamda Deleuze’ün, farklı eserleri okuma şekliyle de ilintilendirilmektedir. Tüm konu ve kavramlar aynı anda geçişken ve çok düzlemlidir. Aynı şekilde Deleuze ve Guattari (2015) Kafka’nın eserlerini değerlendirirken -örneğin *Şato*’da- çok girişli bir yapıdan söz ederek, “Kafka’nın yapıtına nasıl girebiliriz? O bir köksap (rhizom), bir yuva. Şato’nun, kullanım ve dağılım yasaları çok iyi bilinmeyen ‘çoklu girişleri’ var” demektedir (s. 19). Belirli bir başlangıcı veya sonu olmayan, çoklu girişleriyle rizom; “Daima ortadadır [...] Ağaç soydur, ancak köksap ittifaktır, benzersiz bir ittifaktır. Ağaç, ‘olmak’ fiilini empoze eder, ancak köksapın dokusu ‘Ve... Ve... Ve...’ birleşimidir⁴. Bu birleşim, ‘olmak’ fiilini sarsmak ve kökten çıkarmak için yeterli

⁴ Çörekçioğlu (2017), burada “Ve” bağlacının kullanımını şu örnekle açıklamaktadır; “‘İnsan akılsal bir varlıktır’ dediğimizde, iki terim arasında [insan ve akılsallık] bağlantı ‘dır’ çekimi sayesinde özsel bir ilişkiye girer. Bu çekimli fiil akılsallığı, insan denen varlığa evrensel ve özsel bir nitelik olarak yüklemekle kalmayıp aradaki bağlantıyı zorunlu kılar. Bu durumda akıl dışı (*irrasyonel*) davranmak insan olmaktan

gücü” taşımaktadır (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 25). Bu bağlamda Deleuze ve Guattari için “Nereye gidiyorsun? Nereden geliyorsun? Ne için gidiyorsun?” gereksiz sorulardır ve “Temiz bir sayfa açmak, sıfırdan başlamak ya da yeniden başlamak, bir başlangıç ya da [ağaçvari düşünce biçiminde olduğu gibi] bir temel aramak, yanlış bir yolculuk ve hareket anlayışını (metodik, pedagojik, başlatıcı, sembolik bir kavram)” ima etmektedir (s. 25). Onlara göre başlamak ve/veya bitirmek yerine “Ortadan, ortasından ilerlemek, gelip gitmek” gerekmektedir (s. 25). Çörekçioğlu’na (2017) göre; “Terimleri ‘ve’ bağlacıyla birbirine bağlamak, zorunlulukları yersiz-yurtsuzlaştırarak, sadece farkı ve çeşitliliği değil, aynı zamanda ilişkilerin olumsuzluğunu ve rastlantıyı” özetle ‘oluşu’ içkinleştirmektedir (s. 99).

Böylelikle rizomatik düşünce biçimi, Deleuze ve Guattari’nin yaşamın her alanından geliştirdiği kavramların ardında olduğu -hem her yerde hem de hiçbir yerdendir- görülmektedir. Bu bağlamda; Best ve Kellner (2011), köksapsal bir analizde öznenin “Çokkatlı çizgilerden oluşan bir el[e]” benzediğini belirtmekte ve üç temel çizgi türü olduğundan bahsetmektedir⁵ (s. 128). Deleuze’e göre, tüm bireyler ve gruplar, doğası çok çeşitli olan çizgilerden oluşmaktadır:

“Bizi ilk meydana getiren çizgi çeşidi birçok parçadan yapılmıştır, katı parçalı (veya daha doğrusu böyle çok çizgi vardır); aile-meslek; emekli-tatil; ve sonra aile, ardından okul, ardından askerlik, sonra fabrika ve sonunda emeklilik. Ve her seferinde bir parçadan diğerine geçerken bize şöyle denilmektedir: şimdi artık bebek değilsin ve okuldasin, aile içinde değilsin artık; ve sonra askerlikte, orası okul gibi değildir artık...” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 147-148).

Dolayısıyla gündelik hayatın içerisinde keskin sınırlarla çizilmeye çalışılan kopuşlar ve ayrımlar bulunmaktadır. Bu anlamda yaşam da rizomatik bir yapıya sahiptir ve “parçalanmış çizgi paketleri” özneyi zamansal ve mekânsal olarak her yönde

çıkma anlamına gelir. Oysa A ve B, yani ‘insan ve akılsallık’ şeklinde kurulmuş bir ifade hem terimlerin farklılığını onaylar hem de aradaki ilişkiye bir zorunluluk yüklemeyi (s. 99).

⁵ Best ve Kellner (2011), bu çizgileri; 1. Katı Kümelendirme Çizgisi 2. Elastik Kümelendirme Çizgisi 3. Fırlar/Kaçış Çizgisi olarak sınıflandırmış ve tanımlamışlardır. Buna göre “Çeşitli toplumsal kurumlar içerisinde iki kutuplu karşıtlıklar aracılığıyla sabitlenmiş ve normalleştirilmiş özdeşlikler inşa eden bir molar çizgi” katı kümelendirme çizgisini, “Molar katılıktan, onun çizgiselliğini ve normalliğini [...] olduğu gibi taciz ederek uzaklaşan moleküler bir hareket” elastik kümelendirme çizgisini, “Çatlakların kopuntular haline geldiği ve öznenin bir çokkatlı-oluş sürecinde parçalanarak molar özdeşlikten tam anlamıyla olgunlaşmış bir yersizyurtsuzlaşmayla uzaklaştığı bir çizgi” fırlar/kaçış çizgisini tanımlamaktadır (s. 128).

kesmekte, kimi çizgiler ise, okul-aile ve iş-arkadaş çizgileri gibi, eş zamanlı olmakta ve birbiriyle çakışabilmektedir. Ancak Deleuze için yaşamın rizomatik yapısını ortaya koyan çizgilerin tümü bu molar çizgiler kadar genel bir düzlemde işlememektedir. Deleuze bunun yanında, toplumları ve grupları katetmek yerine daha mikro bir düzlemde işleyen *moleküler* çizgilerden bahsetmektedir. Bu çizgiler,

“Küçük değişiklikleri çizerler, geri dönüşler yaparlar, düşmelerinin veya atılımların eskizini çizerler: Buna rağmen daha az belirli değildirler ve [...] dönülmez süreci yönetirler. Bütünsel parçalı çizgilere göre, bunlar daha çok eşikli ve kuantalı moleküler akımlardır. Aşılan bir eşik zorunlu olarak daha çok gözüken çizgilerin parçalarıyla kesişmez. Bizim <tarihimiz> ile aynı tempoda olmayan mikro-oluşlar; oluşlar, çizgilerin bu çeşidi üzerinde birçok şeyler meydana gelir” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 147-148).

Bu iki çizgide mikro-oluş, makro oluşun hem yanında hem içinde yer almaktadır. Basit, soyut ancak karışık olarak tanımlanan üçüncü çeşit bir çizgi de bu ikisi ile bir arada bulunmaktadır ve Deleuze, rizomatik düşünceyi, bu üç tür çizginin izinin sürülmesi ve takip edilmesi olarak tanımlamaktadır:

“Ağırlık ve çabukluk çizgisidir, bu en büyük eksiğin kaçış çizgisidir (...) Bu çizgi sonra belirir havasındadır, iki ayrı çizgiden ayrılma havası vardır, tabi eğer ayrılabilirse. Acaba yalnızca tek çizgide yaşayan, tek çizgiye sahip olan veya sadece o ikisine sahip olan ve bu çizgiye sahip olmayan insanlar vardır. Başka bir deyişle, bu çizgi bir alinyasının tersi de olsa her zaman orada bulunmaktadır: öbürlerinden ayrılmasına gerek yoktur, aslında o ilk çizgidir, diğerleri bu birinci çizgiden türemektedir. Sonuçta, çizgileri birbirleri içinde alırsak, bu üç çizgi de içkindir. Bir eldeki kadar birbirinin içine geçmiş çizgilerimiz vardır. Biz bir elin çizgilerinden daha başka türlü karışmışızdır. Değişik olarak verdiğimiz adların -şizo-analiz, mikro-politika, pragmatik, diyagramatik, köksapçılık, haritacılık -değişik grup ve bireylerde, bu çizgilerin araştırmasından başka bir nesnesi yoktur” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 147-148).

Bu doğrultuda köksap bilgisi, “Mikropolitik mücadeleleri tabakalandıran ve onların devrimci karakterini tehdit eden katı ya da elastik çizgileri analiz etmenin yanı sıra toplumdaki çeşitli akışları analiz” etmekte ve “Politik mücadele esnasında daha da yersizyurtsuzlaştırılabilecek kaçış çizgilerini” aramaktadır. Bu çizgilerin Deleuze’ün *Barok Ev Alegorisi*’nin katlarında olduğu gibi, katı ancak geçirgen olduğu görülmektedir. Dolayısıyla rizomatik bir dallanıp budaklanmaya olanak vermektedirler. Çizgilerin üst

üste binen kesitleri arasında düşünceler, mekânlar, ilişkiler ve tarih, var olmaktan çok, rizomatik bir biçimde *oluşmaktadır*.

Köksapların doğaları gereği hiyerarşik olmadığı için bozulup dağıldığını vurgulayan Best ve Kellner'a (2011) göre; "Köksaplar, ancak mütehakkim sosyo-dilsel iktidarlar, tiranik gösterenler (signifier), politik despotlar, normalleştirme kurumlarının otoriteleri ve gündelik hayattaki mikro pratikler ordusu tarafından birlikler, temeller ve hiyerarşileri" biçiminde organize olmaktadır (s. 129). Bu doğrultuda kaçış çizgilerinin "birer direniş ya da karşı saldırı çizgisi" olmaktan çok "olumlu ve yaratıcı" olduğu görülmektedir (Best ve Kellner, s.129). Bu çizgilere eğilen araştırma uğraşında da önemli olan, çizgilerin ortaya çıkardığı sınırları belirlemekten çok, onların geçirgenliklerini vurgulamak, böylece Deleuze ontolojisinin en önemli niteliklerinden birisi olan oluş dinamiğini takip edebilmektir. Rizomatik düşünce, bu takip boyunca, sabit, belirli ve ikili düşünce ve yargıları ters çevirip aşmak için kullanılmaktadır (Colman, 2005, s. 232). Böylece söz konusu kaçış çizgilerinin, "aynı anda hem bir yurdun var olmasını sağlayan hem de onun karasal niteliğini bozan içkin bir yersiz-yurtsuzlaşma hareketi" (May, 2017, s. 178-181) olarak düşünceyi ve yaşamı özgürleştirmek için operasyonel bir araç olarak işlediği düşünülmektedir.

1.2.2. Öznenin Yersizyurtsuzlaşması ve Olası Kaçış Çizgileri

Deleuze'ün diğer kavramları gibi *yersizyurtsuzlaşma* (*territorialisation*) kavramı da tüm felsefesine içkindir ve diğer kavramlarla birlikte düşünülebilmektedir. Yersizyurtsuzlaşma kavramında geçen yurt (*territory*) kelimesi, gündelik dildeki anlamıyla belirli bir millete ait olan ve belirli sınırlar ile ayrılmış bir yerleşik bölgeyi ifade etmektedir.⁶ Deleuze ve Guattari ise kavramı, dönüşüme açık olan bir geçiş mekânı/pasaj ve bu bağlamda bir kurulum/montaj (*assemblage*) olarak kullanmaktadır. Bir kurulum olarak yurt, sürekli bir dönüşüm ve geçiş içerisinde var olmakta ancak içsel düzenini "belirli bir zamanda farklı nedenlerle bir araya gelen değişim içerisinde bulunan bir dizi heterojen unsur ve olay ortaya [koyarak]" korumaktadır (Message, 2010, s. 281). Ancak

⁶ Akay'ın (2016) ifadesiyle "Fransızcadaki «territoire» sözcüğünün Türkçesi «ülke, bölge» olarak veril[mekte ancak] Fransızcada «territoire» ile «pays» (ülke) arasında bir ayrım [bulunmaktadır], özellikle Guattari ve Deleuze bu sözcüğü «ülke» anlamının dışında kullan[maktadır]" (s. 8-9).

bu içsel düzen sabit bir öznellik, imleme veya bir imge barındırmamaktadır. Yurt kavramı, yersizyurtsuzlaşma kavramına bir zıtlık veya kavramı öncülleyen bir temel oluşturmamakta, bunun yerine yersizyurtsuzlaşmanın “önerdiği kaçış çizgilerinin daimî bir refakatçisi/eşlikçisi” ve “kaçış çizgilerini kolaylaştıran bir destekçi” olarak konumlandırılmaktadır (Message, s. 281).

Deleuze ve Guattari, birlikte yazdıkları *Anti-Ödipus* (1972), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (1975), *Bin Yayla* (1980) ve *Felsefe Nedir?* (1991) başlıklı eserlerde, kavramı farklı tanımlar ve bağlamlar içerisinde kullanmaktadır. Kavram, *Anti-Ödipus*’ta “vadedilmiş/gelmekte olan bir çözülme”, *Bin Yayla*’da “bir kurulumun en uç noktası”, Kafka üzerine yazdıkları kitapta ise “içeriği mutasyona uğratan, telaffuzu ve ifadeleri ‘parçalanmaya’ zorlayan bir şey” biçiminde ifade edilmektedir. *Felsefe Nedir?*’de de “yersizyurtsuzlaşmanın fiziksel, zihinsel veya ruhsal (spiritual)” olabileceği belirtilmektedir (Parr, 2010, s. 69). Tüm bu tanımlamalar doğrultusunda genel olarak yersizyurtsuzlaşma; “Değişim üreten bir hareket olarak anlaşılabilir. Bir kaçış çizgisi olarak işlediği oranda, yersizyurtsuzlaşma, kurulumun yaratıcı potansiyelini gösterir. Bu yüzden yersizyurtsuzlaştırmak, bir bütünü (bedeni) içeren sabit bağlantıları gevşeterek, onu yeni örgütlenmelere açmaktır” (Parr, s. 69).

‘Değişim üreten bir hareket olarak’ kavramın, Deleuze ve Guattari’nin *makine* kavramıyla ilintili olduğu görülmektedir. *Bin Yayla* ve *Anti-Ödipus*’da makine kavramının bir metafor olarak değil, birebir gerçek anlamıyla kullanıldığı belirtilmektedir. Bu doğrultuda makinenin bağlantıları dışında kendine ait sabit bir kimliği veya sınır çizgileri bulunmamaktadır. “(...) hayat bir bütün olarak yalnızca diğer bir makineyle bağlantı kurarak ve bu bağlantıyı kurduğu sürece/ölçüde var ol[maktadır]” (Colebrook, 2013, s. 80)⁷. Böylece ‘belirli bir amaçsalılık içeren üretimi değil üretim için üretimi’ ifade etmektedir. Bir makinenin temeli veya erekselliği dolayısıyla sabit bir yeri-yurdu bulunmamaktadır. Makine “daimî bir yurtsuzlaşma süreci veya kendisinden başka oluştur” (Colebrook, 2013, s. 79). Sürekli olarak yeni bağlantılara izin veren ve bağlantıda bulunduğu şeyler aracılığıyla yeni örgütlenmelere açma işlevini sürdüren makinalaşma,

⁷ Colebrook (2013), bu konuda bisiklet örneğini vermektedir: “Bisiklet ancak bir başka ‘makine’ye, örneğin insan bedenine, bağlandığında işler (...) İnsan bedeni makineye bağlanarak bisikletçi olur; bisiklet bir taşıt olur (...) sanat galerisine konulduğunda bir sanat nesnesi olur” (s. 79).

böylelikle sonsuz bir yersizyurtsuzlaşma döngüsü, sonsuz bir oluş olarak tanımlanmaktadır.

Makinalaşma, bu bağlamda arzuya da içkin bir kavram durumuna gelmektedir. Deleuze, hiyerarşik ağaç benzeri yapıyı temsil etmesi nedeniyle Freud'un Ödipus Kompleksi'ni eleştirmektedir. Çünkü "Oedipus ilkesi, indirgemeci bir yaklaşımla, kaçınılmaz olarak ilk olay ya da travmaya götür[mekte]" ve bu bağlamda "Özneyle nesne arasındaki ayrım imkânı, bastırma düşüncesine" bağlantılandırılmaktadır (Cevizci, 1999, s. 210). Cevizci, Deleuze'ün burada "baba ya da özdeşlik olarak köken düşüncesini" reddettiğini belirtmekte ve bunun nedeninin Deleuze'ün "arzuyla tanımlanan birey ile hukuk tarafından tanımlanan kollektivite arasında" bir fark görmemesi olduğunu belirtmektedir (s. 210). Deleuze ve Guattari arzuyu toplumda var etmeyi amaçlamaktadır ve "çokluk, yaratım ve arzu" onlar tarafından "toplumsal bilinçdışının öğeleri" olarak kabul edilmektedir (Goodchild, 2005, s. 18). Arzu, bu anlamda makineye benzemektedir. Bu anlamda "Deleuze'ün arzulayan makine düşüncesi, arzunun tüm toplumsal ve tarihsel gerçekliği yarattığını ve sosyal altyapının ayrılmaz bir parçası olduğunu ifade [etmektedir]" (Cevizci, s. 210). Bilinçdışının işlemekte olan bileşenleri olarak arzulayan makinelerin veya arzu/arzulama makinelerinin Deleuze ve Guattari (2020) tarafından eğretilmeye yer verilmeksizin gerçek makineler olarak tanımlandığı görülmektedir (s. 59). Onlara göre "Arzulama-makinelerinde her şey aynı anda iş[lemektedir]" ve aynı makinelerde olduğu gibi burada da "parçalarını asla bir araya getirmeyen bir toplam içindeki boşluklar ve yırtılmalar, bozulmalar ve yetersizlikler, duruverme ve kısa devreler, mesafeler ve parçalanmalar[dan]" söz edilebilmektedir (s. 67). Ancak kesilmeler üretkenliğe işaret etmektedir çünkü kesilmeler "bizatihi yeni-birliktelikler" olarak görülmektedir. Deleuze ve Guattari, *kesilmeler sistemi (système de coupures)* olarak adlandırdıkları makinelerde kesilmeyi, "gerçeklikten bir ayrılış olarak" görmemekte, her makinenin "bağlandığı makineyle ilişkili olarak akımdaki bir kesilme" olduğunu belirtmektedir (s. 59). Ancak bağlı bulunan diğer makineye göre akım ya da akımın üretimi olabilmektedir. Arzunun da bu enerji yayılımıyla ve akışla üretimine devam edilmektedir. Sürekli yeni bağlantılarla yeniden ve yeniden yapılanan makineler arasındaki "bağlantıyı sağlayan [/] doğanın ve yaşamın (biyolojik ve kültürel) dinamizmini, oluşun ve hareketin imkânını sağlayan" şeyin arzu üretimi olduğu

belirtilmektedir (Çörekçioğlu, 2017, s. 56). Bu kapsamda ve özetle arzunun maddi akışı destekleyen, olumlu ve üretken bir kavram olduğu görülmektedir.

Deleuze ve Guattari (2005) her yersizyurtsuzlaşmaya eşlik eden bir yeniden yerliyurtlulaşma hareketi olduğundan söz etmekte ve bu durumu rizomatik oluş ile ilişkilendirmektedir:

“Yersizyurtsuzlaş(tır)ma hareketlerinin ve yeniden yurt-yurt edinme süreçlerinin göreceli olmaması, sürekli birbirlerine bağlı ve birbirleri içerisinde kısılmış olmaları nasıl mümkün olabilir? Orkide, yabanarısının bir imgesini, bir izini oluşturarak yersizyurtsuzlaşır, ancak yabanarısı da o imgede yeniden yeryurt edinir. Öte yandan, yabanarısı yine de orkidenin üreme araçlarının bir parçası olmuştur, dolayısıyla yine de yersizyurtsuzlaşır. Ama, yabanarısı, orkidenin polenini taşıyarak, ona yeniden yeryurt edindirir. Yabanarısı ve orkide, heterojen unsurlar olarak, bir köksap oluştururlar” (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 10).

Orkidenin ‘üreme araçlarının parçası’ olarak yabanarısı, yersizyurtsuzlaşmakta ve aynı zamanda akış içerisinde her seferinde yeniden yerliyurtlulaş(tır)lmaktadır (reterritorialisation)⁸. Böylece yersizyurtsuzlaşma kavramının, yurt edinme/yerliyurtlulaşma veya yeniden yurt edinme/yeniden yerliyurtlulaşma durumu ile zıtlık oluşturmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yersizyurtsuzlaşma, Deleuzecü belirli bir sabit özdeşlik olmadığı ilkesi ile uyumlu bir biçimde yurdun dönüştürücü potansiyel hareketi olarak onun içinde bulunmaktadır. Orkide/yabanarısı örneğinden anlaşılabilirliği gibi yersizyurtsuzlaşmanın, kurulumun yaratıcılığını tamamlayan köksapsı bir yolu katetme süreci olduğu öne sürülmektedir. Kavramın farklı anlamları ve türleriyle Deleuze ve Guattari tarafından sanat, müzik, edebiyat, felsefe ve politika bağlamlarında tartışıldığı görülmektedir. Parr (2010), bu genel tartışmaya felsefede düşüncenin, düşünce dışındaki her şey tarafından ve/veya Batı sanatında yüzlerin ve manzaraların yersizyurtsuzlaşması örneğini vermektedir (s. 70). *Bin Yayla*’da yer alan bu tanımlamalar ve bağlantılar, yersizyurtsuzlaşmayı verili bir kurulumu tamamlayan, kaçış

⁸ Deleuze ve Guattari (1987) bu durumu Remy Chauvin’in “Birbirleri ile hiçbir ilişkisi bulunmayan iki varlığın paralel evrimi” düşüncesi ile açıklamakta ve bu doğrultuda evrimsel dizgelerin ağaç ve atalar modelini terk etmeye zorlanabileceğini belirtmektedirler: “Belirli koşullarda bir virüs, bir üreme hücresi ile ilintilenerek karmaşık bir türün hücre geni olarak iletilmesini sağlayabilir; dahası, uçuşa geçerek, tamamen başka türlerin hücrelerine girebilir. Ancak bu sonuncuyu, ilk konağının “genetik bilgisini” de beraberinde getirmeksizin yapamaz” (s. 11).

çizgilerini ve bu çizgilerin niteliğini belirleyen süreçler olarak görmektedir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 21).

Deleuze ve Guattari, *Bin Yayla*'da mutlak ve görelî olmak üzere birbirinden farklı iki tür yersizyurtsuzlaşma hareketinden bahsetmektedir. Yersizyurtsuzlaşma, “şeylerin aktüel düzeni içerisinde gerçekleştiği sürece” görelî olarak, “şeylerin virtüel düzeni ile ilgili”⁹ olduğunda mutlak olarak nitelendirilmektedir (Patton, 2010, s. 73). Mutlak yersizyurtsuzlaşma bu bağlamda görelî yersizyurtsuzlaşmanın ardından gelen bir aşama olarak değil, görelî yersizyurtsuzlaşmanın içsel dinamiği olarak görülmektedir.

“Mutlak yersizyurtsuzlaşmanın, görelî yersizyurtsuzlaşma içerisinde daimî bir mevcudiyeti bulunmaktadır ve farka dair ilişkileri ve görelî hareketleri düzenleyen tabakalar arasındaki makinemsi kurgular da yine yüzünü mutlağa çevirmiş yersizyurtsuzlaşmanın uç noktalarını barındırır. Tutarlılık düzlemi daima tabakalara içkindir; soyut makinenin iki durumu, yoğunlukların iki farklı durumu olarak daima bir arada bulunur” (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 56-57).

Mutlak ve görelî türler olarak tanımlanmış yersizyurtsuzlaşmanın bir diğer fark eksenini *pozitif* ve *negatif yersizyurtsuzlaşma* kavramları oluşturmaktadır. Deleuze ve Guattari (2005) tarafından görelî yersizyurtsuzlaşma durumundaki unsur hemen yeniden yer yurt edinmeye uğruyor ve böylelikle kaçış çizgilerine ket vuruluyorsa negatif, yersizyurtsuzlaşma yeniden yurt edinmeye direnç gösteriyorsa ve böylelikle kaçış çizgileri buna üstün gelmeyi başarıyorsa pozitif olarak tanımlanmaktadır (s. 121). *Göçebe* kavramı da bu bağlamda terk edilmeye zorlanmasına karşın yerinde kalanları ifade etmektedir. Göçebe, “(...) dışarının sesiyle bedenini harekete geçirmeyen, böylece öz ile beden arasına mesafe koymayan (...) güç ve eşitsizlik ilişkilerinin tatbik edildiği eylemlerin ağına yakalanmak istemeyen bir pasiflik” durumu olarak görülmektedir (Baştürk, 2018, s. 80). Göçebe özneler, rizomatik düşünce yapısı içerisinde açık uçlu hareket olanağını değerlendirmekte ve kendilerini farklı kaçış hatları üzerinde yeniden konumlandırmaktadır. Bu durum fiziksel bir hareket içerisinde gerçekleşebileceği gibi düşünsel düzlemde de yaşanabilmektedir. Göçebe düşünce de bu bağlamda Deleuze ve Guattari tarafından katı ve hiyerarşik düşünce biçiminin karşısında yer almaktadır.

⁹ “Tutarlılık düzlemindeki şekilsiz madde” ile ilgiliyse (Deleuze ve Guattari, 1987, s. 49).

Göçebe düşüncenin “Esası olan şey, düşünceyi imgeden muhafaza etmektir; yani varoluşun çifte bölünmüşlüğü engelleyici bir düşünceye patikalar açmaktır” (Baştürk, 2018, s. 82).

Göçebe hareketin, “Postmodern bir özne açısından normatif bir araç” olduğunu belirten Best ve Kellner’a (2011) göre; “Varoluş ve mücadele açısından göçebeler yeni modeller sunmaktadır. Göçebe-benlik tüm molar kümelerden kopar ve kendisini tedbirli bir şekilde dağıtır. Göçebe hayat bir yaratıcılık ve oluş tecrübesidir” ve postmodern göçebe, bu bağlamda “Kendisini tüm köklerden, sınırlardan ve özdeşliklerden özgürleştirmeye” girişmektedir (s. 131). Bunun yanında Deleuze ve Guattari’ye (1990) göre;

“Göçebe, göçebe mekân sınırsızlaştırılmış değildir, yerleşmiş yeri bellileşmiştir. Aynı anda kısıtlayan ve kısıtlanan pürtüklü mekândır, görece olarak toptan olan mekândır: Sabit yönlerin bağlandığı ve birinin diğerine göre yönlendirildiği, sınırlara bölünebilen ve ortak bir şekilde meydana gelen parçalarında kısıtlanmıştır bu mekân; kısıtlayıcı olan (sınır değil, ama törpü veya set) gelişimini önleyen veya frenleyen yahut kısıtlayıp, dışarıya koyan, kendisinin içerdiği kaygan mekânın bütünüdür. Etkisi altında kalsa da göçebe, orada, bir noktadan başka bir noktaya, bir bölgeden başka bir bölgeye geçilen göreceli toptan mekâna ait değildir. Göçebe mutlak yerelde, gösterilenin yerel olduğu mutlakta ve çeşitli yönlendirmeleri yerel işlemlerin serisinde doğurduğu mutlaktır” (s. 85).

Bu doğrultuda, göçebe düşüncenin akışkanlığı ve bağlantısallık arzusunun hareket noktasının kendi içinde olduğu görülmektedir. ‘Toplumsal olan’ da bu anlamda, “Pürüzsüz ve göçebe bir temas ve bağlantı yüzeyini” ifade etmektedir ve hızlarıyla/sapmalarıyla tanımlanan “kuantum akışlarından” oluşmaktadır (Albertsen ve Diken, 2014, s. 158). “Göçmen ya da bir düzenekten diğerine (tıpkı yaprağımsı akışlar gibi) (yeniden) yeryurt edinen ‘yabancı’ gibi psikososyal figürler *göreceli* yersizyurtsuzlaşmaları simgelerken (tıpkı kuantum akışları gibi) her an hareket halinde olan göçebe *mutlak* yersizyurtsuzlaşmayı” simgelemektedir (Albertsen ve Diken, s. 160). Şizofren, köksap ve göçebenin, Deleuze ve Guattari perspektifinden “Baskıcı, temsili özdeşliklerden kopma ve bölük pörçük, libidinal bedeni üretme yönündeki postmodern izlek üzerindeki birer çeşitleme” olduğunu öne süren Best ve Kellner’ın (2011) aktarımıyla göçebeler;

“Küçük gruplar halinde açık mekânlarda özgürce dolaşırlar ve köksaplar, arzulayan bedenleri birbirleriyle ve kısmi nesneler alanıyla bağlantılandıran yersizyurtsuzlaşmış arzu çizgileridir. O nedenle, şizofrenler, göçebeler ve köksaplar özgürleşmiş, faşist olmayan varoluş tarzlarını temsil ederler ve hepsi de arzunun toplumsal makineler içerisindeki akışlarının haritasını çıkaran ve totalleştirici düşünce biçimleri ve toplumsal düzenlemeyle çarpışan teorik modellere (şizoanaliz, göçebibilim ve köksap bilgisi) tercüme edilirler” (s. 131-132).

Böylece göçebe düşüncenin değişken ve açık uçlu rizomatik düşünce biçimine içkin olduğu söylenebilmektedir. Göçebelik, mutlak yersizyurtsuzlaşmayı, yersizyurtsuzlaşma da mutlak-oluşu, *oluşun* da bu bağlamda mutlak bir yersizyurtsuzlaşmayı ifade ettiği görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

DELEUZECÜ OLUŞ KAVRAMI İLE FİMLERDE MİNÖR VE MAJÖR

ANLATILARIN ELE ALINMASI

2.1. Deleuze'ün Transandantal Ampirik Yaklaşımı

Deleuze'ün felsefi yaklaşımının ampirizmi (deneycilik) olumladığı bilinmektedir. Ampirizm, kısaca bilginin deneyimlerden geldiğini ve deney dışında bilginin başka bir kaynağı olmadığı düşüncesini savunmaktadır. Deleuze, ampirizmi aşkın düşünceye bir karşı çıkış olarak ele almakta, yaratıcı bir düşünce olarak görmektedir. Bu bağlamda Rajchman (2013), Deleuze felsefesini “Her biri belli bir problemle ilişki içinde devreye giren farklı kavramsal ‘parçalar’ın yeni bağlamlara eklenmesi yoluyla yeni bir perspektiften görülmeleri ve “Muhtelif parçalar arasındaki bağdaşım[ın] bir yapıttan diğerine aktarılarak yeni problemlerin” ele alınması şeklinde özetlemektedir (s. 29). Burada bağdaşım “Önermeler arasındaki ilişki ağlarına uygun biçimde yerleştiği ‘seriler’ ya da ‘yaylalar’ tarafından” sağlanmaktadır ve “Bütün, verili değildir [...] şeyler daima orta yerden yeniden başlayıp gevşek bir biçimde bir araya” gelmektedir (Rajchman, s. 29). Dolayısıyla rizomatik bağlantılara dayalı oynak/akışkan bir sistem bulunmaktadır. Oluş felsefesi bağlamında sabit bir özne anlayışını reddeden Deleuze'ün, yöntem anlamında da özne temelli bir felsefi yaklaşımı kullanmadığı bilinmektedir. Deleuze'ün bu doğrultuda özgün bir fark felsefesi ve transandantal bir ampirik yaklaşım geliştirdiği görülmektedir.

Deleuze (1987), kendi felsefi düşüncesini *transandantal ampirizm* olarak tanımlamaktadır. Farka dayalı bir özne düşüncesi ile ontolojik perspektifini oluşturmuş olan Deleuze (1987), kendisini daima bir empirisist olarak hissettiğini belirterek, bu empirizminin de Whitehead'in tanımladığı iki özellikten, soyut olanın açıklanmaya muhtaç oluşundan ve amacın ebedi olanı keşfetmek değil yeni bir şeyin üretim koşullarını açıklığa kavuşturmak olmasından türediğini belirtmektedir (s. VII). Hiçbir kavramın bir diğerinden bağımsız olarak düşünülmemeyeceğini ve felsefenin görevinin kavramlar yaratmak olduğunu öne süren Deleuze'ün bu bağlamda bir düşünüş şekli olarak

ampirizmi, farklı bağlamlarda ele aldığı görülmektedir. Colebrook (2013), bu düşünce tanımının bir kuram olarak görülmediğini, “bir meydan okuma” olduğunu vurgulamakta ve aşkın felsefelerin deneyim ve özneyi açıklayan ‘aşkın kuruluşu’na karşıt olarak Deleuze’ün “Hayatı varlıktan çok oluş olarak düşünmeye çalıştığı için sürekli tek bir temelden veya kökenden özgürleşme çabasında” olduğunu ve bu nedenle aşkın ampirizmin, “Kendisi dışında hiçbir temeli olmayan bir deneyimi, hayatı veya oluşu düşünmek için ‘ampirizm’ kavramını” kullandığını belirtmektedir (s. 95).

Deleuze’e (2008) göre deneyim, kendisinin öncesinde bir şey olmayan, başka bir şeyi varsaymayan, “Duygulanım olmak için herhangi bir özneyi” gerektirmeyen, “Farklı olmaları sayesinde ayrılabilir ve ayrılabilir olmaları sayesinde farklı idelerin art arda gelişleri” ile gerçekleşmektedir (s. 89). Özne burada ‘icat eden’, ‘inanan’ bir sentez, bir “zihin sentezi” olarak görülmekte, olayların, hafıza işlevlerinin, toplumsal güçlerin, inanç sistemlerinin ve ekonomik koşulların bir etkileşimi olarak önerilmektedir (Stagoll, 2010b, s. 289). “Zamanın özneyle, özne bize zamanın sentezini sunacak şekilde ilgili olduğu ve bir tek bu sentezin üretici, yaratıcı, icat edici” olduğunu vurgulayan Deleuze, bu doğrultuda inancın da “İdeyi hissetmenin tikel bir biçimi” olarak aynı bağlama sahip olduğunu belirtmektedir (s. 97).

Deleuze, sinema eserlerinde de vurgulamış olduğu gibi, *Ampirizm ve Öznellik* adlı kitabında, zamanın zihnin yapısı olduğunu ve hatıranın da geçmiş değil, “şimdiki zamanın eskimiş olanı” olduğu tezinden hareket etmekte, “geçmiş olarak geçmiş”in verili olmadığını, “Özneye hakiki kökenini, kaynağını veren bir sentez tarafından ve bu tür bir sentezin içinde kurulu” olduğunu belirtmektedir (2008, s. 98, 99). Özne, bu bağlamda verinin içinde oluşmaktadır. Dolayısıyla Deleuze’e göre, ‘teorik bir öznellik’ yoktur ve olmasının imkânsızlığı, “ampirizmin temel önermesi” haline gelmektedir (Deleuze, 2008, s. 110). Aşkın ampirizm de bu anlamda, “Hiçbir temel, özne veya deneyimleyen varlık olmadığını” yalnızca deneyimin olduğunu savunmaktadır (Colebrook, 2013, s. 118).

Deleuze’e (2009b) göre, ampirizm “Çoklukların mantığına” bağlıdır ve “Her çokluk, tıpkı bir tutam ot ya da köksap gibi ortadan” gelişmektedir (s. 316). Dolayısıyla “Bir çokluğa tekabül eden kavramları çekip çıkartmak” Deleuze için “Onu oluşturan çizgilerin hatlarını çizmek, bu çizgilerin doğasını belirlemek, nasıl iç içe geçtiklerini, bağlandıklarını, çatallaştıklarını, aileleri engelleyip engellemediklerine” bakmayı ifade

etmektedir (s. 316). Deleuze'e göre, ampirizm için önemli olan bu anlamda "Birbirlerine indirgenemeyecek boyutlar ya da çizgiler bütününi tarif eden 'çokluk' adıdır" (s. 315). Ampirizm bu bağlamda "içkinliğe bir bağlanım"ı ifade etmektedir; "Deneyimi açıklamak için başvurduğumuz her fikir bizatihi deneyim içindeki bir olaydır" (Colebrook, 2013, s. 117). Böylece içkinlik ilkesi "Deneyimi bir varlığın veya nihai bir öznenin deneyimi olarak görmememizi talep" etmektedir ve Deleuze bu nedenle "Kendi belirli ampirizm biçimini 'radikal ampirizm', 'üstün bir ampirizm' ve 'aşkın bir ampirizm' olarak" tanımlamaktadır (Colebrook, s. 118). Koşulların genel olmadığı ve olaya/vakaya göre ortaya çıktığı düşüncesi doğrultusunda, aşkın (transandantal) ampirizm, "Koşulların koşulladıkları şeyden daha geniş olamayacakları" temel görüşünü öne sürmektedir, bu nedenle "Asla tüm deneyim için peşinen konuşamayız, konuşursak deneyime özsel olan çeşitlenmeyi, ona içsel olan tekilliği ıskalarız ve deneyim ile deneyimin kavramını karşılıklı bir kayıtsızlık ilişkisinde bırakmamıza neden olacak kadar genel bir söylem uygularız" (Zourabichvili, 2011, s. 161). Dolayısıyla özel çeşitler olarak deneyim kavramından bağımsız; "*Güç İstenci* ya da *Süre-Bellek* gibi bir 'plastik ilke', her bir varoluş ve düşünce kipini, bir yaşam olanağını tarif ettiği içeriden farklılaşma ilkesi, diferansiyel ilke" gibi kavramların oluşturulması gerekmektedir (Zourabichvili, s. 161).

Deleuze için ampirizmin "bir etik ve bir politika" ifade ettiğini belirten Colebrook (2013), Deleuze'ün aşkın ampirizm yaklaşımı bağlamında "Deneyimi, insan ve sabit imgelerin ötesinde" düşünmeye çalıştığını belirtmektedir (s. 108, 121). Transandantal ampirizm; "Deneyimin koşullarının keşfedilmesinin dar anlamda bir deneyimi varsaydığı" anlamına gelmektedir ve dolayısıyla "Bir yetinin sıradan ya da ampirik uygulaması değil [...] bu yetinin kendi sınırına götürülmüş, onu yalnızca kendine özgü gücünde sınayan şeyle yüz yüze geldiği hal"dir (Zourabichvili, 2011, s. 160). Bu anlamıyla ampirizmin 'kavramlara gösterilen bir tepki' veya 'yaşanmış bir deneyime' başvurmak olmadığını vurgulayan Deleuze (2017), ampirizmin bunun aksine "Görülmüş ve duyulmuş en çılgın kavram yaratımına" çalıştığından bahsetmektedir; "Ampirizm kavrama ilişkin gizemcilik ve matematizmdir" (s. 17). Bu anlamda Deleuze'ün aşkın ampirizm düşüncesinde öne sürdüğü şeyin; yetilerin ayırt edici kullanımı ve "Sağduyunun genel *dereglement*'ı altında tek başına her bir yetinin sınırlarının bir belirlenimi" olduğunu vurgulayan Bogue (2002), "Her bir yeti için tek başına

deneyimlenebilen bir şey, sağduyu kuralı altında deneyimlenemeyen bir şey” olduğunu ve “Göstergeler biçiminde çelişkiler ve gizemler aracılığıyla ancak dengesizlik anlarında” ortaya çıktıklarını belirtmektedir (s. 81).

“Örneğin Proust’un istençsiz hafızasının hatırlaması, hafızanın bir memorandum’u, sağduyudan ayrıldığı zaman yalnızca hafıza aracılığıyla deneyimlenebilen bir şey, asla şimdi olmamış ama yalnızca geçmiş olarak varolan paradoksal bir kendiliktir. Fantezi, yalnızca imgelebilen bir imaginandum’dur (böylece Masoch’un fantezi içinde imgelemin cinselleşmesinin anlamıdır); yoğunluk, göreceğimiz gibi, yalnızca duyular tarafından deneyimlenebilen şeydir -bir sentiendum. Yetiler incelemesi deneysel bir bilimdir, çünkü yetilerin sayısı ve doğası a priori belirlenemez” (Bogue, 2002, s. 81).

Bu bağlamda Deleuze’ün düşüncesi, “Deneyseldir, çünkü onun nesnesi deneyimdir” ve “Aşkınsaldır çünkü ampirik ilkeler daima ‘kendi temellerinin unsurlarını kendi dışlarında’ bırakmaktadır (Bogue, s. 81). Bu yaklaşım, kendisini bir karşı-kuram olarak önermemektedir. Ancak Deleuze’ün transandantal ampirizmi, bütün olası deneyimlerin evrensel koşullarını ortaya çıkartmaya çalışan aşkıncılığa da kendilik bilincinin oluşumun koşullarının kendiliğe içkin olmadığını gözardı eden ampirizme de bir eleştiri olmanın ötesinde, özneyi farklı düzeylerdeki olumsal etkileşimlerin bir etkisi olarak gören ve yaşamın çeşitliliği ile bireyselliğini kavrayıp yücelten bir felsefi yöntemi ortaya koymaktadır.

2.2. Deleuzecü Oluş Kavramı

Önceki bölümlerde ele alınan kavramların tümünün, Deleuzecü oluş felsefesine içkin olduğu söylenebilir. Bu nedenle bir felsefi yaklaşım olarak *oluş* fikrinin, geleneksel düşünceden kopuşu ve yeni bir düşünce biçimini ifade ettiği düşünülmektedir. Oluş sürecini bir gerçeklik olarak, gerçek olanın dayanıklılığı olarak gören Deleuze’ün (Zourabichvili, 2011, s. 119) Nietzsche, Foucault, Derrida gibi yirminci yüzyıl felsefesinin önde gelen düşünürleriyle birlikte insan doğasının sabit bir ontolojisinin olamayacağı fikrini benimsediği görülmektedir. Deleuze’ün kullandığı çoğu kavram, Nietzsche’nin kavramlarının uzantısı olarak yorumlanabilmekte ve Deleuze’ün dinamik bir ontoloji düşüncesinin kökenlerinin de Nietzsche’nin eserlerinde bulunduğu düşünülmektedir (May, 2017, s. 83). Nietzsche’nin Herakleitos’tan aldığı, dini

(messianik) ve bilimsel (mekanik ve termodinamik) varoluş teorilerini reddeden bir kozmoloji kuramı olarak oluş düşüncesi, Deleuze'ün Nietzsche okumasında, varlığın öyle görüldüğünde bile hiçbir zaman sabitlenmediği bir durumu, farkın ve tekrarın durmaksızın üretilmesi halini ifade etmektedir (Stagoll, 2010a, s. 26). Nietzsche düşüncesinden hareketle Deleuze, oluş kavramını, fiziksel olan veya olmayan olayların yapılarına içsel olan bir şeyi, farkın sürekli üretimini (ya da 'geri dönüşünü') ifade etmek için kullanmaktadır (Stagoll, s. 28). Bu bağlamda Deleuze'ün 1968 yılında yayınlanan *Fark ve Tekrar* adlı kitabında bu genel ontolojik düşüncesini detaylı bir biçimde ele aldığı görülmektedir.

Deleuze, *Fark ve Tekrar*'da şeylerin nasıl değiştiğini, hareketin zaman içerisindeki farklılığını ele almaktadır. Burada Deleuze'ün amacının tekrara karşı kendi içinde bir farklılık tanımlamak kuramlaştırmak olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda sabit kategorilerden hareketle düşünce biçimlerini açıklayan düşünörlere eleştirel yaklaşmaktadır. Deleuze'e göre, herhangi bir şey adlandırıldığında, aslında o şey diğerleriyle arasındaki farkla tanımlanmaktadır. Ancak aynı zamanda fark belirlenimleri, kategorizasyonlara araç olduğunda, benzerliklerden yararlanılarak oluşturulmuş gruplar olarak görölmektedir. Örneğin yeşil renk konu olduğunda, bu renk kırmızı ve mavi gibi diğer renklerden farkı ile tanımlanmaktadır. Aynı zamanda tikel unsurları bir araya getiren tümel kategorilerin kurucu ilkeleri olan ortak noktalar ve benzer nitelikler de yine farklı tümel kategorilerin kurucu ilkeleri ile olan farkları üzerinden tanımlanmaktadır. Oysa, "iki toz zerresi yoktur ki mutlak surette aynı olsun, iki el yoktur ki aynı istisnai noktalara sahip olsun, iki daktilo yoktur ki aynı vuruşa sahip olsun" diye yazan Deleuze'e (2017) göre, fark her yerdedir (s. 51). O, bütün kategorizasyonların bu fark dinamiği tarafından kesildiğini, çünkü farkın her şeye içkin olduğu düşünmektedir. Deleuze'ün bu dinamik düşünce biçiminin, aynı zamanda zihinde canlandırılan imgeler için de geçerli olduğu görölmektedir. Herhangi bir şeyin düşünölmesi, o şeyin zihinde yeniden oluşturulmasını, zihinde tekrar edilmesini gerektirmektedir. Her tekrar ediş, her ne kadar zihinsel olsa da minör farklar içermekte ve o şeyi/imeyi bir değişime tabi tutmaktadır.

Doğada da bu bağlamda sürekli bir tekrarın söz konusu olduğu görölmektedir. Yeniliği ortaya çıkartan değişimin ise, her tekrarın içerdii farklarla beraber gerçekleştiği söylenmektedir. Deleuze'e göre, tasarlanan tüm sorular, planlar, hedefler bir gerçeklik

düşüncesinden ortaya çıkmaktadır. İnsanlar, değişkenleri gruplandırarak, farklarına göre haritalandırarak yaratıcı ve yeni çözümler üretmeye çalışmaktadır. Varolmayan herhangi bir şey (fikir, imge, somut bir nesne, vb.) bu bağlamda olanaklı görülmektedir.

“Eğer varolmayan zaten olanaklı ise, zaten kavramın içine alınmışsa ve kavram ona bir olanaklılık olarak verdiği bütün özelliklere sahipse, varolan ve varolmayan arasında nasıl bir fark olabilir? Varoluş kavramla aynı ancak onun dışındadır. Böylece varoluş mekânda ve zamanda ortaya konur, ama bunlar varoluşun üretimi karakteristik bir mekân ve zamanda gerçekleşiyor gibi değil, farka kayıtsız ortamlar olarak alınır. Fark artık kavram tarafından belirlenen olumsuzdan daha fazlası değildir; ya olanaklı olanların gerçekleşmek üzere birbirini sınırlandırması ya da olanaklı olanın gerçeğin gerçekliğiyle karşılaştırılması. Virtüel ise tersine, İdeaların karakteridir: varoluşun üretilmesi, İdea’ya içkin bir zamana ve mekâna uygun olarak üretilmesi onun gerçekliği temelinde olur” (Deleuze, 2017, s. 281).

Virtüel olan bu bağlamda aktüelin karşıtı olarak görülmektedir. Kelime anlamı ile potansiyel olanı ima eden virtüelliğin¹⁰ Deleuze tarafından farklı konumlandırıldığı ve çok katmanlı bir kavram olarak kullanıldığı görülmektedir. Virtüel, potansiyel için koşulları sağlamaktadır ve verili koşullarda her potansiyelin de kendisine biçim veren içkinlik düzleminde koşullandırıldığı belirtilmektedir. Virtüel böylece “virtüel olması ölçüsünde eksiksiz gerçekliğe sahiptir [ve] virtüelin katı bir biçimde gerçek nesnenin bir parçası olarak tanımlanması gerekir, nesnenin parçalarından biri nesnel bir boyuta dalar gibi virtüele dalmışçasına...” (Deleuze, 2017, s. 278). Dolayısıyla virtüelin her şeyde olduğu ve her seferinde yeni olasılıklara imkân verdiği görülmektedir. Sürekli bir değişimin ve bunun yarattığı fark ve tekrarın altında virtüelin potansiyel yaratıcılığı bulunmaktadır. Bu bağlamda Deleuze’e göre, virtüelin gerçekliği; “Diferansiyel unsurlarda ve ilişkilerde ve bunlara karşılık gelen tekil noktalardadır. Yapı virtüelin gerçekliğidir. Bir yapı oluşturan unsurlara ve ilişkilere, sahip olmadıkları bir aktüellik vermekten ve onları sahip oldukları bir gerçeklikten koparmaktan kaçınmamız gerekir” (s. 278). Sonuç olarak virtüel, belirlenmiş bir gerçekliğe işaret etmektedir. Virtüel olan gerçektir ve mümkün olanın, gerçekleşebilir olanın koşullarını yaratmaktadır. Yaşamın

¹⁰ Virtüel kelimesi sözlükte “Formal olarak tanınmamasına veya kabul edilmemesine rağmen özünde veya etkisinde böyle olmak” olarak tanımlanmaktadır (https://www.merriam-webster.com/dictionary/virtual?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld – Erişim Tarihi: 03.01.2021). Latince *virtualis* kökünden gelen kavramın ilk kullanımındaki anlam ise “potansiyel olana” işaret etmektedir (<https://www.etymonline.com/word/virtual> - Erişim Tarihi: 03.01.2021).

canlı maddesi karmaşıklaştıkça, virtüel olan da spontan eyleme ve öngörülemez hareketlere dönüşmekte, yeni imkânların koşullarını yaratarak değişimin ve özgürlüğün güvencesini oluşturmaktadır (Ansell-Pearson, 2005, s. 1113). Geleneksel Batı felsefesinde farkın varlığa gelmiş olan şeyler arasında mümkün olduğu düşüncesine karşı çıkan Deleuze (Colebrook, 2010, s. 9-10), böylelikle virtüel kavramını, değişimi fark ve tekrar üzerinden açıklamakta ve varlık yerine fark ve tekrar dinamiğini öne çıkartmakta kullanmaktadır. “Her yerde farkın derinliği birincildir” diyen Deleuze’e (2017) göre, tekrarı da bir genellik olarak, tikel olanın genele yayılması olarak anlamamak gerekmektedir (s. 81-82) çünkü “Tekrar etmek, belli bir davranışı sergilemektir fakat bunu biricik veya tekil olan, dengi veya benzeri olmayan bir şeye ilişkin olarak yapmaktır” (s. 19).

MacMahon (2011), Deleuze’ün fark ve tekrar kavramlarının olumlu ve olumsuz olmak üzere farklı bileşenlere sahip olduğunu belirtmektedir (s. 44). Bu çerçevede negatif bileşen, Deleuze’ün Batı felsefesinde hâkim olduğunu düşündüğü ve ‘temsiliyet rejimi’ adını verdiği alana yöneliktir. Bu temsiliyet rejimi, kimliklerin öncelikli gelen ve asıl olan şeklinde nitelenmesi ve farkın sabit kimlikler arasındaki ayrım noktaları, tekrarın ise kimliğin kopyalaması olarak anlaşılmasıdır. Bu, Deleuze’ün (2017) deyiimiyle, “diğer yanda ise tarihte hazır kurulu bir düzeni muhafaza etmek, onu devam ettirmek veya dünyada daha baştan kendi temsiline formlarını talep eden bir tarihsel düzeni yerleştirmek için öncelikle ‘farklı olanı’ yadsılamakla uğraşan politikacının yolu[dur]” (s. 84). MacMahon’a göre, kimliklere öncelik verilen bu anlayış nedeniyle felsefe de bir “aşkinci illüzyon” altında yürütülmektedir ve bu illüzyon “felsefi düşünme faaliyetinin zorunlu ve kaçınılmaz unsuru” olarak kabul edilmektedir (s. 44). Deleuze’ün projesinin bir kısmı, bu illüzyonun teşhisi ve onun nasıl düşüncenin “gerçek” hareketini yanlışladığının gösterilmesi olarak değerlendirilmektedir; “Düşüncenin gerçek hareketinde, fark ve tekrar, kendinden menkul şeyler olarak ‘gelecek’ düşüncesinin unsurları ve aracıları” olarak görülmektedir¹¹ (MacMahon, s. 44).

¹¹ MacMahon (2011) burada ‘gelecek’ kavramının kelime anlamıyla zamansal olarak kullanılmadığını, özgür bir felsefenin asıl konusu olarak bu ifadeyi tercih ettiğini vurgulamaktadır ve bu anlamda kavram geçmiş felsefi düşüncelerde de içsel olarak bulunmaktadır (s. 44).

Fark ve tekrar kavramlarının pozitif bileşenini ise, Deleuze'ün bu temsiliyet yerine önerdiği farklı düşünce biçimi, “ebedi dönüşün sürekli devrim durumu içerisinde Fark’ı olumlamak için tüm temsilleri ve tüm düzenleri tersyüz etmeye hazır, yaratıcı bir gücün adına konuşan şairin yolu” oluşturmaktadır (Deleuze, 2017, s. 84). Burada “Fark ve tekrarı kimliğin bir işlevi kılan kimlik kavramına dönük” eleştirel bir tutum takınılmakta ve fark, nesneler arasında ara bir şey olmaktan çok varoluşun tek momenti olarak değerlendirilmektedir (akt. MacMahon, 2011, s. 45). Dolayısıyla fark ve tekrara dair tanımlamalarla ve yeni kavramsal bir arayışla Deleuze'ün, geleneksel felsefi düşüncede de yer bulan “şeyleri varoldukları biçimde kavramak” anlayışına eleştirel şekilde yaklaştığı görülmektedir. Deleuze, nesneleri veya şeyleri oldukları gibi kavramanın, onlardaki fark ve tekrarı ikincilleştirdiğini düşünmekte ve önemli olanın ilişkiselliği kavramak olduğunu belirtmektedir. Stagoll’a göre, Batı geleneğinde hâkim olduğunu düşündüğü “varlık ve kimlik üzerine odaklanma” halinin ilacı olarak Deleuze'ün öne sürdüğü ontolojinin köşe taşlarını fark ve tekrar kavramları ile oluş düşüncesi meydana getirmektedir (2010a, s. 28).

Oluş kavramı bu bağlamda aynı zamanda kimlik düşüncesiyle ilintili değerlendirilmektedir. Geleneksel düşüncenin temsiller dünyası kimliğin birincilliği üzerinden tanımlanmakta iken, alternatif bakışı tanımlayan şey ise oluştur (Stagoll, 2010a, s. 28). *Bin Yayla*’nın büyük bölümünü oluş kavramına ve bağlantılarına ayırmış olan Deleuze ve Guattari (2005) için oluş fikri, sabit ve değişmez kimliklerin olmadığı düşüncesi ile birleşmektedir (s. 232-309). Deleuze ve Guattari, kimliği dinamik ve sürekli hareket halinde olan bir kavram olarak tanımlamaktadır. Deleuze'ün Leibniz’in matematikle ilgili metinlerinden hareketle oluşturduğu *objektif* kavramının da bu düşünceyle ilişkili olduğu görülmektedir. Deleuze’e (2006b) göre, matematik kendisi için değişimi, kendi nesnesi yaptığında nesne kavramı da değişerek “özel bir biçimle tanımlanmaz” hale gelmekte ve “saf fonksiyonelliğe” ulaşmaktadır (s. 30). Böylece “olanaklı yön vermeler dizisinden ya da doğrudan kendisinin oluşturduğu değişken eğriliğe sahip bir yüzeyden ayrılamaz hale gel[mekte]” ve Deleuze tarafından “bu yeni nesne [obje yerine] *objektif*” olarak tanımlanmaktadır (s. 30). Bu bağlamda Deleuze (2006), nesneyi yeni bir statüde değerlendiren ve “uzaysal bir kalıpla/madde-biçim” ilişkisiyle değil “maddenin sürekli değişme içinde olması kadar biçimin sürekli

gelişmesini de içeren zamansal bir modülasyonla¹²” bağlantılandıran Bernard Cache’nin görüşlerini örnek göstermektedir (s. 31). Nesneler, ancak onları “zihnimizde, evrenin sürekli değişiminden soyutladığımız ölçüde, zamanda da sabit” olmaktadır (Sutton ve Jones, 2016, s. 66). Böylece nesnenin derinlikli değişimi ile öznenin değişimi arasında bir ilişkisellik kurulmaktadır.

Dinamik bir özne ve kimlik anlayışının Deleuze ve Guattari’nin felsefelerinde oluş kavramının önemli bir sonucu olduğu görülmektedir. Oluş, bu bağlamda “kimliğin deneyim ve muhalefet, başkalık ve farkın düşünümsel anlama yetisi aracılığıyla nasıl biçimlendiğini” açıklamaktadır (Sutton ve Jones, 2016, s. 150). Genel düzlemde oluş düşüncesi, belirli evrensel yasaların olduğu veya tüm insanlara üstün bir varlık bulunduğunu ima eden aşkınlık fikrini reddetmektedir. Belirli bir gelecek fikri veya sorgusu da bu bağlamda Deleuze tarafından anlamsız görülmektedir: “Kadınların geleceği, felsefenin geleceği vs. [...] üzerinde dönüp durulurken, [...] oluşlar sessizlik işlevlerini yürütürler [ve bunlar] coğrafyadır, yönlerdir, yönlendirmelerdir, girişler ve çıkışlardır” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 15).

Çünkü oluş, “aslında herhangi iki çokluk arasında her zaman varolan ve iki çokluğun birbirinden farklılaşmasını önceleyen bir bölgeyi, bir ayırt edilemezlik [veya] seçilemezlik bölgesini ifade et[mektedir]” ve böylece ilişkisel -rizomatik ağlarda düzlemde çokluklar, başka çokluklarla temas ettikleri, “doğalarının değiştiği, kendilerini dönüştürdükleri ve bir kaçış çizgisini takip ettikleri uçlarıyla ya da sınırlarıyla tanımlan[maktadır]” (Smith, 2013, s. 36). Dolayısıyla nitelikler, sabitlikte değil hareketin kendisinde ve temas edilen noktalardaki durumlarda varolmaktadır. Bir gelecek olgusundan söz edilirken ilerlemeye yani sabit bir noktadan ağaçsı bir yapıda ilerlemeciliğe dayalı bir görüşe dayalı düşünce sistemine dayanılmaktadır. Deleuze ve Guattari’nin rizomatik düşünce sisteminde kalıplar veya bu tür sabit zamansal bloklar anlamsız görülmektedir çünkü oluşlar, özcede (*subje*) de nescede (*obje*) de hep vardır ve varlığa geliş biçiminde düşünülmektedirler. Özne kelimesinde geçen “öz” kökü de bu bağlamda önceden belirli, durağan bir fazda sabit bir öze değil bir oluşa işaret etmektedir.

¹² “Bir dalganın genlik, evre ve sıklığının bir yasaya göre zaman içinde farklılaşması” (www.sozluk.gov.tr – Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Bu bağlamda oluş, taklit veya tekrar da ifade etmemektedir. Deleuze ve Parnet'e göre oluş;

“Adaletle veya hakikatle de alakalı olsa asla taklit değildir ne bir modele ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer. Ona doğru gelen ya da bir şeyin gelmesi gerekli olan, ondan yola çıkılan bir terim yoktur. Ne de birbiriyle değiş tokuş yapan iki terim vardır. ‘Oluştuğun ne?’ [Ne olmaktadır?] sorusu özellikle budalacıdır. Çünkü biri oluşmaktaysa oluştuğu şey de en azından kendisi kadar değişmektedir” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 16).

Bu değişimin düzeyleri, oluş kavramının farklı düzlemlerine işaret etmektedir. Örneğin daha önce yersizyurtsuzlaşma kavramı başlığı altında bulunan orkide-yabanarısı ilişkisinde oluş, çift taraflı, “İki tarafta da çifte biroluş” olarak gerçekleşmektedir (Zourabichvili, 2011, s. 121).

“Orkidenin, imleyici bir tarzda (mimesis, benzeme, ayartma, vb.) kendi imgesini yeniden yaratarak, yabanarısını taklit ettiği söylenebilir. Ancak bu, yalnızca katman düzeyinde -bir tabakadaki bitki organizasyonunun bir başka tabakadaki bir hayvan organizasyonunu taklit etmesindeki paralellik düzeyinde- doğrudur. Aynı zamanda tümüyle başka bir şey de gerçekleşmektedir: bir taklit değil ancak bir kodun, kodun artı değerinin yakalanması, değerliliğindeki artış, gerçek bir oluş, orkidenin yabanarısı-oluşu ve yabanarısının orkide-oluşu. Bu oluşların her birisi, bir terimin yersizyurtsuzlaşmasını ve diğerinin yeniden yurt edinmesini beraberinde getirir; bu iki oluş birbiri ile bağlantılanır ve bir yoğunluklar döngüsü içerisinde peşi sıra gelerek yersizyurtsuzlaşmayı daha da ileriye taşır. Burada ne taklit ne de benzerlik söz konusudur, yalnızca, artık herhangi bir imleyene atfedilemeyen veya ona tâbi kılınamayan ortak bir rizomun oluşturduğu bir uçuş hattı üzerinde iki heterojen dizilişin patlaması söz konusudur” (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 10).

Dolayısıyla her oluş durumu bir blok; “karşılıklı olarak birbirini ‘yersizyurtsuzlaştıran’ iki heterojen terimin karşılaşmasını veya ilişkisini” oluşturmaktadır (akt. Zourabichvili, 2011, s. 120). Tikel olaylar arasındaki değişimlerde kendisini gösteren saf hareket olarak oluş kavramı, iki durum arasındaki bir fazı, bir şeyin bir başka duruma geçerken uğrak yeri olarak kullanacağı ara terimler veya durumlar dizisini temsil etmemektedir. Oluş nihai bir ürün veya bir ara ürün değil, heterojen terimler arasında yer alan ve ne herhangi bir hedefe ne de nihai bir duruma doğru meyleden, ‘değişimin dinamizmi’ olarak tanımlanmaktadır (Stagoll, 2010a, s. 28). Oluş çizgisinde de bu doğrultuda belirli bir başlangıç veya sondan, belirli bir çıkış noktası veya

varış noktasından bahsedilememektedir çünkü “Bir oluş çizgisi ne birbirine bağladığı ne de içerdiği noktalarla tanımlanır; tersine, o noktalar arasından geçer, ortalarına girer” (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 293). Burada yalnızca hareketin mutlak hızını içeren bir orta nokta bulunmaktadır ve eğer bu nokta bir blok oluşturmaktaysa bunun nedeni “yakın ve ayırt edilemez bir alandan” oluşmasıdır (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 293). Bu tanımlamada, orta nokta, sözcük anlamıyla ortalamayı değil iki nokta arasında yer alan ilişkiselliği ifade etmektedir.

Zourabichvili, Deleuzecü oluş kavramını “arzuya özgü içerik (arzulayan makineler ya da düzenlemeler)” olarak tanımlamakta, arzulamanın ise “oluşlardan geçmek” olduğunu ve kavramın bir ‘genellik’ değil bir ‘gerçeklik’ olarak tanımlandığını belirtmektedir (2011, s. 119). Herhangi bir şey olabilmek için, olunan şeyi terketme zorunluluğu bulunmamaktadır. Bu düşünce aynı zamanda *tekçilik* (*monism*) fikriyle bağlantılı görülmektedir.

Deleuze’ün Spinoza’nın *monism* düşüncesinin içkinleştirmiş olduğu felsefi düşüncesinden hareketle tüm kavramların, bedenlerin, dünyanın hareket halinde olduğu evrende her şeyin birbiriyle bağlantılı ve tek olduğu görülmektedir. Spinoza düşüncesinde “her şeyin varlığını sürdürmek için belirsizce ve sonsuzca harcanan bir çabanın (*conatus*) süregidişi” olan, sonsuz bir akış olan hayatın özünün “amaçsızca ve belirsizce süregitmesi” olduğu görülmektedir (akt. Baker, 2014, s. 17). Bu bağlamda Deleuze, varlığın “sadece biricik ve mutlak sonsuz olması itibarıyla değil, daha önemlisi fark edilebilir olduğu için tekil” olduğunu ve varlığın ayrımının “kendi içinden [doğduğunu]” belirtmektedir (akt. Hardt, 2012, s. 125). Dolayısıyla töz, kendi kendisinin nedeni olarak görülmektedir.

Bu bağlamda Young (2013), Deleuze’ün başta Nietzsche olmak üzere, kendinden önceki düşünlerden esinlenmiş olduğu oluş düşüncesinin iki önemli niteliğini vurgulamaktadır; ilk olarak oluş düşüncesi belirli bir çıkış noktasına veya hedefe sahip olmadığından “sınırsız ve bitimsizdir” (s. 40). İkinci olarak:

“Geçmiş de sonsuz olduğundan, şimdi, daima [...] tanınır ve öngörülebilir biçimlerin ‘geri dönüşü’ şeklinde gerçekle[mektedir]; ancak ‘şimdi’ bu formlara indirgenebilir değildir, çünkü şimdi asla ‘verili’ bir şey değildir [...] o, geçmiş ile gelecek arasındadır, her iki yöne de aynı anda hareket [ettiğinden] şimdiki zamandan daima [kaçmaktadır]. Bu bakımdan

oluş'un başlangıcı, onun hemen ortadan kayboluşu ile çakıştığı için, oluş algılanabilir bir şey değildir” (Young, 2013, s. 40).

Dolayısıyla bu bir paradoksu ifade etmektedir. Deleuze (2006b) için bir yandan “oluşun ötesinde bir varlık yoktur” (s. 23), öte yandan ise saf oluş, bir sonsuz özdeşlik paradoksuna yol açmaktadır. Bu paradoks konusunda Deleuze (2020a) şunları söylemektedir:

“Şimdiden kurtulma gücüne sahip bu saf oluşun paradoksu sonsuz özdeşliktir: aynı anda iki yönün, geleceğin ve geçmişin, dünün ve yarının, artının ve eksinin, fazlanın ve azın, etkileyenin ve etkilenenin, nedenin ve sonucun sonsuz özdeşliği. Sınırları (mesela fazlanın başladığı anı) sabitleyen şey dildir, ama sınırların ötesine geçen ve onları sınırsız bir oluşun sonsuz denkliliğine teslim eden de dildir [...] Olay daima aynı anda iki yöne birden gider ve bu çifte güzergaha bağlı olarak özneyi parçalar. Paradoks önce tek yön olarak sağduyuyu, sonra da sabit özdeşliklerin saptanması olarak ortak duyuyu yıkan şeydir” (Deleuze, s. 18-19).

Buradan hareketle Young (2013), Deleuze’ün Guattari ile oluş kavramının farklı türlerini (Kadın-oluş, hayvan-oluş, göçebe-oluş, demokratik-oluş vb.) tartışırken oluşun belirli bir nihai amaca doğru yöneldiğini ima edecek şekilde neden-sonuç ilişkisine odaklanmak yerine, sürecin kendisine odaklandıklarını ve oluşun bu paradoksal durumunun anlaşılmasının da bu nedenle önemli olduğunu belirtmektedir (s. 40). Dolayısıyla farklı oluşlarda da herhangi bir son veya amaçsallık düşüncesi yerine sürecin ön plana çıktığı görülmektedir.

2.2.1. Deleuze’ün Oluş Felsefesi Bağlamında Farklı Oluşları Düşünmek

Deleuze’ün kullandığı diğer tüm kavramlarında olduğu gibi oluş kavramı zıtlıklarla değil diğer kavramlarla olan bağlantılarıyla düşünülmektedir. Bu bağlamda minör olanın majöre, majör olanın minöre dönüşebilmesi örneğinde olduğu gibi kavramların birbirine olan içkinliği ile şekillenen -oluş halinde- bir kimlik kavramının da söz konusu olduğu görülmektedir.

Deleuze’ün kavramsal ikiliklerin karşısında yer alan oluş düşüncesi bağlamında kimliklerin farka dayalı tanımlanmadığı, ikiliklerin “hiyerarşik karakterini çökerten bir

fark kavramının” ortaya koyulduğu görülmektedir (Parr, 2015¹³). Bu doğrultuda Deleuze’ün “Batı felsefesi geleneğinde yokluğa (non-being) biçilen statüye” de karşı çıkarak, yokluğu onayladığı ve negatif olarak tanımlanan varlığın olmayışı anlamına gelen bir yokluk tanımlaması yerine pozitif olumlu bir yokluk kavramı geliştirdiği görülmektedir (Parr, 2015). Dolayısıyla Deleuze, varlığa içsel bir yokluk fikri öne sürmektedir ve bunun “Yaşamın, varolanı aşmasını sağlayan yaratıcı potansiyeli” olduğu belirtilmektedir (akt. Parr, 2015). Oluş, bu bağlamda yokluğu pozitif terimlerle düşünmek, varlığa içkin olarak yokluğu, yokluğa içkin olarak varlığı düşünmek olarak yorumlanabilmektedir.

Deleuze ve Guattari (2005), *Bin Yayla*’nın “Yeğün/Yoğun-Oluş, Hayvan-Oluş, Algılanamaz-Oluş” başlıklı 10. Bölümünde/Yaylasında farklı oluşlar üzerinde durmaktadır (s. 232-309). Zourabichvili’ye (2011) göre, Deleuze ve Guattari’nin *Kafka* ve *Bin Yayla* eserlerinde bir oluşlar hiyerarşisi sunulmaktadır; “(...) Hayvanlık, çocukluk, kadınlık, başkalık katsayılarıyla, ya da biçimin ötesine açılan, ama kaosa değil ‘moleküler’ denilen bir dayanıklılığa açılan, mutlak yersizyurtsuzlaşma katsayılarıyla değerli” görülmekte ve böylelikle “Algı bir biçimler dekupajından ziyade (‘moler’ kümeler) yeğünlük çeşitlemeler (biçimsel olmayan öğeler arasında hız bileşimleri) kap[makta], duygulanma¹⁴ ise nakaratlarından ve sıradan çıkmazlarından kurtul[maktadır]” (s. 121). Bu görüş, Deleuze ve Guattari felsefesinde öne çıkan özgürleştiricilik ve yaratıcılık özelliklerini vurgulamaktadır. Özgürleştirici nitelik düşünüldüğünde sınırların, madde, zaman, mekân, ilişkisellik anlamında sınırsızlığı söz konusu olmaktadır ve *sınırsız-oluş* bu bağlamda olayın kendisi haline gelmektedir;

“Gelecekle geçmişi, etkileyenle etkileneni, nedenle sonucu kendine özgü biçimde tersine çeviren idesel, cisimsiz olay haline gelir. Gelecek ve geçmiş, artı ve eksi, fazla ve eksik, zaten ve henüz-değil tersine çevrilir: çünkü sonsuzca bölünebilir olay daima her ikisi birdendir; ebediyen, olup bitmiş olan ve olup bitecek olandır, ama asla olup biten değildir (fazla derinden kesmek ve o kadar derinden kesmemek). Etkileyen ve etkilenen tersine çevrilir: çünkü nüfuz-edilemez olan olay, bunların biri ya da diğeri olmadığı, ortak neticesi olduğu ölçüde (kesmek-kesilmek) etkilemeyi ve etkilenmeyi kolayca birbirinin yerine başka bir şey olmadıkları için, birbirleriyle yarı-neden fonksiyonlarına ya da hep tersine çevrilebilir yarı-nedensellik ilişkilerine

¹³ (<https://lareviewofbooks.org/article/what-is-becoming-of-deleuze/#!> – Erişim Tarihi: 30.01.2021).

¹⁴ *Affect* kelimesi, metindeki bağlamına göre duygulanım veya duygulanma olarak çevrilmiştir.

kolayca girerler (yara ve yaranın kabuk bağlaması)” (Deleuze, 2020a, s. 24).

Bu düşünce doğrultusunda belirlenmiş bir amaç veya hedef taşıyan bir oluştan bahsedilememektedir. Tüm kronolojik ve doğrudan ilişkiler ters-yürz edilmekte ve sınırsız-oluş, olayın kendisi haline gelmektedir. Deleuze bu anlamda oluş kavramının herhangi belirli bir noktayı hedefleyemeyeceğini veya bu noktadan geçemeyeceğini savunmaktadır. Örneğin “Devrimin geleceği ile aynı şey olmayan bir devrimci-oluş vardır ve bu zorunlu olarak militanlardan geçmez. Tarih felsefesi ile hiçbir ilgisi olmayan ve felsefenin tarihinin hiçbir yere sınıflandıramadığı yerden geçen bir *filozof-oluş* vardır” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 16). Gelecekte ne olacağı sorusu Deleuze’e göre bu bağlamda anlamsızdır çünkü örneğin kadınlarla “Karışmayan geçmişleri ve gelecekleriyle bir kadın-oluş vardır, kadınların tarihlerinden, gelişimlerinden ve geleceklerinden çıkmaları için önce bu oluşa girmeleri” gerekli görülmektedir (s. 15-16). Dolayısıyla şeylerin başladığı veya içinden geçtiği değişimlerin yerine, bu şeyler oluşun ürünleri olarak görülmektedir. Örneğin ‘insan-özne’ nin “Çeşitli değişimleri deneyimlese dahi prensipte aynı insan olarak kalmayı sürdüren stabil, rasyonel bir birey olarak” kavranmaması gerekmekte, bir insanın “‘kendiliği’[nin] (*self*) güçlerin sürekli değişen bir birleşimi olarak, dillerin, organizmaların, toplumların, beklentilerin, kanunların vb. rastgele birleşiminden doğan bir epifenomen¹⁵ olarak” kavranması gerekmektedir (Stagoll, 2010a, s. 27). Oluş bu bağlamda göstergelerden bağımsız bir gerçekliği ifade etmektedir.

Zourabichvili’nin (2011) belirtmiş olduğu gibi, oluş türleri arasında;

“Ayıklama ölçütü ancak içkin bir erek olabilir: oluş ne ölçüde kendi kendini istemektedir? Çocuk-oluşlar, kadın-oluşlar böylelikle hayvan-oluşlardan daha uzağa götürürler, çünkü artık oluşun teriminin bile tayin edilemediği bir üçüncü dereceye, en küçük bir tanımaya ya da yoruma bile izin vermeyen ve “ne oluyor?” ve “nasıl oluyor gibi soruların “bu ne demek?” sorusunun kesin olarak üstüne yükseldiği bir “imlememe”ye [asignifiance] meylederler: anlamdan vazgeçiş değil, tersine anlamın üretkenliği, anlam ile imlemi birbirine karıştırmanın ve özgülüklerin [proprietes] yerleşik bir

¹⁵ “Sürecin kendisi üzerinde hiçbir etkisi olmayan, sürecin yan ürünü olan olay [...] Epifenomenlerin nedensel güce sahip olmadığı” düşünülmektedir (<https://www.psikolojisozlugu.com/epiphenomenon-epifenomen> - Erişim Tarihi: 08.02.2021). Bu anlamda özne-insan kavramında herhangi bir nedensellik ilişkisi bulunmamaktadır.

dağılımının reddi. Bu üçüncü derece, her ne kadar burada diyalektik ilerleme ya da kapalı dizi söz konusu olmasa da, “yeğin-oluş”, “moleküler-oluş”, “algılanamaz-oluş”, “herkes-oluş” olarak adlandırılır” (s. 122-123).

Dolayısıyla oluşlar, herkes-oluşa, algılanamaz-oluşa yönelir veya bu şekilde kavramsallaşan oluşlara içkin olarak görülmektedirler. Bu anlamda, tüm oluşların içkin sonunu algılanamaz-oluş tanımlanmaktadır. Deleuze ve Guattari’ye (2005) göre, her şey algılanamaz hale gelmektedir ve her şey;

“Yine de tam olarak algılanamayanın görüldüğü ve duyulduğu yer olan tutarlılık düzleminde algılanamaz-oluştur. Planomenon veya Rhizosphere, Criterium'dur [...] N boyutta, Hypersphere, Mechanosphere olarak adlandırılır. O soyut figürdür ya da daha doğrusu, kendi formu olmadığı için, her somut asamblajının¹⁶ bir çokluk, bir oluşum, bir parça, bir titreşim olduğu soyut Makinedir. Ve soyut makine, hepsinin kesişme noktasıdır” (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 252).

Bankston (2017), Deleuze’ün oluş düşüncesini eserleri bağlamında ele alırken tüm oluşlara içkin farklı katmanlardan bahsetmektedir. Bankston’a göre, Deleuze “Hiçbir şey doğasını değiştirmeksizin yüzeye çıkamaz” derken, burada aslında “İki farklı oluş düzenine işaret etmektedir: yüzeydeki *mutlak oluş* [absolute becoming] ile derinliğin *duyumsal oluşu* [sensory becoming]” (s. 43). İki oluş katmanı arasında zamansal bir mantıktan bahseden Bankston, mutlak oluşun “bengidönüşe doğru” açıldığını, duyumsal oluşunsa “sürenin patolojisini” başlattığını ileri sürmektedir. Mutlak ve duyumsal oluş olarak adlandırılan farklı ancak birbirine içkin katmanlar tanımlaması doğrultusunda mutlak oluş; “Oluşun bengidönüşüdür. Kimlikleri yok eder, simulakrada yeni biçimler yaratır ve duyumsal oluş çoğulluğunu üretirken bütün hafıza izlerini de siler” (s. 44). Burada aktif bir unutma eyleminin söz konusu olduğu görülmektedir. Oluş bu bağlamda,

¹⁶ *Asamblaj* olarak kullanılan terim, Fransızca’da *agencement* ve İngilizce’de *Assemblage* kelimesinden çevrilmiştir. Fransızca’da Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin kullanımı İngilizce’deki *arrangement*/düzenleme veya derleme anlamını taşımaktadır. *Bin Yayla* adlı eserde ontolojik bir çerçeve kurgusu bağlamında kullanılan *Asamblaj*/*Asemblaj* kavramı, Deleuze ve Guattari’nin tasarladığı şekliyle ideal olarak yeni yollar yaratmak için değişen süreler boyunca bir araya gelen “Objelerin, bedenlerin, ifadelerin, niteliklerin ve yurtların” karmaşık işleyişini ifade etmektedir (Livesey, 2010, s. 18). Bir kurulum olarak *asamblaj* “Tercihen yenilikçi ve üretken olan bir işlevin ortaya çıkışıyla birlikte ortaya çıkar. Üretken kurulumun sonucu yeni bir ifade aracı, yeni bir coğrafi/mekânsal örgütlenme, yeni bir kurum, yeni bir davranış veya yeni bir gerçekleşmedir. *Asamblaj*, yeni ve çoğu zaman beklenmedik bağlantılar tesis ederek, yeni bir gerçeklik üretmeye yazgılıdır” (Livesey, 2010, s. 18).

kimlikleri yok ederek sürekli olarak yeni biçimler yaratırken aynı zamanda tarihsellikten de sürekli olarak sıyrılmaktadır.

Bankston'ın (2017) tanımlaması doğrultusunda; “Olmakta olunan [duyumsal oluş] şey de tıpkı olmakta olan [duyumsal oluş] şey gibi, oluşa [mutlak oluş] bağlıdır.” (s. 44)¹⁷. Dolayısıyla olmakta olunan ve olmaktan olan şey duyumsal oluşu ifade etmektedir ve bunların tümü mutlak oluşa tabi olarak görülmektedir. Deleuze, iki nosyonu ile birlikte oluşu tek bir kavram olarak kullanmaktadır. Bankston'un kavramsallaştırdığı şekliyle ise ‘oluşun olması’ mutlak oluşu ifade etmektedir. Mutlak oluşun, bu anlamda oluşun tüm içsel özelliklerini ve mantığını özetler nitelikte olduğu görülmektedir; oluşun sürekli geri dönüşünü veya bengidönüşünü temsil etmektedir ve tüm ikilikleri, analogileri, temsiliyetleri, zıtlıklar veya benzerlikleri bu anlamda yıkmaktadır. Bankston (2017), Deleuze'ün aktif bir biçimde bengidönüş doktrinini ele aldığını ve bunu mutlak oluş olarak kavradığını öne sürmektedir (s. 45). Bu doğrultuda; mutlak oluş, kaostan bir düzen yaratmamakta, kaosun olumlanması veya yenilenmesi olarak tanımlanmaktadır; “Mutlak oluş tarafından onaylanan kaos duyumsal oluşun hafıza izlerini farkın tekrarı yoluyla” dağıtmaktadır (Bankston, 2017, s. 45). Bu bağlamda mutlak oluşun saf bir oluş düşüncesi olduğu ve saf oluşun duyumun mantığı ile birleşerek ‘farkın tikel formlarını’ yarattığı görülmektedir. Duyumsal oluş, bu anlamda mutlak oluşun tikel hali olarak tanımlanabilmektedir.

2.2.2. Kadın-Oluş

Deleuze'ün statik olmayan dolayısıyla bir kurulum olarak işleyen kimlik anlayışı doğrultusunda kadın-oluş, -tüm oluşların minörler olduğu fikrinden hareketle minörlerliği işaret etmektedir. Deleuze ve Guattari kadın-oluşun, erkeklerin ve kadınların, dolayısıyla tüm insanlığın içinden geçmesi gereken bir oluş biçimi olduğunu belirtmektedir (2005, s. 106). Bu anlamda kadın-oluşa ayrı bir önem atfettikleri görülmektedir. Erkeğin karşısında kadının konumu, majörün karşısında minörün konumuna benzemektedir. Bu anlamda erkek majör kadınsa minör olarak tanımlanmaktadır. Bunun nedeni erkeğin sayısal büyüklüğü veya kadının azınlık oluşu

¹⁷ Bankston (2017), burada Deleuze'ün cümlesi üzerinde kendi kavramsal bağlantısını vurgulamaktadır.

değil, erkeğin halihazırda majör olmasıdır ve bu bağlamda erkek-oluş diye bir şeyden söz edilememektedir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 291-292-293).

Bin Yayla'nın ana eksenlerinden birini oluşturan molar ve moleküler ayrımı ve bu bağlamda ele alınan minör ve majör kavramlarının, farklı oluşlar üzerine düşünmede kullanıldığı görülmektedir. Molar, bu bağlamda katı ve sabit (segmentlilikleri); molekülerse hareketli ve değişken olanı ifade etmektedir¹⁸. Bu tanımlamadan hareketle öngörülebilir bir kitleye atıfla moların majörle, moleküler kavramının minörle ilintili olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda kadını minör kılanın “Erkeğin kendisiyle kıyaslandığında [...] majör veya molar kendilik” olduğu belirtilmektedir (akt. Sutton ve Jones, 2016, s. 67). Deleuze ve Guattari’ye (2005) göre, “Sayılarından bağımsız olarak kadınlar, bir durum veya altküme olarak, azınlıktırlar [minoriter]. Ancak onlar, mülkiyetine sahip olmadıkları ancak içerisine girmek zorunda oldukları bir oluşu mümkün kılarak yaratırlar. Bu oluş, kadın olsun erkek olsun tüm insanlığı etkileyen kadın-oluştur” (s. 100). Kadın-oluşun bu bağlamda tüm oluşların öncesine yerleştirildiği görülmektedir. Deleuze’ün felsefi düşüncesinde kadın-oluş;

“Tüm oluşların başlangıcıdır. ‘Oluşlar’ın bedenle ilişkisi, bedenin ‘duygular’ ya da ‘oluşlar’ tarafından kat edilerek [organsız bedene] yönelmesiyle gerçekleşir. ‘Oluşlar’ın başlangıcı olarak ‘kadın-oluş’un alınması ve üretken olmayan bir süreye, işlevi olmayan bir arzu makinesi ve bilinçdışı süreçlere karşılık gelmesi, feminist felsefecilerin eleştirilerine temel oluşturur. Deleuze felsefesinde bedenin [organsız beden] olarak yeniden inşası ile kadın-oluş ve moleküler bir kadının üretiminin birbirinden ayrılamayacağının savlanması, bu eleştirilerinin haklılığını ortaya koyar. Bu kavramlar aracılığıyla beden kavramı tasfiye edilmekte, bununla birlikte duygusallık ve kişiselikten uzak bir tutku olarak kodlanmaktadır” (Barış, 2019, s. 548).

Ataerkil düşüncede yer alan sabit toplumsal kimlikler ve veya belirli stereotiplerin karşısında yer alan bu farklı kimlik düşüncesi ile Deleuze, “Özneyi, toplumu ve iktidarı

¹⁸ Kimya terimleri olan mol ve molekülden türetilmiş bu sözcükler asıl anlamlarıyla bilimsel bir gerçekliğe işaret etmektedir. Mol, avogadro sayısı (6.02×10^{23}) kadar atom, iyon veya molekül içeren madde miktarını ifade etmektedir. Molekül ise bir bileşiği oluşturan en küçük yapı taşıdır ve değişik bileşiklerin moleküllerinin özellikleri ve kütleleri farklıdır. Molar, kimyada bir çözeltiyi -dolayısıyla farklılaşmış bir yapıyı- ifade eden bir derişim birimidir. Bu anlamda felsefi düşüncede kullanımı ile örtüşmediği görülmektedir. Ancak kavramın “ar” ekini almadan yalnızca “mol” olarak sabit bir değişmezi ifade ettiği söylenebilmektedir. Dolayısıyla molar kimlikler olarak kullanıldığında sabit bir kimlikten bahsedilmektedir. Oluşlarsa bu anlamlandırmayla hareketli / molekülerdirler.

temel bileşenlerinden ve geleneksel temsillerinden kopara[rak]; tarihsel, kültürel, dinsel ve politik bağlantıların” yeniden kurulmasını önermektedir (akt. Aydın, 2018, s. 33). Bunun için yalnızca “Minör olanla yüzleşip, onun içinden geçmenin” yetmeyeceği, “İnsanın bunu, asli ve sabit bir şey olarak değil, oluş olarak idrak etmesi”nin de gerekli olduğu belirtilmektedir (akt. Sutton ve Jones, 2016, s. 67). Bu düşünce, aynı zamanda farkın içinden geçmeyi de içermektedir. Sutton ve Jones’un (2016) aktarmış olduğu gibi; “Bir kadın, sadece farklı olamaz, bu farkın içinden geçmesi, bu farkı aynı anda hem sembolik hem de suni bir şey olarak idrak etmesi gerekir. Farkın bir öz olarak değil, bir inşa olarak hissedilmesi gereklidir. Aynı şey tüm azınlıklar için de geçerlidir” ve bunun için Deleuze ve Guattari’nin önermiş oldukları “ortak terim, ‘azınlık [minöriter] - oluş’tur” (s. 67). Sonuç olarak her oluşun ‘kadın-oluş’ olduğu ve kadın olmanın moleküler hafızasından geçmesi gerektiği düşünülmektedir.

Deleuze için ‘kadın-oluş’un böyle ayrıcalıklı bir konumda yer almasının nedenlerinden ilki, Colebrook’a göre, (2013) “Kadının kapalı erkek imgesinden bir açılım olmasında yatar; eğer bir diğer oluş tarzı varsa, o zaman oluş her türlü tekil temelden veya özden muaftır” (s. 184). Erkeğin majör olduğu düşünüldüğünde “Erkekten başka türlü düşünmek, *varlıktan başka* türlü düşünmemizi gerektirir: *olan* ve yalnızca algılanmayı ve temsil edilmeyi bekleyen bir dünya değil, bir farklılık ve oluş dünyası, ama öyle bir dünya ki bir farklılığın diğeri üzerinde hiçbir ayrıcalığı olmasın. *Varlık-olarak-erkek*’ten başka olan şey ise kadın-oluştur” (s. 184). Kadın-oluşun ayrıcalıklı bir konumda yer almasının ikinci nedenininse “Cinsel arzunun kişisel-olmayan ve sınırlı-olmayan doğasıyla ilintili” olduğu görülmektedir ve bu bağlamda Deleuze ve Guattari “Kökten yeni ve anti-hümanist bir cinsel farklılık açıklaması” yapmaktadırlar (Colebrook, s. 184). Bu tezi, Deleuze ve Guattari’nin (2020) *Anti-Ödipus*’un girişinde *arzulama-makineleri* kavramı bağlamında tartışmaya başladıkları görülmektedir;

“[Arzulama Makineleri] Her yerde iş başındadır, bazen kesintisiz, bazen kesik kesik. Nefes alır, ısıtır, yer. Dışkılar, düzer. İd denmiş olması ne büyük hata. Her yerde o makinelerdir; hiç de mecazen değil: tam anlamıyla makineler, kavramalarıyla, bağlantılarıyla. Bir organ-makine (machine-organ) bir kaynak-makineye (machine-source) tutunur: biri, diğerrinin kestiği bir akım yayar. Meme süt üreten bir makinedir ve ağız ona eklenen bir makinedir. Anoreksik olanın ağız bir yeme-makinesinin, bir anal makinesinin, bir konuşma-makinesinin ve bir solunum makinesinin (astım krizi) arasında

kararsızdır. Dolayısıyla hepimiz brikolörüz; her birimiz ufak makineleriyle. Bir organ-makineye bir enerji-makine: her zaman akımlar (des flux) ve kesilmeler (des coupures)” (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 13).

Metinde arzulama-makinelerinin sürekliliği ve bağlantısallığı vurgulanırken, meme organı süt üreten ve ağız ona eklenen birer makine olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla Deleuze, arzu kavramını, Freud’un yorumundan farklı bir biçimde; anne-çocuk, baba-çocuk gibi kişilerarası ilişkilerden ve bir aile modelinden bağımsız şekilde kolektif ve yaratıcı olarak kavramaktadır. Bu bağlamda “Anne-çocuk çifti arzusun başlangıcı” olarak görülmemekte, bunun yerine arzu, “Gayri-kişisel ve kolektif olarak ve kişileri kat eden bir bağlanımlar çokluğundan” başlamaktadır (Colebrook, 2013, s. 185). Çünkü Deleuze ve Guattari’ye (2020) göre, “Arzulama-üretimini izah edebilmek için geçerli olarak, hem Bir[in] hem de çoklun] ötesine, Bir ile çok[un] birbirlerini tasdik eden ilişkisinin ötesine geçebilecek bir kategori olarak sadece çokluk kategorisi kullanılabilir: arzulama-üretimi salt çokluktur” ve bu nedenle arzu-üretimi “Herhangi bir birliğe indirgenemeyecek bir olumlama” olarak görülmektedir (s. 68). Bu düşüncenin, psikanalizin parçalama, simgeselleştirme ve toplumsala, belirli aile rollerine indirgeme fikrine karşıt olarak geliştirilmiş olduğu görülmektedir. Arzulama-makinelerindeki kesilmeler de bu anlamda olumlu olarak görülmektedir çünkü “Kesilmeler üretkendir ve bizatihi yeni-birlikteliklerdir. Ayrımlar, ayrımlar olmalarına rağmen kapsayıcıdır” ve tüketimler de bu bağlamda “geçişler, oluşlar [ve] dönüşlerdir” (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 67). Deleuze ve Guattari’nin arzuyu bu bağlamda olumlamaları ve aile kavramına dair farklı kavrayışlarının, psikanalize yönelttikleri eleştirilerin temelinde yer aldığı görülmektedir. Aile kavrayışı özelinde Deleuze ve Guattari psikanalitik düşünceye alternatif olarak dört tez¹⁹ önermektedir: “1. aile, arzusun birincil nesnesi değildir; 2. aile, psikik bastırmanın nedeni değil eyleyicisidir; 3. aile, bir organize edici değil tetikleyicidir; 4. aile, devletin üzerimizdeki nüfuzunun kökenidir” (akt. Buchanan, 2014, s. 103).

Deleuze ve Guattari (2020), aile-toplum ilişkisini ele alırken, Bergson’un mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki ilişkisel tartışmasını incelemektedir, onlara

¹⁹ Bu tezler *Anti-Ödipus*’ta psikanalizin beş paralojizmi ile bağlantılı olarak ele alınmaktadır: 1. Dışdeğerbiçim; 2. Çifte kıskaç; 3. Tatbik etme; 4. Kurgusal arzu; 5. Arzulama üretimi (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 105-195).

göre: “Eğer yaşam dünyayı andırıyorsa, [...] kendisini dünyanın açılışına açtığında öyledir; eğer o bir bütünse, hem dünyanın hem de yaşamın bütünü her zaman için bir oluşma, ilerleme veya kendisini üretme, indirgenemez ve kapalı-olmayan zamansal bir boyut içine kendisini kazıma sürecinde olduğunca öyledir” (s. 145). Aile-toplum ilişkisinde de bu bağlamda “Ödipal bir üçgen yoktur” çünkü “Ödipus her zaman açık bir toplumsal sahaya açıktır” (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 146). “Baba ve anne sadece parçalar olarak mevcuttur, ve bilinçdışını temsil etmeye ve topluluğun çeşitli eyleycilerini bilinçdışı içinde temsil etmeye muktedir olacak bir figür ya da bir yapı olarak asla organize edilemezler; ama her zaman için bu eyleycilere temas etmeye, onlarla karşılaşmaya, çatışmaya veya yüz yüze gelip uzlaşmaya gelen parçalara ayrılırlar” (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 147). Bu anlamda aile, “İlettiği ve ifade ettiği söylenen daha geniş çember içine kazındığında dahi asla özerk bir figür anlamında bir mikrokozmos değildir. Aile, doğası gereği ayrıksı, merkezsizdir” (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 147-148). Dolayısıyla bireyde veya özne anlayışında olduğu gibi aile kavramında da bağlı olunan bir kökenden veya merkezden bahsedilememektedir. Anti-ödipal arzu da bu bağlamda “Bir ‘yetim’dir: hiçbir ilk (kökensel) kimliği/kendiliği veya yeri yurdu yoktur” (Colebrook, 2013, s. 187). Ailenin bu bağlamda arzusunun birincil nesnesi olarak yer almadığı görülmektedir. Ödipus’ta yüceltilen ve eksikliği vurgulanan fallus simgesel nesnesine öncelik verilmesi düşüncesi, arzusunun eksiklik tarafından motive edildiği düşüncesine karşılık gelmektedir. Deleuze ve Guattari’nin düşüncesine göre bu durumda “Diğerleriyle beraber sadece bir arzulama-makinesi, birçoğu içinde sadece olası bir kısmi nesne olan penisin izole edilip onun Bir-Hepsi [...] konumuna yükseltilmesiyle, fallus ‘şiddetini ve etkinliğini’” yitirmektedir ve bunun yerine “Gördüğü herkesi hadım eden dingin bir yargılama düzeni haline” gelmektedir (akt. Buchanan, 2014, s. 105). Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari tarafından psikanalistlerin arzuda eksikliğe vurgu yapan yorumlamaları yanlış görülmektedir; “Hiçbir şey eksiklik duymaz, hiçbir şey eksiklik olarak tanımlanamaz; bilinçdışındaki ayrımlar hiçbir zaman dışlayıcı değildirler, ama tam olarak kapsayıcı bir kullanıma sahip nesnelerdir”²⁰ ve “Ne iki cinsiyete ortak bir şey

²⁰ Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari’nin (2020), psikanalist Melanie Klein’in yazılarından örnekle, arzulama-makinelerinin ebeveyn imgelerine indirgendiği ve “ödipallik-öncesi aşamalara” serilerek “Ödipus’ta tümleştirildiği” eleştirisinde bulundukları görülmektedir (s. 72).

vardır, ne de onlar, her bir öznenin her ikisine de sahip olduğu ama onları bölünmüş olarak içerdği, ve her bir öznenin başka bir öznedeki bir cinsiyet ile veya diğeriyle iletişim kurduğu yanal bir üslup içinde birbirleriyle kurdukları iletişimi keserler” (s. 93).

Deleuze ve Guattari’nin ailenin psişik bastırmanın nedeni değil eyleyicisi olması tezi, ödipus kavramı ve toplumsal bastırma ile psişik bastırma arasındaki ilişkisellik bağlantılandırılmaktadır; “Çünkü eğer psişik bastırma ensest arzu için yola koyulmuşsa, böylelikle o, yürürlükteki bir toplumda sadece psişik olarak bastırılmış olanların geri dönüşleriyle ilgili olacak toplumsal bastırmayla ilişkili bir mübadele sistemi ya da herhangi bir toplum tesis edilmesindeki bir koşul olarak bir bağımsızlık ve üstünlük kazanacaktır” (s. 171). Deleuze ve Guattari (2020) yasanın söylediği “Annenle evlenmeyeceksin ve babanı öldürmeyeceksin” sözüne karşılık, öznenin “Öyleyse benim istediğim buydu” diye düşünmesini, yasanın “arzuyu ya da ‘içgüdüleri’ andıran kurgusal bir şeyi, kendi öznelelerini bu kurguya niyetleri olmuş olduğuna inandırmak için yasaklaması” olarak yorumlamaktadır;

“Bastırmayı icra eden bastıran temsil (représentation refoulante); bastırmanın esasen bastırıldığı bastırılan temsilci (représentant refoulé); arzuyu tuzağa düşürmeye niyetli hileli bir imge veren, yerinden-edilmiş temsil edilen (représenté déplacé). İşte Ödipus, hileli imge. Bastırma ne onunla işler, ne de bastırma onun için yola koyulur. Bastırılanın geri dönüşü de değildir. Psişik bastırmanın suni ürünüdür o. Psişik bastırma tarafından tetiklendiği sürece o sadece temsil edilendir. Bastırma, arzuyu yerinden-etmeden, ceza için bütünüyle hazır, bütünüyle yanıp tutuşan neticesel bir arzuya neden olmadan, ve onu bastırmanın ilkede ya da gerçekte bastırıldığı evvelki arzunun yerine koymadan yapamaz” (s. 172-173).

Bu doğrultuda, arzunun bastırılma nedeni, anneyi elde etmek veya babayı öldürmek arzusu olarak görülmemektedir; “Arzu ancak bastırıldığında bu hale” gelmektedir (s. 174). Ödipus, bu anlamda “Gerçek arzuyu tuzağa düşürmek üzere görevlendirilen aldatıcı [bir] bastırma” olarak tanımlanmaktadır (akt. Buchanan, 2014, s. 108).

“Arzu eğer bastırılıyorsa, bunun nedeni ne kadar küçük olursa olsun arzunun her konumunun toplumun yerleşik düzenini kuşkuyla karşılamaya muktedir oluşudur: arzu toplum dışı olduğu için değil, tersi. Ama o altüst edicidir; toplumsal sektörleri boylu boyunca havaya uçurmaksızın yerleştirilebilen bir arzulama-makinesi yoktur. Bazı devrimcilerin düşünceleri bir yana, arzu özünde devrimcidir [...] ve hiçbir toplum, kendi

sömürü, kölelik ve hiyerarşi yapıları da uzlaşmaz ise, gerçek arzunun herhangi bir konumuna tahammül edemez” (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 174).

Arzunun bu anlamda toplumsal olanı işaret ettiği ve daha önce belirtildiği gibi yersizyurtsuzlaştırıcı bir makine işlevi gördüğü vurgulanmaktadır. Arzunun toplumda içsel, yaratıcı ve akışkan olma niteliği onun devrimci karakterini tanımlamaktadır.

Deleuze ve Guattari (2020) aileyi, uyarımlar gibi organize edici değil tetikleyici olarak görmektedir; “Ebeveyn figürleri katıyen organize edici değildirler, ama bütünüyle farklı bir doğaya ait süreçleri, uyarıma dair bir ilgisizliğin eşlik ettiği süreçleri tetikleyen önemsiz değere sahip tetikleyiciler ya da uyarımlardır” (s. 139). Aile; “Temelde, üreticilerin bir yeniden-üretim sistemi olarak, toplumsal üretimin kaydedilişine aittir” ve diğer yanda “Arzulama-üretiminin organsız bedendeki kaydı, ailevi olmayan soykütüksel bir şebeke aracılığıyla inşa edilmiştir: ebeveynler sadece kısmi nesneler, akımlar, göstergeler, ve onları her yandan kuşatan bir sürecin eyleyicileri olarak müdahil” olmaktadır (s. 181). Dolayısıyla ödipal aile verili olgular içinde hareket etmektedir. Deleuze ve Guattari’ye (2020) göre; “Toplumsal bastırmanın erken eylemi altında aile, arzulama soykütüğünün şebekesine doğru yer değiştirir ve ona müdahale eder; kendisini soykütüğün tamamını yabancılaştırmakla” yetkilendirmektedir (s. 181).

Aile, “Toplumsal üretimin tasarrufunda, sociusun kaydetme yüzeyi üzerinde, arzunun kaydetme yüzeyine nüfuz edip kayıt tutmaya muktedir bir organ” olarak varolmaktadır ve bu anlamda devletin vatandaşları üzerindeki nüfuzunun da kökenini oluşturmaktadır. Arzulama deneyimi de bu doğrultuda, “Ebeveynlerle ilişkiliymiş ve aile onun yüce yasasıymış gibi inşa” edilmekte ve kısmi nesneler, “‘eksiklik duyma’ olarak iş gören bütünlük-birliğin meşhur yasasına tabi” kılınmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 181). Bu bağlamda aile, “Arzunun üretimine davet edilmektedir ve çocuğun en erken çağından itibaren bir yerinden-etmeyi, arzunun eşsiz bir bastırılışını icra edecektir. Toplumsal üretim tarafından aileye psişik bastırma için yetki verilir” ve “Eğer o, arzunun kaydedilişine bu yolla nüfuz edebiliyorsa, bunun nedeni, bu kaydetmenin gerçekleştirildiği organsız bedenin, görmüş olduğumuz gibi arzulama-üretiminin birincil psişik bastırılışıyla zaten kendi hesabına uğraşıyor olmasıdır” (s. 181);

“Psşik bastırmanın, gerçek arzulama üretimini bastırmakla yetinmemesinin, ama arzu kaydının yerine ailevi bir kaydı geçirerek, bastırılanın yerinden-edilmiş sahte bir imgesini takdim etmesinin nedeni kelimenin tam anlamıyla budur. Arzulama-üretiminin bütünü, o iyi bilinen ödipal figürü sadece kendi kaydının ailevi tercümesinde üstlenir, tercüme-ihanet. Bazen Ödipus'un hiçbir şey, neredeyse hiçbir şey olduğunu (arzulama-üretimi düzeninde, çocukta dahi), bazense onun her yerde olduğunu (bilinçdışının evcilleştirilmesi, arzusunun ve bilinçdışının temsil edilmesi teşebbüsünde) söylüyoruz. Esasında, psikanalizin Ödipus'u icat ettiğini söylemeye kesinlikle niyet etmedik. Her şey tersini gösterir: psikanalizin özneleri bütünüyle ödipalleşmiş halde gelirler, bunu talep ederler, bir kez daha talep ederler” (s. 182).

Dolayısıyla gündelik hayat pratiği içinde insanlar kendilerini de bu perspektiften yargılamakta veya değerlendirmektedir. Ödipalleşmiş özneler döngüsel olarak da bunu talep etmektedir. Özetle Deleuze ve Guattari, “Batı düşüncesinin ensestini yasaklanması fikri üzerinde inşa edildiğini” öne sürmektedir ve bu Colebrook’a (2013) göre, “Toplumsal ve insan olabilmek için annemize duyduğumuz arzumuzdan vazgeçtiğimizi açıklamak zorunda olduğumuz fikridir. Bu nedenle, kadın imkânsız, yitirilmiş ve yasaklanmış köken” ve “insanın [erkeğin] tarihinin başlayabilmesi için bastırılması ve dışlanması gereken şey olarak” üretilmektedir (s. 187-188). Colebrook’a (2013) göre;

“Deleuze ve Guattari kadın-oluşu kökensel bir nesnenin yitirilmesi veya bastırılması ile başlamayan yeni bir arzu anlayışının açılımı olarak kabul ederler. Arzu bir bağlantılar akışıdır, üretimdir ve çok daha karmaşık olan farklılaşma akışıdır. Bu radikal arzuyu bastıran ve bize neyi istememiz gerektiğini söyleyen ensest “öyküsü”dür. Toplum ensesti yasaklayarak anneyi yasaklanmış bir nesne olarak üretir ve hayatınkinden başka bir yasa yaratır; hayatın gücünü hayata karşı çevirir. Politika kadından başka olmak, kültürel amaçlar uğruna biyolojik hayatı terk edebilmeye muktedir olmak anlamında “erkek” imgesiyle başlar. Bu nedenle, “erkek” kadının bastırılması ve yasaklanması aracılığıyla üretilir. Yasaklama yasayı üretir ve bedenler yasa tarafından düzenlenir. Yasa güç ve yasakla başlar ve bedenler de bu zalim yasanın ürünüdürler” (s. 188).

Kadın-oluşun öncelikli konumuna dair olan, arzusunun kişisel veya sınırlı olmaması durumunun, Deleuze ve Guattari’nin *Kapitalizm ve Şizofreni* eserlerinde ele aldıkları arzu ekonomisi tezi ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Deleuze ve Guattari için arzulama üretimi her yerdedir ancak “Bize yalnızca şizofrenik hezeyanın içindeki ham halleriyle

görünebilirler”²¹ (Buchanan, 2014, s. 72). Bu bağlamda şizofrenik süreç, hastalıkla aynı anlama gelmemektedir. Buchanan, Deleuze ve Guattari’nin temelde göstermek istedikleri noktayı şu şekilde vurgulamaktadır; “Şizofren, hezeyanının eksiksiz seyrindeyken bize sentetik bir süreç olarak arzunun gerçek doğasını ifşa eder. O halde şizofrenik süreç, Deleuze ve Guattari’nin arzunun nasıl çalıştığını gösterdikleri model” olarak işlemektedir (s. 68). Arzu, bu bağlamda organsız bedeni temsil etmektedir çünkü sürekli bir akış içerisinde tanımlanmaktadır. Organsız beden makinelere benzemektedir ve sürekli olarak diğer makinelerle temas etmekte, farklı bütünlüklerin parçası haline gelebilmektedir. Bu doğrultuda organsız beden, organsızlaşabilen veya organlarını istediği şekilde devre dışı bırakabilen ve sonuç olarak kapitalizme direnebilen bir beden olarak görülmektedir. Kadınlar bu bağlamda “hızı, özgürce işleyen bedeni, yoğunlukları, soyut çizgisi veya uçuş çizgisi, moleküler üretimi, belleğe kayıtsızlığı, biçimlendirici olmayan karakteri – ‘arzunun biçimsizliği’” nitelikleriyle devrimcidir;

“İkilikleri/düalizmleri istikrarsızlaştırmak ve ortadan kaldırmak için, kadın-oluş organizmaları ve molar hafızayı yersizyurtsuzlaştırır ve birbirlerinden doğmamış yeni teklik komünlerini düzenlemek için moleküler hafızadan geçer. Kadın olmak kendisini organsız bir beden yapar, tüm ikilikler arasında gidip gelirken, yersizyurtsuzlaştırdığı dualizmlerin moleküler belleğini tutan bir blok oluşturur” (Bankston, 2017, s.101).

Kadının bu şekilde tanımlanması Deleuze felsefi düşüncesinde çizgilerin oluşumuna işaret etmektedir. Kadın olmak bu anlamda; “Çoklukların anormal sınırlarını çizdiği, yani kontursuz bir çizgi oluşturduğu için soyut bir çizgidir. İki arada bir derede duran ontolojik statüsüyle kadın, biçimlerin tekilliklerinin yönünü bozarak ve onların yapıdan kaçmalarını sağlayarak, tüm biçimleri ayırır; bu, bir uçuş hattı olarak kadının eğilimidir” (Bankston, s. 101). Kadın, aynı zamanda “Meydan okuduğu dualizmlerin moleküler belleğine atıfta bulunan bir oluş bloğu oluşturduğu için” aynı zamanda “bir çizgi-bloğudur [...] Dualistik noktalar arasında sonsuz moleküler çizgiler - rizomlar - üretir. O her şeyden önce, mesafeli bir eylemdir, uçuştur. Kaçış çizgisi her zaman bir

²¹ Buchanan’a (2014) göre, *Kapitalizm ve Şizofreni: Anti Ödipus* adlı eserin “Schreber, Lenz ve Malone vaka çalışmalarıyla bir şekilde kötü şöhretli olan başlangıcının üç amacı vardır: 1. Süreç olarak şizofreni ile hastalık olarak şizofreniyi ayırt etmek 2. Şizofrenik sürecin faaliyetteki öğelerini tanımlamak 3. Şizofrenik sürecin, bilinçdışının temel matrisi olduğunu göstermek” (s. 67).

kadın oluştur, yakalanmaktan, yani yeryurt edinmekten kaçan sonsuz hızdır, şeyleştirme radarının göremeyeceği kadar alçaktan uçar” (Bankston, 2017, s. 101).

Braidotti (2010), Deleuze’n “kadın konusunda yazarken, onu ne ötekiliğin metresine indirgememeye ne de arzunun nesnesi olarak fetişleştirmemeye büyük zen göster[diğinden]” bahsetmektedir (s. 306). Ona göre Deleuze’n düşüncesinde kadın;

“Fallik sistemin cinselleştirilmiş ‘ikinci cinsiyeti’ değildir, pozitif bir terimdir: Öteki olarak o, oluşun matrix’idir (ıkış noktasıdır). Deleuze aynı zamanda negativiteye (yokluğa) yapılan psikanalitik vurguyu ve bedensel maddiliği maternalin ilksel mekânı ile özdeşleştirme tavrını da reddeder. Fallus rejimi ve onun aynadaki ötekisi -kadın- yerine Deleuze heterojen çoklukları ve içsel farklılaşmayı tercih eder. Bu anlamda o, Alice Harikalar Diyarında’daki oedipal-olmayan küçük kız (nk henüz babanın fallik yasası tarafından kendi bedeninden alıkonulmamıştır) gibi pozitif fiğrasyonlar üzerinden “kadını” güçlendirir (empowers). Fallusun dipal ekonomisinin kışkırttığı negatif tutkuları aşmak Deleuzeyen bir dönüşüm motorudur ki Deleuze buna “oluş” adını verir” (s. 307).

Deleuze’n arzu ve kadını pozitif kavrayışının, psikanalizle ilgili eleştirel düşünce biçimine temel olduğu görülmektedir. Bogue’un (2002) aktardığı gibi Deleuze ve Guattari, “Arzunun elde edilen şey ya da eksiklik değil üretim ya da arzulama-üretimi olduğunu iddia ederler [...] Arzu, temelde bilinçdışıdır ve böylece olumsuzlamayla ilişkisizdir (bilinçdışında ‘yok’ yoktur)” (s. 118). Bu bağlamda “Kadının yasaklanmasının ötesinde bir arzu düşünmek, insan bedenini çaprazlama kat eden bir arzu düşünmek, kadının oluşunu düşünmeyi” gerektirmektedir; “Bir cinsiyet olarak değil, ama ‘binlerce ufak cinsiyete’ açılım olarak kadını. Bu nedenle, kadın-oluş kişisel-öncesi, anti-ödipal ve bizatihi devrimci bir arzunun açılımıdır. Erkeğin yks veya insan tarihi kapsamında açıklanan bir arzu değildir. Radikal olarak erkekten ve erkeğin hayatı olumsuzlamasmdan başka olan bir arzudur. Arzu, arzusu temelde yasaklanmış bir varlık olarak ‘erkek’ imgesi tarafından bastırılmaktadır” (Colebrook, 2013, s. 188). Deleuzecü arzu kavramının devrimci yönü bu nedenle çoklu oluşundan, bir açılım olarak kadını düşünmesinden kaynaklanmaktadır.

2.2.3. Hayvan-Oluş

Farklı oluşlara içkin durumda bulunan hayvan-oluşun, sınırların muğlaklığını ve daimî yersizyurtsuzlaşma halini vurguladığı görülmektedir. Deleuze ve Parnet (2016), ‘oluşların’ taklit veya benzeşme içermediğini belirtmekte, oluşları “İkili kapmalar, paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düğünler” olarak tanımlamaktadır (s. 16); “Düğünler bir çiftin tersidir. İkili işleyişler yoktur: soru-cevap, erkek-dişi, insan-hayvan, vs. [...] İnsanın kedi veya köpek olmasını içermeyen hayvan-oluşları vardır; çünkü hayvan ve insan sadece ortak, ama simetrik olmayan bir yersizyurtsuzlaşma yolunda karşılaşabilirler” (s. 16). Burada yabancısı-orkide ilişkisi örneğinde olduğu gibi sürekli bir yersizyurtsuzlaşmanın ve yeniden yer yurt edinmenin söz konusu olduğu görülmektedir. İnsanlar hayvana veya hayvanlar insana dönüşmemekte ama asimetric bir yersizyurtsuzlaşma bağlamında karşılaşmalar yaşanmaktadır.

Deleuze, tüm zıtlıklara dayalı kurulmuş olan ikili kavramlarda olduğu gibi hayvan ile insan arasındaki sınırları da belirsiz olarak görmektedir ve kavramların, her zaman belirlenimleri düzeyinde ve “Yüklemelerin her biri düzeyinde” tıkanabileceğinden söz etmektedir. Bu bağlamda örneğin hayvan, “İnsanda veatta başka bir şey” halini almaktadır; “Kavramın kapsamının sonsuz olması da bundandır: şeyde başka bir şey halini almış olan yüklem, kavramda başka bir yüklem nesnesi gibidir. Fakat her belirlenimin, kavramda sabit kalması ve prensipte sonsuz şeye uygulanabilir olması ölçüsünde, genel kalması veya bir benzerlik tanımlaması da yine bundandır” (2017, s. 33). Bu durum Deleuze’e göre, ‘kavram’ın, kapsamının gerçek kullanımında sonsuza gitmesine, mantıksal kullanımında ise “suni bir tıkanıklığa maruz” kalmasına neden olmaktadır (s. 33). Bu mantık bağlamında insan, “Hayvandan üstün bir $n+1$ değil ama aksine oluş içinde olmak bakımından $n-1$ ” formülüyle tanımlanmaktadır²² (Öcel, 2020, s. 62). Dolayısıyla hayvan ve insan keskin ayrımlarla veya birbiri üzerinde olduğu düşünülen üstünlükleriyle değil, çokluklarıyla kavranmaktadır.

Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin adlı kitapta Deleuze ve Guattari, Kafka’nın romanlarında hayvanların mitolojiye veya arketiplere göndermede bulunmadığını öne

²² Aracagök, “Descartes ile başlayan insan merkezci düşünce geleneğinin, insanı hep $n+1$ formunda düşünerek hayvan olandan üstün bir konuma koyduklarını” vurgulamaktadır (akt. Öcel, 2020, s. 61-62).

sürmektedir. Onlara göre hayvanlar yalnızca; “Anlatımların kendilerini biçimselleştirmiş olan ‘gösteren’den, içeriklerin de kendi biçimlerinden kurtuldukları serbest bırakılmış yoğunluk bölgelerine, aşılmış gradyanlara” karşılık gelmektedir ve bu bağlamda;

“Hareketlerden, titreşimlerden, ıssız bir maddedeki eşiklerden başka hiçbir şey yoktur. Hayvanlar, fareler, köpekler, maymunlar, hamamböcekleri, birbirlerinden, yalnızca şu ya da bu eşikle, şu ya da bu titreşimle, köksap ya da yuvadaki şu ya da bu yeraltı yoluyla ayırt edilir. Çünkü bu yollar, yeraltı yoğunluklarıdır. Fare-oluşt, bu, müziklerini ve anlamlarını sözcüklerden çekip alan bir ısıktır. Maymun-oluşt, ‘Endişe verici gözüken ama hiçbir anlamı olmayan’ bir öksürüktür (verem maymunu-oluş). Böcek-oluşt, sesi sürükleyen ve sözcüklerin tınlamalarını birbirine karıştıran acılı bir cıvılamadır. Gregor hamamböceği olur, yalnızca babasından kaçmak için değil, daha çok, babasının çıkış bulamadığı yerde bir çıkış bulmak için, müdürden, ticaretten ve bürokratlardan kaçmak için, sesin uğuldamaktan başka bir şey yapmadığı bu bölgeye ulaşmak için” (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 38).

Bu düşünce doğrultusunda *Dönüşüm*’de (1915) Gregor’un böcek-oluşunda yer aldığı ve Kafka’nın *Baba’ya Mektup* (1919)’unda anormal düzeyde büyütürek haritaya yansıttığı baba fotoğrafının²³ dışında aradığı şey kaçış çizgileri olarak betimlenmektedir. Hayvan-oluşlar “Kafka’nın yatırımda bulunduğu terk edilmiş dünyaya dalan mutlak yersizyurtsuzlaşmalar” olarak görülmektedir ve bu doğrultuda hayvan-oluş; “Hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisini çizmek, bir eşiği aşmak, yalnızca kendileri için değer taşıyan yoğunluklar sürekliliğine ulaşmak; biçimlenmemiş bir maddenin, yersizyurtsuzlaştırılmış akımların, gösteren-dışı göstergelerin yararına, bütün biçimlerin ve ‘gösteren’, gösterilen bütün anlamlandırmaların çözüldüğü katışıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak” anlamına gelmektedir (s. 37-38). Hayvan-oluşlar, kaçış çizgilerini, mutlak yersizyurtsuzlaşmaları ve bu anlamda farklı tür bir yaratıcılığı, kadın-oluş’taki gibi bir minörterliği ifade etmektedir.

Deleuze ve Guattari (2015) Kafka’nın romanlarında insanın hayvan-oluşunu irdelemelerinin yanında, *Akademi İçin Bir Rapor* (1917) adlı öyküde hayvanın insan-oluşunu ele almaktadır. Onlara göre burada oluş, “basit bir taklit” olarak sunulmaktadır ve “bir yakalama, bir sahip olma, bir artı değer”i tanımlamaktadır (s. 38-39). Deleuze ve

²³ Deleuze ve Guattari (2015) romanda fotoğrafın ölçsüzce büyütülmesi durumunu Kafka’nın “Bana öyle geliyor ki, içinde yaşayacağım bölgeler ya senin vücudunla kapayamadığın ya da senin ulaşamadığın yerlerdir ancak” sözleriyle “Evrenin ödipalleştirilmesi” olarak yorumlamaktadır (s.32).

Guattari, öykü üzerinden kaçış kavramının, mekânda “Yararsız bir hareket olarak, özgürlüğün yanıltıcı hareketi olarak” reddedildiğinden ve buna karşın “Olay mahallinde kaçış[ın], yoğunluğa kaçış olarak kabul” edildiğinden bahsetmektedir (s. 39). Maymunun insan-oluşu’nda bu bağlamda, yabanarısı orkide örneğinde olduğu gibi katmanlı ve sürekli bir yersizyurtsuzlaşma durumu olduğu görülmektedir. Bu anlamda öyküde maymunun, öncelikle insanın gücüyle yersizyurtsuzlaştırıldığı ardından “Yersizyurtsuzlaştırılmış hayvansal [gücün,] insani gücün yersizyurtsuzlaştırılmasını daha yoğun” kıldığı vurgulanmaktadır (Deleuze ve Guattari, s. 39).

Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayla*’nın onuncu bölümünde farklı başlıklar²⁴ altında hayvan kavramını ve hayvan-oluş düşüncesini tartıştıkları görülmektedir. İlk bölümde²⁵; Daniel Mann’ın 1972 yılı yapımı filmi *Willard*²⁶ üzerine fikirleri sunulmaktadır. Filmde Willard ve annesinin yaşadığı evi “korkunç ödipal atmosfer” olarak tanımlayan Deleuze ve Guattari’ye göre, (2005) bu film, onların pekçok fikir tartışmasını içermektedir;

“Burada hepsi var: benzerlik üzerinden ilerlemekle yetinmeyen ve hatta benzerliği bir engel veya fren sayan bir hayvan-oluş var; farelerin çoğalması, yani sürü, ailenin, kariyerin ve evliliğin büyük molar güçlerinin altını oyan bir moleküler-oluş getirmekte; kendisiyle bir ittifak anlaşması, iğrenç bir pakt yapılan bir ‘gözde’ olduğu için, uğursuz bir tercih var; kendi kendisini yok edebilecek noktaya varabilen bir kurgunun (assamblage), bir savaş makinasının ya da suç makinasının kurulumu var; imleyici projeleri de öznel hisleri de bozan ve insani olmayan bir cinsellik kuran alternatif bir akım, gayri-şahsi duygulanımların bir döngüsü var; ve profesyonel, evlilikle ilgili ya da ödipal yenidenyerliurtlulaştırma çabalarını engelleyen, karşı konulmaz bir yersizyurtsuzlaştırma var” (s. 233).

Dolayısıyla Deleuze ve Guattari açısından film, hayvan-oluş kavramının; taklit olmama, moleküler-oluş, kurulum-oluş, alternatif bir akım-oluş, yersizyurtsuzlaşma gibi

²⁴ Bölüm alt başlıkları sırasıyla şöyledir: Bir Sinemaseverin Anıları (*Memories of a Movigoer*), Bir Doğabilimcinin Anıları (*Memories of a Naturalist*), Bir Bergsoncunun Anıları (*Memories of a Bergsonian*), Bir Büyücünün Anıları (*Memories of a Sorcerer*), Bir Teolojistin Anıları (*Memories of a Theologian*), Bir Spinozistin Anıları (*Memories of a Spinozist*), Bir Plan/Düzlem Yapıcının Anıları (*Memories of a Plan(e) Maker* [İngilizce başlıkta ‘plan’ kelimesine parantez içerisinde e harfi eklenerek tek sözcükte çift anlamlılık yaratılmıştır]), Bir Molekülün Anıları (*Memories of a Molecule*), Bir Sırrın Anıları (*Memories of the Secret*), Oluşların, Noktaların ve Blokların Anıları (*Memories and Becomings, Points and Blocks*) (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 233-309).

²⁵ *Bir Sinemaseverin Anıları.*

²⁶ Filmin konusu için bkz. <https://www.imdb.com/title/tt0067991/>.

farklı niteliklerini bir arada sunmaktadır. Bu doğrultuda *Onuncu Yayla*'nın sonraki alt başlıklarında, kavramın -yukarıdaki metinde özetlenen- tüm niteliklerinin tartışıldığı görülmektedir.

Deleuze ve Guattari'ye (2005) göre, “Hayvanlar arasındaki ilişkinin kavramsallaştırılması” doğa tarihinin temel sorunlarından birini oluşturmaktadır ve kendisinden sonra gelen “şecere, akrabalık, soy ve evlatlık” gibi tanımlamaları içeren evrimci anlayıştan farklılık göstermektedir (s. 233-234). Sembolik anlayışın “orantı analojisinin yerine orantılılık analojisinin” yerini aldığını vurgulayan Deleuze ve Guattari'ye göre bu; “Farklılıkların yapılanmasıyla benzerliklerin serileştirilmesi; eşit ilişkilerle terimlerin belirlenmesi; kavramsal metaforlarla hayal gücünün metamorfozları; doğa ve kültür arasındaki büyük süreklilik, ikisi arasında benzerlik olmadan yazışmaları dağıtan derin bir yarı; Primal modelin kendisi birincil olan ve modeli olmayan bir mimesis ile taklidi” gibi farklı duruma yol açmaktadır (s. 236-237). Bu bağlamda “Yapısalcılığın büyük bir devrimi” temsil ettiğini ve “tüm dünyanın rasyonel” hale geldiğini vurgulamaktadırlar; “Bir adam asla şunu söylemez: ‘Ben bir boğayım, kurdum...’ Ama şunu söyleyebilir: ‘Bir inek için boğa neyse, bir kadın için ben oyum’ (s. 237). Onlara göre benzerlik üzerinden ilerlenmemelidir çünkü oluşlar taklit olarak görülmemektedir.

Bir Bergsoncunun Anıları başlığı altında Deleuze ve Guattari'nin hayvan-oluşların gerçekliğine vurgu yapmış olduğu ve kavramı daha detaylı bir şekilde tanımladıkları görülmektedir. Bu bağlamda hayvan-oluşlar gerçektir ve rüya veya fanteziler/düşlemler olarak görülmemektedir. Buradaki gerçeklik kavramının anlamsal bağlamını şu şekilde tartışmaktadırlar;

“Hayvan olmak, bir hayvanı oynamaktan veya bir hayvanı taklit etmekten ibaret değilse, insanın ‘gerçekten’ bir hayvana dönüşmediği, hayvanın ‘gerçekten’ başka bir şey haline geldiği açıktır. Oluş, kendisinden başka bir şey üretmez [...] Hakiki olan, oluşun aralarından geçtiği sözde sabit terimler değil, oluşun kendisidir, oluş bloğudur. Oluş, oluşturmakta olduğu hayvanı karşılayan bir terimin yokluğunda dahi hayvan-oluş olarak nitelendirilebilir ve nitelendirilmelidir. İnsanın oluşmakta olduğu hayvan gerçek olmasa bile, insanın hayvan-oluşu gerçektir; ve hayvanın da oluşmakta olduğu öteki şey gerçek olmasa bile, hayvanın öteki-oluşu gerçektir [...] oluşun kendinden başka bir öznesi yoktur; ama aynı zamanda onun bir nesnesi de yoktur zira bu nesne de kendi öznesi olan bir başka oluş sürecince kavranmıştır ve bu oluş süreci de ilki ile eşanlı olarak vardır ve onunla

beraber bir blok meydana getirir. Bu, oluşa özgü bir gerçekliğin oluş ilkesidir” (s. 238).

Burada oluş süreci, kişilere göre farklı olabilen *sürelerin*, eşzamanlı ve birbirleriyle etkileşim durumunda olduğuna dair Bergsoncu anlayış doğrultusunda vurgulanmaktadır. Daha önce değinilen yabanarısı-orkide örneğinde olduğu gibi hayvan-oluşta çift taraflı bir oluş durumu belirmektedir. Bu aynı zamanda mutlak ve duyumsal oluş katmanlarının birlikte ve sürekli akışına örnek gösterilebilir niteliktedir.

Deleuze ve Guattari’ye (2005) göre, hayvan-oluş her zaman bir “Sürü, ekip, nüfus, halk, kısacası bir çokluk” içermektedir²⁷ ve hayvanlarda “Belirli karakteristikleri [özellikleri] tutmak veya bunları ondan çıkartmak mümkündür: türler ve cinsler, biçimler ve işlevler, vb” (s. 239). Doğa tarihi ve bilimin hayvanları sınırlandırmaya ihtiyaçları olduğu gibi devletin ve toplumun da “insanları sınıflandırmak için hayvan karakteristiklerine” ihtiyaç duyduklarından bahsedilmektedir;

“Toplumsal ve devletin, insanları sınıflandırmak için hayvan karakteristiklere ihtiyacı vardır; doğa tarihi ve bilimin hayvanları sınıflandırmak için karakteristiklere ihtiyacı vardır. Sericilik ve yapısalcılık, karakteristikleri ya benzerliklerine göre bir kademelendirir ya da farklılıklarına göre düzenler. Hayvani karakteristikler mitik olabileceği gibi bilimsel de olabilir. Ancak biz karakteristiklerle değil, genişlemenin, yayılmanın, işgalin, bulaşının ve iskanın modlarıyla ilgiliyiz. Ben lejyonum. Kurt-adam, kendisini izleyen pek çok kurdun bakışlarıyla coşmuş. Tek başına bir kurt nasıl olurdu? Bir balina, bir fare, bir bit, bir sinek? Bir kurt, tek başına bir karakteristik veya bir dizi karakteristik değildir, yalnızca bir kurt-dölüdür [kurt yavrusudur]. Bir bit, yalnızca bir bit-dölüdür. Hitap ettiği kitle veya şahitlik edecek olanlar olmaksızın, bir çığlık nedir ki?” (s. 239).

Deleuze ve Guattari, özetle, “her hayvanın özünde bir grup, bir sürü” dolayısıyla daimî bir çokluk olduğunu düşünmektedir. Onlara göre hayvanlar, karakteristiklere değil grup modlarına sahiptir ve “İnsan bu noktada hayvan ile yüz yüze” gelmekte, sürüye/çokluğa dönük hayranlığı olmadan hayvan olamamaktadır (s. 240).

Bir Molekülün Anıları Bölümünde Deleuze ve Guattari (2005), hayvan-oluş düşüncesini daha geniş bir düzlemde ele almakta ve “Diğer tüm oluşlar içerisinde yalnızca bir tanesi” olduğunu vurgulamaktadır;

²⁷ *Bir Büyücünün Anıları.*

“Kendimizi içerisinde bulduğumuz oluşun aşamaları açısından bir düzen ya da görünürde bir tür ilerleme tesis edilebilir; kadın-oluş, çocuk-oluş; hayvan-oluş, bitki-, veya mineral-; her türden moleküler-oluşlar, parçacık-oluşlar. İplikler bizi birisinden diğerine götürür, kapılardan ve eşiklerden geçerken birisi diğerine dönüşür. Şarkı söylemek ya da bestelemek, resim yapmak, yazmak, bu oluşları serbest bırakmaktan başka bir amaca sahip değildir. Özellikle müzik; kadın-oluş, çocuk-oluş, müziği kat eder ve yalnızca temalar ve motifler düzeyinde, küçük nakaratlar, çocuk oyunları, dansları ve çocukluk sahnelerinde de olmaz bu. Enstrümantasyona ve orkestrasyona hayvan-oluş yayılır, özellikle de kuş-oluşlar, ama bunun yanında daha pek çoğu” (s. 272).

Dolayısıyla tüm oluşlar moleküler ve geçişkendir. Müzik örneğinde olduğu gibi sanatsal düzlemlerde daimî farklı oluşların -pek çok katmanda- gerçekleştiği görülmektedir.

Deleuze ve Guattari, *-Bin Yayla’da-* David Herbert Lawrence’ın şiirlerinde *kaplumbağa-oluş’tan*, Williard (1972) adlı filmde *fare-oluş’tan*, Herman Melville’in *Mobydick* (1851) adlı romanında *balina-oluş’tan* bahsetmektedir. Onlara göre örneğin *Mobydick*’te Kaptan Ahab’ın hayvan-oluşu söz konusudur ancak bunun kaptanın balınayı taklit etmesiyle bir ilgisi bulunmamaktadır. Deleuze ve Parnet’e (2016) göre; “Yazıda kedisinden veya köpeğinden bahsetmeyi içermeyen hayvan-oluşlar vardır. Bu aslında iki saltanat arası, kısa bir devre, her birinin yersizyurdsuzlaştığı bir kapma kodu olan bir karşılaşmadır” (s. 61).

Yazarların şiirlerinde veya romanlarındaki hayvan-oluşlarından bahsetmenin yanında nasıl yazı yazılacağı ile ilgili olarak da Deleuze’ün hayvan-oluş kavramına başvurduğu görülmektedir;

“Yazı motorlu bir eylemden oluşur: Kleist. [...] Nekahat devresi, ortaklaşa oluş «doğa dışı birleşmeler ve zıfıflar», Hofmannsthal’ın boğazında bir fare hissettiğinde ve bu farenin dişlerini göstermesinde olduğu gibi daima hayvanlar için yazılır! İnsandaki hayvana hitabedilir. Bu en sevilen hayvanı, atı, kedisi, köpeği üstüne yazmak anlamına gelmez. Hayvanları konuşturmak da değildir bu. Sakince uyuyan yahut hareket eden bir kedi gibi, yahut bir ses yollayan bir kuş gibi, kuyruğunu sağa sola sallayan ve bir çizgi çizen bir fare gibi yazmak demektir. Hayvan-oluş, hayvanın hanesine, fare, at, kuş veya kedi cinsinden, hayvanın kendisinin başka bir şey oluş, blok, çizgi, ses, kum rengi – soyut bir çizgi. Çünkü bütün değişime uğrayanlar bu çizgiden geçer: Düzenleme. Bir deniz biti olmak, bu bazen atlar ve bütün plajı seyrederek, bazen ise deniz biti bir tahl tanesine burnunu sokar. Hangi hayvan oluştuğunuzu bilmekte misiniz, en azından? Ve özellikle sizde

hangi hayvanın oluştuğunun farkında mısınız?” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 94).

Bu metin ve sorgulama biçimi, insanlar için tüm oluşlara içkin bir hayvan-oluş olduğunu vurgulamaktadır. Deleuze ve Parnet’e (2016) göre, “İnsanlığın gelişiminin ortak yerleri yeniden ele alınabilir: İnsan yersizyurdsuzlaşmış hayvandır” (s. 157). Yazmanın sonucu da bu bağlamda *algılanamaz-oluştur*;

“Bir kadın oluşu, bir hayvan, bir [siyahi] oluşunun ötesinde vs. minör oluşunun ötesinde, son olarak algılanmazlık edilemezlik-oluş vardır. [...] bir yazar ‘tanınmış’, bilinen olmayı arzu edemez. Algılanamaz, en büyük hızın ve en büyük yavaşlığın ortak karakteri, yüzünü kaybetmek, duvarı delip geçmek veya aşmak, büyük bir sabır ile duvarı törpülemek; yazmanın bunlardan başka bir sonucu yoktur. Fitzgerald’ın gerçek kopuş diye adlandırdığı işte budur: kaçış çizgisi güney denizlerindeki bir yolculuk değil, ama kaçak bir gizliliğin edinilmesidir” (s. 62).

Dolayısıyla taklitsiz, benzeşmesiz bir hayvan-oluşla yersizyurtsuzlaşmak, kaçış çizgilerinin yarattığı oluşlardan geçmek, Deleuze’ün bahsettiği ‘saltanatlardan’ kurtulmayı mümkün kılmaktadır. Burada “Eğer sorun bir çıkış bulmaksa (‘özgürlük’ değil, bir çıkış), tam tersine bu çıkış hiçbir biçimde kaçmaktan ibaret değildir” ancak bir diğer yönden kaçış, “Mekân içinde yararsız bir hareket olarak, buna karşılık, olay mahallinde kaçış, yoğunluğa kaçış olarak” yorumlanmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 38-39). Bu bağlamda kaçış, yalnızca belirli bir mekânda değil, özsel sınırlar içinde de gerçekleşebilmektedir.

2.2.4. Sanat(sal)-Oluş

Deleuze’ün oluş felsefesi bağlamında kendi eserlerinde ve Guattari ile yazmış olduğu eserlerde farklı oluş biçimlerini kavramlarla bağlantısal bir biçimde örneklendirdiği görülmektedir. Örneğin ‘müzik-oluş’, *kontrpuan*²⁸ kavramı ile sunulmaktadır. Swiboda (2010), kavramın müzikle ve duyma ile ilgili olduğunu belirtmekte ancak duyulan şeyden farklı olarak “iç içe geçmiş farklı çizgiler olarak” tanımlandığında “müzikal içeriğinden özgürleştiren” yeni bir işlevin ortaya çıktığından

²⁸ “Çeşitli melodileri birbirine uydurma sanatı” (<https://sozluk.gov.tr/> - Erişim Tarihi: 03.02.2021).

bahsetmektedir (s. 28). Müzikle doğanın ilişkisi baz alındığında²⁹ müziğin doğanın kendisi haline geldiği bir ilişkisellik örneklenmektedir. Bu bağlamda kavram, nesnel veya söylemsel bir anlamda kullanılmayan bir ‘doğa’ kavramını geliştirmek üzere kullanılmakta ve doğanın maddi boyutu, yoruma veya sabit nesnelerin konumlarına indirgenemeyecek biçimde bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla kavram, “Sabit nesneleri ifade etmek ve onun linguistik ve semantik anlamı da, aslında *kontrpuan* söz konusuysen gerçekten neler olduğunu anlatmaz, çünkü farklı melodik çizgiler arasındaki geçici bağlantılara” işaret etmektedir (Swiboda, s. 28). Böylelikle bir süreci tanımladığı görülmektedir. Oluş düşüncesinde bulunmayan hiyerarşik ve ikili yapıların, kültürel ve doğal olan arasındaki ilişkide de kırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Swiboda’ya göre, kavram müzikal alanın dışında “yalnızca melodik çizgiler arasında değil, her türlü lineer etkileşimi ifade etmek için” kullanılmaktadır; “Müzik doğa, doğa da müzik haline gelir ve onların birbirlerinden ayrılamazlığı, bir felsefi çabanın/emeğin sonucudur: *süreci tanımlamaya ve süreç üzerine düşünmeye en uygun terimleri seçme çabasının*” (s. 29).

Deleuze ve Guattari’ye (2005) göre, müzik “Resmin yüzü yersizyurtsuzlaştırılması gibi, dile gittikçe daha az bağlı hale gelen sesin yersizyurtsuzlaştırılmasıdır” (s. 302). Bu bağlamda müzikte kadın ya da erkek olma durumunun da var olmadığı vurgulanmakta ve sesin kendisinin bir kadına ya da çocuğa erişmesi durumu tartışılmaktadır³⁰. Burada sonsuz ve gerçek bir oluş durumu görülmektedir; “Yersizyurtsuzlaşma iki katına çıkar: ses, çocuklaşmada yersizyurtsuzlaşır, ama dönüştüğü çocuğun kendisi yersizyurtsuzlaştırılır, cinsiyetsizleşir” (s. 304). Yersizyurtsuzlaşma durumu Mozart’ın bestelerinde de

²⁹ Swiboda, bu duruma örnek olarak “Jakob von Uexküll”ün farklı hayvan türlerinin davranışları ile bu türlerin içerisinde yaşadıkları çevre arasındaki etkileşim üzerine olan fikirlerini, kontrpuan kavramına dayandırmasını” vermektedir ve bu bağlamda “Doğanın da, (hayvanlar ve çevreleri arasında veya farklı hayvan türleri arasındaki hareket çizgilerinin etkileşimi biçiminde kavranabileceği için) kavramın metaforik anlamının da ötesine geçecek bir biçimde, bir kontrpuan oluşturduğu [söylenebilmektedir]. Burada özetlenen perspektif içerisinde müzik doğa ile yakın bir ilişkiye girer ve müzik doğanın kendisi olur” (s. 28).

³⁰ Deleuze ve Guattari (2005), burada Dominique Fernandez’in (1929-) gözlemlerinden faydalanmaktadır; “Fernandez’in çağrıştırdığı androjin mitinin yeterli olup olmadığı kesin değildir. Bu bir mit değil, gerçek oluş meselesidir. Sesin kendisi bir kadına ya da çocuk olmaya erişmelidir. Bu, müziğin olağanüstü içeriğidir. Fernandez’in gözlemlediği gibi, şarkı söyleyen bir çocuk olsa bile artık bir kadını veya çocuğu taklit etmek söz konusu değil” (s. 304).

örneklenmektedir. Çocuğun müzikte tüm cinsiyetlerden sıyrılma durumuna benzer şekilde “Mozart’ın kuşlarında” söyleşi niteliğinde bir oluş hali vurgulanmaktadır;

“İnsanın kedi veya köpek olmasını içermeyen hayvan-oluşları vardır; çünkü hayvan ve insan sadece ortak, ama simetrik olmayan bir yersizyurdsuzlaşma yolunda karşılaşabilirler. Bu, Mozart’ın kuşları gibidir: müzikte bir kuş-oluş vardır ama bu da kuşun müzik-oluşunun içinde oluşabilir ve ikisi tek oluş biçimini, tek bloğu, paralel olmayan bir evrim içinde oluşturur ve kesinlikle bu karşılıklı bir ilişki değildir, ama araya giren olmadan gerçekleşen bir sır -tıpkı bir Mozart yorumlayıcısının dediği gibi- kısaca bir söyleşidir” (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 15-16).

Tek bir oluş bloğu içinde gerçekleşen katmanlı oluşlar, Deleuze’ün bilim, sanat ve felsefeye bakış açısını özetler nitelikte görünmektedir. Bu bağlamda sanat(sal)-oluş kavramına içkin olan bir sanat tanımlaması bulunmaktadır. Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?* (2001) adlı eserin giriş bölümünde felsefeyi “kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanatı” olarak tanımlamaktadır (s. 12). Bu bağlamda felsefenin amacı yeni kavramlar yaratmaktır; “Yaratmanın, daha çok duyulur olanın ve sanatların alanına özgü olduğu yollu bir itiraz olamaz, sanat zihinsel bütünlükler [entités] varetği ölçüde, felsefe kavramlar da "duyumluluklar"dır [sensibilia]” (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 14). Sanatın ve felsefenin yaratıcı olduğunu vurgulayan Deleuze ve Guattari’ye göre; “Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve uygulamaların bir bileşimi”dir. Sanat bu bağlamda felsefe ve bilimden farklı olarak “Tümcelerden ya da bir eş değerinden [...] algılamalar ve uygulamalar” çıkartmaktadır (s. 30). Sutton ve Jones’un (2016) yorumuyla sanat, bu anlamda; “Felsefenin uğraştığı meseleleri ve kavramları resmetmekle” yetinmeden, “Felsefenin kültüre ilişkin sorduğu bazı soruları da sorabilir; ama bu sorulara felsefeden farklı yanıtlar” almaktadır (s. 86). Bu bağlamda Deleuze için sinema sanatı en önemli sanatlar arasında görülmektedir çünkü “Felsefenin kavramlar halinde formüle edip değerler halinde yorumlayabileceği hareket, zaman ve değişim çeşitlerine maddilik” vermektedir (Rodowick, 2018, s. 180). Bu bağlamda sinema, hareket, imge ve zamanı maddileştirebilen yaratıcı bir sanat olarak görülmektedir.

2.3. Deleuze'ün Sinemaya Yaklaşımı: Sinemasal Düşünce

Sinemada görüntünün, bu görüntüyü sağlayan araçların kendileriyle birlikte başladığı bilinmektedir. “Sinemanın ataları olan [...] değişik aygıtlara verilen adların da hep ‘devinim’ (hareket), ‘yaşam’, ‘canlılık’ kavramlarını taşıyan Yunanca sözcüklerden türetilmesi[nin]” rastlantı olmadığını belirten Özön’e (1985) göre, sinema insanların daima istemiş olup gerçekleştiremediği “devinimi saptamak ve aktarmak” özlemini dile getirmektedir (s. 16). Bu bağlamda başlangıcından günümüze teknolojik imkânlar doğrultusunda sinemanın kendi içinde de farklı mekânizmalarla işleyen bir devinime sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sinemanın veya filmlerin kendilerinin de daima bir oluş içinde olduğu söylenebilir.

Sinema konusunda iki ciltlik bir eser yazmış ‘ilk filozof’ olarak bilinen³¹ Deleuze’ün, sinema eserlerinden önce, Guattari ile birlikte yazdığı eserlerinin de film sanatı ve sinema felsefesi üzerine düşünceler barındırdığı görülmektedir (Colman, 2011, s. 1). Stam (2014), Deleuze’ün sinema kitaplarından önce Guattari ile 1972 yılında yazdığı *Anti-Ödipus*’ta, “Farklı araçlarla devam ettirilen sömürgeciliğin bir biçimi olarak Ödipus Kompleksin ‘analitik emperyalizm’ini mahkûm ettikleri psiko-analiz eleştirisi aracılığıyla sinema teorisine” etkide bulunduklarını belirtmektedir (s. 264). Dolayısıyla Deleuze’ün sinema eserlerinden önce Guattari ile eleştirel bir perspektifle ve yeni kavramlar türeterek ortaya koyduğu felsefi yaklaşımların film/sanat eleştirilerine ait bir yönünün daima olduğu ve bu yönün akademik yazınlarda da göz önünde bulundurulduğu görülmektedir. Stam’e (2014) göre;

³¹ Shamir (2016), *Sinematik Felsefe* adlı çalışmasında sinemaya yönelik felsefi ilginin erken dönemlerde başladığını ifade etmekte ve bu bağlamda şu çalışmaları örnek göstermektedir; “Henri Bergson (*Matter and Memory*, 1911), Hugo Münsterberg (*Photoplay: A Psychological Study*, 1916), Germaine Dulac (*The Essence of Cinema: The Visual Idea*, 1925) ve Rudolf Arnheim (*Film as Art*, 1932). Konuyla ilgili diğer önemli ve aydınlatıcı yazarlardan bazıları şunlardır: Theodor Adorno ve Max Horkheimer, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Andre Bazin, Antonin Artaud, Jean-Louis Schefer, ve Bela Balazs” (s. 28). Shamir, aynı zamanda teorilerinin “Filmin insan düşüncesini aşan farklı, yenilikçi, benzersiz bir düşünce türünü uyandırma potansiyeli için önemli bir ilham kaynağı” olduğunu düşündüğü yönetmenlerden bazılarını öne çıkarmaktadır; *Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Maurice Merleau-Ponty, and Jean Epstein* (s. 28).

“Deleuze ve Guattari Wilhelm Reich’in Freudcu Marksizmine dayanan, film semiyotiğinin iki ana üyesi olan Saussure ve Lacan’ı yıkmaya girişir. Saussure’e, kültürü adres göstermeye yarayan dil-temelli metaforları akışların, enerjilerin ve arzu makinelerinin sözlüğüne taşıyarak saldırdılar. Lacan’a ise Freudcu Oedipus hikâyesinin yoksunluk ve yasaklanan anneye ulaşmanın eksikliğinde kökleşmiş, kapitalist rasyonellikten fazlası olduğu farz edilen tüm disiplinsiz, çok-şekilli arzuları (ve yalnızca cinsel arzuları değil) bastırıldığı için ataerkil kapitalizme yarayan bir mekânizma, bir bastırma mekânizması olarak hizmet ettiğini tartışarak saldırıda bulundular. Lacan’ın aldatılmış oedipal öznesinin distopyacı versiyonuna karşı, Deleuze ve Guattari’nin şizofreninin patoloji olarak değil burjuva düşünme süreçlerinin yıkıcı düzensizliği olarak görüldüğü, çoklu-değerli arzunun utanmaz ütopyacı politikalarını önerdi” (s. 264).

Deleuze’ün sinema üzerine düşüncelerinin de bu bağlamda geliştiği gözlenmektedir. Conley (2011) de Deleuze’ün sinema eserlerinin yayınlandığı dönemde, Fransa’daki sinema kuramcılarının görüşlerinden ve bu doğrultuda dönemin film çalışmalarında devam eden semiyotisyenler ile psikonalistler arasındaki bölünmeden şu şekilde söz etmektedir;

“Bir tarafta semiyotisyenler, sinematik efektlerin yeni bir kelime dağarcığının yapım aşamasında olduğunu hissediyordu. Bu kelime dağarcığının terimleri önceki film gramerlerinin bulanık ve belirsiz kelime dağarcığının yerini alacak ve eninde sonunda yedinci sanatın gerçekten de dilin gücüne boyun eğebileceğini gösterebilecekti. Diğer bir tarafta psikoanalistler, filmin bilinçaltına olan kapıyı açtığını ve bir fantezi aracı olarak kendi temelini, semptom tanımlamada ve nevroz ve psikoz ile uğraşırken orijinal ve derin ilgi uyandırıcı yollar sunduğu görüşündeydiler. Analize edilen kişinin söyleminde geçişsel bir obje olarak bir film, gizli bir hafızanın etrafına dikilmiş savunma duvarlarında çatlaklar açmak için kullanılabilirdi. Buna ek olarak diğer bir tarafta, Jacques Derrida’nın okuma tarzının taraflıları için sinema herhangi ve her bir söylemin bölünmüş, parçalanmış ve içinden çıkılmaz bir ikilem olarak görülebileceği bir aracı sunmuştur” (s. 101).

Bu doğrultuda sinema yorumlarının filmleri oluşturan “Kelimeler ve imajlar mozaikindeki çatlama ve geriye dönüş noktalarını” belirleme amacı ile yapıldığını öne süren Conley (2011), “1970’lerde ani bir kuram dalgalanmasından sonra film çalışmalarının” durgunlaştığından ve “Soyutlama ve saf düşünceden ayrı yönlerde çalışma alanları” geliştirdiğinden söz etmektedir (s. 102). Bu bağlamda; “1970’li yıllardan itibaren sinema ve felsefe ilişkisinin dünya genelindeki pek çok filmle oluşturulmaya başlandığı” görülmektedir (akt. Kabadayı, 2013, s. 51). Aynı dönemde

Deleuze'ün sinema eserlerinin ortaya çıkışının, mevcut film araştırmalarını etkilediği ve film eleştirilerine yeni bir bakış açısı getirdiği bilinmektedir.

2.3.1. Deleuze'ün Sinema Eserlerinin Oluş Kavramı Bağlamında Değerlendirilmesi

Sinema I: Hareket İmaj (1983) ve *Sinema II: Zaman İmaj* (1985) adlı kitaplarında Deleuze, zamansal algılayışın tarihsel değişimi üzerinde durmaktadır. Önceki bölümlerde Bergson'dan yola çıkarak zaman kavramını nasıl ele aldığı belirtilen Deleuze, sinemaya da zaman kavramı üzerinden yönelmekte ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zaman kavrayışının nasıl değişmiş olduğuna odaklanmaktadır. Deleuze'ün sinema kitapları; “Çerçeveleme, hareket, ritim, montaj, imaj, zaman gibi konuların ilişkisine vurgu yaparak, genel olarak daha önceden şekillendirilmiş olan film izleme deneyimine farklı bir kavramsallaştırma” getirmektedir (Kabadayı, 2013, s. 52). Böylelikle keskin ayrımları içinde barındıran zıtlıklar veya benzerlikler üzerinden yapılan sınıflandırmalardan çok, filmin içsel yolculuğuna ve izleyenlerin zihni ile bağlantılı bir biçimde zaman ve mekân kavrayışlarına odaklanılmaktadır.

Deleuze (2014), sinema kitaplarını sinema tarihi metinleri olarak değil, “İmgelerin ve göstergelerin taksonomisine, sınıflandırılmasına yönelik bir deneme” olarak sunmaktadır (s. 9). Büyük yönetmenlerin eserlerinin yalnızca diğer büyük sanatçıların eserleri ile değil, aynı zamanda düşünürlerle ve düşüncelerle de karşılaştırılabileceği söyleyen Deleuze, bu yönetmenlerin, “Kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle” düşündüklerini belirtmektedir (s. 10). Sinema tarihini “bir şehitler menkıbesi” olarak nitelerken, “Yönetmenlerin her şeye rağmen icat etmeyi ve bizlere ulaştırmayı başardığı yeri doldurulamaz özerk biçimler altında, sanat ve düşünce tarihinin bir parçasını oluşturmakta diğer alanlardan geride” kalmadıklarını vurgulamaktadır (s. 10). Bu anlamda Deleuze düşüncesinde yönetmenlerin de filozoflar gibi yaratıcılar olarak nitelendirildiği görülmektedir.

Deleuze'ün sinema eserlerinin devrim niteliğinde bir yaklaşım önerdiğini düşünen Herzog'a (2000) göre; sinema kitaplarının en önemli yönü ve başarısı;

“O filmlere dair sanat eserlerinde olduğuna benzer statik görüşleri yıkacak bir bakış aracını önermesidir. Deleuze için film, bir şeyi ‘temsil etmek’ yerine, kendi akışkan hareketlerini ve zamansallıklarını yaratma

potansiyeline sahiptir. Filmin kendi içerisindeki ritim ve süre elemanlarına biçimsel olarak bağlı olsalar da, bu hareketler spesifik tekniklere veya somut imajlara indirgenemez. Benzer şekilde, Deleuze'ün sinema içerisinde konumlandığı zamansallık, filmin belirli bir çekim [shot] tipi ile ya da çekim içerisindeki tikel bir hareket ile, montaj, projeksiyon ya da algı ile sabitlenemez” (Herzog, 2000³²).

Filmlerin kendi ‘hareket-zaman potansiyellerini’ yaratabilmeleri ve ‘zamansallığın sabitlenememesi’ düşüncesinin çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan, Deleuze’ün ontolojik yaklaşımıyla ilintili olduğu görülmektedir. “Deleuze’e göre, sinema, hareket bloklarının sıralanmasıyla oluşturulan kurguyla ‘oluş’a izin vermektedir” (Kabadayı, 2015, s. 106). Sütçü (2005), Deleuze’ün sinema eserlerinin, öncesindeki fikirleri ve “Felsefenin en sevilen düalizmlerinden bazılarını da (Özne – nesne, iç – dış, akıl – doğa, imge – hareket) ters yüz” ettiğini vurgulamaktadır (s. 76). Bu bakış açısının kaynağı da aynı şekilde, Deleuze’ün önceki bölümlerde ele alınan oluş felsefesidir ve düşünce biçimi de ikilikler yerine rizomatik biçimi önermektedir.

Deleuze için felsefe, kavram bloklarını, sinema ise hareket-süre bloklarını yaratmakta ve bu blokları kullanarak hikâyeler anlatmaktadır³³. Deleuze, resmin çizgi-renk blokları, bilimin işlev blokları gibi, ortak bir ufukta birleşen disiplinlerin bir araya geldikleri bu ufuk çizgisine mekân-zaman adının verilebileceğini belirtmektedir³⁴.

“Deleuze’e göre sinema, hareket bloklarından oluşur. Bu hareketli imajlar birbirine bağlanarak, yapılandırılmak istenen anlam kurulur. Anlam kurma, bir yaratım sürecidir. Bu doğrultuda Deleuze, sinemanın büyük yaratıcılarının, “düşünce insanları” olduğunu savunmuştur. Ona göre aynı zamanda, düşünmeye yarayan çokça imajlar barındırdığı için sinema üzerine yazmaya devam edilmektedir” (akt. Kabadayı, 2013, s. 52).

Bu bağlamda, Deleuze’ün sinema eserlerinde, daha önce kendisinin ve Guattari ile yazdığı kitaplarda belirtmiş olduğu felsefi düşünce biçimi ve kavramlarla ilerlediği, aynı zamanda sinemasal düşünce ve bu düşünceye dair yeni kavramlar yaratmış olduğu

³² https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm

³³ Bkz. Deleuze’ün 1987 tarihli FEMIS (École nationale supérieure des métiers de l’image et du son, Paris) konferansındaki konuşması (<https://www.youtube.com/watch?v=IXRXfnDcLww&t=433s> – Erişim Tarihi: 20.12.2020) ve Deleuze, 2003 (ss. 15-41).

³⁴ Deleuze’e (2003) göre Bresson “Her durumda, birbirleriyle bağlantısız küçük mekân parçacıklarından önceden belirlenmemiş mekân yaratan ilk sinemacıdır” ve bu bağlamda onun “Hareket-süre blokları da bu tür bir mekâna doğru yönelirler” (s. 24).

görülmektedir. Deleuze'e göre, önceki dönemlerde sinemanın öneminin felsefe tarafından gözden kaçırılmasının nedeni, felsefenin, sinemanın yaptığına benzer bir arayış ile fazlaca ilgili olmasıdır. Sinemanın imgenin içerisine hareketi yerleştirmeye çabalaması gibi, felsefe de hareketi düşüncenin içerisine yerleştirme arayışındadır (Deleuze, 2020b, s. 65). Sinema eleştirmenlerinin "Bir sinema estetiğini düşündükleri andan itibaren" birer filozof olduklarını belirten Deleuze'e göre, bu oluşum, Bazin'deki gibi başından itibaren değil ancak sonradan gerçekleşmekte, bu iki bağımsız arayış birbirlerine yaklaşmaktadır (s. 65).

Böylece, sinemayı farklı bir felsefi yaklaşımla düşünen Deleuze, filmleri felsefe olarak ele alma fikrini de öne sürmektedir. Bu anlamda sinemasal bir düşünce sisteminden ve bu sistemin kavramsallaştırılmış hali olarak sinematik felsefeden³⁵ veya sinefilozofiden³⁶ bahsedilmektedir. Bu anlayış doğrultusunda Deleuze, "Film anlatılarına felsefi kavramların uygulanmasındansa, *hareket-imaj* ve *zaman-imaj* kavramlarıyla hem sinema üzerine hem de genel olarak felsefe üzerine düşünülmesini" sağlamaktadır (Kabadayı, 2013, s. 52). Bu düşünce çerçevesinde film eleştirisinin ikili tehlikelerle karşı karşıya olduğunu vurgulayan Deleuze'e (2020b) göre, sinema veya film eleştirisinin, sadece filmleri tanımlamaktan veya filmin dışından alınan kavramları filme uygulamaktan kaçınması gerekmektedir. Deleuze'e göre, eleştirinin amacı veya görevi; "Filimde açıkça 'verili' olmayan, ama yine de yalnızca sinemaya ve şu film türüne, şu ya da bu filme uygun olan kavramlar oluşturmaktır. Sinemaya özgü olan, ama ancak felsefi olarak oluşturulabilecek kavramlar. Bunlar teknik mefhumlar³⁷ değildir [...] Sinemanın kavramlarını oluşturanlar bu ereklardır" (s. 65). Bu düşünce doğrultusunda Deleuze, filmleri, çoğul unsurların bir araya gelişi olarak, "hem yeniden-üretici güçlerin imleyen-bir totalitesi³⁸ ('Bir-oluş') olarak, hem de üretici güçlerin yaratıcı bir karşılaşmasına (öteki-oluş) yönelen bir fenomen" olarak anlamaktadır (Verevis, 2010b, s. 49).

³⁵ Bkz. *Cinematic Philosophy* (Shamir, 2016).

³⁶ Bkz. *Film as Philosophy: The Very Idea* (Mulhall, 2007).

³⁷ Deleuze (2020b), bu teknik konuları "Kaydırmalı çekim, uyuşumlar [*raccords*], sahte uyuşumlar [*faux raccords*], alan derinliği, düzlemsellik vb." olarak örneklendirmektedir (s. 65).

³⁸ *Being-One* kavram karışıklığına yol açmamak için "bir-olmak" veya "bir-oluş" yerine "totalite" olarak çevrilmiştir.

Deleuze'ün sinema eserlerindeki amacının sinemaya, verili bir film türüne, bir filme veya bir başka düzleme ilişkin felsefi kavramlar geliştirmek olduğunu vurgulayan Bogue (2011), düşünürün bu görevi “Bir düşünce biçimi olarak genel sinema anlayışına sürekli referansla, tek tek filmlere ve belirli görüntülere bakarak” sürdürdüğünü belirtmektedir (s. 2). Bogue’a göre, düşüncenin aracı yaptığı filmler ile bu felsefi tarz arasında bir ayırım yapmak mümkün olmasa da Deleuze'ün sinema felsefesi, bu filmlerin farklı tezahürlerini ortaya koyabilmek üzere, zamanın ve mekânın ontolojisine ve aynı zamanda, bu iki boyutu kesen hareketlere ilişkin bir felsefi incelemeyi gerektirmektedir (s. 2). Dolayısıyla Deleuze, sinemayı ele alırken felsefeyi de yeniden düşünmekte ve rizomatik bağlarla yeni kavram yaratımları gerçekleştirmektedir.

Colman’a (2005) göre, Deleuze'ün sinema kitapları, varlığı algılama ve hissetme biçimimizin anlaşılmasına, sinemadaki anlam imgelerini de kuran söylemlerin ve kavramların kavranışı sırasında öğrendiğimiz ve gözümüzden kaçırdığımız noktaların ortaya çıkartılmasına ve ilişkisel olarak üretilen düşünce-algılanımının sinemada gerçekleşme ve analiz edilme yollarının bulunmasına ilişkin sorular üzerinde durmaktadır (s. 141). Colman (2005) bu bağlamda Deleuze'ün sinema eserlerinin birbiriyle ilintili şekilde hareket, imaj, tanıma ve zaman olmak üzere dört temel kavramı ele aldığını vurgulamaktadır;

“Bu felsefe sinemanın nasıl’ını ve nerede’sini epistemolojik bir parantez içerisine alır ve onun şimdi ne olduğu, tarihinin ne olduğu ve ne olabileceğine dair arkeolojik soruyu yanıtlar. Deleuze kuşağı düşünürlerinde yaygın olduğu üzere, İkinci Dünya Savaşı Avrupa kültürünün yüzyıl-ortasındaki dönüşümünün bir ayırım noktasıdır ve Deleuze filmlerin tarihsel bir epistemesini -eylemin imajından, mutlak ve otonom optik ve ses imajlarının geçitlerinde hareketin gerçekleştiği bir imaja geçişi- bu kırılmayla birlikte kaydeder” (s. 141).

Dolayısıyla hareket-imaj ve zaman-imaj kavramlarının ayrımının, zamansal olarak İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası sineması ile ilintili bir şekilde yapıldığı görülmektedir. Deleuze'ün “Hareket-imaj ve zaman-imaj ile böldüğü sinema anlayışı aracılığıyla, klasik sinema ile modern sinema arasındaki kırılmayı da tanımlama arayışında” olduğunu belirten Kabadayı (2013), aynı bölünmenin sinemada iki ‘oluş’ biçimi arasındaki ontolojik bir bölünmeye de işaret ettiğini aktarmaktadır (s. 53). Bu anlamda Deleuze (2020b), sinema eserlerinin yazımında incelemeye çalıştığı iki yönün;

sinemanın “imgenin öz-devinimini” ve “öz-zamansallaşmasını” gerçekleştirmesi olduğunu belirtmektedir (s. 65-66). Bu doğrultuda Deleuze, sinema kitaplarında, Bergson’un felsefesinden devraldığı hareket üzerine tezleri yeniden yorumlayarak, bunları özgün bir ontoloji içerisinde bir araya getirmektedir (Atkinson, 2014, s. 302). Bergson’un felsefi mirasının, düşüncesi gibi dinamik olduğunu ifade eden Atkinson’a göre, “Geçmişe dönüş, her daim, deneyim dönemecinden evvel yeni farklılaşma çizgilerinin genişlemesine neden olmalıdır” (s. 302). Deleuze bu bağlamda, sinemanın süre ile ilişkisinin ve ‘Sinemanın zamanda verdiği bakış açısının’ önemini vurgulamaktadır. Rodowick’in (2018) belirtmiş olduğu gibi; sinema, hareket-imajlar olarak ‘imajlar ve göstergeler’ üretmektedir; “Hareketin imaja içkin olması, sinemanın süre ile iki bağlamda paylaştığı bir niteliktir: Bir yanda, maddenin evrensel çeşitlemesi; öte yanda, zamandaki düşünce hareketi. Aynı şekilde, Deleuze, bir değil, iki ‘saf sinema göstergebilimi’” sunmaktadır; birincisinin hareket-imaja, diğerininse zaman-imaja ilişkin olduğu görülmektedir (s. 64). Hareket-imaj, zamanı dolaylı olarak sunarken zaman-imaj, zamanı dolaysız/doğrudan sunmaktadır. Rodowick’e göre, iki durumda da söz konusu olan temel soru; düşünce imajının hareketin içinde ve hareketin kendisi olarak nasıl kavranacağına ilişkindir ve Deleuze, sinemayı, Bergsoncu “hareket sezgisini” kendiliğinden bir biçimde üretmeye en çok yaklaşan yirminci yüzyıl sanatı olarak görmektedir (s. 64). Colebrook da sinemanın ‘makineye-özgü hareketi’nin öneminin “Kameranın kavramlar dayatmadan ‘görebilmesi’ veya ‘algılayabilmesi’” olduğunu belirtmektedir. Ona göre kamera, sabit bir konumdan bakarak imge düzenleyen bir araç değildir. Kamera, verili bizatihi kendisi hareketin bir parçası olan, bu nedenle de hareketi, düzenleyici bir tikel bakış noktasından özgürleştirme gücüne, hareket-imgenin gücüne sahiptir (Colebrook, 2013, s. 48). Bu anlamda Deleuze (2020b), sinema alanının bütünlüğü içinde düşünmesine neden olarak “Hareket-imge temeli üzerine kurulu olması”nı sunmaktadır. Sinema bu nedenle;

“Azami çeşitlilikte imge gösterebilir ya da yaratabilir ve özellikle de kurgu yoluyla onları kendi aralarında birleştirebilir. Algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler ve daha birçokları vardır. Ve her defasında bu imgeleri, hem oluşları hem de bileşimleri açısından karakterize eden iç göstergeler vardır. Bunlar sesli, hatta vokal olduklarında bile dilbilimsel göstergeler değildirler. Peirce gibi bir mantıkçının önemi,

göstergelerin son derece zengin, dilbilimsel modelden nispeten bağımsız bir sınıflamasını yapmış olmasıdır” (Deleuze, 2020b, s. 54).

Bu bağlamda sinemanın, ‘yeni bir imge ve gösterge anlayışı gerektirecek hareketli bir madde’ getirdiğini belirten Deleuze (2020b), “Bir sinema mantığı kitabı yazmaya” çalıştığını vurgulamaktadır (s. 54). Deleuze, “Sembolik dahilinde açıklanamayacak bir şeyin filmde sunulduğunun” farkındalığıyla, “Pierce’ın semiyotik terimleri ve Henri Bergson’un hareket ve imaj felsefesinin kavrayışıyla İmajiner tartışmasına geçmektedir” (Cook, 2011, s. 73). Cook’a (2011) göre, Deleuze sinemada linguistik özelliklerin varlığını reddetmek yerine, sinemanın bundan daha fazlası olduğunu, sentaktik³⁹ ve paradigmatic çerçevelerle tamamen analiz edilemeyen bir şey olduğunu ileri sürmektedir (s. 75). Bu noktada temel problem, sinematografik bir imajın, “linguistik söyleyişle yanıltıcı bir şekilde eşsesli hale gelmesi” ve imajın analogik bir sembole ve bu onun kodifikasyonuna indirgenmesidir (Cook, 2011, s. 75). Bu indirgeme durumu hareketin kaybolmasına yol açmaktadır. Çünkü Deleuze’e (2021) göre, “Hareket-imge nesnedir [...] bizzat nesnenin modülasyonudur” ve “Benzerlik anlamında analogik değildir: temsil edileceği nesneye” benzememektedir (s. 41). Algılanabilir bir form olarak analogi veya kavrayışa uygun bir yapılanma olarak kodifikasyon, hareket-imgenin bu kendinde nesne olma halini ve sinematografik imajın içerdiği niteliksel dinamizmi görmezden gelmektedir. Cook (2011), hem hareket-imgenin hem de zaman-imgenin, Deleuze’e göre, gerçeğin işleyişinin iki eksenini olan farklılaşma ve tikelleşme işlevleri sonucunda meydana gelen sembol-türleri olduğunu kaydetmektedir (s. 74-75). Bu iki sembol türü, yani hareket-imge ve zaman-imge, Deleuze’ün eserlerinde, “Anglofon film teorisinin tarihsel gelişimini anlamaya yönelik mevcut şemalar içinde olmaktan ziyade, bu şemalara meydan okuyan kategoriler olarak daha üretken biçimde” okunabilmektedir (Rodowick, 2018, s. 9). Bu nedenle, Deleuze’ün sinema eserlerini okuma biçiminin anlaşılması için bu semboller önem taşımaktadır.

³⁹ *Sentagma*, “Mevcut bağıntılı birimlerin bağlaşımı” anlamına gelmektedir (Deleuze, 2021, s. 39).

2.3.1.1. Hareket-İmaj Kavramı - Organik Rejim

Deleuze (2014), Bergson okumalarından hareketle, *Sinema I*'in ilk bölümünde Bergson'un hareket üzerine geliştirdiği üç tezinden bahsetmektedir⁴⁰. Bu tezlerin genel olarak "Hareket ve an arasındaki ilişkiyi, anların farklı bilim felsefeleri tarafından varsayılan niteliklerini ve hareket ve değişim arasındaki ilişkiyi" içerdiği ve her tezin, "Harekete göreli zamanın özel bir tasvirini ele aldığı" görülmektedir (Rodowick, 2018, s. 42). Tezlerin düşünsel arka planında, Bergson'un *Madde ve Bellek* adlı kitabının *İmgelerin Sınırlandırılması ve Sabitlenmesi* başlıklı dördüncü bölümü yer almaktadır⁴¹. Burada Bergson (2015), ilk olarak her hareketin "Bir kısımlıksızlıktan [duraktan] diğerine geçiş olarak, kesinlikle bölünmez" olduğunu belirtmektedir (s. 138-142). Geçiş bu bağlamda bir hareketi, durma ise hareketi kesintiye uğratan hareketsizliği ifade etmektedir. Bergson'a göre; "Duyular, kendi başlarına bırakıldıklarında, bize, iki gerçek durak arasındaki gerçek hareketi katı ve bölünmez bir bütün olarak" sunmaktadır ve bölünme, "İşlevi özellikle bizim sıradan deneyimimizin hareketli imgelerini sabitlemek olan imgelemen eseridir" (s. 139). Bergson, hareketin asli bölünemezliğinin ise bir imkânsız-durum yarattığını vurgulayarak şöyle yazmaktadır;

"Bir noktadan diğerine hareketin bölünmez bir bütün oluşturduğunu varsaysak da, bu hareket yine de belirli bir zaman alır; ve hareketli olanın diğer anlardan ayrılan bu belirgin an içinde belli bir pozisyon işgal etmesi için bu süreden bölünmez bir ânı ayırmak yeterlidir. Hareketin bölünmezliği, demek ki, ânın olanaksızlığını içerir; ve süre fikrinin üstünlüğü bir analizi, gerçekten de bize, hem süreye anları niçin atfettiğimizi, hem de anlara sahip olmadan nasıl var olabileceğini gösterecektir. [...] AB çizgisi, A'dan B'ye gerçekleşen hareketin akan süresini simgelese de, gerçekleşen hareketi, akan süreyi, hareketsiz olarak asla temsil edemez; ve bu çizginin bölümlere ayrılabilir olmasından ve noktalarla sonuçlanmasından da, ne bu harekete denk düşen sürenin ayrı bölümlerden oluştuğu ne de anlarla sınırlı olduğu sonucu çıkarılmalıdır" (s. 140).

Bu bağlamda Deleuze'un hareket üzerine tezler başlığıyla ele aldığı Bergson'un birinci tezine göre⁴²; hareket, "Katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân

⁴⁰ 1. Hareket ve an, 2. Ayrıcalıklı anlar ve herhangi anlar, 3. Hareket ve değişim (Deleuze, 2014, s. 11-24).

⁴¹ Çalışmanın ilk bölümünde Deleuze'un Bergson kavrayışı ele alınmıştır. Bergsoncu zaman ve mekân kavramlarının Deleuze'un sinemaya yaklaşımında önemli olması nedeniyle, bu bölümde sinemasal düşünce bağlamında bazı argümanlarının detaylandırılarak açıklanması gerekli görülmüştür.

⁴² Hareket ve an.

geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır” (s. 11). Dolayısıyla “Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir” ve birbirlerine indirgenememektedir (s. 11). Ancak Deleuze’e (2014) göre, Bergson’un bu tezinin arka planında yer alan “Hareketi; mekândaki konumları ya da zamandaki anları, yani hareketsiz ‘kesitleri’ [*coupe*] biraraya getirerek yeniden oluşturmama” düşüncesi, hareketin elimizden kaçmasına neden olmaktadır”; Deleuze’e göre, bir yandan, iki ân veya konum, sonsuzca birbirine yaklaştırılsa bile hareket, “Hep ikisi arasındaki aralıkta [*intervalle*], yani hep arkada” oluşacaktır (s. 11). Diğer yandan zaman ne kadar bölünürse bölünsün, Deleuze’e göre, hareket hep somut bir süre içinde gerçekleşmek durumunda olacağından, her hareketin bir niteliksel süresi olmak zorundadır. Deleuze bu doğrultuda “Birbirine indirgenemez iki formülü, “‘Gerçek hareket → somut süre’ ve ‘hareketsiz kesitler + soyut zaman’” karşı karşıya getirmektedir (s. 12). Burada Deleuze’ün ‘Gerçek hareket → Somut süre’ olarak şemalaştırdığı fikrin karşısında, Bergson’un ‘hareketsiz kesitler + soyut zaman’ olarak formüle ettiği şeyin *sinematografik yanılısama* olduğu görülmektedir. Rodowick’e (2018) göre, bu formül, 1907 öncesinde “İmajların film şeridi üzerinde seri örgütlenmelerinin isabetli bir tanımıdır: Hareket, doğrusal ve geri döndürülmez bir devamlılıkta sıralanmış ve saniyede yirmi dört karede otomatikleşmiş anlık pozlar olarak donmuştur” ancak Deleuze bu formüle karşı, sinemanın zamanı ve hareketi imgeleştirme potansiyelinin, mekânsal figürler yerine zamansal figürler oluşturma imkânlarının, montaj ağırlıklı bir bakış açısı ile değerlendirilerek yanlış bir biçimde kavrandığını düşünmektedir. Bergson’un formülünü bu anlamda yanlış bulan Deleuze’e göre, harekete dair yanılısama, sinema özelinde, imgenin üretim koşullarının dışında kalan bir seyirciye görüldüğü anda düzeltilmiş olmaktadır. Çünkü sinema, hareket eklenmiş bir imgeyi, soyut bir hareketle birlikte sunulan hareketsiz bir kesiti değil, hareketli bir kesit olarak hareket-imgeyi vermektedir (Deleuze, 2014, s. 13). Rodowick (2018), Deleuze için önemli olanın “Hareket halindeki bir imajın kaba ampirisizmi” ve gözün dolaysız tanıklığı olduğunu belirtmektedir; ona göre “Bu basit bir fenomenolojik argüman değildir. Bakış açısının devinimliliği -kütle sahibi cinsinden ayrı olan bir göz- dolayısıyla, sinema, fenomenolojinin temeli olan ‘doğal’ algının koşullarından” kopmaktadır (s. 44).

Sinemanın doğrudan hareket-imaj sunduğu fikrinin de bu bağlamda oluştuğu görülmektedir.

Bergson'un (2015), *Madde ve Bellek*'te yer verdiği ikinci argümanı, "Gerçek hareketler vardır" başlığıyla sunulmaktadır (s. 142-145). Bergson, hareketin iç doğası farketmeksizin gerçeklik durumunu aldığını ve "Bütünün hangi parçalarının hareket ettiğinin söylenemeyeceği" varsayıldığında bile "Bütünün içinde daha az hareket" olamayacağını öne sürmektedir (s. 143). Bergson'a göre, bir mekân, başka bir mekândan ancak "Niteliğiyle ve uzayın bütünüyle olan ilişkisiyle mutlak olarak ayırt edilir: öyle ki uzay, bu hipotez içerisinde ya heterojen bölümlerden oluşmuştur ya da sonludur. Ama biz sonlu bir uzayın karşısına engel olarak diğer uzayı çıkartırız ve uzayın heterojen bölümleri altında homojen uzayın dayanak olduğunu hayal ederiz" (s. 144). Bu bağlamda Bergson, evrende her şeyin değiştiği ve insanların kendi hareketleriyle ilgili sahip olduğu bilincin anlamını keşfettiği için "Gerçek bir hareketin var olduğuna kimse[nin] ciddi" olarak karşı çıkamayacağını öne sürmektedir (s. 143). Bu çıkarımlar doğrultusunda oluşturulan Bergson'un (2015) üçüncü argümanına göre ise; "Maddenin, sınırları mutlak anlamda belirlenmiş bağımsız cisimlere her bölünmesi, yapay bir bölünmedir" (s.145-149). Buna göre uzayın en temel niteliği, kesintisizlik, sürekliliktir;

"Sesler arasında sessizlik aralıkları vardır, çünkü işitme duyusu her zaman meşgul değildir; kokular arasında, tatlar arasında boşluklar bulunur, sanki koku alma ve tat tesadüfi olarak işliyor gibidir: tersine, gözlerimizi açar açmaz görsel alanımız tümüyle renklenir ve katı cisimler ister istemez birbirlerine bitişik olduklarından, dokunma duyumuz nesnelerin yüzeyini ya da köşelerini izlemek zorunda kalır, dolayısıyla asla hakiki kesintilerle karşılaşmaz" (Bergson, s. 145-146).

Madde ve Bellek'teki "Gerçek hareket, daha ziyade, bir şeyden çok bir durumun aktarılmasıdır" başlığının, bu üç argüman doğrultusunda geliştirildiği görülmektedir. Bergson, nitelikler ile hareketler arasındaki mesafenin, duyular sayesinde azaltılmasını şöyle anlatmaktadır:

"İlk bakışta mesafe aşılmaz gözükür. Nitelikler kendi aralarında heterojendir, hareketler homojen. Özü gereği bölünmez olan duyular ölçülemez; her zaman bölünebilir olan hareketler ise yön ve hız bakımından hesaplanabilir farklılıklarla birbirinden ayırt edilirler. Nitelikleri duyular biçiminde bilince dahil etmek hoşla giderken, hareketler bizden bağımsız

olarak uzayın içinde gerçekleşirler. Kendi aralarında birleşebilen bu hareketler, hareketten başka bir şeye asla yol açmazlar; bu hareketlere temas edemeyen bilincimiz, esrarengiz bir süreç sayesinde, onları duyuma dönüştürecektir, bunlar da daha sonra uzayın içine yansıtılacak ve -nasıl olduğunu bildiğimiz bir şekilde- ifade ettikleri hareketleri kapsayacaklardır” (s. 149-150).

Bu bağlamda Bergson düşüncesinde bir tarafta ‘hareketlerin dünyası’ ve diğer tarafta ise nitelikler ve bu ikisi arasındaki mesafeyi azaltan bir ‘duyumlar ve bilinç’ bulunmaktadır. Burada nitelik ve katışıksız nicelik arasındaki farklılık ise, birbirine indirgenemez bir biçimde korunmaktadır (s. 150).

Deleuze (2014), *Hareket-İmaj*’da Bergson üzerine geliştirdiği ikinci tezinde; ‘ayrıcılık anlar ve herhangi anlar’ başlığı altında, Antik Çağ ve Modern Çağ’da hareketin geçişliliğini konu etmektedir (s. 14). Deleuze’e göre, Antik Çağ’daki hareket, “Kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan Biçimlerle ya da İdealarla ilgilidir” ve bu anlamda nihai bir noktayı veya ‘doruk noktasını (*telos, akme*)’ ön planda tutmaktadır (s. 14). Modern Çağ’da ise “Bilimsel devrim, hareketi ayrıcılık anlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirmekten ibarettir” (s. 15). Hareketin duyumlar arası düzenli geçişi de bu bağlamda “Modern bilimde herhangi iki an arasında gerçekleşmektedir” (Erçetingöz, 2019, s. 54).

Deleuze’e (2014) göre, ön koşulları⁴³ bağlamında sinema, “Hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir” (s. 16) ve Bergson, bu anlamda “Sinemanın modern hareket anlayışına ait olduğunu” göstermiştir (s.18). Hareketin gelişigüzel anlarla ilişkilendirildiğinde yeni, dikkate değer ve “Tekil olanın bu anların herhangi birinde üretilişi[n]” de düşünülebilmesi gerektiğini belirten Deleuze, bunu “felsefenin bütünüyle dönüşmesi” olarak nitelendirmektedir (s. 18). Bu doğrultuda Deleuze’ün felsefi kavramlar yaratımı mantığının da tekil ve tümellik üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Deleuze’ün görevinin “bütünüyle tekilliklerin ayırt edilmesine” dayandığını belirten Colebrook’a (2013) göre; “Sanat düzenleyici ve amaçsal bakış

⁴³ Sinemayı belirleyen koşullar olarak Deleuze burada fotoğraf, “Enstantane fotoğraf [...] enstantanelerin eşit aralıklı olması; bu eşit aralığın "film"i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (pelikülü delenler Edison ve Dickson’dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumiere’in tırnakları)”yı sıralamaktadır (s. 14-15).

açılarından özgürleşmiş tekil duygular ve algılar” sunmakta, felsefe de “Bu tekilliklerin olanaklılığını düşünmeye” çalışmaktadır (s. 53). Bu bağlamda Rodowick’e (2018) göre de Deleuze bu tezinde sinemayı, “Batı düşüncesinin tarihinde kilit bir geçiş uğrağında yer alan felsefi imajın icadı olarak” resmetmektedir (s. 45).

Deleuze’ün (2014) Bergson üzerine tezlerinden üçüncüsü; hareket ve değişim başlığı altında *süre* ve hareket ilişkisini tartışmaktadır (s.19-24). *Yaratıcı Evrim*’de yer alan üçüncü teze göre, Bergson için “An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Bu da hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir. [...] Süre değişir ve değişmeyi hiç bırakmaz” (s. 19). Dolayısıyla Bergson burada; “Hareketin ifade ettiği şeyin süredeki ya da bütündeki (*tout*) bir değişim olduğunu” söylemektedir (Rodowick, 2018, s. 47). *Bütünlerin açık, kümelerinse kapalı* olduğunu belirten Deleuze’e göre, bu anlamda “Kümeler mekânda ve bütün, bütünler ise sürededir [ve] değişmeyi bırakmadığı sürece sürenin kendisidir” (s. 23). Bütün, hareketle nesneler içinde bölünmekte ve nesneler bütünün içinde biraraya gelmektedirler ve Deleuze’e göre, “Tam olarak bu ikisi arasında ‘bütün’ değişir. Bir kümenin nesnelerini ya da parçalarını hareketsiz kesitler olarak kabul edebiliriz; ama hareket bu kesitler arasında oluşur ve nesneleri ya da parçaları, değişen bir bütünün süresiyle ilişkilendirir, ve o halde, bütünün nesnelere göre değişimini ifade ederken kendisi de sürenin hareketli bir kesitidir” (s. 23-24). Deleuze, çerçeveleme konusunda verdiği örnekle küme-bütün arasındaki ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Sinemanın başlangıcında planın sabit ve bu nedenle “mekânsal ve biçimsel olarak hareketsiz” olduğunu belirten Deleuze’e göre, “Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır” (s. 13-14). Dolayısıyla hareket-imajda ilişkiler, “Nesnelere gönderme yapan bir biçimde, mekânsal ilişkiler olarak” değil “Bir somut süre ağında sürekli olarak nesneleri ören, zamansal ilişkiler” olarak kavranmaktadır ve bu bağlamda sinematografik imajda da önemli olan “Nesnelerin sunumu (gerçekçi argüman) değil [...] değişimi hiç bırakmayan ve nitel olarak değişen bir açık bütün olarak örülmeleri” olarak görülmektedir (Rodowick, 2018, s. 42, 49).

Bu bağlamda imajlar, harekete içkin olarak ele alınmaktadır. Rodowick'e (2018) göre, içkinlik düzleminde, hareket-imajlar, "Mekânda bir oluş olarak zamandır ya da değişim olarak zaman biçimidir. Zaman burada evrensel çeşitleme, sürekli olarak değişen, ufukları, merkezleri ya da sabit noktaları olmayan Bütün ile" ilişkilendirilmekte ve "Değişken bir Bütüne dair bakış açısı, Deleuze'ün, sürenin özel idrakleri olarak zaman imajları ya da mekânda bir oluş hali olarak zaman diye adlandırdığı şeyin kurulmasını" esinlemektedir (s. 58). Bu bağlamda Deleuze'ün montajı ele alırken, yalnızca üst üste binen hareketli görüntüleri düşünmediği ve Bergson'un tezleri doğrultusunda algılama, zaman, hareket, duyuusal-motor şemaları gibi imajın niteliğine veya algılanış biçimine etki eden pekçok unsur göz önünde bulundurduğu görülmektedir.

Deleuze, (2014) hareket-imaj kavramıyla, farklı montaj okullarını⁴⁴ temsil eden yönetmenleri de tartışmaktadır. Deleuze, bu okullarda ortak olan şeyin, duyu(sal)-motor şemasına göre düzenlenen klasik film anlatısını paylaşmaları olduğunu belirtmektedir. Deleuze, şeylerin gündelik idare biçimleri, tanımlanabilir eylemler, duyuusal uyarıcılar ve onlara verilen motor tepkiler yoluyla işlemlerini duyu-motor olarak adlandırmaktadır. Bu duyuusal-motor işleyiş şablonu aynı zamanda, "niyet, seçim, kullanım değeri ihtiyacı, eylem ve ilişki ile motive edilen bir düşünce modu veya düşünme biçimi" olarak da ifade edilebilmektedir (Ashton, 2008, s. 2). Bogue (2011), "duyuusal-motor şema" kavramını şu şekilde tanımlamaktadır;

"Pragmatik dünyamız ihtiyaçlarımız, arzularımız, amaçlarımız ve projelerimiz, ve algılarımızın ve eylemlerimizin bu amaçlara ulaşmak için pratik uygulaması, duyu ve motor becerilerimizin koordineli çalışmasına bağlı olarak yapılandırılmıştır. Dolayısıyla, bir "duyuusal-motor şema" sağduyu dünyamızı şekillendirir ve Kurt Lewin'in "hodolojik alan"⁴⁵ dediği

⁴⁴ Deleuze (2014), dört tür montaj hakkında yazmıştır. Bu bağlamda hareket-imgelerin her defasında farklı kompozisyonların nesnesi olduğunu vurgulayan Deleuze, bağlantılı bir şekilde şu ekolleri örnek vermektedir; "Amerikan sinemasının organik-aktif, ampirik veya daha ziyade ampirist montajı; Sovyet sinemasının organik ya da maddesel diyalektik montajı; Fransız ekolünün, organikten kopuşu içindeki, niceliksel-psişik montajı; Alman dışavurumculuğunun, organik olmayan bir yaşamı psikolojik olmayan bir yaşama bağlayan yeginsel-tinsel montajı" (s. 80).

⁴⁵ Yol (*Hodos*) ve sözcük, mantık veya neden (*Logos*) kelimelerinden türetilmiş olan *Hodolojik Mekân* (*Hodologic Space*) kavramını psikolog Kurt Lewin'in (1890-1947) geliştirmiştir ve bu doğrultuda 'topolojik geometrinin' bir formu olarak tanımlanmaktadır. Buna göre; yollar ve vektörler, psikolojik olarak tanımlanmakta, mesafelerin nicel olarak değil verilen çabaya bağlı olarak algılanması söz konusudur (<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095940143> - Erişim Tarihi: 20.02.2021). Ökliden geometrik terimlerle, dolayısıyla nicel olarak açıklanamayan hodolojik mekân

şeyi yaratır ve geleneksel anlatının yapıları bu hodolojik alandan türemiştir. Deleuze'ün ana tezlerinden biri, modern sinemanın duyuşal-motor şemayı terk etmesiyle klasik sinemadan farklı olmasıdır. Dolayısıyla, sinematik işaret anlayışının anlatı ve dilbilimsel olmaması çok önemlidir ve Deleuze, Peirce'i böyle bir anlayışa giden yolu işaret ediyor olarak görür” (s. 66).

Deleuze, duyuşal-motor şema üzerinden şekillenen sağduyunun bütün algı ve deneyim dünyasını kapladığını varsayan ve sabit bir özne anlayışını içeren Kartezyen düşünceyi dışsallaştırmak için, sözü kaçırmak gerektiğini vurgulamaktadır. Bu vurgunun nedeni, bir düşünme biçimi olarak duyuşal-motor şemanın, her şeyin dil olduğu, dilin gerçekliği ve fenomenal dünyayı tam anlamıyla kapsayıp temsil edebileceği iddiasını barındırmasıdır. Oysa Deleuze, dilsel çerçevenin, “bu dünyayı deneyimlemenin, imgeleri ve imgelerin ilişkilerini formüle etmenin ya da film deneyimini tanımlamanın” tek yolu olmadığını vurgulamaktadır (Ashton, 2008, s. 2).

Sinemada da bir imaj/imge, yalnızca çerçeve ile sınırlı görülmemektedir ve bu bağlamda farklı ilişki ağlarına giren, farklı tür imajların karışık bir asamblajı olarak ifade edilmektedir. Bu anlamda Rodowick'e (2018) göre, Deleuze ve Bergson için “İmaj bakımından madde ile maddenin algısı arasındaki ayrım bir tür ayrımı değil, ölçü ayrımıdır” (s. 117). Böylelikle imaj açısından algı ve hafıza arasındaki ilişkiyi vurgulayan Rodowick, algının “Ancak hareketler durduğunda, yansıtıldığında ya da bu hareketlere yanıt verecek bir özne hareketi kesintiye uğrattığında mevcut” olduğunu belirtmektedir;

“Evrensel anlamda hareketler (ışığın ya da enerjinin yayılması), fiziksel anlamdaki hareketlere dönüşür; bir imajın biçimlenişi, motor eylem olarak verilen bir yanıtı hazırlanır. Böylece, [...] algı, duyum olarak açılıp eylem olarak kapanan bir aralıktır. Araya giren, imaj ya da eylem olarak dönüşmeyip, dolayısıyla nitelik ya da durum olarak direnen şey duyudur. Böylece, aralık, bir belirsizlik merkezi olarak tasvir edilir çünkü iki tarafta gerçekleşen hadiselerin kapsamı karmaşıktır. Burada “belirsizlik” özel bir anlama sahiptir: çözümlenen uyarıcı, algı açısından uygun yanıt ya da eylem olarak seçilen yanıtların genel dizisidir” (s. 117-118).

Buradaki *aralık* kavramının, mesafeden farklı olarak, “Birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki ‘yakınlık’ derecesini ölçmeye” adandığını belirten Baker (2011), kavramın “Ayrılmanın, uzaklaşmanın, yabancılaşmanın keskin eleştirisinin

kavramı, mesafelerin bireylere, algılara ve farklı psikolojik perspektiflere bağlı olarak akışkanlığından ve değişkenliğinden söz etmektedir (Bkz. Çam, 2018).

temeli” olduğuna dikkat çekerek, sinema ve videoda ise kavramı, “Vertov’un kurgu ilkeleri uyarınca, birbirinden çok uzak ve bağlantısız görünen iki imgenin ya da görüntünün arasında yer alan şey” olarak tanımlamaktadır (s. 209). Vertov’un “Sinemanın hareketle değil, istediği kadar birbirinden uzak olsun iki hareket arasındaki ilişkiyle temellendiği öğretisi” olan “entervaller teorisi”ni ele alan Baker (2011), iki imge arasında bir boşluktan daha çok, bir yakınlık derecesi olduğunu ve bu derecenin de sinematografik imgeye karşılık geldiğini belirtmektedir (s. 31, 209). Bu açıdan değerlendirildiğinde aralık kavramı, “Sinemanın ilk dönemine ait son derece özgün bir bakış tarzıdır” ve Deleuze tarafından “hareket-imajın esas formülü” olarak adlandırılmaktadır (Baker, 2011 s. 31).

Bu bağlamda “Mekânda gitgide daha fazla sayıda ve uzak mesafedeki noktaları, gitgide daha karmaşık motor yanıtlar ile ilişkiye sokan bir sürecin mekânı” olan aralık, “temsil zorunluluğuna, bilince ya da hafızaya gönderme” yapmamakta, bu anlamda da farklı bir hareket-imaj kavramlaştırmasını mümkün kılmaktadır (Rodowick, 2018, s. 118).

Deleuze (2014), imgenin zamanla bu aralık kavramlaştırması paralelinde değişmesine bağlı olarak sinemanın değiştiğini vurgulamış ve savaş sonrası Hollywood dışındaki Amerikan sinemasında imgenin niteliğiyle ilgili yenilikler saptamıştır. Deleuze’e göre, yeni imgenin özellikleri “Dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağıntılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış [ve] komplonun ifşası” olarak özetlenmektedir (s. 270). Dağıtıcı durum; imgenin eskisi gibi kapsayıcı veya sentetik olmayışını ifade etmektedir; “Karakterler çokludur, etkileşimleri zayıftır ve birincil hale gelir ya da ikincillığe geri dönerler” (s. 266). İmgenin niteliğindeki ikinci dönüşüm, “Olayları birbiri içine uzatan ya da mekân parçalarının birbiriyle uyuşmasını sağlayan evren çizgisi ya da lifi[nin]” kırılması olarak görülmektedir; “Elips bir anlatı kipi, bir eylemden, kısmen açığa çıkmış bir duruma gidilen bir yöntem olmayı bırakır: Artık durumun kendisine aittir; gerçeklik de dağıtıcı olduğu kadar boşlukludur. Zincirlenmeler, uyumlar ya da bağıntılar kasıtlı olarak zayıftır. [...] Olay kimi zaman geç kalıp, ölü zamanlarda kaybolur, kimi zaman çok çabuk bir şekilde orada olur ama başına geldiği kişiye ait değildir (ölüm bile...)” (s. 266-267). Deleuze’ün yolculuk biçimi alt başlığıyla ele aldığı üçüncü dönüşüm, duyu-motor eylem veya durumun, geçişliliği ifade eden yolculuklar ve

sürekli gidiş gelişlerle yer değiştirmesidir. Daha önce bir zorunluluktan ve kaçma ihtiyacından kaynaklanan yolculuk, artık “sahip olduğu ve her şeye rağmen *beat* seyahatinde koruduğu [...] ilksel yanını kaybetmiştir. Kentsel gezintiye dönüşmüş ve onu destekleyen, yöneten, ona belli belirsiz de olsa yön veren etkin ve duygulanımsal yapıdan kopmuştur” (s. 267).

Deleuze (2014) dördüncü olarak “Bütünlüksüz ve bağlantısız bu dünyada bir kümeyi muhafaza edenin” klişeler olduğunu belirtmektedir; “Dış dünyada dolaşan, ama aynı zamanda her bir kimsenin içine işleyip iç dünyasını oluşturan bu anonim klişeler, bu yüzer imgelerdir öyle ki her bir kimse kendi içinde psişik klişelerden başka bir şeye sahip olmayıp, bunlarla düşünür ve bunlarla hisseder, [...] kendisi de etrafını saran dünyadaki diğer klişeler arasında bir klişeden ibarettir” (s. 268). Beşinci dönüşümün -komponun ifşası- merkezsizlik düşüncesi ile ilgili olduğu görülmektedir; “İmgelerin ve seslerin mekanik yeniden üretimi” söz konusudur ve Deleuze, farklı filmlerden örneklerle savaş sonrası Amerikan sinemasının esin kaynaklarını betimlerken, filmlerin hikâyelerinin eylem-imgenin ve Amerikan rüyasının krizini betimlediğini öne sürmektedir;

“Lumet’de komplo Anderson Dosyası’nın [The Anderson Tapes] dinleme, gözetleme ve yayın sistemidir; Şehrin Prensi [Prince of the City] tüm şehri manyetik banta kaydederken, Şebeke [Network] de şehri durmaksızın ürettiği bütün yayınlar ve dinlemelerle ikiler. Ve Altman’ın Nashville’i, ürettiği tüm klişelerle şehri ikileyen bu işlemi bütünüyle kavrarken, bizzat klişeleri, içerideki ve dışarıdaki klişeleri, görsel ya da işitsel ve psişik klişeler olarak ikiye böler [...] Sinemanın organizasyonu, yaratıcının üstüne çöken kontroller ne kadar büyük olursa olsun, geri dönülemez olanı “işlemek” için en azından belli bir zamanının olmasını sağlar. Tüm klişelerden bir İmgeyi çekip çıkarıp, bunu onlara karşı kullanma şansına sahiptir. Ama olumlu bir girişim ortaya koyabilecek, estetik ve siyasi bir proje olmak koşuluyla” (s. 270).

Eylem-imgenin krizini ifade eden bu nitelikler, kısaca duyu-motor bağların çözülmesi, Deleuze’e göre, birer ön koşuldur. Bunlar yeni imgeyi olanaklı kılmakta ancak onu oluşturmamaktadır. Yeni imge ise, “çöken duyu-motor durumlarının yerine geçen saf optik ve sessel durumdur” (Deleuze, 2021, s. 12). Dolayısıyla hareket-imaj, bir ön koşul olarak, dolaylı bir zaman-imajı temsil etmektedir; “Süreyi zamanın bir imajı ya da mekânlaşması olarak kavramanın” bir yolunu sunmaktadır ancak “eylemler zamana imajda ‘hükmetmediğinde’, yani süre artık hareketlerin eylemlere aktarılmasıyla

ölçülemediğinde” doğrudan zaman-imağların ortaya çıktığı görülmektedir (Rodowick, 2018, s. 109). Dolayısıyla sinemada zaman-imağ, doğrudan bir deneyim halini almaktadır.

2.3.1.2. Zaman-İmağ Kavramı - Kristal Rejim

Deleuze’ün sinema eserlerinin ikincisi zaman-imağ kavramını ele almaktadır. Genel olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelen dönemde sinemanın dönüşen farklı niteliklerinin yer aldığı ikinci ciltte Deleuze, hareket-imağın savaş sonrası dönemde bir krize girdiğini ve bu bağlamda “Duyum(sal)-motor bağlantının kırılmasının eylem içerisinde çizilmeyen fakat ‘duyulara bağlı, temelde optik ve sestten oluşan’ yeni bir duruma”, dolayısıyla yeni bir gerçekliğe yol açtığını anlatmaktadır (Verevis, 2010a, s. 51). Conley’e (2011) göre, İkinci Dünya Savaşı döneminin travmaları, savaş sonrası dönemde belirli bir “Dışavurumun -bir film, şiir, tarih içeren bir yazı ya da bir sayfa istatistik olsun- gelip gelmeyeceği sorusunu” beraberinde getirmiştir ve bu bağlamda “Bir tarihsel bölünme çizgisinin bir yanında ‘hareketi’ bir görüntü olarak ve görüntü içinde keşfeden ve arıtan bir sinema ve diğer bir yanında ise hiçbir sembol sisteminin kararlı bir şekilde kaydedemediği şeyin ışığında Kronos’un acımasız kılıcının altında inşa edilen imajlara minnettar olan bir sinema bulunmaktadır” (s. 103). Bu bağlamda; klasik hareket-sinemada görülen çekimler arasındaki ölçülebilir ve rasyonel bağlantılar yerine, modern zaman-imağ sinema, boş ve bağlantısız alanların dağınık bir gerçekliğin inşa edildiği ve bu doğrultuda anlatı biçiminin kronolojik veya doğrusal olmadığı, “Tek bir sinema eserinde birkaç farklı, doğrusal olmayan, çok katmanlı anlatı biçimini” kapsadığı görülmektedir (Matviyenko, 2011, s. 515). Newtoncu anlayışa karşıt olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni Amerikan sineması ve modern Avrupa sinemasında zaman, hareketten değil, hareket zamandan türemektedir; aksiyonun ve “Hareketin imajdan koparılmasıyla, geriye yalnızca ‘irrasyonel’ bölümlerle bağlantılandırma kalır. Matematiksel tanıma göre, mekânı bölen aralık artık özerk ve indirgenemezdir; artık birinin başlangıcı ve diğerinin sonu olarak bölümün parçası değildir. İmağ ve ses nispi olarak özerktir” (Rodowick, 2018, s. 22). Kabadayı’nın (2015) aktarımıyla özetlenecek olursa; “Hareket-imge filmlerinin biçimsel özellikleri; devamlılık sergileme, doğrusal ilerleyiş, neden-sonuç ilişkisinin kurulması, kapalı uçlu son olarak” görülmekteyken, zaman-imgede “Bağlaçsız birleşim, gruplaşma, çok katlılık ile Deleuze’ün Félix Guattari

ile biyolojik rizom-köksap teriminden geliştirdiği, bilgiyi [...] her yöne rastgele ve belli bir merkezi olmadan yayılmayla ilişkilendirerek çok yönlü bir ağ içinde şekillendirmeyi işaret eden rizomatik” bulunmaktadır (s. 110). Bu bağlamda filmsel anlatılar, nedensel ilişkiler olmaksızın bir arada bulunurken, “Mitolojik zamanın yanı sıra geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin farklı çerçevelerine açılan katmanlar, öykü içinde öyküler” içermektedir (Matviyenko, 2011, s. 515).

Deleuze’e göre, sinemada doğrudan zaman-imajların ortaya çıkışını sağlayan koşullar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği tarafından sağlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı ertesinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile büyük bir kopuş yaşandığını belirten Deleuze’e (2020b) göre, bunun nedeni;

“Yeni Gerçekçilik’in duyum-devinimsel şemaların başarısızlığını kaydetmesidir: Karakterler, artık onları aşan durumlara tepki vermeyi ‘beceremezler’, çünkü bu durumlar ya fazla korkunçtur ya fazla güzel, ya da fazlasıyla çözümsüzdürler... O zaman yeni bir karakter ırkı doğar. Ama her şeyden önce sinematografik imgeyi zamansallaştırma olanağı doğar: Bu, hareketten çok salt zaman, saf haliyle birazcık zamandır. Sinemadaki bu devrim, başka koşullar altında Welles⁴⁶’te ve savaştan pek önce Ozu⁴⁷’da hazırlanmış olabilirdi. Welles’te zamanın bir kalınlığı, alanın derinliğinin tamamen zamansal bir sıralanma içinde ifşa edici olarak hizmet ettiği, ve de birlikte varolan zaman katmanları vardır. Ozu’da, ünlü natüremortlar tamamıyla sinematografiklerse, bunun nedeni, zamanı, tüm duyum-devinimsel ilişkilerini çoktan yitirmiş bir dünyadaki değişmez biçim olarak serbest bırakmalarıdır” (s. 67).

Sinema 2’nin Hareket-İmgenin Ötesinde başlıklı bölümünde Deleuze, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ni bu görüşleri bağlamında detaylı bir biçimde ele almaktadır. André Bazin’den (1918-1958) hareketle, yeni gerçekçiliğin “Dağınık, eliptik, başıboş veya sarsak olduğu varsayılan, bloklarla işleyen, kasten zayıf olan bağlantıları ve yüzer olaylarıyla yeni bir” biçim aldığını vurgulayan Deleuze (2021), bu bağlamda gerçeğin artık temsil edilecek bir şey değil, hedeflenen bir ideal olduğunu belirtmektedir (s. 9). Bütün hareket-imgeler, algılanımlar, eylemler ve duygulanımlar dönüşüme uğramaktadır. Bunun nedeni de “Öncelikle algılanımın eyleme uzanmasını engelleyerek onu düşünceyle ilişkiye sokacak ve, adım adım, imgeyi onu hareketin ötesine taşıyacak yeni göstergelerin

⁴⁶ Orson Welles (1915-1985).

⁴⁷ Yasujiro Ozu (1903-1963).

gerekliliklerine tabi kılacak yeni bir unsurun sahneye çıkmasıdır” (s. 9). Bu bağlamda zaman-imağ, odağını, karakterlerin veya filmde yer alan nesnelerin hareketleri üzerinde yoğunlaştıran “Sinemanın çöküşü olarak gerçekleşmektedir” (Bell, 2011, s. 116).

Deleuze, sıradan gündelik yaşam biçimlerinde, bakışın anlık temasları üzerinden film sahnelerini örnek göstererek, ‘duyu-motor’ bağlantılarının kopuşunu vurgulamaktadır. Hareket-imgenin “krizinden saf optik-sessel imgeye zorunlu bir geçiş” olduğunu belirten Deleuze’e (2021) göre artık durum, doğrudan eyleme uzanmamaktadır ve “Gerçekçilikte olduğu gibi duyu-motor değil, eylem onda oluşmadan ve onun unsurlarıyla karşılaşp onları kullanmadan önce, duyularla yüklenmiş olarak, öncelikle optik ve sesseldir”⁴⁸ (s. 13). Eski gerçeklikte (hareket/eylem-imge), “nesne ve ortamların kendine has bir [işlevsel] gerçekliği” varken, yeni gerçeklikte “nesneler ve ortamlar onları kendi başlarına değerli kılan özerk bir maddi gerçeklik” kazanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 12). Dolayısıyla Yeni Gerçekçilik’te duyu-motor bağlantılar, onları etkileyen, dengelerini şaşırtan odaklarını kaydıran arızalara karşılık gelmektedir. Deleuze’ün “eylem-imgenin krizi” olarak tanımladığı bu durum sonucunda optik ve sessel durum artık ne bir eylemle tetiklenmekte ne de eyleme doğru uzanmaktadır. Bu doğrultuda Deleuze, yeni bir gösterge kümesi olarak optik göstergelerden ve ses göstergelerinden bahsetmektedir. Ona göre, bu çerçevede “Raporlar [*constats*] ve ‘*instat*’lar” olarak iki tür optik gösterge bulunmaktadır; raporlar, “soyutlamaya meyleden uzak ve derin bir görüntü”, instatlar ise “katılımı teşvik eden yakın ve düzlemesine bir görü” vermektedir⁴⁹ (Deleuze, 2020a, s. 14-15).

Motor eylemin yerini optik durumun veya görsel tasvirin almasıyla, öznel olan ile nesnel olan arasındaki ayrımın anlamsızlaşmaya başladığını belirten Deleuze’e (2021)

⁴⁸ Deleuze (2021) bu bağlamda, farklı pekçok yönetmenin yanısıra Michelangelo Antonioni’nin (1912-2007), 1950 tarihli *Bir Aşkın Güncesi* [*Cronaca di Un Amore*] filmindeki soruşturma şeklini örnek göstermiştir; filmde polisin sorgusu “Flash-back”lerle ilerlemek yerine eylemleri optik ve sessel tasvirlerle dönüştürmektedir (s. 14). Antonioni’nin *Batan Güneş* [*L’Eclisse*] filminde ise “sınır-durumlar”ın “daha da itilerek insani olmaktan çıkmış manzaralar olarak karakterlerden ve eylemlerden geriye yalnızca jeofiziksel bir tasvir ve soyut bir envanter bırakacak şekilde onları adeta yutmuş gibi olan boş mekânlar olarak ele” alındığından bahsetmektedir (s. 14).

⁴⁹ *Instatlar* Deleuze’ün ürettiği bir kavramdır. Deleuze (2021), bu karşıt ayrımın Worringer’in tanımladığı “soyutlama ya da *Einfühlung*” alternatifine karşılık geldiğinden söz etmektedir (s. 15).

göre, hayali olanla gerçek birbirine karışmaktadır dolayısıyla “İmgesel ve gerçek birbirinden ayırt edilemez” olmaktadır (s. 16, 17).

“Bir yanda sıradan ile aşırı, diğer yanda öznel ile nesnel arasındaki ayrımların yalnızca görelî bir değeri vardır. Bu ayrımlar bir imge veya sekans için geçerli olup, bütün için geçerli değildir. Yine, sorguladıkları eylem-imgeye ilişkin olarak geçerliiyken, artık doğmakta olan yeni imgeye ilişkin olarak bütünüyle geçerli değildirler. Sürekli karşılıklı geçişlerin olduğu iki kutbu işaret ederler” (Deleuze, 2021, s. 16).

Bu bağlamda saf optik ve sessel durumlar da “nesnel ile öznel, gerçek ile hayali, fiziksel ile zihinsel” olmak üzere çift kutupludur ve bu kutupları “Sürekli iletişime sokan ve bir (karışma noktasına değil) ayırt edilemezlik noktasına doğru, şu veya bu yönde geçişleri ve dönüşümleri sağlayan optik göstergelere ve ses göstergelerine” yol açmaktadır (Deleuze, 2021, s. 19).

Böylece Deleuze, hareket-imajda sunduğu ‘Duyu-motor durum → zamanın dolaylı imgesi’ ilişkisinin yerini ‘saf optik ve sessel durum → dolaysız zaman-imge’ şeklindeki ilişkinin aldığını öne sürmekte ve saf optik ve sessel imgelerin işlevlerini özetle şu şekilde açıklamaktadır;

1. “Sabit plan ve kesme-montaj, hareketin bir ötesini tanımlar ve işaret ederler. Fakat onu ne karakterlerde ne de kamerada tam olarak durdururlar” (s. 34).
2. “Gözün durugörü işlevi üstlenmesiyle aynı anda, imgenin gerek görsel gerek sessel unsurları bütün imgenin görüldüğü kadar ‘okunması’ gerektiği, görünür olduğu kadar okunur olması gerektiği anlamına gelen içsel ilişkilere girerler” (s. 34-35).
3. “Kameranın sabitliği hareketin yegâne alternatifini temsil etmez. Kamera, hareketli olduğunda dahi, artık kâh karakterlerin hareketlerini izlemekle kâh bizzat karakterlerin nesnesi olacağı hareketleri gerçekleştirmekle yetinmeyip her durumda mekânın tasvirini düşüncenin işlevlerine tabi kılar” (s. 35).

Dolayısıyla modern sinemada artık ‘şeyin kendisi olan’ duyu-motor imge işlememektedir. Bunun yerine, somut nesneyi silerek onun yerini almaya meyleden, onun yalnızca bazı özelliklerini seçen bir tasvir olarak saf optik bir imgeden bahsedilebilmektedir. Bu imge aktüeldir fakat “Harekete uzanmak yerine, virtüel bir imgeye zincirlenir ve onunla bir devre” oluşturmaktadır; burada Deleuze’e (2021) göre,

asıl konunun “Neyin virtüel imge rolünü oynamaya muktedir olduğunu daha net bir biçimde bilmeye ilişkin” olduğu görülmektedir (s. 61-64).

Hareket-imgede, algılanım-imge ile eylem-imge arasındaki mesafe oluşumuna bağlı olarak ortaya çıkan özneliliğin yerini *hatıra-imgenin* aldığı görülmektedir. Bu bağlamda öznellik, “Zamansal ve ruhsal olan yeni bir anlam kazanır; maddeye ‘eklenen’ şeydir, onu geren şey değil; hatıra-imgedir, hareket-imge değil” (Deleuze, 2021, s. 64). Deleuze’e göre imgenin hatıra-imge haline gelmesi, “‘saf bir hatırayı’, daha önce bulunduğu yerde araması, geçmişin gizli bölgelerinde bulunan saf virtüelliği kişinin kendinde arıyor gibi araması ölçüsündedir” (s. 71). Dolayısıyla hafızadan çağrılan saf hatıralar, “yalnızca geçmişin ‘olmuş olduğu’ eski şimdiyi” temsil eden hatıra-imgelere dönüşmektedir. Bunun yanında rüya-imge, “Rüyanın bir rüya görene, rüya bilincinin (gerçek) de izleyiciye atfedilmesi” şartına tabi olarak “Her imgenin bir öncekini aktüelleştirip bir sonrakinde aktüelleştiği ve en sonunda onu başlatan duruma geri döndüğü büyük devre”yi ifade etmektedir (s. 71, 76).

Deleuze’e (2021) göre sinema, “İmgelerin etrafında bir dünya” kurmaktadır ve bu nedenle; “Rüya-imgelerle, dünya-imgelerle birleştirecek gitgide büyüyen devrelerin arayışına girmiştir” (s. 87). Dolayısıyla dünya, imgeler ya da algılar akışıdır ve sadece “Ayrı algılar bu imgelerin akışını bir ‘şeyler’ dünyasında” sabitlemektedir (Colebrook, 2013, s. 73). Hareketi görürken de insanların kendi oluşundaki hareketleri de içeren bir bütünden soyutlama söz konusu olmaktadır. Colebrook’a (2013) göre,

“Her türlü algılayan-algılanan ilişkisinin üzerinde ve ötesinde genel, kişisel-olmayan ve anonim bir oluş düzlemi vardır. Oluşun söz konusu gücünü üreten üretken bir zamandan ötürü ancak, bir ilişki var olabilir -bir diğerine yönelik tepki noktası. Her şeyin süresinin sınırlarını diğer sürelerle ilişkili olarak gördüğümüz diyalektik yaklaşımın tersine, Deleuze süreyi, farklılığı veya oluşun kendisini dışsal ilişkilerinin gerçekleşmiş biçimlerinden bağımsız olarak düşünmemizi talep eder” (s. 73).

Bu bağlamda, Bergsoncu düşünceden ve farklı sinema örneklerindeki ayna imgesinden hareketle Deleuze, aktüel ve virtüel olarak iki yüzü olan bir imge oluşumundan söz etmektedir. Böylece genel düzlemde “Algılanım ile hatıranın, gerçek ile imgeselin, fiziksel ile zihinsel [...] bir ayırt edilemezlik noktasında birbirlerine gönderdiklerinin” görüldüğünü belirten Deleuze’e (2021) göre, “Bu ayırt edilemezlik

noktası tam da onu oluşturan en küçük devre, yani aktüel imge ile virtüel imgenin, aynı anda aktüel ve virtüel olan iki yüzlü imgenin kavnaşmasıdır. [...] Bu bize optik göstergelerin ve bunların kompozisyonlarının nedenini veya daha ziyade ‘kalbini’ veren kristal-imgedir” (s. 88). Kristal-imge, sinemada yanlışın dönüşümünü sunmakta ve böylece hakikati gerçekleştirmektedir.

2.3.1.2.1. Kristal-İmaj

Felsefeyi bir ‘çokluklar teorisi’ olarak tanımlayan Deleuze (2016a), her çokluğun “Aktüel ve virtüel⁵⁰ öğeler” barındırdığını belirtmektedir (s. 175). Deleuze’e (2021) göre, sinemada farklı imge-oluşlarla büyüyen devrelerin arayışında, “Diğer bütün devrelerin içsel limiti görevini gören ve aktüel imgeyi bir nevi dolaysız, simetrik, ardışık ve hatta eşzamanlı bir ikizle yan yana getiren en küçük devreyi” aramak gerekmektedir (s. 87). Bu arayışın veya bu karşılaşmaların sonuna kadar gidildiğindeyse, bizzat aktüel imgenin bir virtüel imgeye sahip olduğu söylenebilmektedir. Örneğin aynada gerçek bir imge yansırken, bunu; “Kendi hesabına ve aynı zamanda gerçeği sarmalayan veya yansıtan bir virtüel nesnedeymişçesine yansıyor” yapmaktadır ve “İkisi arasında bir ‘kaynaşma’” bulunmaktadır (Deleuze, s. 87-88).

Fotografik olan imge, hali hazırda geçmiş olana ait olup şimdiki zamanda asılı durmakta, geçmişin şimdide, hem aktüel hem de virtüel olarak var etmektedir, “Onu geçmişten bugüne sonra yine geçmişe sürüklemek[tedir]” (Burnett, 2012, s. 73). İmgenin varolan bu geçici konumunun aynada yansıyor aktüel hale geçmesi ve yeniden virtüelle birleşmesi, sonsuz derinleşen katmanlara ve “Belleğin ya da düşüncenin giderek yükselen düzeylerine karşılık” gelmektedir (Deleuze, 2021, s. 88). Bu bağlamda sinemada kullanımıyla çeşitli aynalardaki imgenin, “Aynada yakalanan aktüel karaktere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüel” olduğu görülmektedir (s. 89).

Deleuze, aktüel ve virtüelin birleşimi olarak ‘ayna’ örneğini farklı filmlerden sahnelerle öne çıkarmaktadır. Örneğin, Orson Welles’in 1947 yılı yapımı *Şangaylı Kadın* adlı film, aynalı sahnesiyle; çoğalan virtüel imgelerin hepsinin, “Karakterin bütün

⁵⁰ Aktüel ve virtüel kavramları, önceki bölümlerde, *Deleuzecü Oluş Kavramı* başlığı altında tanımlanmıştır.

aktüelliğini emmesi” ve karakterin “Diğerleri gibi bir virtüellikten ibaret” oluşunun “saf halde ortaya çıkması”nın ilk örneği olarak görülmektedir (Deleuze, 1997, s. 70). Deleuze’e (2021) göre burada, “Çoğalan aynaların iki karakterin aktüelliğini ele geçirdiği ve iki karakterin ancak bütün aynaları kırmak suretiyle, yan yana gelerek ve birbirlerini öldürerek aktüelliklerini geri kazanabildikleri [...] kusursuz kristal-imge” görünmektedir;

“O halde aktüel imge ile onun virtüel imgesi en küçük iç devreyi, neredeyse bir uç noktayı veya sadece bir noktayı ama [...] ayrı unsurlara sahip fiziksel bir noktayı oluştururlar. Ayrı ama ayırt edilemez: işte sürekli değiş tokuş içindeki aktüel ile virtüel böyledir. Virtüel imge aktüel hale geldiğinde, aynada olduğu gibi veya tamamlanmış kristalin katılığı gibi görünür ve berrak hale gelir. Fakat aktüel imge de virtüel hale gelerek, topraktan henüz çıkartılmış bir kristal gibi görünmez, opak ve karanlık bir halde, başka bir yere gönderilir. Böylece aktüel-virtüel ikilisi, doğrudan doğruya, değiş tokuşlarını ifade eden opak-berrak’a uzanır. Fakat koşulların (bilhassa sıcaklık koşullarının) değişmesi berrak olan yüzün kararması, opak olan yüzün de berraklık kazanması veya berraklığa kavuşması için yeterlidir. Değiş tokuş yeniden başlar. İki yüz arasında bir ayrım olduğu doğrudur ama koşullar belirtilmedikçe bu yüzler ayırt edilemezler” (Deleuze, 2021, s. 90).

Böylece, hatıra-imgede olduğu gibi, “Virtüelin şimdiki zamanda yaşanmadığı, ancak gerçek ile imgesel arasında bir döngü oluşturduğu”, zaman-imgeyi içselleştiren bir imge olarak kristal-imge; “Geçmiş ve şimdiki zamanın, aralarında salınım ya da birbiri içine yayılma biçimleri”ni ifade etmektedir (Young ve Genesko, 2013, s. 316). Geçmiş ve geleceğin çarpıştığı ve tekrarın ebedi dönüşü olarak kristal-imge (*hyalosign*), zaman-imgenin doğrudan/dolaysız halini vermektedir (Verevis, 2010c, s. 250). Kristal-imgenin bu bağlamda, aktüel imgeyle “‘Onun’ virtüel imgesinin bölünmez birliği” olarak indirgenemezliği söz konusudur ve dolaysız bir zaman-imge olduğu için zamanı soyutlamadığı görülmektedir (Deleuze, 2021, s. 100, 122).

Zaman-imağ bağlamında, kristal-imağın değişken bileşenleri olarak Deleuze’ün (2021), Bergsoncu farklı türdeki bellek durumlarının tablolarını ve farklı imgesel boyut örneklerini kullandığı görülmektedir. Bunlar; *rüyalar*, *dejà-vu*⁵¹, *fantezi*, *halüsinasyon*,

⁵¹ “Bir yeri daha önce görmüş olma veya bir olayı daha önce yaşamış olma duygusu” (<https://sozluk.gov.tr/> - Erişim Tarihi: 25.02.2021).

amnezi⁵², ölüm kavramları ile rüya imgeleri⁵³, hafıza imgeleri⁵⁴, düşünce imgeleri⁵⁵, emir/ilişki imgeleri⁵⁶, hakikat imgeleri⁵⁷, ses imgeleri⁵⁸ olarak sıralanabilmektedir. Bu kavramlar bağlamında Deleuze'ün, Krzysztof Zanussi'nin (1939) filmleri üzerinden öncelikle koşulları/ortamı tartıştığı görülmektedir. Deleuze'e (2021) göre koşullar; "Zanussi'nin yapıtlarında daima bulduğumuz meteorolojik koşullar gibi, ortama [*milieu*]" ve bu bağlamda "Kristal artık karşı karşıya duran iki aynanın dışsal konumuna indirgenmeyip bir tohumun ortamla ilişkili içsel temayülüne" göndermektedir (s. 91). Deleuze, Zanussi'nin sinemayı, "Bir belirsizlik ilkesinin çeşitli yönleri" olarak, "Aktüel ile virtüel (veya karşı karşıya bulunan iki ayna); berrak ile opak; tohum ile ortam"a tabi tuttuğunu belirtmektedir. Kristal, bu bağlamda 'ifadedir', ifade "Aynadan tohuma gider" ve "Aktüel ile virtüel, berrak ile opak, tohum ile ortam" olmak üzere üç figürün içinden de "Hep aynı devre" geçmektedir (s. 94). Deleuze'e göre tohum; "Bir yandan, halihazırda amorf olan bir ortamı kristalleştirecek olan virtüel imgedir ama öte yandan bu ortamın da artık tohumun aktüel imge rolünü oynamasına imkân verecek şekilde, virtüel olarak kristalleşebilir bir yapısı olmalıdır" (s. 94-95). Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filminde Kane'in elinde tuttuğu kar küresinin kırılarak içindekilerin dağılmasını "Keşfedeceğimiz ortamların tohumları"nın atılması olarak yorumlayan Deleuze'e göre, *Rosebud*, aktüalize olup olmayacağı bilinmeyen virtüel bir tohumu ifade etmektedir.

Virtüel imgenin, Bergson tarafından 'saf hatıra' olarak adlandırıldığını vurgulayan Deleuze (2021), kavramın "Psikolojik bir hal veya bir bilinç" olmadığını, "Bilincin dışında, zamanda" varolduğunu belirtmektedir (s. 101). Bergson'un kavramı, "Mental imajlardan, rüyalardan veya hatıralardan ayırmak" için kullandığını belirten Akay da 'saf hatıra'nın "virtüel bir imaj" olarak "Kendi aktüel imajıyla kendi şimdiki zamanını" oluşturduğunu belirtmektedir (2015a, s. 122). Kristal zaman kavramı içerisinde zaman, *disimetrik* olarak ikiye ayrılmakta ve sürekli bir yeniden kuruluş içerisinde olduğu görünürlük kazanmaktadır. Burada artık çizgisel bir yapıya sahip olan

⁵² Bellek yitimi (<https://sozluk.gov.tr/> - Erişim Tarihi: 25.02.2021).

⁵³ *Oniro-signs*

⁵⁴ *Mnemosigns*

⁵⁵ *Noosigns*

⁵⁶ *Chronosigns*

⁵⁷ *Genesigns*

⁵⁸ *Lectosigns*

ve ampirik bir akış içerisindeki kronolojik zaman, yani *Khronos* değil, soyut ve kesintisiz bir zaman olarak *Aion* söz konusudur⁵⁹ (Akay, 2015a, s. 122). Kristal-imaıda görünür olan da kronolojik zamanın bir temsili değil, bu soyut ve dolaysız zamanın sunumu, zamanın “temel bir biçimde geçmekte olan şimdi ile korunan geçmişe ayrılmasıdır” (Deleuze, 2021, s. 333-334).

Deleuze (2021), zamanın kristal-imaı kavramını *Sinema 2*’de ‘zamanın aynaları’, ‘*hyalosign*’, ‘zaman kristali’, ‘zamanın kristali’, ‘zamanın tohumları’ gibi farklı söyleyişleriyle bir arada kullanmaktadır. Bergsoncu terimlerden hareketle Deleuze’ün, kristalin farklı hallerini sinemadan örneklerle ifade ettiği görülmektedir. Burada, “kristal-imgeler, kristalin hallerine” göndermektedir (Deleuze, 2021, s. 333). İlk varsayılan ‘ideal hale’ göre; “Kusursuz, tamamlanmış kristal hal” söz konusudur ve yüzeyleri açılı aynalardan oluşmaktadır (s. 105). Deleuze, *Şangaylı Kadın* filmindeki aynayı bu hale örnek göstermektedir. Kusursuz kristalde; “İkiye ayrılırken⁶⁰ aynı anda zaten sarılmış, bizzat yuvarlanmış”, ‘bu zaman’ görülmektedir (s. 106). Jean Renoir’ın (1894-1979) yapıtlarından örnekle alan derinliğini ele alan Deleuze, buna bağlı olarak kristalin ikinci halini ‘çatlak’ veya ‘kusurlu’ olarak ifade etmektedir. Burada kristalin “Bir zaafı, bir kaçış noktası, bir ‘kusuru’ vardır ve ‘çatlak’, alan derinliğinin düzenlediği “bir şeyin kaçabileceği arka plan”ı ifade etmektedir (s. 107, 108). Kristalin üçüncü hali olarak “Oluşumu ve büyüyüşü içinde yakalanan ve onu oluşturan ‘tohumlarla’ ilişkilendirilen” bir kristalden bahsedilmektedir (s. 111). Bu bağlamda Deleuze, her kristalin sonsuz oluş halinde olduğunu, bu nedenle tamamlanmış bir kristal olamayacağını belirtmektedir. Kristal; “Ortamı cisimleştiren ve onu kristalleşmeye zorlayan bir tohumla” oluşmaktadır ve Deleuze’e göre, “Mesele artık kristalden neyin nasıl çıktığı değil, aksine, kristale nasıl girileceğidir. Çünkü her girişin kendisi de kristal bir tohumdur, bir bileşendir” (s. 111).

⁵⁹ Deleuze’ün (2020) zamana ilişkin olarak *Anlamın Mantiği* adlı eserinde ele aldığı *Aion* ve *Khronos* kavramlarının Akay’ın (2015) burada ifade ettiği gibi kristal-zamana, zaman imgenin doğrudan sunumuna karşılık geldiği söylenebilmektedir. Deleuze (2020) *Aion* ve *Khronos*’un niteliklerini özetle şu şekilde belirtmektedir: 1. “*Khronos* olarak zamanda yalnızca şimdi var-olur” (s. 183), 2. *Khronos*’taki şimdi cisimseldir 3. *Khronos* “Geniş ve derin şimdilerin kurallı hareketidir” (s. 184). *Aion* olarak zamandaysa; 1. “Yalnızca geçmiş ve gelecek içten-içe-olur ya da alttan-alta-olur” (s. 185), 2. “*Aion*’un bütün çizgisi, bu çizgi üzerinde durmadan yer değiştiren ve asla kendi yerinde bulunmayan An tarafından katedilmektedir” (s. 187), 3. Hareketlerin kesiştiği farklı ‘şimdiler’ vardır.

⁶⁰ Aktüel ve virtüel imgelerin farklılaşması olarak ikiye ayrılma, Deleuze’e (2021) göre “*Ophüls*’ün yapıtlarında sonuna kadar” gitmemektedir (s. 110).

Bu bağlamda Federico Fellini'nin (1920-1993) kristalinin, bir ara kristal yapı gibi örneklendiği görülmektedir. Deleuze'e göre, Fellini'nin kristali; "Yaşama ulaşmak için içinden geçebileceğimiz ya da geçmemiz gerekecek hiçbir çatlak" içermemektedir ancak aynı zamanda; "Yaşamı dondurmak için onu kendinde tutacak hazır kesilmiş bir kristalin kusursuzluğuna da sahip değildir. Bu daima oluşum ve genişleme halindeki bir kristaldir; dokunduğu her şeyi kristalleştirir ve tohumları ona sınırsız bir büyüme gücü bahşeder. Gösteri olarak yaşamdır ama kendiliğindenliği dahilinde"⁶¹ (s. 113). Bu bağlamda kristalin dördüncü ve son durumu olarak *bozunma hali* ele alınmaktadır. Deleuze (2021), bu hali Luchino Visconti'nin (1906-1976) filmleriyle, dört unsur olarak örneklemelemektedir⁶². Burada dördüncü unsur olarak ele alınan *Çok-geç*, "Doğa ile insanın arasındaki bir birliğin duyumsal ve tensel olarak farkına varılmasıdır" ve zamanın bir boyutu olarak; "Kristal yoluyla, kristalin içerisinde süregeldiği ve etki ettiği haliyle geçmişin statik boyutuna" karşılık gelmektedir (s. 120).

Bu durumda kristal, bu dört niteliğiyle, Spinozacı bir evrenin sürekli oluş haline, sürekli farklılaşan, bölünen ve çeşitlenen bir çokluğa, geçmişin şimdide ve insanın da doğada varoluşunun farkındalığına ve bütün bu dinamiklerden fıskıran yaşama karşılık gelmektedir (Deleuze, 2021, s. 114). Bu bağlamda kristal rejim, organik rejimden "Düşünmek nedir?" sorusuna verdiği" yanıtla "nicel olarak" ayrışmaktadır; "Organik rejime göre yanıt, yadsıma, daha da kendisiyle-özdeş Varlık'a doğru yadsıma, tekrar ve özdeşlikte kavramların keşfedilmesidir; kristal rejime göre ise sürekli olarak açık bir Oluş halinde, farklılık ve özdeş-olmamada kavramların yaratılmasıdır" (Rodowick, 2018, s. 116). Bu iki yanıt arasındaki fark, beraberinde kristal rejimin gerçeklik ve onun tasviri konusunda da organik rejimden ayrışmasına yol açmaktadır.

⁶¹ Deleuze, burada kristal ve tohumların homojenliğini vurgulamaktadır; kristal, büyümekte olan tohumdur ancak farklılıklar mevcuttur. Gelişen ve gelişemeyen tohumlara karşılık açılan ve kapanan girişler vardır. Deleuze'ün, Fellini örneğinde bu girişleri ve tohumları, dörde ayırarak sınıflandırdığı görülmektedir: 1. Çocukluk Hatırası, 2. Tarihsel ve Sosyolojik Soruşturma 3. Arkeolojik Giriş, 4. Kinezik Giriş (Bkz. Deleuze, 2021, s. 113).

⁶² Deleuze'ün (2021) burada belirtmiş olduğu Visconti'nin filmlerinin başlarda üst üste binen fakat sonradan dağılan dört unsur, şu şekilde özetlenebilmektedir: 1. Tarihin, doğanın ve tanrısal yaratımın dışında kristal bir dünya, "Sentetik bir kristal" (s. 117), 2. "Kristal ortamlar onları içeriden oyararak karartan ve opaklaştıran bir bozunma sürecinden ayırlamazlar" (s. 118), 3. "Kristalin içsel bozunumuyla karışmayan", bozunmayı ikileyen, hızlandıran ve açıklayan tarih unsuru (s. 119), 4. "Bir şeylerin çok geç geldiği fikri" veya "Bunun farkına varılması" (s. 119).

Tasvirlerle ilişkin olan ayırımda Deleuze (2021), “Nesnesinin bağımsız olduğunu varsayan tasvir[i] ‘organik’” olarak, “Nesnesine karşılık gelen, onun yerini alan [...] onu aynı anda hem yaratan hem silen ve sürekli önceki tasvirlerle çelişen, onları yerinden eden veya değiştiren başka tasvirlerle yer açan tasvir[i]” kristal olarak adlandırmaktadır (s. 156). Bu bağlamda “Nitelikli bir ortamın bağımsızlığını varsayan organik tasvirler duyu-motor durumlar tanımlamaya hizmet ederken kendi kendilerinin nesnelerini teşkil eden kristal tasvirler motor uzantılarından ayrılmış saf optik ve işitsel durumlara” göndermektedir ve bu sinemanın “Artık eyleyenin değil, görenin sineması” olduğu vurgulanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 156-157). Birinci ayırımın sonucu olan ikinci noktanın, gerçek ve imgeselin ilişkisiyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Buna göre organik tasvirde “Varsayılan gerçek – kesintiye uğramış bile olsa- sürekliliğiyle onu yeniden tesis eden devamlılıklarla, ardışıklıkları, eşzamanlılıkları ve kalıcılıkları belirleyen yasalarla kendini” göstermektedir (s. 157). Bu rejim, “gerçekdışını, hatırayı, rüyayı, imgeseli” içermektedir ancak bunu karşıtlıklar üzerinden yapmaktadır; Deleuze’e göre;

“İmgesel de aslında kapris ve süreksizlik biçiminde belirir, zira her imge, içinde dönüşüm geçirdiği bir diğer imgeden bir ayrılma içerisindedir. Bu artık yasal bağlantılarla değil, bilince saf olarak belirme ile tanımlanacak ikinci bir varoluş kutbu olacaktır. Bu türden imgeler aktüel şimdinin veya gerçeğin krizlerinin ihtiyaçları uyarınca bilinçte aktüelleşecektir. Bir film baştan sona rüya-imgelerden oluşabilir; bu rüya-imgeler onları gerçek-imgelerin karşısına koyan sürekli ayrılma ve başkalaşma kapasitelerini koruyacaktır. O halde organik rejim birbiriyle karşıtlık içerisindeki iki kutup olarak bu iki varoluş kipini içerecektir: gerçeğin bakış açısından aktüellerin zincirlenmeleri ile imgeselin bakış açısından bilinçteki aktüelleşmeler. Kristal rejim ise bambaşkadır: aktüel, motor zincirlenmelerinden ya da gerçek, yasal bağlantılarından kopmuştur; virtüel ise aktüelleşmelerinden kurtulur ve kendi başına varolmaya başlar. İki varoluş kipi şimdi artık gerçek ile imgeselin, aktüel ile virtüelin birbirini kovaladığı, rollerini değiş tokuş ederek ayırt edilemez hale geldiği bir devrede bir araya gelir. İşte tam bu noktada kristal-imgeden en kesinlikli biçimde bahsedebiliriz: aktüel bir imge ile onun virtüel imgesinin kaynaşması, iki seçik imgenin ayırt edilemezliği. Bir rejimden diğerine, organik rejim ile kristal rejim arasında fark edilemeyecek geçişler meydana gelebilir veya bunlar sürekli üst üste binebilir [...] Yine de birbirinden doğa bakımından farklı iki rejim söz konusudur” (s. 157).

Gerçeklikle hayalin arasındaki farklılıkların ve sınırların muğlaklaşması ile ilgili olan bu ayırımın, başka değişkenlerle birlikte anlatıları da dönüştürdüğü görülmektedir.

Bu doğrultuda, Deleuze’ün belirttiği üçüncü noktanın, organik anlatı ve kristal anlatı arasındaki farka ilişkin olduğu görülmektedir. Buna göre duyu-motor şemaların kendilerini açmasına dayanan organik anlatıda karakterler karşılaştıkları durumlara dışarıdan öngörülebilir biçimde yanıtlar verecek şekilde hareket ederken, kristal anlatı, bu şemaların yerini saf optik ve sessel durumlara bıraktığı bir düzlemde, karakterlerin kendilerini birer kâhine çevirir ve karakterler, bu defa, içerisinde bulundukları durumu görme arzusu ile etkileşimler karşısında tepkisiz kalırlar. Öznelik konumları bu şekilde dönüşürken, mekânın kendisi de organik anlatıda içerisine yerleştiği keskin kategorilerin sınırlarının dışına doğru hareket eder. Kristal anlatıda bu nedenle somut mekânlar, “Hodolojik olmayı bırakırken soyut mekân da Öklidci olmayı bırakarak ona hükmeden kurallı bağlantıları ve uç değer yasalarını” kaybetmektedir (Deleuze, 2021, s. 158-159). Bu doğrultuda Deleuze, Yeni Gerçekçilik’te beliren, ‘konumlandırılmaz ilişkiler içeren’ ve ‘zamanın dolaysız sunumları’ olan farklı mekânsal örneklerle değinmektedir;

“Liemanncı uzaylardan, Robbe-Grillet filmlerinde kuantum uzaylarından, Resnais filmlerinde olasılık uzayından ve topolojik uzaylardan, Herzog ve Tarkovski filmlerinde de kristalleşmiş uzaylardan bahsedilebilir. Söz gelimi parçaların birleştirilmesinin önceden belirlenmiş olmayıp birden çok şekilde yapılabildiği durumlarda Riemanncı bir uzaydan söz ederiz: bu bağlantısız, saf optik, sessel, hatta (Bresson tarzında) dokunsal bir uzaydır. Ayrıca Ozu veya Antonioni tarzında, Öklidci koordinatlarını kaybeden boş ve amorf uzaylar vardır. Manzaralar, artık kristal tohumlardan ve kristalleşebilir maddelerden başka bir şeyin tutunamadığı bir ortamda sanrsal hale geldiklerinde ise kristalleşmiş uzaylar söz konusudur” (s. 160).

Bu bağlamda örneğin, Alain Resnais (1922-2014) ilk uzun metrajlı filmi *Hiroşima Sevgilim*’de (*Hiroshima Mon Amour*, 1959), farklı zaman düzeylerini ses ve görüntü düzleminde aynılaştırarak, “Anımsanan geçmiş ve şimdiki zamanı karıştırarak yeni bir öznel zaman getirmekte”, *Geçen Yıl Manenbad*’da (1961) “Modern yaşamın parçalı olma özelliği” vurgulanarak “mekân, zaman ve karakterler[in] belirsiz[liği]” ön plana çıkartmaktadır (Abisel, 2014, s. 57-58). Bu mekânsal nitelikler bağlamında hareket artık doğrudan zaman-imgeden kaynaklanmaktadır. Burada söz konusu olanın her an altüst edilme potansiyeline sahip doğrusal zaman anlayışı değil, “Zorunlu olarak ‘anormal’, esas itibarıyla ‘yanlış’ [*faux*] hareketler üreten [...] kronik bir zaman” olduğu belirtilmektedir (Deleuze, 2021, s. 160). Bu doğrultuda genel düzlemde kinetik ve kronik

rejimi birbirinden ayıran dördüncü noktanın hakikat krizi/yargı sorununa ilişkin olduğu görülmektedir. Deleuze'e göre, "Hakikati krize sokan zamanın salt ampirik içeriği değil, zamanın biçimi veya daha ziyade saf gücüdür" (s. 161). Dolayısıyla yeni zamansal anlayış bir anlamda gerçekliği krize sokmaktadır ve yeni anlatılar da bu bağlamda 'sahiciliğini' yitirmekte 'sahteci' hale gelmektedir.

Anlatının farklılaşması da sahtenin kuvveti aracılığıyla doğru biçimin yerinden edilmesi ile açıklanmaktadır. Bunun nedeni, sahtenin kuvvetinin, bir araya gelmesi olanaksız olan şimdileri eşzamanlı bir biçimde sunabilmesi ve doğrulukları hiç de zorunlu veya kesin olmayan geçmişleri hepbirlikte düşünebilmesidir. Deleuze'e (2021) göre; "Kristal tasvir zaten gerçek ile imgeselin ayırt edilemezliği noktasına" ulaşmaktadır ancak "Ona karşılık gelen sahteci anlatı bir adım daha ileri giderek, şimdiye gerçek [*vrai*] ile sahte [*faux*] arasında açıklanamaz farklar, geçmişe de aralarında karar verilemez doğru [*vrai*] -yanlış [*faux*] alternatifleri" dayatmaktadır (s. 162). Bu anlamda Deleuze, 'doğrucu insan'ın ölümünü ilan etmekte ve alışlagelen tüm hakikat modellerinin çöktüğünü ve yerine yeni anlatıların geldiğini belirtmektedir.

Deleuze'ün *sahici* ve *sahteci* anlatıları, normatif yargı sistemiyle ilişkiselliği bağlamında da ele aldığı görülmektedir. Bu ayrım bağlamında sahici anlatı mekânsal olarak kurallı ve mekanik bağlantıları, zamansal olarak da kronolojik sıralılığı izleyerek, organik bir biçimde gelişmektedir. Bu anlatı tipi, açık veya örtük bir biçimde, ancak her zaman bir normatif sistem ile ilişkilidir (Deleuze, 2021, s. 164). Buna karşıt olarak sahteci anlatı ise normatif sistemlerden kaçmakta ve onları parçalamaktadır. Hakikatin krizinin ve normatif sistemlerin parçalanmasının özneyi de değiştirdiği görülmektedir. Parçalı mekânlara, muğlak sınırlara ve zamanın dolaylı imgesine bağlı olarak, anlatılarda "Ben = Ben" in yerine "Ben bir başkasıdır" in⁶³ geçmiş olduğu vurgulanmaktadır (s. 165). Başka çokluklarla olan bağlantısallığıyla ve bu bağlantılar sonucunda değişen doğasıyla kendisi bir çokluğa dönüşmüş olan birey, 'ben bir başkasıdır' denildiğinde, artık etkileşimleriyle tanımlanmaktadır. Bu birey-çoklukların ortasında ise, çokluklardan ayırt edilmesi mümkün olmayan oluş-bölgeleri bulunmaktadır. Dolayısıyla kendilik de kendi 'özü' ile,

⁶³ Arthur Rimbaud'un George Izambard'a mektubunda yer alan formülü (1871).

kendi kendisiyle olan özdeşliği ile değil, oluş süreçleri içerisinde tanımlanmaktadır (Smith, 2013, s. 36).

Bu bağlamda, sinemada ve edebiyatta artık ‘kopuk-anlatısal’ bir biçimin hâkim olduğunu belirten Deleuze, imgelerde ‘verili’ halde bir anlatının veya tasvirin bulunamayacağını da vurgulamaktadır. Anlatının çeşitliliği, yalnız duyumsal imge biçimlerine ve bu biçimlere karşılık gelen duyuşal göstergelere atıf yapmakta ve bu nedenle; “Sahteci anlatı doğrudan doğruya zaman-imgeye, optik göstergelere ve zaman göstergelerine bağlıken geleneksel anlatı da hareket-imgenin biçimlerine ve duyu-motor göstergelere” göndermektedir (Deleuze, 2021, s. 168-169). Bu bağlamda hakikatin krizinden geriye, kuvvetlerden başka bir şey olmayan bedenler dışında hiçbir şey kalmamaktadır. Bu doğrultuda, “Yaşamda her şeyin kuvvet meselesi” olduğunu düşünen Deleuze, ‘oluş’un da “Yaşama ait sahtenin kuvveti, güç istenci” olduğunu belirtmektedir (s. 172, 175). Her şeyin oluş halinde olduğu evrende, oluşta, yeryüzünün, bedenlerin ve kuvvetin merkezsizleştiği görülmektedir. Deleuze’e (2021) göre, eğer “Oluş sahtenin kuvvetiyse [...] iyi, cömert ve asil olan da sahteyi n’inci kuvvetine [...] güç istencini sanatçı oluşa” yükseltmektedir. Her şeyin sürekli bir oluş içerisinde olduğu ve sabit, değişmeyen hakikatlerin ve temsillerin var olmadığı bir evrende, sahtenin kuvvetini yükselterek onu gerçekleştiren, yaratıcı sanatsal eylem olmaktadır (s. 180, 181). Dolayısıyla yaratıcı edimle sahtenin gerçeğe yükseltildiği bir durumda, sabit bir biçime söz konusu olan, bağlı değişen bir bakış açısı olmamaktadır. Deleuze’e göre, “Bir bakış açısı vardır ve bu [...] şeye o kadar aittir ki şey de bakış açısıyla özdeş oluş içinde dönüşüp” durmaktadır (s. 181). Deleuze, burada Nietzsche’nin kavramlarıyla düşünmektedir. Nietzsche için “Varlığın özünün perspektifinden sanatın varlıkların temel oluşumları olarak, otantik şekilde yaratıcı uğrak olarak kavranması” gerekmektedir (akt. Habermas, 2000, s. 254). Nietzsche’nin ‘büyük sahtekârlar kuramı’nı hatırlatan Deleuze (2021), *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabından örnekle, devlet insanı, din insanı, ahlak felsefecisi ve bilim insanı gibi figürlerin her birisinin sahtenin bir kuvvetine denk düştüğünü ve sanatçının kendisinin de bu anlamda bir ‘sahtekâr’ olduğunu kaydetmektedir (s. 181). Ancak sanatçı biçim yerine başkalaşım istemektedir. Bu bağlamda Deleuze’e göre, güç istenci olarak istencin iki uç derecesini, bir yanda almak-arzusu veya hükmetme-arzusu; diğer yanda ise, oluşla ve başkalaşım ile özdeş olma arzusu

oluşturmaktadır. Sanatçının yaratıcılığını bu bağlamda ele alan Deleuze'e göre, filmdeki oluşlar gibi sanatçının kendi oluşları da söz konusudur. Dolaysız-zaman imgeyi ilk ortaya çıkaran ve "İmgeyi sahtenin kuvvetine devreden" yönetmenin Orson Welles olduğunu öne süren Deleuze, *Yurttaş Kane*'de "İki imge arasındaki ayrımın tanıkların gördüklerinde silikleşmeye" başladığından söz etmektedir (s. 169, 183). Deleuze için "Sinemanın yakalaması gereken, bir karakterin nesnel ve öznel yönleri yoluyla onun gerçek ya da kurmaca özdeşliği/kimliği değil, gerçek karakterin, bizzat 'kurma'ya koyulduğunda, 'meşhut efsaneleştirme suçu'nu işlediğinde ve böylece halkının icadına katkıda bulunduğu girdiği oluşur" (s. 186). Shirley Clarke (1919-1997) ve/veya John Cassavetes (1929-1989) gibi yönetmenlerden örnekle Deleuze (2021), üç farklı ana temanın daimî kombinasyonlar oluşturduğundan bahsetmektedir;

"Karakter sürekli olarak gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı aşır durur (sahtenin kuvveti, masallama işlevi); sinemacı karakterin 'öncesinde' olduğu ve 'sonrasında' olacağı şeye ulaşmalı, durmaksızın bir halden diğerine geçişte önceki ve sonrayı birleştirmelidir (dolaysız zaman-imge); sinemacının ve karakterinin oluşu zaten bir halka bir cemaate, bir azınlığa aittir ve yaptıkları şey de ait oldukları bu unsurun ifadesini gerçekleştirmek ve serbest bırakmaktır (serbest dolaylı söylem)" (s. 189).

Bu bağlamda Deleuze, zamanı geçmiş ve şimdi şeklinde ayırmak yerine tek bir oluş durumu içerisinde birleştiren bir zaman-imge veya zaman göstergesi önermektedir. Bu dolaysız zaman-imge de birlikte varoluşların veya eşzamanlılıkların aşkın bir düzeni içerisinde değil, potansiyelleşme ve kuvvet serileri olarak, oluşun içsel mantığı dahilinde belirlemektedir. Artık imgeler, şimdide olmak yerine, önce ile sonrayı bir arada içermektedir. Tasvirler saf birer optik ve sessel imaj haline gelirken anlatılar sahteciye, hikâyelerse simülasyona dönüşmektedir (Deleuze, 2021, s. 191, 335). Bu doğrultuda; oluş düşüncesinin kimliklerin altını oymaya devam ettiği ve anlatıların yaratıcılarını da akışkanlaştırdığı söylenebilmektedir. Bell'in (2011) belirtmiş olduğu gibi Deleuze için zaman-imge, "düşüncenin tutkusu olan farktır" ve "hakikatin krizidir" (s. 117). Zamanın sonuçlarını oluşla birlikte düşünmek, zaman-imajın kavramsal mantığı ile de uyumludur.

Rajhman (2013), sinema eserleriyle birlikte Deleuze'ün "Beyne ilişkin plan ya da programlar uyarınca işlerlik göstermeyen, özgün bir bakış" geliştirerek "Mikrobiyoloji araştırmalarında keşfettiği kararsız, olasılıksal bir beyin" kavramını kullandığını

belirtmektedir (s. 17-18). Rajhman'ın yorumuyla Deleuze; "Savaş sonrası filmlerinde akıldışı bağlantılarla çalışan, zihnin hallerini önceleyen 'yaşanan bir beyin' görür. [...] Bergson'u izleyerek bu tür zihinsel hallerin indirgemeci maddeciliğini dışavurumsal bir maddecilikle ikame eder" (s. 17). Rajhman'a göre bu doğrultuda "hem felsefe hem de sanat 'nesneleşmiş' beynin ötesinde halihazırda verili olmayan yeni bağlantılar, çoklu güzergâhlar ya da sinapslar yaratabilecektir" (s. 18). Bu bağlamda, ruhsal hayatı, 'düşüncenin devinimi' olarak gören Deleuze (1986), "Felsefeden sinemaya birim" olanın beyin olduğunu ve beyninse ekran olduğunu vurgulamaktadır (s. 26). Deleuze *Cahiers Du Cinéma* dergisinde yayınlanan röportajında, bu düşüncesini vurgulamaktadır:

"Dilbilim veya psikanalizin sinema için çok büyük katkılarının olamayacağını, buna mukabil moleküler biyoloji ve beyin biyolojisinin katkıları olduğunu düşünüyorum. Düşüncenin moleküler olduğunu ve bizim gibi canlıların oluşumuna katkıda bulunan moleküler hızların var olduğunu biliyoruz. [...] Beynin devre ve bağlantıları, kendilerini oluşturan zerre tanecikleri ve uyarılardan önce varolmazlar. Bağlantılar genellikle paradoksal olup, basit görüntü birlikteliğini her yönden aşan yapıdadırlar. Sinema, görüntüyü hareketlendirdiğinden, daha doğrusu görüntüye bir öz hareket (auto-mouvement) boyutu kattığından, sürekli olarak beyin devrelerini çizer, yeniden çizer. Burada da iyi veya kötü olabilir. Ekran, yani bizler, yetenezsiz bir aptal beyinciği olabileceği gibi, yaratıcı bir beyin de olabilir" (s. 26).

Bu bağlamda, Deleuze, beynin de bir imge olduğunu düşünmektedir. Deleuze (2020b) Resnais'nin filmlerinde kişileri "sürükleyen devreler, yerleştikleri dalgalar beyin devreleri, beyin dalgaları" olduğunu ve böylece bir beyin sineması örneği sunduğunu vurgulamaktadır (s. 68). Ona göre sinema, "imgenin hareket halinde olması" nedeniyle "kurduğu beyin devreleriyle" değerlendirilmektedir (s. 68). Deleuze burada istisnanın klipler olduğunu, bunların yukarıda belirtildiği gibi "beyinciğin yetersizliğinin belirtisi" olduklarını vurgulamaktadır (s. 68). Sinemada beyin olan ekranın düşünme yetisine de sahip olduğu görülmektedir. Sinemayı devreleri ve 'görüntüye bir öz hareket' katması sebebiyle 'beyin'e benzeten Deleuze'ün 'duyum' düşüncesini de "Deney ve yaşamsal olanaklılıkların kliniği olarak sinir sistemi ya da bir tür 'nöro-estetikle' ilişki olarak" geliştirdiği görülmektedir (Rajchman, 2013, s. 139). Rajchman'a göre Deleuze;

"Sinema incelemesindeki merkezi kavramlar "gösterge" ve "imge" psikanalizle dilbilimin birleştirilmesi vasıtasıyla değil sinemanın çağdaşı,

psikanalizin de kaynağı olan nöro-bilim vasıtasıyla donatılır. Böylece Bergson'da, bellek ve eyleme dair refleks fikrine karşıt, özgün bir "beyin felsefesi" keşfeder. Böylece sinemada hareket-imgelerden zaman-imgelere geçiş aynı zamanda beyne dair bir kavrayıştan diğerine geçişi işaretler" (s. 139-140).

Bu kavrayış doğrultusunda Deleuze, "Ekran formlarının yarattığı sanal dünyaların ekrandaki dünyalara ve o ekranın dışındaki dünyalardaki bedenlere her yönüyle müdahale ettiğini" savunmaktadır (akt. Colman, 2011, s. 1). Dolayısıyla sinemanın düşünce ve ruhla "ittifak oluşturması beden yoluyla" gerçekleşmektedir. Pearlman ve Karen'a (2016) göre, "Deleuze sinemanın bu ittifakı bedeni bir tür 'törenden' geçirerek yaptığını ileri sür[mektedir ve] bu tören, bir senkronizasyon (uyumlama) törenidir. Filmin ritmi, seyircinin fiziksel ve bilişsel dalgalanmalarını kendisinininkiler takip edilsin diye etkileyerek, bedenle senkronize hale" gelmektedir (s. 89). Böylece seyircinin de bu ritimle uyumlu hale gelmesi söz konusu olmaktadır.

Bu mantık dahilinde hareketli görüntüler arasındaki *oluş*, Deleuze için, filmlerin sonsuz mekanik üretimiyle sinemanın tekrara dayalılığından bir kaçış çizgisini, sinematografik işaretlerin sınıflandırılmasındaki farkı, birey ve temsil öncesi durumu ifade etmektedir (Viegas, 2018). Bu bağlamıyla kristal rejim, "Eski mevcuttaki kimliğin hiyerarşik prensibi ile şimdiki mevcudun benzerlik kuralına direnen, bir virtüel nesneye -mutlak farka- nispetle birlikte varolan bu iki mevcudiyet (eski ile şimdi) arasında iletişim kurmaya çalışan yoğun bir sistem" olarak ortaya çıkmaktadır ve zamanın bu "Doğrudan sunuluşu -bir çeşit dünyada-varoluş-, sinemayı Hakikat [gerçeklik] ideali ile değil, yanlıştın güçleri ile -temsilin yerine, anın şimdiki varlığını açış ve yaratıcı bir kekeleme [Ve...ve...ve...] ile- ilişki içerisine" sokmaktadır (Verevis, 2010a, s. 50). Bu iki 'mevcudiyet' sistemi arasında kalmaya ve iletişim kurmaya yarayan sistem, yanlıştın güçlerini temsiliyet rejiminin yerine koyarak, kristal-imağın katmanlı zamansal ve mekânsal gerçekliğini, mevcudiyet sistemlerinin organik, büyük ve hâkim anlatılarının yerine koymaktadır. Bu anlamda Deleuze, Kafka edebiyatında bulduğu bir oluş olarak minörlüğü, bir bakıma bu mevcudiyet sistemlerinin majör zaman ve mekân kalıplarına karşı önermektedir.

2.4. Deleuze Felsefi Düşüncesinde Minör ve Majör Kavramları

Müzik terimleri olarak bilinen Minör (*Mineur*)⁶⁴ ve Majör (*Majeur*)⁶⁵ adlarının, Deleuze ve Guattari tarafından *Anti-Ödipus*'dan başlayarak farklı bağlantılar ve anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Genel anlamda majör, büyük ve önemli olana, minör ise daha küçük olana işaret etmektedir⁶⁶.

Deleuze ve Guattari'nin (2005) kullanımı ile majör kavramı veya majöriterlik “standart bir dil konuşan – ortalama – yetişkin – beyaz – heteroseksüel – Avrupalı – erkek” örneğinde olduğu gibi “Çoğunluk, sabit bir ifade veya içerik” anlamına gelmekte ve “Standart bir ölçü olarak hizmet et[mektedir]” (s. 105). Bu bağlamda, örneğin erkek, “sivrisineklerden, çocuklardan, kadınlardan, siyahlardan, eşcinsellerden vb. daha az sayıda olsa bile” majöriterliğini korumaktadır ve bunun nedeni onun –“bir kez sabitte, diğerinde sabitin kendisinden çıkarıldığı değişikende olmak üzere”- iki defa görünmesidir (s. 105). Dolayısıyla majörlük, yalnızca sayısal olarak çoğunluk durumunda olmak anlamında kullanılmamaktadır. Bu tanımlama ve örneklerden hareketle majörlük, bir güç ve hâkimiyet durumunu/konumunu üstlenmektedir. Deleuze ve Guattari (2005) burada güç ve hâkimiyet konumunda olanın majörlüğü üstlenmediği, majör olanın bu güç ve hâkimiyet konumunu üstlendiği konusunda uyarıda bulunmaktadır. Bu doğrultuda Marksizmin bile, hegemonyadan şikâyet ederken bu hegemonyayı ulusal nitelikli ve otuz beş yaş üstü erkek işçinin perspektifinden değerlendirdiği belirtilmektedir (s. 105). Majör ve minör kavramının böylece iktidar ve tahakküm ilişkilerinden bağımsız olarak düşünülmediği görülmektedir.

Bu düşünsel çıkarımın aynı zamanda, en başta Deleuze ve Guattari'nin özne anlayışıyla ilintili olduğu gözlenmektedir. Deleuze ve Guattari, içinde bulunduğu toplumu önceleyen veya ondan önce varlık gösteren bir şey olarak görmemektedir (Lorraine, 2010, s. 153). Bu bağlamda “Öznelerin sözlerinin bir anlam ifade edip etmediğini belirleyen şey öznenin kendisi değil, anlam sistemi” olarak görülmekte ve

⁶⁴ Müzik terimi olarak minör, “Küçük. Gamda küçük üçlü” anlamına gelmektedir (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> - Erişim Tarihi: 17.01.2021).

⁶⁵ Müzik terimi olarak majör, “Büyük. Gamda büyük üçlü” anlamına gelmektedir (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> - Erişim Tarihi: 17.01.2021).

⁶⁶ <https://sozluk.gov.tr/> - Erişim Tarihi: 15.01.2021.

“Bir öznenin, tanınabilir bir özne olmasının da koşulları yine özne tarafından değil, o öznenin diğerleri karşısındaki konumunu belirleyen özneleşme sistemi tarafından dikte edil[mektedir]” (Lorraine, 2010, s. 153). Boundas (1996), Deleuze’ün öznellik kavramı konusunda “içsellik köktenci eleştirisiyle ‘herhangi bir iç dünyadan daha derin bir iç’ için araştırmaları bir araya getirmesinin” önemli olduğunu belirtmektedir (s. 137). Bu anlamda özne, dış dünyanın sonsuz çokluklarıyla bağ kuran bir içsellik olarak kavranmaktadır. Bir dilin de bu özne anlayışındaki gibi akışkan ve “içsel minörlüklere” sahip olduğu söylenebilmektedir.

Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin’de Deleuze ve Guattari minör (-dil/edebiyat) kavramını sunmaktadır. Burada Kafka’nın günlükleri ve mektupları da dahil olmak üzere tüm eserleri, minör dilin majör dilde varoluşunun bir örneği olarak ele alınmaktadır. Minör kavramı, bu bağlamda köksapsı düşünce biçimine ve kaçış çizgisine/hattına işaret etmektedir. Kafka edebiyatını böylelikle majör dilde minörün edebiyatı olarak inceleyen Deleuze ile Guattari, buradaki kaçış çizgilerine dikkat çekmiştir. Akay’a (2015a) göre, Deleuze ve Guattari için Kafka’nın mektupları ve günlüklerinin önemli olmasının nedenlerinden biri “Mektubu yazan ifade formu olarak *sözcelem öznesi* ve mektubun anlattığı içerik formu olarak *sözce öznesi* ikiliğinin” bulunmasıdır. Burada “[Yazarın] kendisi yerine sözceleri iletilmektedir (sözce öznesi). [Böylece] yer değiştirmeden olduğu yerde bir göçebelik yaşamaktadır” (Akay, 2015a, s. 11). Mektuplar böylece öznenin yerine seyahat eden sözceler olarak akış içine girmektedir. Kafka’nın kahramanları, kendisi gibi uzaktan âşıklardır ve bu mektuplar arzuyu beslerken, sözcükler yazarın göçebeliğinin temsili olmaktadır.

Kafka’nın ve onun kahramanlarının sevgililerine birçok mektup yazması ama yanına hiç gitmeme durumunu Akay, suçluluk duygusu yönünden sorgulamaktadır. Bu ikiliğin yarattığı bir suçluluk duygusu varsa bile “suçlu olan sözce öznesidir. Kafka değil (sözcelem öznesi). (...) Faust gibi, Kafka’nın da şeytanla imzaladığı antlaşmayı yeniden Ödipalleştirilen ‘suçluluk duygusuyla’ birleştirmek, dışarıdan gelen yargı gücünün ürünüdür. Hâlbuki şeytanla antlaşma, köksap ile alakalıdır, her yerden ilerleyen Kafka’nın terriyerinin yersizyurtsuzlaştırıcı yazısıdır” (Akay, 2015a, s. 11). Deleuze ve Guattari, kitabın ilk bölümünde daha önce değinilen Kafka’nın *Şato* adlı eseriyle ilgili ‘her yerden ilerleme’ durumunun altını çizer: “Şato’nun, kullanım ve dağılım yasaları çok

iyi bilinmeyen ‘çoklu girişleri’ var[dır]” (2015, s. 19). Çoklu girişler, köksapsı düşünce biçimiyle okumaya ve kaçış çizgilerini de bu bağlamda keşfetmeye izin vermektedir. Böylelikle “kendisini deneyimden başka bir şeye sunmayan bir yapıtı yorumlama girişimlerini” ve “düşmanın, ‘gösteren’in girişini önle[mektedir]” (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 19).

Deleuze ve Guattari için Kafka’nın mektupları ve günlüklerinin önemli olmasının ikinci nedeni, Akay’a (2015a) göre, minör edebiyatı örneklemelerinden kaynaklanmaktadır: “Mektuplar arzudur: Kafka için evlilik bir korkunçluktur; mektupları yazan ise hem âşıktır hem arzuluyordur hem de bakirdir. (...) *Sözcelem öznesi* hiçbir şey yapamamaktadır, halbuki *sözce öznesi* her yere gidebilmektedir” (s. 12). Bu hareketlilik durumunun, yukarıda belirtildiği gibi sözcüklerin kendisinde olduğu görülmektedir. Böylece yazan için yersizyurtsuzlaşma ve yeniden yeryurt edinme durumu da sözcükler aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Minör edebiyat ile majör edebiyat arasındaki farklılık, gerçekçilik ve deneyim arasındaki karşıtlıkla tanımlanmaktadır. Çörekçiöğlu (2017), “Deleuze’ün, empirist düşünme tarzı bağlamında, İngiliz-Amerikan Edebiyatı (yani minör edebiyat) ile deneyim arasında kurduğu ilişki[nin] Fransız Edebiyatı’na (majör edebiyata) ilişkin değerlendirmesiyle” bağlantılı olduğunu belirtmektedir (s. 98). Bu doğrultuda majör ve minör edebiyat arasındaki ayrım “Rasyonalizm ile empirizm arasındaki karşıtlıkla” tanımlanmaktadır; “Sabit bir özne ve kimlikten hareketle yazan majör edebiyat, özcülüğe ve bağlantıların zorunluluğuna dayanırken, rastlantıdan hareket eden minör edebiyat [...] deneyim [...] ve bağlantıların olumsuzluğu” ile ilişkilendirilmektedir (akt. Çörekçiöğlu, 2017, s. 98). Böylelikle dildeki minör ve majör ayrımı, Deleuze’ün sabitler ve değişkenlerin gücü arasındaki ayrımının bir yansıması olarak görülmektedir. Bu anlamda majöriterlik soyut bir standardı ifade etmektedir. Siyaset alanı söz konusu olduğunda, “Majör bir dilin görüldüğü ve duyulduğu” bu alanın biçimine içkin olan bir minör unsur da bulunmaktadır ancak bu minör unsur, “majör dilden bağımsız, onun sözlerinden ve iddialarından ayrı biçimde” tek başına varolmamaktadır; “Bir dilin daima içsel minörlükleri” bulunmaktadır ve “Bir dil majör biçimin karakteristiklerini ne kadar alırsa, kendisini alıp minör bir dile dönüştürebilecek sürekli varyasyonlardan etkilenme olasılığı da o kadar” artmaktadır (Conley, 2010, s. 166). Dolayısıyla dil veya anlatı majörleşirken,

majörü minörleştirme düzeyi de artmaktadır. Sabit kalabilen herhangi bir homojen sistemden de bu bağlamda söz edilemediği görülmektedir;

“Hiçbir homojen sistem, varyasyonun immanent süreçlerinden etkilenmeden duramaz. Sabitler değişkenler ile yan yana durmaz, onlar değişkenlerden devşirilir. Majör ve minör, aynı dilin iki farklı kullanımıdır. Minör bir dil, majör dilin herhangi bir işlemsel öngörülebilirliğini (operative redundancy) kuran düzen-dünyasında bir pasaj (geçiş yolu) açar. Sorun majör ve minör dil arasındaki fark sorunu değil, bir oluş sorunudur. Bir insan (bir özne/konu, ama aynı zamanda yaratıcı ve aktif birey), devraldığı diyalekt içerisinde yeniden yer yurt edinmek yerine, kendisi majör dili yersizyurtsuzlaştırmalıdır. Minör dile doğru dönüş, majör dili bir kaçıya götürür. Minörityen yazarlar, kendi dillerindeki yabancılardır” (Conley, 2010, s. 166-67).

Deleuze ve Guattari, bu nedenle Kafka’yı, kendi dilinde bir yabancı olarak okumaktadır. Kafka’nın edebiyatı da bu anlamda minör edebiyata bir örnektir. Çünkü “minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyat” olarak tanımlanmakta ve birincil özelliğinin “dil, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olması”⁶⁷ olduğu belirtilmektedir (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 45). Minör dil, majör dili yersizyurtsuzlaşmakta ve başka bir -yaratıcı- oluş sürecine sokmakta, yukarıda belirtildiği gibi ‘bir pasaj’ açmaktadır. Kafka örneğinde bu durumun Prag Almancası ile yazmak⁶⁸ olduğu görülmektedir. Deleuze (2019), ‘kendi dilinde yabancı olmanın’ “Kusursuz ve ölçülü konuşulduğu ölçüde, bir dile, sizi kendi dilinizde bir yabancı yapacak, ya da yabancı dili *kendi* diliniz yapacak, ya da dilinizi yabancılığınız için içkin bir ikidillilik yapacak olan bu varyasyon çizgisini dayatmak” olduğunu belirtmektedir (s. 88). Bu durum, aynı zamanda “kendi dilinde kekelemek” veya “bir kaçış çizgisi yapmak” olarak tanımlanmaktadır (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 18). Bu bağlamda kaçış çizgisinde olmak, “kendi dilinden minör bir kullanım elde etme olanağını” ve “mutlak bir yersizyurtsuzlaşma oluşturan yoğunlaştırılmış bir kullanımı” ifade etmektedir (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 64). Kekelemek, normalde bir konuşma bozukluğuna işaret ederken, Deleuze bu eylemi dil ile bağlantılı kullanmakta -dili

⁶⁷ Deleuze (2015) bu durumu Kafka’nın mektuplarından alıntı yaparak yorumlamaktadır: “Yazmama olanaksızlığı, Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı” (s. 45).

⁶⁸ Deleuze (2019) Kafka’nın “Çekoslovak Yahudisi” olarak Almanca dili içerisinde “bir kaçış ya da sürekli varyasyon çizgisi çiz[diğinden]” bahsetmektedir (s. 87).

kekeletmek- ve dili kekeletmenin, ikidilliliğe benzer bir biçimde “Dile, dilin sesbilimsel, sözdizimsel, anlambilimsel tüm iç öğelerine, sürekli varyasyonun işlemlerini dayatmak” olduğunu belirtmektedir (s. 87). Bu anlamda minör olmak “majör bir dili almak ve onu, tercih ettiğimiz kimliği ifade edebilecek şekilde konuşturmadır” (Sutton ve Jones, 2016, s. 73).

Deleuze ve Guattari (2015), minör edebiyatın ikinci özelliği olarak “bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal” olduğunu belirtmektedir (s. 46). Bunun nedeni minörde bireyin birebir/dolaysız bir şekilde siyasal olanla bağlantıda oluşudur. Conley (2010), minör kavramının en başta “-itaate zorlayan ve geçişler açan- dil ve ‘emir/düzen kelimesi’ ile ilişkili” bir biçimde geliştirildiğini ve bu açıdan Deleuze’ün dili “olanaklının sanatı” olarak “temelden politik bir şey” olarak gördüğünü belirtmektedir (s. 166). Bu anlamda minör edebiyat, dili yersizyurtsuzlaştırırken “bireysel bir aile hikâyesini direkt olarak politik olana bağla[maktadır] (Akay, 2015a, s. 15). Sutton ve Jones (2016), bu siyasal boyutu “minör pratikler için toplumun majör sesinin normal alışkanlıklarını istikrarsızlaştırma imkânına sahip” olduğu için kritik olarak nitelendirmektedir (s. 73). Minör olan, majöre karşıt bir biçimde onu dıştan değiştirmemekte, içeriden majör dilin kendisini yersizyurtsuzlaştırarak, yerinden ederek ve kaçış çizgilerine iterek onun değişimine yol açmaktadır.

Deleuze ve Guattari (2005) tarafından kapitalist toplumların ‘aksiyomlarının’ majörlüğü yarattığı ve bunun yansıması olarak sosyal alanın işlevsel iddialarının majöriter unsurların her birini kurduğu, böylelikle bir standart olarak içindekilerin sayılabilir olduğu bir küme meydana getirdiği söylenmektedir (s. 436). Böylelikle “Majoriteryen standartlar, öznelere kendilerine sıralandığı ve imgelerin anlaşma kazanmasını sağlayan sistemlerdeki, yani yerli yurtlulaşmanın ve yeniden yer yurt edinmenin ağaç benzeri, hafızanın yapısına benzer, molar yapısal sistemlerdeki belirli noktaları vurgulayıp, bunları ayırt edilebilir/bilindik noktalar haline” getirmektedir (akt. Lorraine, 2010, s. 153-154). Minörlükler ise sayılamamakta, bu nedenle sabit bir küme oluşturmamaktadır ve belirsizlik niteliği ile “kaçışın ve akışın çoklukları” olarak nitelendirilmektedir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 323).

Deleuze ve Guattari’ye (2015) göre, minör edebiyatın üçüncü özelliği; “Her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır [...] Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir

eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hemfikir olmasa da zorunlu olarak siyasaldır. Siyasal alan her türlü sözceye bulaşmıştır” (s. 47). Anlatım ve sözcelem kolektif olarak düzenlenmektedir. Deleuze ve Guattari için bu anlamda: “Özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır ve edebiyat, bu düzenlemeleri, henüz dışarıda verili olmadıkları ve yalnızca gelecekteki şeytani güçler ya da oluşturulacak devrimci güçler olarak var oldukları koşullarda dile getir[mektedir]” (s. 48-49). Dolayısıyla dil ve edebiyat bağlamında önemli olan, herhangi bir dile veya anlatıya bağımlı olmayan bir dilin yaratımı olarak görülmektedir. Bu anlamda minöriterlik bir yaratım ve oluş sürecini ifade etmektedir. Deleuze ve Guattari için “Toplumsal gövde içinde yoğun niceliklerin üretimi, dizilerin çoğalmasa ve hızlanması, bekar etkenin ortaya çıkardığı çoksesli ve kolektif bağlantılar” minör edebiyatı tanımlamaktadır ve onlara göre, bunun dışında “mümkün bir tanım” bulunmamaktadır (s. 152).

Sonuç olarak minör bir dil, oluş fazında bulunan bir majör dili ifade etmektedir. Bu bağlamda standarttan sapmayı ifade etmekte ve sabit majörityen biçimin bir alt kümesi olarak onu içeriden değiştirme imkânı sunmaktadır. Deleuze yirminci yüzyılın bir “minöriterler çağı” olduğunu belirtmektedir. Conley’in (2010) aktardığı şekilde minörlükler, “oluşun tohumları” olarak kabul edilebilirler çünkü “Onları değerli kılan, kontrol edilemez akışları ve yersizyurtsuzlaşmaları tetiklemeleridir. [...] oluş, yaratımdır. Herkesin oluşumdur” (s. 167-168). Yaratıcılık ve akışkanlık niteliklerindeki vurgu, arzu kavramıyla birlikte Deleuze’ün ve Guattari’nin felsefi düşüncesinde içkin ve öne çıkan kavramlar olarak görülmektedir.

2.5. Minör Sinema Kavramı ve Dünya Sinemasında Minör Anlatılar

Minör sinema kavramının, minör edebiyat kavramı ve Deleuzeyen sinema anlayışı ile ilintili bir biçimde, ilk olarak D. N. Rodowick tarafından kullanıldığı görülmektedir (Sutton ve Jones, 2016, s. 76). Rodowick, 1997 yılında yayınlanan *Gilles Deleuze’ün Zaman Makinesi* adlı kitabında Deleuze’ün iki ciltlik sinema eserlerini felsefi çalışmalar olarak ele almakta ve bu eserleri “Deleuze’ün daha genel kaygılarının sinema aracılığıyla mantıksal gelişimi olarak” anlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Deleuze’ün siyasal sinema anlayışını da ele alan Rodowick’e (2018) göre; “Siyasal sinema üzerine

az sayıdaki doğrudan tartışma, büyük ölçüde” bu eserlerde yer almaktadır ve “Birkaç isim, Deleuze’ün ‘dizisel’ (serial) sinema örneklerinin aralarında Pierre Perrault, Glauber Rocha, Osman Sembene, Los Angeles Afrikalı Amerikalı sinemacılar okulu ve diğer başka isimlerin bulunduğu, ‘melez’ ve post-kolonyal sinemacılardan geldiğini” söylemektedir (s. 181). Rodowick bu bağlamda önemli olanın “Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyat tartışmalarına benzer bir minör sinemanın varlığı” olduğunu vurgulamaktadır (s. 182). Dolayısıyla Deleuzecü düşüncede minör sinema kavramının, genel anlamda üçüncü dünya sinemasından örneklerle, modern politik sinemanın nitelikleri ile bir araya gelen minör edebiyata dair nitelikler ile betimlendiği söylenebilmektedir.

Szymanski (2017), film çalışmalarında sıklıkla kullanılan bir kavram haline geldiğini belirttiği minör sinemanın kökeninin, Deleuze ve Guattari’nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* başlıklı incelemesi olduğunu belirtmektedir (s. 17). Bu eserin İngilizce baskısına yazdığı önsözde Bensmaïa (1986, s. ix), bir yandan Kafka’yı “Ödipalize ederek anne-baba anlatıları ile ilişkilendiren” bakışın, diğer yandan ise “Siyasal, etik, ideolojik boyutlarını göz ardı etmek pahasına onu teolojik-metafizik spekülasyonla sınırlayan” bakışın, yazara edebiyat tarihinde özgün bir yer kazandıran yönü, onun minör edebiyatın bir örneği oluşunu görünmez kıldığını belirtmektedir. Deleuze ve Guattari’nin eserleri ise bu genel okuma tarzlarına karşı çıkmakta, Kafka’yı bir minör edebiyat örneği olarak ele almakta ve onun yazınından hareketle, minör edebiyatın üç önemli niteliğine dikkat çekmektedir. Buna göre minör edebiyat;

- 1) minör bir dilde yapılan edebiyat değil, majör bir dilde ancak bir azınlık tarafından ortaya konulan edebiyattır (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 45);
- 2) bireysel olanın siyasal ve toplumsal olandan ayrı olduğu ve toplumsalın ancak bir arka plan olarak var olduğu majör edebiyata karşı, her şeyin siyasal olduğu ve bireysel olan ve olmayan alanlar arasındaki sınırın geçirgen olduğu bir edebiyattır (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 46);
- 3) ve son olarak, her şeyin kolektif bir değere sahip olduğu, öznelere yerini kolektif ifadelerin bir araya gelişlerinin aldığı bir edebiyattır (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 48).

Bu üç özellikten hareketle Deleuze ve Guattari (2015), minör edebiyatın, yalnızca belirli bazı tikel edebiyat eserlerini değil, “büyük (ya da yerleşik) diye adlandırılan edebiyatın bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını” nitelediğini belirtmektedir (s. 49). Bir diğer ifadeyle minör edebiyat, yalnızca belirli eserlerin içerisine alınıp diğerlerinin dışarıda bırakılabileceği bir küme anlamına gelecek şekilde belirli bir edebiyat “türünü” değil, yerleşik edebiyatın içerisinde varolan dönüşüm potansiyelini ifade etmektedir.

Bu noktadan hareket eden Szymanski (2017), minör sinema kavramının da bir alt tür olarak bütün sanat filmlerini ya da belirli bir dizi filmi ifade etmek yerine, majörün veya anaakımın içindeki “devrimci koşulları” ifade ettiğini belirtmektedir (s. 18). Bu durumda minör sinema kavramının bir alt türe veya janra indirgenmesi mümkün görünmemektedir. Majör sinema anlayışında minör hatlar ve/veya minör sinema örneklerinde majör çizgiler bulunması mümkün görünmektedir. Öte yandan Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyat tanımlarından hareketle minör sinema kavramına yaklaşan Cepedal (2020) ise, minör sinemanın, “temsil mantığında” işleyen yerleşik sinemayı biçimsel bakımdan yersizyurtsuzlaştırma arayışını ifade ettiğini, *auteur*ün kendi öznel değerlendirmesini yapan bireysel bir özne değil kolektif bir eyleyen olduğunu ve minör sinemada bireysel olan ile toplumsal olanın iç içe geçtiğini ve her şeyin siyasallaştığını belirtmektedir (s. 48-49). Bireysel olanın toplumsal olandan net bir biçimde ayrılmasının mümkün olmamasının Deleuze ve Guattari tarafından da minör edebiyatı tanımlayan unsurlardan birisi olarak nitelendiği göz önüne alınırsa, minör sinema kavramının işaret ettiği devrimci koşulların yalnızca sinemasal gerçeklik ile sınırlı kalmak durumunda olmadığı ileri sürülebilir.

Bu nedenle, keskin ayrımları içeren kalıpsal sınıflandırmalar yerine, bu çalışmada indirgemeci olmayan kapsayıcı bir yaklaşım tercih edilmektedir. Bu bağlamda, örneğin neredeyse tüm ‘sanat filmleri’, ‘kadın filmleri’ veya ‘kadınların sineması’⁶⁹, melez türler veya filmler, dilsel, biçimsel veya anlatısal farklı yönleriyle minör sinema anlatılarına dahil edilebilmektedir.

⁶⁹ “Kadınların sineması, terim olarak, Alison Butler’a göre üç noktaya işaret eder: 1) Kadınlar tarafından yapılan, 2) kadınlara seslenen, 3) kadınlarla ilgili filmler; ya da en geniş anlamıyla üçü birden” (akt. Öztürk, 2004, s. 11).

Deleuze'ün minör sinema kavramının bileşenlerini geliştirdiği en önemli iki eserinin, *Sinema 1* (2004) ve *Sinema 2* (2021) başlıklı kitapları olduğu düşünülmektedir. Bu iki kitapta bir sinematografik bilinç kuramlaştırılmakta ve yeni bir felsefe biçimi olarak önerilmektedir (Colman, 2011, s. 1). Deleuze üzerine çalışan akademisyenler arasında, bu eserlerin niteliğine ilişkin iki farklı değerlendirme bulunduğu görülmektedir. Sinema ve sinema felsefesi üzerine yazılmış bu iki cilt, Deleuze üzerine çalışan bir grup akademisyen için filozofun eserleri arasındaki en zayıf parçalar iken, diğer bir grup için “Geçicilik, hareket, asamblaj, duygulanım, aktif ve reaktif kavramlar, güncel ve sanal ve diğerleri gibi sorulara sundukları perspektif nedeniyle” Deleuze'ün önemli eserleri arasında değerlendirilmektedir (Matviyenko, 2011, s. 513). Bu eserlerin Deleuze'ün felsefi yazını içerisindeki ağırlığına ilişkin tartışmadan bağımsız olarak, düşünürün özgün bir sinema felsefesini bu iki eserde ortaya koymuş olması ve minör sinema kavramlaştırmasının bileşenlerini bu ciltlerde geliştirmiş olması, *Sinema 1* ve *Sinema 2*'yi bu çalışma açısından önemli kılmaktadır.

Deleuze, minör edebiyatın özellikleriyle paralellik gösteren bir dizi nitelik üzerinden, klasik ve modern sinema arasında ayırım yapmaktadır. Bu özelliklerden ilki, Deleuze'ün (1997) *Sinema 2: Zaman-İmaj* adlı kitabının *Sinema, beden ve beyin, düşünce* başlıklı bölümünde yer alan şu cümle ile saptanabilmektedir: “Geleneksel sinemada, baskı altına alınsalar, aldatılsalar, tabi kılınsalar ve kör ya da bilinçsiz olsalar dahi, halk/insanlar oradadır” (s. 216). Deleuze bu düşünce doğrultusunda Sovyet Sineması'ndan Sergei Eisenstein (1898-1948), Vsevolod Pudovkin (1893-1953), Dziga Vertov (1896-1954) ve Alexander Petrovich Dovzhenko (1894-1956) gibi yapımcı-yönetmenlerin filmlerini örnek göstermektedir. Bu yönetmenlerin filmlerinde “insanlar oradadır”: “Her durumda, halk, [...] tek bir ideolojide birleşmiş bir organik kolektif olarak” imgelenmekte ve “Kolektifin imajı[nın], ulu bir teleojik serim halinde organik biçimde verili” olduğu görülmektedir (Rodowick, 2018, s. 193). Deleuze'e (2021) göre, “Eğer bir modern politik sinema varsa, şu temelde olacaktır: halk artık yok ya da henüz yok... halk noksan” (s. 265). Minör sinema da bu bağlamda “Baskı altına alınarak tabi kılınan halkı temsil etmez veya onlara hitap etmez. Bunun yerine henüz yaratılmamış bir halkı ve henüz var edilmemiş bir bilinci” öngörmektedir (Verevis, 2010a, s. 168).

Deleuze'e (1997) göre, klasik ve modern sinema arasındaki ikinci ayırım siyasal ve özel olan arasındaki ilişki ile tanımlanmaktadır. "Kafka, ne kadar hareketli olursa olsun 'majör' edebiyatın siyasal ile özel arasındaki sınırı daima koruduğunu" söylemektedir ancak "Minör edebiyatta özel olan meseleler derhal siyasallaşır ve bir 'ölüm-kalım kararının verilmesini talep eder'. Büyük uluslarda aile, çift veya birey kendi işinde gücündedir, ama bu işler toplumsal çelişkileri ve sorunları zorunlu olarak yansıtır veya onların sonuçlarından doğrudan etkilenmektedir (s. 218)". Deleuze'e (1997) göre, bu doğrultuda klasik sinema, siyasal olanla özel arasındaki "İlişkiyi belirleyen ve bir farkındalık aracılığıyla bir toplumsal güçten diğerine, bir siyasal konumdan diğerine geçişe izin veren" sınırları, yani majörle olan sınırları korumaktadır (s. 218). Modern politik sinemada ise "En ufak bir mesafeyi ya da evrimi sağlayacak hiçbir sınırın hayatta kalamadığı" görülmektedir; "Özel konular toplumsal -veya siyasal- olan ile dolayimsız şekilde" birleşmektedir⁷⁰ (s. 218). Modern politik sinema, klasik sinemaya benzer şekilde "Evrimin ve devrimin imkânı üzerine kurulmamış, daha ziyade, Kafka'nın tarzında, imkânsızlıklar üzerine kurulmuş gibidir" (Deleuze, 2021, s. 268). Dolayısıyla sınırlar bulanıklaşmaya/belirsizleşmeye başlamaktadır. Minör sinema da bu doğrultuda tanımlandığında; "Özel ile kamusal arasındaki sınırı devam ettirmez. Sınırları geçer, kişisel olanın siyasallaşması için, onu toplumsal olan ile birleştirir" (Verevis, 2010a, s. 168).

Deleuze'e (1997) göre; "Eğer halk kaybolduysa, eğer artık bilinç, evrim ya da devrim yoksa, bu artık kendisi imkânsızlaşan bir geriye dönüş tasarısıdır. Artık iktidar ne proletarya tarafından ne de birleşmiş veya birleştirilmiş bir halk tarafından ele geçirilmeyecektir⁷¹" ve sınıf bilinci, ulus bilinci gibi modern çağın geleneksel solcu veya antikolonyalist kavramlarda işaret edilen bilinçlilik ideali anlamında 'bilincin' "Ölüm

⁷⁰ Bu bölümde Deleuze (1997), *Yol* (1981, Şerif Gören) filminde ölen kardeşin eşiyle yapılan evlilik durumunu örnek göstermektedir. Deleuze'e göre filmde "Aşiretler, bir dayanışma ağı meydana getirir. Bu ağdaki ilişkiler o derece sıkı dokunmuştur ki bir karakter, ölmüş abisinin eşi ile evlenmek zorundadır ve bir diğeri de suçlu olan karısını olması gereken yerde cezalandırabilmek için bir kar çölünü aşar; ve *Yol*'da olduğu gibi *Sürü*'de [1978] de en ilerici olan kahraman peşinen ölüme mahkûm edilmiştir" (s. 218).

⁷¹ Deleuze (1997), üçüncü dünya sinemasında en iyi film yapımcıları olarak gördüğü isimlerin buna bir süreliğine inanabildiklerini vurgulamaktadır; "Rocha'nın Gueveracılığı, Chahine'in Nasırcılığı, siyah Amerikan sinemasının siyah-güççüllüğü. Ancak bu otörler bile, söz konusu perspektifin klasik kavramlaştırmasından yavaş, belli belirsiz ve açıkça işaret etmesi zor olsa da" ayrılmaktadırlar (s. 220).

ilanı, tam da böyle bir halkın olmadığı ve bunun yerine, henüz birleştirilmemiş veya sorunun dönüşmesi için birleştirilmemesi de gereken çok sayıda, sonsuz sayıda halkların olduğunun bilincine varılması” olarak görülmektedir (s. 219-220). Deleuze’e göre, üçüncü dünya sineması, “Bir kendinden geçme veya kriz aracılığı ile gerçek tarafları, eksik olan halkın bir önceden canlandırması olacak kolektif ifadeleri üretmek üzere bir araya” getirmeyi amaçlamaktadır (s. 224).

Bu bağlamda Deleuze, üçüncü dünya sinemasını azınlıkların (minörlüklerin) sineması olarak tanımlamaktadır. Bunun nedeni üçüncü dünya sineması insanların “minörlük şartıyla” varolmaları ve bu yüzden “Eksik olmalarıdır. Özel işler, minörlüklerde doğrudan siyasaldır. Modern politik sinema, tiranik bir birliği yeniden-yaratarak halkına arkasını dönmeyen birleşmelerin başarısızlığını kabul ederek, bu çatlağın, bu kırılmanın üzerine inşa edilmiştir” (s. 218). Dolayısıyla modern politik sinemanın bir parçalanma hali üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Klasik ve modern sinema arasında sözü geçen üçüncü fark doğrultusunda minör sinema, “Halkın ancak azınlık olma koşuluyla var olabildiğini kabul ederek, yeni bir birlik (ve tekillik) tanımlamak yerine, koşulların çokluğunu yaratır (ve yeniden yaratır)” (Verevis, 2010a, s. 168).

Modern siyasal sinemaya atfedilen niteliklerin minör sinemayı da tanımlayan özellikler olduğu görülmektedir. Deleuze’e (2021) göre, “Kafka’nın edebiyat için söylediği, sinema için çok daha geçerlidir çünkü sinema kolektif koşulları kendi üzerinden bir araya” getirmektedir (s. 271). Minör edebiyat kavramı ile ilişkilendirilerek minör sinemanın üç farklı özelliği şu şekilde yalınlaştırılarak özetlenebilmektedir; “1. Gelecek için gelmesi beklenen bir halk için yeni bir kimlik duygusu yaratılmaya çalışılması. 2. Kamusal ve özel alanlar arasındaki ayrımın silinmesi ve bunun tüm kişisel edimleri kendiliğinden siyasallaştırması. 3. Klişeleri yeniden üretmeye de onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaya da direnmesi” (Sutton ve Jones, 2016, s. 79-81).

Sinema 1 ve *Sinema 2*’de Deleuze, Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), Sergey Ayzenştayn (1898-1948), Dziga Vertov (1896-1954), David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948), René Clair (1898-1981), Alain Resnais (1922-2014), Glauber Rocha (1939-1981), Orson Welles (1915-1985), Wim Wenders (1945) ve Jean Vigo (1905-1934) gibi yönetmenlerin filmleri üzerinden yaptığı kuramsal analizlerle, bir

bakıma sinemasal bir varoluş felsefesi önermekte, bunun yanında *Sinema 2*'de (2021), Filipinli Brocka (Lino Brocka, 1939-1991), Quebecli Perrault (Pierre Perrault, 1927-1999), Brezilyalı Rocha (Glauber de Andrade Rocha, 1939-1981), Etiyopyalı Gerima (Haile Gerima, 1946) ve Afro-Amerikalı Burnett (Charles Burnett, 1944) ve Lane (Charles Lane, 1953) gibi yönetmenlerin filmleri bağlamında, minör sinema kavramını üçüncü dünya sinemasından örneklerle tartışmaktadır. Bu tartışmalarda minör sinemanın, Deleuze için “‘ulusal kimlik’ veya ‘otantisite’ gibi dar ve özcü nosyonların ötesine geçen” bir kavram olduğu görülmektedir ve tikel bir ‘şey’ olarak değil, yerel ve uluslararası güçlerin ve koşulların karmaşık ve çoklu bağlantıları tarafından biçimlendirilen bir kavram olarak anlaşılması gerektiği düşünülmektedir (Matviyenko, 2011, s. 524-525).

Jean-Marie Straub (1933) ve Danièle Huillet (1936-2006) gibi yönetmenlerin eserlerini minör sinema bağlamında tartışan Cepedal (2020) da bu eserlerin herhangi bir ulusal kimliğe indirgenemez yönüne dikkat çekmektedir. Cepedal’a göre, bu yönetmenlerin eserleri, Kafka, Schoenberg ve Bach gibi isimlerin çalışmalarından alınmış pek çok parçayı içermekle birlikte, bu kesip almalar birer alıntı, atıf veya bir şeyin imleyicisi birer metafor olarak kullanılmamaktadır. Söz konusu isimler, kendi eserlerinde bu parçaları bir meta-anlatının parçası olarak veya eserlerini daha büyük bir sanatsal-tarihsel düzlemde diyaloga sokmak için kullanmamaktadır. Cepedal (2020), tam aksine, bu parçaların kopartılmasının onları yersizyurtsuzlaştırma amacı taşıdığını ve bu yönetmenlerin eserlerine, kopartılan parçalar arasında düzgün ve geçici geçişlerin tasarlanmamış olması sayesinde, bir arada kalmışlık, bir göçebelik niteliği kazandırdığını belirtmektedir (s. 50). Minör sinema, temsil mantığı ile işleyen yerleşik sinemanın özcü varsayımlarının karşısında, bu arada kalmışlığı vurgulamaktadır.

Deleuze’ün, göçebelik ve arada kalmışlık nosyonlarının minör sinemadaki önemini, minör sinemanın hafıza ile ilişkisi üzerinden de vurguladığı görülmektedir. Hafıza kavramını Bergsoncu bir biçimde ele alan Deleuze için yaşanmış olan her an, o anı yeniden hatırladığımızda aktüel olarak vardır; aynı zamanda, hatırlanarak yeniden bilinç düzeyine çıkma potansiyeline her zaman sahip olduğu için virtüel olarak da var olmaktadır. Dolayısıyla hafıza, göçebe bir kavramdır ve bu nokta, çoğu üçüncü dünya sineması örneğinde hafızayı çağıran ve açan bir nitelik olduğuna dikkat çeken Deleuze için minör sinemanın geçmiş ile şimdi, siyasal alan ile özel alan ve birey ile kolektif

arasındaki sınırları nasıl sorgulayıp dönüştürdüğünü ve buradan nasıl bir sinemasal anlatı çıkarttığını anlamak açısından önem taşımaktadır (Matviyenko, 2011, s. 524-525). Matviyenko'ya (2011) göre hafızanın göçebe doğası, üçüncü dünyanın minör sinema örneklerinde insanlara yeni oluş imkânları açmakta ve minör sinemayı bu nedenle daima politik bir sinema olarak görmek gerekmektedir (s. 525).

Fruit Chan'ın (1959) filmlerinden hareketle, minör sinema kavramını Hong Kong sinemasındaki potansiyellerin açığa çıkartılmasında ve karakterize edilmesinde kullanan Yau (2001) ise, kavramın "üçüncülük" fikri ile olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Buna göre, Deleuze'un Peirce'dan ödünç aldığı bir kavram olan "üçüncülük", birden ve ikiden sonra gelen bir üçüncü seçeneği değil, birin ve ikinin tam kalbinde duran, onların sıralılığını bozan ve bu ikili dikotominin ötesine işaret eden bir potansiyeli ifade etmektedir (Yau, s. 546-547). Bu anlamda minör sinemanın üçüncü bir sinema olduğunu söylemek, onun ne coğrafi, ekonomik ve sosyal bakımdan birinci ve ikinci dünya sinemalarından ayrı olduğu ne de majör güçlerden kopuk bir perifer bölge sineması olduğu anlamına gelmektedir. Minör sinemanın üçüncülüğü, majörün ortasında dursa bile, majörün konuştuğu dili konuşmamasından, onun biçimsel ve anlatsal alışkanlıklarının ötesindeki olasılıkları işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Yau (2001), bu bakımdan Hong Kong sinemasının bir minör sinema olarak yorumlanmasının, coğrafi, sosyo-ekonomik ve kültürel bakımdan bir majör güce yakın olmasının yanı sıra, bir minör anlatı örneği olarak, majör biçimlerden farklılaşma ve majörün dayandığı dikotomilerin ötesini işaret etme kapasitesinden geldiğini belirtmektedir (s. 547). Yau'nun çalışmasının odağında yer alan Hong Kong örneğinde görülen minör sinema da tıpkı minör edebiyat gibi, tek bir sinemasal ekolü veya ortak bir söylemi değil, henüz var olmayan bir ortak özneye seslenen yaratıcı kolektifliği içermesi bakımından (Rodowick, 1997, s. 154), yönetmene öncelik tanıyan ve film üretimindeki ortak çabayı silikleştiren üsluba değil, Kafka romanlarının yazara ayrıcalıklı bir konum atfetmekten çekinen tarzına daha yakın durmaktadır (Değirmen, 2019). Aynı noktadan bakıldığında, Öztürk'ün (2004) 1970'lere kadar dünya sinemasında yaratılmış olduğunu belirttiği eril dilin yerine de erkek-birey-öznenin konumunu silikleştiren ve bunun karşısına ortak çok sesliliğin ve karşıt-sesliliğin dilini çıkartan eğilimlerin minör sinemasal adımlar olduğu söylenebilir (s. 13).

Uluslararası literatürde de Deleuze'ün çalışmalarını takiben minör sinema kavramı çerçevesinde yapılan araştırmalarda, minör sinema bir akım veya ekole bağlı olarak değil, çok daha kapsayıcı bir yaklaşımla, majör sinema dillerinin merkezine de yerleşebilen kimi nitelik ve arayışların ağırlık kazanması olarak değerlendirilmektedir. Daha önce örnek olarak anılan Straub, Huliet ve Chan dışında, farklı yazarların değişik yönetmenlerin filmlerinde veya farklı ülke sinemalarındaki minörlükleri ortaya çıkartan çalışmalar yapmış oldukları görülmektedir. Örneğin *Melankoli ve Terapi'nin Minör Sinemaları* başlıklı çalışmasında Szymanski (2017), minör sinema kavramını, küresel sanat sinemasından seçtiği bir dizi filmi, majör bir yapının içerisindeki dönüşüm potansiyelini ortaya çıkartarak bu yapıları bükme için kullanmaktadır. Çalışmanın konusu olarak seçilen majör yapı, bir sinematik tür, dil ya da sinema kurumları değil, "Psikiyatrinin, depresyon benzeri sinir hastalıklarını klinik olarak algılama -ve üretme-modudur" (Szymanski, 2017, s. 18). Çalışma için toplamda beş film, *The Red Desert* (Michelangelo Antonioni, 1964), *Afternoon* (Angela Schanelec, 2007), *Night Moves* (Kelly Reichardt, 2013) *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Apichatpong Weerasethakul, 2010) ve *Palawan Fate* (Kanakan Balintagos, 2011) seçilmiş ve çalışma bağlamında minör sinema kavramı, seçilen bu filmlerin anti-psikiyatri politikalarını açıklamak üzere kullanılmıştır (Szymanski, 2017, s. 18).

Hamid Naficy ise, minör sinema anlatılarının hâkim olduğu bir sinema "türü" olarak *aksanlı sinema* şeklinde bir kategori önermektedir. Ona göre, özellikle sürgün edilen veya diasporada yaşayan yönetmenlerin, post-kolonyal temaları ve kimlik sorunsalını işleyen filmlerini, bir yandan minör anlatıları benimsemeleri bakımından öte yandan ise belirli bir siyasal perspektifi yansıtmaları -ancak bunu bir angajmandan çok ortak toplumsal-siyasal deneyimin yeniden üretimini biçiminde yapmaları- nedeniyle böyle bir kategori altında ele almak mümkün görünmektedir. Naficy, minör sinema kavramından hareketle ürettiği bu kavramın içerisine "Firtz Lang'dan Murnau'ya, Bunuel'den Tarkovsky'ye veya Atom Egoyan'a; sürgün edilen İranlı yönetmenlere kadar uzanan bir yelpazeyi" katmaktadır (Değirmen, 2019).

Deleuze'ün minör sinema kavramını, "Ezilen bir azınlığın koşullarını temsil etmek için değil, yeni değerler icat etmek ve şimdiye kadar kayıp olan bir halkın yaratılmasını kolaylaştırmak için yola çıkan bir sinema olarak" tanımladığı

düşünüldüğünde, bu yeni değerler ile yeni halklar ve kolektif kimlikler yaratma yönündeki özgürlükçü ve dönüştürücü kuramsal tavrın, Deleuze sonrasında da onun kavramları ile dünya sinemasına yaklaşan araştırmacılar tarafından sürdürüldüğü söylenebilir.

2.5.1. Türk Sinemasında Minör Anlatılar

Türkiye’de *minör sinema* kavramı ile ele alınan filmler konusunda alan yazınında yer alan kaynakların sınırlı olduğu görülmektedir⁷². Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da ‘sanat sineması’, ‘kadın sineması’, ‘göçmen sineması’, farklı melez türlere ait filmler ve farklı auteur filmleri gibi örneklerde minör sinema kapsamında değerlendirilebilmektedir. Ancak bu değerlendirme, sanat sineması, göçmen sineması veya kadın sineması gibi belirli bir bütünselle gönderme yapan alanların tümünün minör olduğu anlamına gelmemektedir. Minör sinema tanımlaması belirli niteliklerle sunulmakta olsa da Deleuzecü oluş düşüncesiyle bağıntılı olarak; anlamların veya kavramların akışkan olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, majör bir film minöre, minör olansa majöre dönüşebildiği ölçüde her örneğin geçerliliğini yitirme potansiyeline sahip olduğu söylenebilir.

Genel anlamda anaakım sinemadan farklı bir çizgide yer alan filmlere bakılmak istendiğinde *sanat sineması* kavramı ele alınabilmektedir⁷³. Kısaca değinmek gerekirse, Türkiye’de sanat sinemasının⁷⁴ 1960’lı yıllarda görülmeye başlandığını belirten

⁷² Minör sinema terimi kullanılarak yapılan inceleme doğrultusunda; *Avrupa Göçmen Sineması* (Yaren, 2007), *Edebiyat, Tiyatro ve Sinema Arayışında Uyarılma: Hamlet’in İzdüşümleri* (Şahinkaya, 2019), *Küreselleşme ve Çok Kültürlülük Bağlamında Kürt Filmlerinde Türk Karakterlerin Temsilleri* (Göncü, 2016), *Yeni Türk Sineması’nın Minör Temaları: “Gözetleme Kulesi”* (Avcı, 2017) ve *Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı* (Özçınar, 2017) Deleuze’ün “Kadın-Oluş”, “Organsız Beden” ve “Arzulayan Makine” Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme* (Barış, 2019) bazı örnekler olarak gösterilebilmektedir. Bu örnekler yalnızca “minör sinema” kavramı ile taranarak elde edilen sonuçlardan bazılarıdır ancak niceliksel olarak uluslararası çalışmalara oranla %10’luk bir dilimi aşmadıkları ve bu bağlamda ‘sınırlı’ oldukları söylenebilir.

⁷³ Bu bölümde amaç, sanat sineması tarihini bütünüyle ele almak veya tanımlamak olmadığından kısaca değinilmektedir. Türkiye’de ayrıntılı sanat sineması tarihi ve/veya analizleri için bkz. Ulusay, 2008; Karadoğan, 2010; Karadoğan, 2018.

⁷⁴ Karadoğan (2018) “Türkiye’de sanat sinemasının popüler sinemayla arasındaki karşıtlık[ın] hiçbir zaman bütün kurallarıyla yerleşik ve belirgin bir biçimde ortaya konma[dığını] belirtmektedir (s. 3).

Karadoğan'a (2010) göre, bu yıllarda üretilen filmlerin birkaç örnekle⁷⁵ sınırlı kaldığı ve yayınlandıkları dönemde izleyici nezdinde önemsenen yapıtlar olamadıkları görülmektedir (s. 15). Bir anlatı tarzı olarak sanat filminin ülkemizde 1980'lerden itibaren⁷⁶ ve yeni yönetmenlerle birlikte kurumlaşmaya başladığını belirten Ulusay'a (2008) göre; bu ilk emekleme dönemi, çoğunlukla "kaba saba metaforlar, tuhaf diyaloglar ve abartılı oyunculuklar[dan]" oluşan bir bunalım sinemasını yaratmıştır (s. 135). Bu sinemanın, ancak daha sonraki dönemlerde, alışılmış kalıplardan uzaklaşıp yaratıcı öneriler getirdikçe ve seyirci profilindeki dönüşümle paralel bir biçimde, yalnız kısmi bir onay aldığı bilinmektedir (Ulusay, 2008, s. 411). 2000'li yıllara gelindiğindeyse, Nuri Bilge Ceylan (1959), Semih Kaplanoğlu (1963), Zeki Demirkubuz (1964), Reha Erdem (1960) gibi *auteur* yönetmenlerin sanat sineması örnekleri verdiği söylenebilmektedir (Karadoğan, 2010, s. 16). Deleuze ve Company'nin düşüncelerinden hareketle Hepdinçler'in (2013) belirtmiş olduğu gibi bu yönetmenler, "büyük ölçüde temsil pratikleri içerisinde yer alan uzun çekimler, sabit kamera ve uzatılmış takip (tracking) çekimleri gibi biçimsel ve bir ölçüde fotografik kaliteye sahip temsil pratikleri" yönünden Yasujirō Ozu (1903-1963), Andrey Tarkovski (1932-1986), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Béla Tarr (1955) gibi yönetmenlerle anılabilmektedir (s. 153). Deleuze'ün sinema eserlerindeki hareket kavramı bağlamında ele alınan bu yönetmenlerin aynı zamanda minör-sinema örnekleri verdiği de düşünülmektedir.

Türkiye'de sanat sineması örneklerinin yanında, bu sinemaya içkin olan *kadın sineması* da minör-oluş bağlamında minör sinema örnekleri kapsamında ele alınabilmektedir. Bu çerçevede Türkiye'de 2003 yılına kadar 23 kadın yönetmen olduğu ve toplam 6035 filminden 96'sını yönettikleri bilinmektedir (Öztürk, 2004, s. 34). 2000'li yıllardan 2018'e değin 61 yeni kadın yönetmenin toplam 96 film ürettiğini belirten Semire Ruken Öztürk'ün (2018) son araştırma verilerine göre; "2010'dan bugüne kadar

⁷⁵ Karadoğan (2010), burada "*Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (Alp Zeki Heper, 1966)" filmlerini örnek göstermektedir.

⁷⁶ Karadoğan'a (2010) göre; "1980'ler itibarıyla bakıldığında sanat sineması olarak görülebilecek filmlerin en önemli örneklerini Ömer Kavur vermiştir. Kavur 1986'da *Anayurt Oteli* filmiyle değiştirdiği kendi sinemasal geleneğini son filmine kadar sürdürmüş ve Türkiye sinemasında daha önce bu denli tutarlı bir biçimde hiçbir yönetmenin yapıtlarında gözlenemeyen sanat sinemasının belirli tematik ve anlatsal özelliklerini kullanmıştır" (s. 15).

41 kadın yönetmene ait 65” film bulunmaktadır (s. 295). Bu oran kısmi bir artışı gösterse de dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sinema alanında kadınların veya kadınlara dair anlatıların minör çizgide yer aldığı görülmektedir. Öztürk (2000), dünya genelinde de ‘sanat sineması’nın “geleneksel sinemadan farklı yönde işlediğini” ve “sanat filmlerinin kadını daha çok düşündüğü ve onu özgürleştirme kaygıları taşıdığı”nı kabul etmekle birlikte yine de “kadınlar üzerinde sonuçta geleneksel filmler ile benzer noktalar gösterecek biçimde, daha incelikli estetik, nitelikli ve kapalı ideolojik egemenlik kurduğu düşüncesine” dayandığını belirtmektedir (s. 19). Hâkim olan sinema dili ve erkeklerin majörlük halinin fazla değişmediği günümüz dünyası göz önünde bulundurulduğunda, önceki bölümlerde vurgulanmış olan kaçış çizgileri veya uçuş hatlarının önem kazandığı görülmektedir.

‘Siyasal sinema’ başlığı altında ele alınan örneklerle bakıldığında, siyasal filmlerin 1960-1990 yılları arasındaki dönemde yoğunlaştığı görülmektedir (Koncavar, 2017, s.12). Siyasal sinemanın “Gündelik siyasete araç” olarak sinemayı ele almak olmadığını belirten Koncavar’a göre; “Söz konusu edilen çok daha geniş bir bağlamda bir siyaset, eylem sorunudur” (s. 103). Koncavar, siyasal sinemanın 1960’lı yıllarda Ertem Göreç’in *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filmi ile başladığını ve 1960’ların sonu ve 1970’lerin Türk sinemasından Yılmaz Güney’in (1937-1984) filmlerinin örnek verilebileceğini belirtmektedir (s. 12).

Genel olarak sayılan bu türlerin anaakımdan ayrılan sinema filmlerini temsil ettiği söylenebilmektedir ancak daha önce belirtilmiş olduğu gibi bu durum, bu kapsamda her filmin minör anlatı veya minör sinema örneği olarak okunabileceği veya belirli bir başlıkla sabitlenebileceği anlamına gelmemektedir. Deleuze’ün belirtmiş olduğu gibi minör-oluş daima majörü dönüştürecek bir potansiyel olarak, ona içkin durumda yer almaktadır. Bu bağlamda, genel anlamda Türkiye’de sanat sineması örneklerinin majör anlayışın içinde minör anlayışı, minör bir sinema dilini barındırdığı söylenebilmektedir.

Türkiye’de anaakım sinema dışında yer alan yönetmenler ve farklı filmler ele alındığında, belirli sınıflandırmaları içeren sinema yazınında kavramsal bir karışıklık olduğu düşünülmektedir. Derviş Zaim (2008); 1980, 1990 ve 2000’li yıllarda Türk sinemasının Avrupa’daki konumunu farklı yönetmenlerle; gösterim, pazarlama, festivaller gibi katmanlarla ele aldığı araştırma-yazısında, anaakımın dışında yer alan

yönetmenlerin farklı kavram başlıkları altında sınıflandırılmalarının sorunları üzerinde durmaktadır. Zaim, 90'lı yıllarda ortaya çıkan ve anaakım Türk sinemasından ayrı tutulabilecek yeni yönetmenlerin 'yeni', 'genç', 'bağımsız' gibi sıfatlarla anılmaya başlandığını belirtmekte ve 'bağımsız' kavramının kapsam sorununu şu şekilde açıklamaktadır;

“90’lardan itibaren ortaya çıkan genç kuşak, üretim yordamları, finans kaynakları bakımından kimi zaman anaakım sinemanın izlediği yol ve yordamlarla aynı yörüngeyi izlemektedir. Sözgelimi, Zeki Demirkubuz’un Kader (2006) filmi ile Abdullah Oğuz’un Mutluluk (2007) filminin finansman kaynakları arasında benzer kurumlar (mesela Euroimages) yer almaktadır ve bu durum ‘bağımsız sinema ve bağımsızlık’ tanımı üzerinde yeniden düşünmemizi gerektirmektedir. Öte yandan 90’lı yıllarda ortaya çıkan sinemacıları tanımlamak için ‘bağımsız’ ile birlikte zaman zaman kullanılan ‘genç Türkiye sineması’ ya da ‘yeni Türkiye sineması’ terimleri de sakıncalar içermektedir” (s. 50).

Zaim, bunun nedeninin; “‘genç’ ve ‘yeni kavramları[nın]’; bazen 80’lerde üretim yapan Türk yönetmenlerini, kimi zaman da 90’larda üretim yapan yönetmenleri işaret etmek için karışık şekilde” kullanılması olduğunu vurgulamaktadır (s. 50). Zaim (2008), bu kavramsal karışıklığın önüne geçebilmek amacıyla doksanlarda Türkiye’de ortaya çıkan yeni yönetmenler veya yönetmen grubu için *alüvyon*⁷⁷ terimini kullanmaktadır. Bu sınıflandırılmama ve akışkan olma durumunun yurt dışında yaşayan ve Türkiye’de film yapan veya Türkiye’de yaşayıp belirli ölçüde veya tamamen finansal desteğini yurt dışından sağlayan yönetmenler için de söz konusu olduğu görülmektedir. Filmin yapım süreçleri açısından ele alındığında, sağlanan desteğin kaynakları da farklı kollara ayrılmakta ve anaakım sinemayla bağlantılılık veya ondan ayrılma durumu yönetmenler ve filmler bazında değişiklik göstermektedir. Bu bağlamda filmlerin yalnızca anlatsal özellikleri ele alındığıdaysa ‘politik sinema’ kavram başlığının içinde ele alınabilen

⁷⁷ Zaim (2008) alüvyon kavramını “Doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip [...] hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmek” üzere kullanmaktadır; “Bu dönemde beliren yönetmenler[in], bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmakta” olduklarını vurgulayan Zaim; “Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman, dağıtım vs. biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını” düşündüğü için ‘alüvyon’ kavramını seçtiğini belirtmektedir (s. 50).

veya alınamayan filmler ayrımının, -her filmin politik olduğu düşünülduğünde- mümkün olmadığı görülmektedir.

Bu bağlamda konuyla ilgili Türkiye özelinde bir modernite/postmodernite tartışması dışarıda bırakılarak, Deleuze'ün 'azınlığın sineması' veya 'modern politik sinema' olarak ele aldığı örneklerin içinde de yer alan *Umut* (1970) filmi, ülkemizde minör sinemanın ilk örneği olarak görülmektedir. Türkiye'de 70'li yıllarda modern sinema veya sinemanın modernizmi ile ilgili çekilmiş filmlerin 'gerçekçilik' perspektifiyle değerlendirildiğini ve bu çerçevede inandırıcılıktan uzak bulunduğunu belirten Karadoğan'a (2018) göre; "Sinemanın modernist bir üslupla ele alınması her zaman için problem olarak görülmüş ve gerçekçiliği yok etme tehlikesi barındıran, kurtulunması gereken bir eğilim olarak algılanmıştır" (s. 234). Bu algı doğrultusunda filmsel anlatılarda "gerçeğin paradoksal biçimde görünür kılınmasına ilişkin" bir talep olduğunu belirten Karadoğan'a göre, bu paradoksal yön, "1970'li yıllarda, *Umut*'un çekilmesiyle Türkiye sinemasının 'yeni/genç' bir sinemaya evrilen sürecinin ilk noktası olarak ele alınmış ve Türkiye sinemasının geçmişle bağlarının büyük oranda koparıldığı yolunda bir işaret olarak belirginleşmiş, paradoksun çözümü olarak kabul görmüştür" (s. 234).

Deleuze (2021), *Yol* (1981, Şerif Gören, Yılmaz Güney) ve *Sürü* (1979, Zeki Ökten) filmlerini, öncelikli olarak, modern politik sinemanın ikinci özelliği bağlamında ele almıştır. Deleuze'e (2021) göre; farklı politik konumlar arasındaki hareketi mümkün kılan siyasal ve söylemsel sınırların korunmadığı modern politik sinemada, minör anlatı niteliğine de uygun bir biçimde, siyasal olan ile toplumsal olan birbirinden ayrı düşünülmemektedir (s. 266). Sözü geçen iki filmde de "arkaik pastoral aileler" bulunduğunu belirten Deleuze'e göre, burada önemli olan "Eski'den Yeni'ye bir evrim çizgisinin ya da birinden diğerine sıçramayı meydana getiren devrim çizgisinin" -genel bir çizgi'nin- bulunmamasıdır (s. 267). Bu bağlamda Deleuze, benzer bir örnek olarak Güney Afrika Sineması'nda eski olanla yeni olanın birlikte yer alması veya birbirine karışmasıyla oluşan 'absürtlük' ve 'sapma formu'ndan bahsetmektedir. Örneğin, Ousmane Sembène'in (1923-2007), Sahra-altı Afrika'nın ilk uzun metrajlı filmi olarak kabul edilen 1966 yılı yapımı *Siyah Kız (La Noire)* filminde derin politik ve ahlaki mesajlar belirli karakterler üzerinden sınırlar muğlaklaştırılarak sunulmaktadır

(Magombe, 2003, s. 762). Güney'in "İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden esinlendiği" ilk filminden itibaren farklı bir anlatı dili geliştirerek "kendi kişisel epik ve şiirsel gerçeklik biçimini" geliştirdiği düşünülmektedir (Kaplan, 2003, s. 744). Böylece kendinden önceki dönemden de bir 'kopuşu'⁷⁸ gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda Karadoğan (2018), *Umut* filminin siyasal-kamusal olan ile bireysel-özel olan arasındaki her türden ayrımı parantez içerisine alan, bu ikisini bir arada düşünmeye çalışan yaklaşımı, Türkiye'de sinemaya modernist karakterini veren bir dayanak noktası olarak düşünmeyi önermektedir (s. 236). Minör sinema örneği olarak başlangıç noktası sayılabilecek bu film sonrasında 2021'e kadar, genel anlamda aynı kapsamda değerlendirilebilecek film sayısında artış olduğu gözlenmektedir. Örneğin Başar Sabuncu'nun yönettiği *Zengin Mutfağı* (1988) adlı film, Karadoğan'a (2018) göre;

"1970'li yılların siyasal atmosferini, anlattığı öykünün gerisinde tutarak, çerçeve dışını anlamın yaratılmasında etkin bir biçimde kullanarak alegorik bir anlatım benimsemiş [...] görüntü ile ses arasındaki ilişkiyi devamsızlık ekseninde kurmuş; her iki alanı birbirinden ayrı alanlar olarak düzenlemiş ve anlamın bu ikisinin farklılığından ve karşıtlığından doğmasına yol açan bir anlatım benimsemiştir. Bu anlamıyla belki de dönemin en modernist anlatısına sahip film olarak görülebilir" (s. 261-262).

1980'li yıllarda Türk sinemasında, dönemin politik atmosferi ve modern sinema örnekleri olarak anaakım sinemadan farklı anlatı tarzlarına sahip, Ömer Kavur'un (1944-2005) *Anayurt Otel*i (1987), Reha Erdem'in ilk filmi *A Ay* (1988), Barış Pirhasan'ın *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal* (1989) gibi çok sayıda film yapımının gerçekleştirilmiş olduğu ve bu dönemdeki filmlerin neredeyse tamamının minör sinema örneği olarak ele alınabileceği görülmektedir.

Modernist Estetik adlı kitabının *Minimalist Anlatının Olanakları* başlıklı bölümünde Karadoğan (2018), 1990'lı yıllara gelindiğinde, yapım, dağıtım ve gösterim anlamında oluşan derin bir krizden söz etmektedir. Farklı finansal kaynak arayışları/krizi ve dönemin sosyo-ekonomik yapısının etkisiyle Türk sinemasında farklı sınırlılıkların ve yeniliklerin ortaya çıktığını belirten Karadoğan, "Sanat sinemasına özgü iletişimsizlik,

⁷⁸ Karadoğan (2018), 1970'li yıllardaki "yeni/genç sinemanın temel karakteristiği[nin] toplumsal olanın sadece sosyolojik boyutuyla yetinmeyip, bu toplumsallığın zorunlu kıldığı politik taleplerin de sinemaya taşınması" olduğunu belirtmektedir (s. 234).

yabancılaşma, etnik kimlikler, politik sorunlar, yoksulluk, LGBT kimliklerinin temsili gibi pek çok konu bu dönemin sinemasında” gündeme geldiğini belirtmekte, gerçekçi yöntemlerle film çeken yönetmenlerin “Minimalist bir üslubu benimsemesi, amatör oyunculara, yaşanmış gerçek hayat hikâyelerine, toplumdaki ‘öteki’ olarak konumlandırılmış, farklı hayat deneyimlerine odaklanması ve bunları görselleştirirken klasik anlatı sinemasının anlatı olanaklarını ve ifade unsurlarını minimize ederek kurması[nı] bu değişimin en önemli göstergesi” olarak görmektedir (s. 309). 1990’lı yıllarda Zaim’in sinemalarını *alüvyon* olarak tanımladığı farklı isimlerden Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu (1960), Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim (1964), Semih Kaplanoğlu (1963), Reha Erdem, Tayfun Pirselimoglu, Tomris Giritlioğlu (1957) gibi auteur yönetmenlerin tümü, anlatı nitelikleri bakımından bu kapsamda ve minör sinema örnekleri bağlamında ele alınabilmektedir. Aynı şekilde yurt dışında yaşayan Fatih Akın gibi pekçok yönetmenin filmleri de minör anlatılar sunmaktadır. Akın’ın *Duvara Karşı* filmi baz alındığında, filmi ‘melez’ olarak değerlendiren Ulusay’a (2008) göre; burada bir ‘ulusötesilik’ söz konusudur; “Birbirinden oldukça farklı iki ayrı ‘ulusal sinema’yı, hem Türk hem de Alman sinemalarını ilgilendiren, bir yandan da onları aşan bir duruma işaret” etmektedir (s. 10). Dolayısıyla kültürel anlamda azınlık olma durumu söz konusuken iç içe geçmiş kimlikler, diller ve daha önce belirtilen yapım-dağıtım-gösterim zincirlerine bağlı olarak filmin değişken yapısı, onu ulusötesi niteliğe ve aynı zamanda farklı majör dillerde minör-oluşa taşımaktadır.

2000’li yıllarda *alüvyonik* sınıflandırmasına giren yeni yönetmen filmlerinin artış gösterdiği ancak seyirci sayısı olarak sınırlı kaldığı görülmektedir (Zaim, 2008, s. 51). 2000’lerde daha önce sözü geçen auteur yönetmenlerin filmlerinin yanı sıra, minör örnekler olarak yine Zaim’in alüvyonik kavram başlığı altında; Semir Arslanyürek (1956), Yeşim Ustaoglu, Serdar Akar (1964), Pelin Esmer (1972), Handan İpekçi (1956), Kazım Öz (1973), Ümit Ünal (1965) gibi yönetmenlerin filmleri sayılabilmektedir. Bu doğrultuda yıllara göre örnek olarak sayılan bütün yönetmenlerin filmlerinde minör anlatılar gözlemlenebilmektedir.

2010 yılı öncesi yönetmenlerden farklı olarak; Emre Yeksan (1981), Onur Saylak (1977), Tolga Karaçelik (1981), Senem Tüzen (1980), Deniz Akçay Katıksız (1978), Ceylan Özgün Özçelik (1980), Ahu Öztürk (1976) gibi birçok yönetmen ve filmin,

anaakım sinemanın dışında yer alan örnekler olarak 2010 sonrası Türk sinemasında öne çıktığı görülmektedir. Türkiye’de 2010 ve 2020 tarihleri arasında anaakımın dışında yer alan 138 film olduğu belirtilmektedir (Gencalp, 2019, s. 155). Kadın yönetmenlerin filmlerinin de bu dönemde niceliksel olarak artmış olduğu görülmektedir. Zaim de röportajında⁷⁹, 2010 sonrası Türk sinemasında genel anlamda anaakım dışında yer alan film örneklerine bakıldığında, alüvyonikliğin artmış olduğundan bahsetmektedir. Film sayısındaki ve sektöre yeni filmleriyle giren yönetmenlerin artışına bağlı olarak minör anlatı örneklerinin de çoğaldığını söylemek mümkün olmaktadır.

2019-2020 tarih aralığında seyirci ve film sayısının azaldığı⁸⁰, 2020-2021 aralığında ise uluslararası düzeyde, salgın hastalık⁸¹ nedeniyle dünyada olduğu gibi Türkiye’de de film gösterimlerinin durma noktasına geldiği görülebilir. Anaakım sinema da dahil olmak üzere, tüm filmlerin, gösterim için sinema salonuna ihtiyaç duyması birincil neden olarak görülebilmektedir. Salgın hastalık nedeniyle seyircinin sinema salonlarına girişinin de sınırlandırılmış olması nedeniyle çoğu filmi dijital platformlar üzerinden izlemeyi tercih etmesi, yönetmenlerin farklı yaratıcı çözümler aramasına neden olmaktadır. *Sofra Sırları* (Ümit Ünal, 2017), *Körfez* (Emre Yeksan, 2017), *Daha* (Onur Saylak), *Eksik* (Barış Atay, 2015) vb. gibi 2010 sonrası çekilen pekçok filmin farklı dijital platformlarda seyircinin erişimine açık hale getirildiği görülmektedir.

Türk sineması alanında 2010 sonrası minör sinema kavramı ile ilgili yapılmış analizlere bakıldığında, Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi* (2012)⁸² ve Tolga Karaçelik’in *Sarmaşık* (2015)⁸³ filmleri üzerine yazılan iki makaleye ulaşılabilmektedir. Film üretiminin ve literatürün bu zaman aralığındaki sınırlılığından da hareketle, çalışmada

⁷⁹ <https://www.cins.com.tr/2018/02/dervis-zaim-film-insanin-kendisine-yuva-yapma-girisimidir/> (Erişim Tarihi: 28.02.2021)

⁸⁰ Türkiye İstatistik Kurumu’nun 16 Haziran 2020 tarihli verilerine göre; 2019’da seyirci ve Türk Filmlerinin sayısında düşüş gözlenmektedir. Yerli film sayısı %3,6 azalırken, seyirci sayısında da %12,8 oranında düşüş gözlenmektedir (<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Cinema-and-Theatre-Statistics-2019-33622> – Erişim Tarihi: 19.02.2021).

⁸¹ Kovid-19 küresel salgını nedeniyle sanat alanında (tiyatro, bale, opera, sinema vb) pekçok kurumun kapandığı ve/veya geçici olarak kapalı kaldığı bilinmektedir (Bkz. Kahraman, 2020).

⁸² Avcı’nın (2017) *Yeni Türk Sineması’nın Minör Temaları: “Gözetleme Kulesi”* başlıklı çalışması.

⁸³ Özçınar’ın (2017) *Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı* adlı çalışması.

minör sinema anlatıları olarak ele alınabilecek filmlerin bu bağlamda 2010-2021 tarih aralığında yapımı gerçekleşmiş veya vizyona girmiş eserler olabileceği anlaşılmaktadır.

Bu noktada, alüvyon filmler kapsamında örneklenen çoğu yönetmenin filmlerinde minör sinemanın nitelikleri görülmektedir. Bu anlamda minör sinema kavramı, ‘rizom’a benzer şekilde bir yapıya sahip olan alüvyon kavramı ile kapsam ve içerik olarak eşdeğer biçimde ele alınabilmektedir. Bölümün başında belirtilmiş olduğu gibi ‘kadın sineması’⁸⁴ başlığı altındaki tüm filmler minör sinema örnekleri olarak değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla alüvyonik sinemaya içkin bir sinema türü olarak kadın sinemasının, majör tarzların içinde ‘yokluk’ olarak varolduklarında bile anlatıyı minöre taşıdıkları düşünülmektedir.

Majör olarak konumlandırılacak popüler veya anaakım sinema eserlerinde temelde kâr amacı güdüldüğü bilinmektedir. Popüler sinemanın, uluslararası düzlemde, toplumsala yönelik filmler ürettiğini ancak bunun değişken ve karışık ilişkisellik ağlarıyla gerçekleştiğini belirten Abisel’e (1999) göre; “Düzenin temel mantığının sabit kalması, hiçbir ilkesinin değişim göstermediği -esnemediği, genişlemediği, daralmadığı- anlamına” gelmemektedir ve bu doğrultuda “Unutulmaması gereken nokta, popüler filmlerin bir parçası olduğu kültürel iklimin de düzenin ilkeleri üzerinde etkin bir konumda olduğudur” (s. 227). Bu bağlamda majör sinemanın işleyişinin de popüler sinemanın işleyişiyle örtüştüğü görülmektedir. Standart dil, anlatım ve bunlara bağlı standart mekânizmalar işleyişlerini sürdürürken, minör olan majörü içinden dönüştürmekte, yersizyurtsuzlaştırmaktadır. Türk sinemasında da minör-oluşların ve dolayısıyla minör anlatıların, daimî oluş içinde majör olanı, içeriden değiştirmeye devam ettiği görülmektedir.

⁸⁴ Türkiye’de kadın yönetmenlerin tamamı için Bkz. Öztürk (2003).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDAN MİNÖR FİLM ÖRNEKLERİNİN OLUŞ KAVRAMI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Çalışmanın Amacı

Çalışmada, Gilles Deleuze'ün oluş felsefesi bağlamında, minör sinema örneklerinde farklı oluş biçimleri irdelenmektedir. Bu bağlamda tezin temel amacı Deleuze'ün felsefi düşünce biçiminde olduğu gibi, filmlerle, sürekli ve edimsel olan oluş kavramı üzerine Deleuzecü diğer kavramlarla birlikte, minör sinema örnekleri üzerinden yeniden düşündürmektir. Deleuzecü oluş kavramı, öncelikle “özne-oluş”la ilişkilendirilmektedir. Deleuzecü düşüncede, her kavram diğer bütün kavramlarla dinamik bir ilişki içinde olduğu için, tez çalışması doğrultusunda seçilen filmlerin niteliklerinin benzer şekilde analiz edilmesi söz konusudur. Bu nedenle oluş kavramının yanında filmlerdeki rizomatik yapı ve minör anlatı öğeleri Deleuzecü kavramlar doğrultusunda incelenmektedir. Bu doğrultuda, Deleuze'ün önerdiği biçimde, filmin felsefesini irdelemek olanaklı hale gelmektedir.

Felsefe tarihi okumaları ve sinema incelemelerinden hareketle Deleuze, felsefe ve sinemayı yaşamla ilişkilendirerek, varlığın donuk ve durağan algılanışından hareketle sabit kimlikler yaratan düşünce tarzına karşı çıkmıştır. Deleuze felsefesinde oluş kavramı, edimsel, değişken ve hareketlidir. Böylece kadın ve erkek olarak keskin çizgilerle ayrılan ikili karşıtlığın tersine “cinsiyetli öznelerin çoklu konumlanışları” söz konusudur. Bu konumlar arasındaki farklı oluş hatları arasında da rizomatik bağlantılar bulunmaktadır. Burada rizom kavramı, olayların ya da oluşların veya karşılaşmaların bilgisine dayalı bir düşünce biçimi olarak tanımlanmaktadır. Rizom, düşüncenin ya da felsefi geleneğin ilerlemeci tarih anlayışına benzer şekilde bir ağaç gibi dikey ve yükselen köklü yapının karşısında yer almaktadır. Rizom, yatay ve değişken ve birbirine bağlı noktalarla gelişmektedir. Köksapsı bir yapıda, karşılaşmalar önemlidir ve bu bağlamda içkin bir anlayış söz konusudur.

Tez çalışmasında, Deleuzecü diğer kavramların sürekli ilişkiselliği gibi, oluş

felsefesinde yer alan kavramlar ile *minör* (anlayış/anlatı) ve *majör* (anlayış/anlatı) kavramları birbiriyle bağlantılandırılmaktadır. Deleuze ve Guattari'ye (2015) göre, minör bir anlatı, minör bir dilin anlatısı değil, ötekinin majör dildeki anlatısıdır (s. 46). Deleuzecü anlamda oluşsal alana bağlı olan, minör anlayışın bir boyutudur. Anlamlar, dil ile dünyanın kesiştiği yerde ortaya çıkmaktadır. Bu durum, birçok sosyal bilimciye göre, söylemsel olmayan alanla daima temas halinde bulunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla dil sürekli virtüel olanla ilişki içindedir. Sinema, bu ilişkisel yoğunlaşmanın alanı ve söylemsel olmayanın yansıdığı sanatsal anlatı biçimidir. Filmlerde bu biçimi hissetmek kadar, onunla, yani filmle yeniden düşünmek, Deleuzecü kavramları merkeze alacak çalışmada, felsefi düşünüş biçimleri ile kavramları birlikte düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Çalışmanın metodolojisi de bu doğrultuda oluşturulmuştur.

3.2. Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın kavramsal çerçevesinde çözümlemeye yön veren temel Deleuzecü kavramların, filmler ile birlikte düşünülmesi söz konusudur. Çalışmada elde edilen veriler, 2010 yılı sonrasında üretilen Türk filmleri arasından amaca yönelik örneklem yoluyla seçilmiş minör sinema örnekleri ile sınırlıdır. 2010 yılı sonrasında çekilen altı Türk filmi, amaca yönelik örneklem metodu ile minör sinema örnekleri olarak belirlenmiştir: *Ben O Değilim* (2013, Tayfun Pirselimoglu), *Ana Yurdu* (2015, Senem Tüzen), *Tereddüt* (2016, Yeşim Ustaoglu), *Daha* (2017, Onur Saylak), *Yuva* (2018, Emre Yeksan), *Sibel* (2019, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti). Çalışma kapsamında seçilmiş olan ve minör anlatı örnekleri olarak okunan bu filmlerin oluş kavramı ile irdelenmesinin Türk sinemasında 2010 sonrası yapımlar ve alan yazını için genel bir çerçeve çizeceği düşünülmektedir.

3.3. Çalışmanın Yöntemi

Deleuzecü yaklaşımla düşünerek sinema eserlerinin irdelenmesi, önceki bölümlerde detaylı şekilde ele alınan sinematik felsefe düşüncesi ile filmlere bakmayı gerektirmektedir. Sinematik felsefe bağlamında herhangi bir film ele alınırken, ona “Geleneksel felsefenin bir örneği olarak değil, iki paralel karşılaşmayı farklı yöntemler

kullanarak benzer bir problemle birleştirmenin bir yolu olarak” bakılmaktadır ve burada “Yazılı, sözlü ve sinematik felsefe arasında bir ittifak kurma” amacının söz konusu olduğu görülmektedir (Shamir, 2016, s. 22). Sinematik felsefe veya sinema felsefesi yaklaşımı ve bozucu metodoloji yöntemiyle irdelenecek olan filmlerin bu bağlamda çift yönlü okuması/düşünülmesi söz konusu olmaktadır. Deleuzecü yöntem doğrultusunda filmle düşünülmemekte ancak aynı zamanda Deleuzecü kavramların da filmlerdeki işlevliği veya filmin düşüncesindeki konumlanışlarına bakılmaktadır.

Deleuzecü düşünürler, yöntem olarak felsefeyi düşünce ile girilen bir etkileşim şeklinde görmektedir. Bu bağlamda Deleuzecü düşüncenin sosyal bilimlerdeki araştırma pratikleri üzerindeki en önemli etkisinin, teori ve pratik arasındaki bölünmeyi kırmak olduğu görülmektedir. Deleuzecü kavram dağarcığı içerisindeki işlevsel bir araç olarak *karşılaşma(lar)* da bu bağlamda önemlidir. Deleuze, *karşılaşma* kavramını karmaşık ve doğrusal olmayan bir süreç olarak tanımlamaktadır. Felsefi bir kavram niteliğindeki karşılaşma, var olma durumundan farklı olarak oluş halini ön plana çıkarmaktadır. Mazzei ve Jackson, Deleuzcü karşılaşma kavramının, toplumsal kimliğin oluşumunu, “kesintilerle” oluşan, daima tamamlanmamış ve devam eden bir süreç olarak görülmesine ve deneyimlenmesine imkân sağladığını belirtmektedir (akt. Rodriguez, 2016, s. 242). Bu bağlamda, sıradışı gruplar içerisindeki kimlik kavrayışlarına hâkim olan özcü paradigmalardan kopuş mümkün olmaktadır. Buradan hareketle karşılaşma kavramına, teori ile pratik, araştırmacı ile araştırma konusu ve bilen özne ile bilinen nesne arasındaki geleneksel metodolojik ayrımların aşılmasında başvurulmakta ve bu kavramla birlikte düşünülerek, bir *bozucu metodoloji (disrupting methodology)* uygulamaya konulmaktadır.

Bozucu metodoloji, MacLure’un 2011 tarihli çalışmasında önerilmiş bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım uyarınca araştırmacılar, sosyal bilimlere ve araştırmacı-katılımcı ilişkilerini yöneten akıl ve mantık sistemlerini bozmalarına imkân sağlayacak kavramlarla deneyler yapmak ve araştırma süresince Deleuzecü bir ampirik olana dönüş hassasiyetini taşımak durumundadırlar. Bu da Deleuze üzerine çalışmak ve yazmak ile gerçekleşmektedir. Zourabichvili, Lambert ve Aarons (2012), Deleuze üzerine yazmanın, ‘hâlihazırda gerçekleşmiş bir felsefi devrimi anmak’ olmadığını belirtmektedir (s. 41). Deleuze üzerine çalışmak, bir metodoloji olarak Deleuze düşüncesini kullanmak,

hazır formüllere sahip kalıp bir metodolojiyi araştırma nesnesine uygulamak değil, büyük ölçüde ‘Deleuze ile birlikte düşünmek’ anlamına gelmektedir. Mazzei ve McCoy (2016), Deleuze ile birlikte düşünmenin Deleuzecü kavramlarla, daha önce düşünülmemiş sorular, pratikler ve bilgi oluşturabilecek biçimde düşünmek olduğunu belirtmektedir. Böylelikle basite indirgenmiş metaforik anlatım ve düşünce tarzları eleştirilmektedir (s. 506-507). Buradan hareketle, Deleuze ile birlikte düşünmeyi kendisine birincil yöntem olarak seçen bu çalışma, herhangi bir epistemolojik konumun diğerine üstünlüğü iddiasına dayanmak yerine, Deleuze’ün eserleri ve kavramları ile incelenen filmsel anlamlar üzerinden araştırmacının, araştırma pratiğinin ve araştırma nesnesinin dönüşümünü hedeflemektedir.

Bu yaklaşım doğrultusunda çalışmanın konusu olan Deleuzecü temel kavramlar çerçevesinde kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve öncelikle kavram açıklamalarına yer verilmiştir. Deleuzecü felsefenin yöntemi, düşünce ve duyumun yeniden değerlendirilmesidir. Çalışmanın kavramsal çerçevesinde çözümlemeye yön veren temel Deleuzecü kavramların filmlerle ilişkilendirilmesi ve filmler ile birlikte düşünülmesi söz konusudur. Filmlerle ilişkilendirmede kullanılan yöntem niteliksel içerik analizi yöntemidir. Nitel araştırma yöntemleri, “Pozitif bilimlerin genellemeye özgü nicel araştırma yönteminden farklı olarak [...] insana özgü bireysel özelliklerin farklı ve derin doğasına odaklan[maktadır]” ve bu bağlamda “bilginin derinliği ve özgünlüğünün önemli olduğu iddiasını savunan nitel araştırma, büyük örneklem yerine daha küçük çalışma gruplarından elde edilen derin ve özellikli veriler[i]” incelemektedir (Baltacı, 2019, s. 369).

Amaca yönelik örneklem yöntemi ile belirlenmiş 2010 yılı ve sonrasında çekilen altı Türk filmi, temel alınan Deleuzecü kavramlar çerçevesinde niteliksel içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir. Bu yöntem, bireyleri görünmeden etkileyen unsurların ortaya çıkarılmasına yönelik ‘ikinci bir okuma’ ve ‘iletleni algılama sanatı’ olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 2014). Yıldırım ve Şimşek’e (2016) göre, içerik analizinde veriler, “daha derin bir işleme tabi tutul[makta] ve betimsel bir yaklaşımla farkedilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu” keşfedilebilmektedir (s. 242). İçerik analizi, “tümevarımcı bir analiz türü olması sebebi ile araştırılan olgu veya olayın kökenlerine odaklanıl[makta] [...] verilerin altında yatan kavramlar ve bu kavramlar arasındaki

ilişkiler” ortaya konmaktadır (Baltacı, 2019, s. 377). Bu doğrultuda, çalışmada niteliksel içerik analizinin birincil referans kümesini Deleuze’ün oluş felsefesi bağlamında ele alınan, Deleuzecü kavramlar oluşturmaktadır. Bu bağlamda; oluş, kadın-oluş, hayvan-oluş, göçebe-oluş, rizom, yersizyurtsuzlaşma, göçebe, kaçış hattı, kristal imaj gibi Deleuzecü kavramlar film incelemelerinin temel eksenini oluşturmaktadır. İkincil referans kümesi, Deleuze’ün sinematik felsefe yaklaşımıdır. Niteliksel içerik analizi yöntemi ile birlikte film felsefesi olarak tanımlanabilecek Deleuzecü felsefi bakış açısıncı filmler ele alınmakta, böylece çift yönlü bir okumayla derinlikli ve detaylı bir film analizi gerçekleştirilmektedir.

3.4. 2010 Sonrasında Üretilen Türk Filmlerinin İrdelenmesi

Bu bölümde Deleuze’ün minör sinema tanımlamasına uygun şekilde seçilmiş 2010 yılı sonrası Türk sinemasından farklı filmler oluş felsefesi ve Deleuzecü kavramlar bağlamında irdelenmektedir. Deleuze’ün önerdiği şekilde ‘filmlerle düşünölmekte,’ fakat aynı zamanda Deleuzecü kavramlar da düşünce akışı içerisinde ve filmin anlatısından parçalar, oluşlar olarak okunmaktadır.

3.4.1. Oluş Kavramı Bağlamında Tayfun Pirselimoglu’nun *Ben O Değilim* Filminin İrdelenmesi

***Ben O Değilim* (2013)**

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu.

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu.

Ölke: Türkiye, Yunanistan, Almanya, Fransa.

3.4.1.1. *Ben O Değilim* Filminin Sinopsisi

Ben O Değilim, bir hastanenin mutfağında çalışan Nihat’ın (Ercan Kesal), kendisine çok benzeyen Necip’in kimliğine bürünmesinin ardından gelişen olanları konu etmektedir. Nihat, bir hastanenin mutfağında çalışan ve her gününü aynı şekilde yaşayan, yalnız bir karakterdir. İş arkadaşı Ayşe (Maryam Zaree) evlidir ancak eşi hapistedir. Ayşe’nin eşi Necip ve Nihat’ın dış görünüşleri birbirine çok benzerdir. Ayşe ve Nihat yakınlıştıkça, Nihat Ayşe’nin eşi Necip’e dönüşmeye başlar. Ayşe, Nihat ile kayıkla

denize açıldıkları bir gün boğulur. Necip'in arabasını, giysilerini, gözlüğünü vb. kullanmaya başlayan Nihat, onun hapishaneden firar ettiğini öğrenir. Nihat, Necip kimliğinde kaçak olarak yaşamaya başlar. İzmir'de feribotta çaycılık yapar ve orada Asiye adında Ayşe'ye çok benzeyen bir kadınla tanışır. Kendini etrafındaki herkese Necip olarak tanıtmaya devam eder. Bir gün çalıştığı feribotta Necip'i arkadan görür. Ardından Necip olduğu zannedilerek tutuklanır.

3.4.1.2. *Ben O Değilim* Filminin Olay Örgüsü

Film, Nihat'ın sırtı dönük şekilde eski bir yatakta uyuduğu bir görüntüyle açılır. Dışarıdan gelen seslerle uyanan Nihat, yattığı yerden yavaşça doğrularak ayağa kalkar. Duvarda sol alt kısmı kırık bir aynada yüzünü inceler. Odadan terliklerini sürüyerek çıktığında aynada yeniden görüntüsü oluşur. Aynadaki yüz kafasını sağa sola çevirerek olmayan birinin yansımasını gösterir. Yansıma yavaşça yok olur. Sonraki sahnede büyük ve kalabalık bir mutfak görülür. Nihat patates soyarken önünden geçen kadına (Ayşe) bakar. Eldivenlerini çıkarır, kalkar ve tuvalete gider. Tuvalette sigara içen arkadaşının cebinden paketi çekip sigarasından alır ve içer. Arkadaşı az önce gördüğü kadından söz ederek, eşinin hapiste olduğunu, 'azgın azgın' ortalıkta dolaşıp erkeklere baktığını söyler.

Sonraki sahnede Nihat evindedir. Bir küçük tüp üzerinde yumurta pişirir ve televizyon karşısında, masada yemeğini yer. Ertesi gün, Ayşe'yle çalıştıkları mutfakta bulaşık yıkarken görülür. Ayşe'nin yıkadığı tabaklardan biri kırılır, Nihat'ın yüzüne bakar, Nihat çok umursamaz. Ayşe ona belirli aralıklarla sürekli bakmaktadır ancak o çok ilgilenmez. Adam yıkadığı bulaşıkları getirdiğinde, kadın orada oturmaktadır. Tekrar ona bakar ve yine evde tek başına televizyon karşısında yemek yer. Gördüğü bir programın karşısında mastürbasyon yapmak için hazırlanırken, telefonu çalar. Aşağıda arkadaşları beklemektedir. Sonraki sahnede bir arabanın içinde, yanında bir kadınla görülür. Bir otobanın ortasında araba park halindedir. Nihat ve bir arkadaşı, arabada kadınla cinsel ilişki kuran arkadaşlarına uzaktan bakar. Arkadaşı Nihat'a neden evini kullanmalarına izin vermediğini sorar. Nihat evli olduğunu bildiği arkadaşına, onun evini kullanmalarını söyler. Arkadaşı boşanmak istediğini ve rahatlıkla eşini öldürebileceğini belirtir. Sıra diğer arkadaşına geldiğinde polisler gelir ve Nihat'ı yolun ortasında bırakıp kaçarlar. Nihat gözaltına alınır. Hücredeyken ayakkabılarını iki yana çıkarmış halde oturan bir

adam görür. Kendisi de bir duvara yaslanarak çömelip ona bakar. Bir süre sonra yerde oturan adam eline ayakkabılarından birini alıp parmaklıklara kısa aralıklarla vurarak ses çıkarmaya başlar. Nihat onu durması için uyarır ancak o, uyarılara aldırmadan devam eder. Polis gelir, hücre kapısını açar ve adamı tekmeler. Nihat olanları izler, polis kapıyı kilitleyip gittikten sonra o da yerde yatan adamı bir iki kez tekmeler. Sabah olmuştur, Nihat hücrede yerde uyurken görülür. Yattığı yerden doğrulur ve adamın orada olmadığını görür, yalnızca tek ayakkabısı vardır. Ayakkabıya bakar ve ayağa kalkıp ceketini giyer. Polis gelip Nihat’a serbest kaldığını söyler. Nihat nezaretten çıkar.

Bir sonraki sahnede yine evindedir. Uzun süre duvara ve boşluğa bakarak oturur ardından çalıştığı mutfağa gider. Arada arkadaşlarıyla sigara içerken onlara kendisini bırakıp gittikleri için kızar. Arkadaşları, adlarını polise verip vermediğini sorar. Nihat defalarca onlara ‘adam olmadıklarını’ söyler. Nihat, iş yerinde Ayşe’yi yerleri silerken izler. Aynı akşam evinde televizyon karşısında ceviz kırıp yemektedir. Yan evden kavgas sesleri duyar, biraz dinler. Ertesi gün yine çalıştığı mutfakta görülür. Ayşe, bulaşık yıkarlarken Nihat’a evde kendinin bulaşık yıkayıp yıkamadığını, yemek pişirip pişirmediğini sorar. Nihat, önce garipseyerek bu işleri kendisinin yaptığını belirtir. Ayşe, güzel yemek pişirdiğini ve o akşam Nihat’ın evine gelmesini, ona ne isterse pişireceğini söyler. Nihat işten arkadaşlarıyla çıkmaz. Ayşe’nin evine gider. Evin düzenli oluşu dikkatini çeker. Tekli bir koltuğa oturur, Ayşe yemek pişirirken duvarda asılı olan Ayşe ve eşinin düğün fotoğrafına bakar. Oturduğu yerden kalkıp fotoğrafı yakından inceler. Kadının eşi, kendisine benzemektedir. Ayşe de Nihat’a eşine çok benzediğini söyler. Fotoğrafa bakarak; “Eski resimler... Eskiden kalma” der. Bir süre oturduktan sonra Ayşe, sessizlikten rahatsız olup televizyonu açar. İkisi de televizyona bakar. Ayşe, uzaktan televizyonu göremeyeceğini söyleyerek, Nihat’ı yanına oturmaya davet eder. Nihat yanına oturur, gözlerinin bozulduğunu belirtir.

Televizyon izlerlerken Ayşe, ekrandakilerin sahte olduğunu hepsinin oyuncu olduğunu söyler ve Nihat’ın elini tutar. Nihat, Ayşe’nin elinin ona temas etmesinden hemen sonra Ayşe’yle cinsel ilişkiye girer. İlişki kısa sürer. Sonraki sahnede yemek yerler. Ayşe ona yemekleri beğenip beğenmediğini sorar. Nihat beğendiğini söyler. Nihat, Ayşe’nin eşinin üç yıldır hapisyanede olduğunu ve yedi yıl daha mahkûmiyetinin devam edeceğini öğrenir. Televizyon karşısında çay içerler ve Nihat evine dönmek üzere

dışarı çıktığında kendisini uzaktan izleyen bir adamı farkeder. Ertesi gün tekrar mutfakta Ayşe ve Nihat çalışmaktadır. Ayşe, Nihat'a bakar, tekrar Ayşe'nin evinde televizyon karşısında çay içerken görülür. Nihat, Ayşe'nin eşinin (Necip) evrak sahteciliğinden hapiste olduğunu teyit eder. Ayşe Necip'in hapishanede Ayşe'ye küfrettikleri için iki kişiyi öldürdüğünü söyler. Dört yıllık evli olduklarını, boşanmak istediğinde Necip'in kendisini boğarak öldürmeye çalıştığını anlatır. Nihat'a tekrar, eşine çok benzediğini söyler.

Ertesi gün iş arkadaşları Nihat'a, Ayşe'yle aralarında bir şey olup olmadığını sorar. Nihat inkâr eder. Tekrar Ayşe'nin evine elinde alışveriş poşetleriyle gider, yemek yerler. Nihat hiç evlenmediğini söyler ve gece Ayşe'nin evinde kalır. Uyandığında yatakta yalnızdır, odada bulunduğu Necip'e ait olan erkek terliklerini giyer. Ayşe ona eşinin araba anahtarını verir ve birlikte gezerler. Nihat arabayı yıkarken görülür, arabanın bagajında bulunduğu bir çift erkek ayakkabısını giyer. Torpido gözünde bulunduğu güneş gözlüğünü dener. Nihat yine evde duvardaki düğün fotoğrafını incelerken, Ayşe görüşünü olduğunu, hapishaneye kıyafet götürmesi gerektiğini söyler ancak eşini tecrite almışlardır. Dönüş yolunda kıyafetleri arabanın camından yola atar. Nihat, akşam televizyon karşısında meyve yerken Ayşe üstünde mayo ile karşısına geçer. Nihat şaşırır. Ayşe daha önce hiç denize gitmediğinden ve mayoyu giyemediğinden bahseder. Televizyonda yunuslarla ilgili belgesel vardır.

Ertesi gün iş yerinde yemek yerken Ayşe Nihat'ın karşısına oturur. Nihat tedirgin olup kalkar ve iş çıkışında tartışırlar. Eve gittiklerinde Nihat çok kızmadığını söyler ve Ayşe'yi denize götürür. Birlikte kayığa binerler. Nihat kayıktan uzanır ve uyuyakalır. Uyandığında Ayşe'yi göremez, epeyce aradıktan sonra sahile vurmuş cesedini bulur ve polislere haber verir. Polislere ölen kişinin eşi olduğunu söyler. Polisler Ayşe'nin üstündeki mayoyu, "karısının" olduğunu söyleyip Nihat'a verirler. Nihat, Ayşe'nin evine döner ve bir süre karanlıkta oturur. Ertesi gün uyanır saatine bakar kalkar, çay demler, camdan dışarıya bakar ve tülü kapatır. Cep telefonuyla arkadaşını arayıp işe gitmeyeceğini söyler. Evde çay içerek televizyon izler. Yatak odasında bir takım elbise bulur. Dolabın kapaklarını açar eşyalara bakar, bir kutu bulur ve içindeki fotoğrafları inceler. Bulduğu bir gözlüğü takar ve aynaya bakar. Tek başına yemeğini yerken kapı çalar. Tedirgin olur, kapı deliğinden bakar kapıyı açmaz. Bu evde bulunduğu eşyaları

karanlıkta valize yerleştirir. Fotoğrafların olduğu kutuyu da yanına alır. Ertesi gün işyerinde yerleri silerken arkadaşı gözlüğünü farkeder. Eve döndüğünde bıyıklarını keserken banyodaki aynaya bakar. Necip'in kıyafetlerini dener ve gözlüğünü de takıp yeniden -bu kez yatak odasındaki büyük aynada- kendi yansımasını inceler. Ayşe'nin cenazesini almaya gider ancak sonradan vazgeçip oradan çıkar ve deniz kıyısına gider. Ardından bir kahvede çay içerken görülür. Bir adam yanına yaklaşır ve onun Necip olduğunu düşünür, Nihat Necipmiş gibi davranır ve soruları cevaplar. Aynı adam ona iş bulmaya çalışır ancak Necip kendine yöneltilen sorular üzerine orayı terkeder. Akşam tekrar Necip'in fotoğraflarını inceler, kolunda çapa şeklinde dövme olduğunu görür ve kendisi de aynı yere çapa dövmesi yaptırır.

Nihat kendi evinde yemek yerken kapı çalar. İş yerinden arkadaşı gelmiştir. Bıyıklarını kestiğini, değiştiğini görünce şaşırır. Birkaç gündür işe neden gitmediğini sorar ama Nihat geçiştirir. Tekrar kahveye gittiğinde, onu işe sokmaya çalışan arkadaşı hapishaneden firar ettiğini ve bunu gizlediğini belirtir. İzmir'de Nihat'a feribotta çaycılık işi ayarlamıştır. Necip zannettiği Nihat'a kimlik ayarlamasını söyler. Nihat işe başladığında feribottaki iş arkadaşı da ona evli olup olmadığını sorar. Nihat eşinin öldüğünü çocuğu olmadığını söyler. İzmir Basmane'de bir otelde kalmaktadır. Nihat, otelin resepsiyonunda çalışan kişiye kendisine sıklıkla sorulan soruları sorar. O da hiç evlenmemiştir. Adının Ali Dikici olduğunu öğrenir. Ali de adını sorduğunda Necip Kara olduğunu söyler. Yine eşinin öldüğünü ve çocuğu olmadığını belirtir.

Ertesi gün uzaktan Ayşe'ye -kendisinin Necip'e benzemesi gibi- çok benzeyen bir kadın (Asiye) görür ve onu takip eder. Asiye ve bir adam otele girerler, Nihat, otelin kapısında çıkmalarını bekler. Asiye tek başına çıkar, yine onu takip eder. Bu kez Nihat'la bir otel odasındadır. Nihat parayı verir ancak sadece sarılarak uyumak ister. Kadının adının Asiye olduğunu öğrenir, kendi adının da Necip olduğunu söyler. Uyandığında cüzdanından parası alınmıştır. Dolmuşla giderken camdan Asiye'yi görür ve takip ederek evini bulur. Ona parasının önemli olmadığını onda kalabileceğini söyler. Asiye'ye sorular sorar ve ondan ev arkadaşının bıçaklandığını, yalnız olduğunu öğrenir. Asiye'ye yemek yapmayı bilip bilmediğini sorar. Ona biraz para bırakıp gider.

Birkaç sahne sonra kadınla yemek yerken görülür. Asiye Necip olarak tanıdığı Nihat'a, nüfus cüzdanında farklı isim olduğunu söyler. Ardından Nihat Asiye'ye, 'aslen

nereli' olduğunu sorar; Asiye "Oralı, buralı, ne farkeder" diyerek cevap verir. Nihat'a aynı soru sorulunca o da 'her yerli' olduğunu söyler. Asiye'nin eşi kazada boğularak ölmüştür. Nihat da karısının öldüğünü söyler. Nihat evde yokken Asiye onun valizini bulur. Akşam Nihat televizyon izlerken valizde bulduğu mayoyu giyip karşısına çıkar. Nihat yüzmeyi isteyip istemediğini sorar, sinirlenir ve ağıdaki lavabo musluğunun altına Asiye'nin kafasını sokarak ona şiddet uygular. Evden çıkar, geri döndüğünde Asiye giyinmiştir. Nihat ona iş bulduğunu söyler ve birlikte sahilde otururlar. Nihat Asiye'ye bulaşıkçılık işi bulmuştur. İş çıkışında onu alır ve birlikte sahile giderler. Asiye, denizi ilk defa orada gördüğünü ve hiç denize girmediğini söyler. Nihat bir gün gideceklerini söyler ve elini tutar.

Nihat, feribotta çaycılık yapmaya devam ederken bir gün kendine çok benzeyen Necip'i arkasından görür. Feribottan inince onu takip eder. Kaldığı otele onun girdiğini görür. Gittiği kahvede oturmaktadır. Necip'i tekrar görünce ayağa kalkar ve kaldığı otele gider. Resepsiyonist onu görünce ona bir oda anahtarı verir. Odasına girer ve valizine göz atar, yatağında uyuyakalır. Ayak sesleri duyunca uyanır. Polis odaya baskın yapar. Nihat gözaltına alınmıştır. Sorguda polis, konuşup konuşmayacağını sorar. O sigara ister. Polis Necip olduğunu düşünmektedir; nasıl firar ettiğini sorar, ihbar edildiğini söyler. Nihat tepki vermeden sigarasını içer. Hapse atılmıştır. Yerde, yine ayakkabılarını çıkarmış oturan bir adam vardır. Daha önce çömeldiği yere çömelir. Diğer adam bir süre ona bakar; ayakkabısının tekini eline alır. Parmaklıklara vurma sesiyle perde kararır.

3.4.1.3. Ben O Değilim Filminin Oluş Kavramı Bağlamında İrdelenmesi

Filmin başında Nihat'ın aynada kendisine baktıktan sonra aynada oluşan virtüel imgenin aktüelleşmesi ve bu anlamda bağımsızlığını kazanması, filmin anlatısında yaşanacak olan kimlik değişimine, bir 'başkası-oluş'a dair ipucu sunmaktadır. Aynada görülen kristal-imaj, bir ayırt edilemezlik noktasını işaret etmektedir. Dolayısıyla buradaki optik gösterge; Deleuzecü bir okumayla, "kristal-imgenin ışıltılarından başka bir şey değildir" ve "aynadaki imge aynada yakalanan aktüel karaktere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüeldir" (Deleuze, 2021, s. 88, 89). Nihat'ın bu anlamda, kendisini aynada

sürekli yeniden var eden bir karakter olduğu düşünölmelidir. Nihat filmin ortalarında, kendini Necip olarak döngösel bir biçimde, ayna aracılığıyla onaylamaktadır.

Filmsel anlatının keskin sınırlarla belirlenmiş bir başlangıç ve bitiş bulunmamaktadır. Filmin başlangıcının sonu ile aynı mekâna ve karakterlere bağlanması Nietzsche'nin ebedidönüş kavramı ile ilintili şekilde okunmalıdır. Pirselimoglu röportajında, bu döngösel tekrarı önemsedığını belirtmektedir; “Bu döngünün, dönüp dolaşıp aynı yere gelmenin, aynı şeyi tekrar tekrar yaşamının hayatımızın çok önemli bir unsuru olduğunu düşünüyorum. [...] Her şey başına döner” (Yücel, 2014). Bu döngünün ‘yenilenme’ getirdiğini ve bu anlamda olumlu olduğunu belirten Pirselimoglu; “Ancak bir şeyi bitirebilerseniz yeniden başlayabilirsiniz. Yeniden başlarken de aslında siz yeni birisiniz. Bu dönüşüm, bu çemberi tamamlama hali, aslında bir tekâmöl anlamına da geliyor. O yüzden bütün filmlerim başladığı yerde biter” demiştir (Yücel, 2014). Yeniden oluş, Deleuze'ün de çok kez vurguladığı gibi yeni potansiyellere işaret etmektedir. Filmin ayakkabının parmaklıklara vurulması sesiyle demir parmaklık görüntüsüyle sona ermesi, filmsel evrenin yeni açılımlarla ‘kendi içinde’, dolayısıyla filmin ‘beyninde’ devam ettiğini göstermektedir. Seyircinin izlediği hikâye sona ermiştir ancak kendi içinde yeniliklerle, farklı olası akış çizgileriyle film devam etmektedir.

Nihat'ın belirli objelerle Necip'e, ‘Necip-oluş’a geçtiği gözlemlenmektedir. İlk olarak terliklerini giyer, ayağına tam olmuştur. Sonrasında arabasını kullanır, onu sahiplenir, yıkar ve bagajda bulduğu ayakkabıları giyer. Gözlüklerini taktığında da numarasının uyduğunu farkederek ve Necip'in çapa dövmesini yaptırır. Eşyaların ‘tam ona göre’ olması, Nihat'ın bedenini basit bir taklit olmanın ötesine taşımaktadır. Nihat Deleuze'ün hayvan-oluş kavramında vurgulandığı gibi, diğer insanı taklit etmemekte, ona benzememektedir. Nihat, kendi özneliğinin akışkanlığını farketmekte ve Necip olmaktadır. Ayşe'nin evine ilk gidişinde garipsediği düzenlilik ve kendisi için pişirilen akşam yemeği, ikinci gidişinden itibaren sıradan hale gelmeye başlar. Nihat'ın geçmişi de bir anlamda Necip'in evine taşınmıştır. ‘Eski’ olduğu vurgulanan fotoğrafları uzun süre inceleyerek fotoğraftaki imgeye benzemesi de geçmişinin yeniden ve yeniden değişmesine, dolayısıyla zamanda çatlaklara yol açmaktadır.

Nihat'ın uzun süre bakıp incelediği Necip'in fotoğrafları da geçmişi gelecekle çarpıştırarak, kimlik anlamında ebedidönüşü oluşturmaktadır. Nihat'ın baktığı fotoğraflar

‘eskiden kalma’dır ancak her baktığı fotoğraftaki imgeye kendisini dönüştürerek Necip’in geçmişini kendi bedeninde bugüne taşımaktadır. Bu bağlamda, zamanın doğrusal akışını kıran ve onu mekânsal bağlamla rizomatik şekilde yeniden oluşturan karakterlerin bedenleri de aynalara benzemektedir. Öztürk (2017) filmle ilgili konuşmasında, filmin içinde nedensel bir bağ olmadığından, yalnızca seyircinin imajların/kristallerin arasında yolculuk yaptığından söz etmektedir. Bu bağlamda kristallerden birini Nihat’ın bıyıklarını keserken aynada yansıyan üç farklı görüntüsü oluşturmaktadır.

Nihat’ın valizinde Ayşe’nin mayosunu taşıması, onu simgesel bir obje ile yeniden var ettiği ve bu doğrultuda yine, bu kez Necip’in geçmişini kendi bugününe taşıdığı anlamına gelmektedir. Asiye’nin Ayşe’nin aynısı oluşu, mayo giyme edimiyle güçlenmektedir. Asiye, Ayşe’ye dönüştüğünde veya ‘Ayşe-oluş’a geçtiğindeyse, Nihat ona Ayşe’den öğrendiği geçmişini Necip olarak, onu bir musluğun altında boğmaya çalışarak yeniden yaşatmaktadır. Ayşe, Pirseliimoğlu’nun diğer filmlerinde de görüldüğü gibi ölümden yaşama geçmiştir. Sonsuz ve devamlı bir tekrarın içinde bulunduğunu düşünen Pirseliimoğlu; “(...) ölüyoruz ama tekrar diriliyoruz. O yüzden benim birçok filmimde, kitaplarımda da var, ölümler geri döner. [...] bir şekilde döneceğiz evet geliyoruz. O döndüğümüz, belki biz olduğumuzu anlamayacağız ama o biziz” (Kabadayı ve Öztürk, 2018) diyerek bu karakterlerin anlatı içindeki dönüşlerinin düşünsel arka planını açıklamaktadır. Filmde de dönen kişi, ölmüş olandan farklıdır ancak aynı mayoyu giydiğinde ve Necip olmuş Nihat’la yolları kesiştiğinde Ayşe’ye dönüşmektedir. Bir süre sonra Ayşe ile aynı işi yapmaya başlaması (bulaşıkçılık), Asiye’yi de Nihat gibi farklı bir ‘insan-oluş’a sokmaktadır.

Filmde karakterlerin çoğu ‘erkek’lerden oluşmaktadır ancak filmsel evrende erkeğin bu majörlük konumunun şiddet edimleri üzerinden sorgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda, Nihat’ın iş arkadaşlarıyla diyalogları, Ayşe ve Asiye’nin anlattıkları üzerinden toplumsal gerçeklikte karşılığı olan kadına yönelik şiddet olgusunun sıklıkla vurgulandığı görülmektedir. Nihat’ın iş arkadaşı başka bir kadınla sevişmeden önce karısını öldürme arzusundan söz eder; Necip Ayşe’yi boğarak öldürmeye çalışmıştır; Nihat Asiye’ye şiddet uygular. Kadınlar dışı savrulmaya çalışılan, ‘olmaması gereken’, silik karakterler halinde gösterilen fakat aynı zamanda değişimler, farklı insanlara dönüşümlerin köprüsü olarak bulunmaktadır. Karakterlerin birbirlerine sorduğu sorular

‘evlilik’ teması üzerinden hareket eder. Bu anlamda filmsel evrendeki toplum, erkeğin yanında kadın ve çocuk olması gerekliliğini ön plana çıkarmaktadır. Necip-olmuş Nihat, Asiye’yi bu tür bir sorgulama ve ‘tavsiye’ doğrultusunda bulmuştur. Erkek veya kadının yalnız olmaması, onu ‘koruyan, kollayan’ birilerinin bulunması gerekmektedir. Yalnızlık, bu bağlamda ancak farklı cinsiyetle kurulan ilişkiyle yok olmaktadır.

Filmin, bir minör sinema örneği olarak, anaakım sinema anlatısından birçok yönden ayrıştığı görülmektedir. Bir hastanenin mutfağında çalışanların gündelik yaşam döngüsünde, onlara dışarıdan temas eden nadir kişilerin yabancılar -arabada birlikte olunan kadın, polisler, mahkûm vb.- olduğu görülmektedir. Nihat’ın patates soyması, bulaşık yıkaması, yerleri silmesi, tüpte yemek pişirip televizyon karşısında yemesi gibi davranışları günlük rutinini oluşturmaktadır. Bu rutinler Nihat’la aynı mutfakta çalışan herkes için geçerli gibidir ancak farklılık ‘evli’ (ve çocuklu) olma durumuyla ortaya çıkmakta, çoğu erkeğin eşini öldürme arzusuyla bunun da sıradanlıktan çıkışı yansıtmadığı görülmektedir. Pirselimoglu’nun belirtmiş olduğu gibi filmde karakterlerin hikâyeleri “sokakta giderken yanınızdan geçip giden ve farkına varmadığınız kadın ya da erkeğin [...] sıradanmış gibi gözükse ama aslında kazıdıkça altından bir sürü sıkıntının neşet ettiği hayatlar”ı yansıtmaktadır (Öztürk ve Bürtev, 2017). Nihat’ın bu anlamda karakter değişimi genel yaşam çizgisinde onu çok farklı bir boyuta veya birliktelik durumuna taşımamaktadır. Filmin başlarında Nihat, otobanda arkadaşının ailesiyle ilgili yakınmalarını dinlerken yalnızca ‘Benim de -ailem- olsa nasıl olurdu’ düşüncesine sahiptir ancak Necip olup bir eş ve hazırlanmış akşam yemeklerine kavuşması, yüzündeki ifadede uç bir duygu durum değişimi yaratmamaktadır. Ayşe ile kayığa binip açılmak onu mutlu eder ama köklü bir duygu değişimine yol açmaz. Ayşe öldüğünde yüzünde büyük bir üzüntü ifadesi yoktur, Ayşe’nin yerini Asiye; Necip’in yerini Nihat alacaktır. Filmde karakterlerin bu anlamda yersizyurtsuz oldukları görülmektedir. Asiye’nin ‘nereli’ olduğu sorusuna cevabı ‘oralı-buralı’ olmuştur, Nihat da ‘her yerli’dir. Böylece kimliğin mekânsal bağlamda sınırlandırılmasının da söz konusu olmadığı görülmektedir. Nihat-Necip’in filmin sonunda sorgulanmasına aldırmandan sigara içmesi, mekânın ve kimliğin önemsizleşmesinin, tüm sınırların ve ‘yerliliklerin’ anlamsızlaşmasını vurgular niteliktedir. Asiye ve Nihat’ın tanışması dışında ‘bir yerli’ olma durumu sorgulanmamaktadır. Nihat ve Ayşe, garipsemeden rutin bir evlilik hayatının içine girer.

Ayşe'nin, Nihat eve ilk geldiğinde sessizlikten rahatsız olup yine bir rutini çağrıştırır şekilde açtığı televizyon, Pirselimoglu'nun diğer filmlerinde olduğu gibi burada da insanların ekranla kurduğu 'garip' ilişki biçimine işaret etmektedir. Nihat yalnızken, gittiği otelde resepsiyonist yalnızken veya Ayşe Nihat'la yemek yedikten sonra çay içerken, meyve yerken televizyon, farklı bir kişiymiş gibi hep oradadır. Pirselimoglu, *Yol Kenarı* (2017) ile ilgili söyleşisinde televizyonla ilgili şunları söylemektedir: “(...) o hep açık ve aslında kimsenin seyretmediği, ya da baktığı ama seyretmediği [...] sadece bir noise dediğimiz [...], belirsiz bir görüntünün nerdeyse hipnotize ettiği ve böylece alışkanlık yarattığı bir medium” (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Fonda hep açık duran televizyonun, Pirselimoglu'na göre anaakım sinemada da olduğu gibi 'hakikatin yerini alma' durumu söz konusudur ve “hakikati hikâyenin değil, dünyanın hakikati haline döndüren bir sinema [...] kıyamet alameti”ne işaret etmektedir (Öztürk ve Bürtev, 2017). Filmde Ayşe'nin televizyondaki görüntülerin 'hep sahte' olduğunu belirtmesi, bu düşüncüyü vurgulamaktadır. Virtüelin aktüele geçişi, izleyiciler dolayısıyla gerçekleşmekte ve filmsel evrende de bu geçişler, kimlik değişimleriyle katmanlandırılmaktadır. Karakterlerin sıradan hayatları, halihazırda dağılmış ve parçalanmış duran kimlikleri, bu nedenle fazlaca birbirinden farklılaşmamaktadır. Bu insanların “hayata fırlatılmış halde” olduklarını vurgulayan Pirselimoglu; “nedenini ve nasilini asla bilemediği ve bir yere doğru sürüklenen, nereye gittiğini de tam kestiremeyen insanların hikâyelerini anlatmayı” sevdiğini belirtmektedir (Öztürk ve Bürtev, 2017). Bu bağlamda belirli bir geçmiş veya gelecek duygusundan veya herhangi bir nihai hedeften söz edilememektedir.

Filmde mekânlar da karakterler gibi birbiri içine geçmektedir. İzmir veya İstanbul ayrı şehirler olarak farklı karakteristikleriyle ön plana çıkarılmamaktadır. Oteller, kahvehaneler, evler birbirlerinin replikası gibi görünmektedir. Dolayısıyla filmde zamansızlığın yanında, mekânsızlık da söz konusudur. Otel odalarını “daha ileri gidemediğimiz bir kompartıman” gibi gördüğünü belirten Pirselimoglu, bu durumun kendisine 'trajik' geldiğini vurgulamaktadır (Kabadayı ve Öztürk, 2018). *Ben O Değilim*'de de sıklıkla yer alan otel odasının, filmsel evrendeki 'dışarı'dan farklı bir - durağan- zamanda işlediği görülmektedir. Odaların dışında resepsiyonistler de sıradan karakterler halinde anlatıya katılmaktadır. Önceki filmlerine göre, “mekânların burada

daha kimliksiz” olduğunu belirten Pirselimoglu “bütün şehirler[in] birbirine” benzediğini “İki kimliğin birbirine benziyor olması[nın], mekânların birbirine benzemesiyle karşılaştırılabilir” olduğunu vurgulamaktadır (Yücel, 2014). Bu bağlamda filmdeki karakterlerin, kimliklerin belirsizliği mekânsal muğlaklığı da vurgulanmaktadır. Nihat’ın hastanedeki işi mutfakta geçmektedir ama tek bir iş yapmaz (yerleri siler, patates soyar, bulaşık yıkar vb.). Necip olarak da feribotta çaycılık yapmaktadır, dolayısıyla Necip olması, filmsel evrende mekânsal anlamda veya sınıfsal anlamda Nihat’ı çok farklı bir noktaya taşımamaktadır. Nihat’ın bu bağlamda kaçış çizgisi olarak adlandırılabilir yeri zihnindedir. Kimlikler arası geçişkenliği fiziksel olduğu kadar ruhsal olarak da yaşamaktadır. Ancak sınırların muğlaklığı, Nihat’ı veya Necip olan Nihat’ı herhangi bir varış noktasına veya örneğin ‘özgürlüğe’ taşıyan bir kaçış hattını vurgulamamaktadır. Filmde bu ‘patikalar’ hep oradadır ve halihazırda sonsuz olasılıkları içinde barındırmaktadır.

Nihat kendisine defalarca yöneltilen ‘Evli misin?’, ‘Çocuğun var mı?’ gibi soruları İzmir’de kaldığı otelin resepsiyon görevlisine sorar. Ayşe kendisine ilk kez bu soruları sorduğunda hiç evlenmemiş olduğunu söylemiştir. Resepsiyondaki görevli ise ona ‘kendi eski hali’ gibi cevap verir. Nihat ve Necip birbirinin içindedir ama aynı zamanda görevlinin de Nihat’tan çok farklı olmadığı vurgulanmaktadır. Böylece tüm kimliklerin birbirine geçişkenliği, aynı zamanda bedensel ve zihinsel olarak insanların iç dünyalarındaki ‘oluşları’nın sonsuz potansiyeli vurgulanmaktadır. İçerideki-dışarıdaki, bulaşıkçı-paspaşçı, Ayşe-Asiye, Nihat-Necip, Ali-Nihat, Nihat-diğer mahkûm vb. birbirlerinden ayırıştırılmaz halde iç içe geçmektedir.

Nihat’ın bıyığını kesme eylemi, üç aynalı yansıma vurgusu ile ‘Necip-oluş’unun orta noktası olarak okunabilmektedir. Necip’in kıyafetleri, ölmüş olsa da Necip’in karısının mayosu ve mayonun içinde olduğu Necip’in giysileriyle dolu olan valizi Nihat sahiplenmiştir. Boşlukta salınan bir kimliğin içine yerleşir gibi yavaşça başka bir insan olmaktadır. Tüm karakterlerin yemek yediği, sigara içtiği ve durmadan televizyon izlediği veya televizyona baktığı bu filmsel evrende, kimlikler de televizyonlar gibi açıkta, boşlukta durmaktadır. Pirselimoglu’na göre üç edim; “sigara içmek, yemek yemek ve televizyon izlemek şehvi bir şekilde insanoğlunun aşağılık bir tarafını” -tüketmek üzerine- göstermektedir (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Filmde bu üç edimin tekrarlanan

gösterimi, izleyiciyi aynı zamanda kendi standart günlük edimleri üzerinden sorgulamaya yöneltmektedir. Sıradanlığın ve bu sıradanlık üzerine düşünülmemesinin, diyaloglarda da tekrara gidilmesinin ve zamanın doğrudan sunumunun yarattığı bu etki, sinema filmini bağımsız bir düşünce haline sokmaktadır. “Filmik zamanı reel zamana olabildiğince yaklaştırmaya” çalıştığını belirten Pirselimoglu, Bergson’un durée kavramının “sinemada seyircinin o koltuğa oturduğu anda izlemeye başladığı filmle birlikte kendi zamanıyla dışındaki zaman arasındaki bir alışverişe girme hali” olduğunu düşünmektedir (Öztürk ve Bürtev, 2017). Pirselimoglu filmle ilgili söyleşisinde, anaakım sinemanın dışında yer alan filmlerde zaman algısıyla ilgili şunları söylemektedir;

“İzleyicinin kendisine ait içsel zamanı o filmdeki zamanın içine geçmesini yani mündemiç olmak hali. [...] Bergsoncu bir şey olacak ama sezgiyle algılanabilen bir şey yani o sürenin, o durenin ne kadar olacağının hesabını ben kendim yönetmen olarak yapıyorum. Bu bugünkü anaakım sinemasını izleyen seyirciye de çok sıkıntı verici geliyor. Çünkü [...] o zamanla bir alışverişe girmek hiç kolay değildi, bugün kolay değil. Çünkü neden, zaman algımız tamamen değiştirildi. Yani, hız denen bir şey var ve bu hızla olan ilişkimiz zamanın komprime hale getirilerek bize, yine onu söyleyeceğim icbar edilmesi, zorlaması artık bizim hakiki süreyle ilişki kurmamızı çok zorlaştırıyor” (Öztürk ve Bürtev, 2017).

Filmde zamanın kullanım şekli, karakterler ve anlatıya dair nitelikler bu doğrultuda filmin majör olan anaakım sinema filmlerini dönüştürme potansiyelini işaret etmektedir. Karakterlerin bedenleri oradadır ancak bu bedenler Deleuzecü bir yorumlamayla “kuvvetlerden başka bir şey olmayan [...] yalnızca başka kuvvetlerle” karşılaşan bedenler olarak görünmektedir (Deleuze, 2021, s. 171). Dolayısıyla filmde, karşılaşmaların vurgulandığı bir kimliksizleşme, sonsuz-oluş durumu söz konusudur. Bu doğrultuda “Her şey oluştan ibarettir” ve “oluştta, yeryüzü yalnızca kendi içinde olası her merkezi kaybetmekle kalmaz, çevresinde dönebileceği bir merkez de kalmamıştır artık. Bedenlerin de merkezi yoktur artık” (Deleuze, 2021, s. 175). Filmde bedensel merkezsizlik duygusu, feribotta Necip olmuş Nihat’ın, Necip’i arkasından izlemesiyle yoğun şekilde hissettirilmektedir.

Filmde, isimlerin de kimlikler gibi anlamını yitirdiği görülmektedir. Pekçok karakterin adı geçmemektedir ancak kısa süre görünen bir resepsiyon görevlisinin (Ali Dikici) isim bilgisi sunulmaktadır. Dolayısıyla bir ‘tanımlama’, ‘sınıflandırma’

göreviyle, adlandırma edimi, filmsel evrende doğal olmayan bir işleyişe sahip olmaktadır. Nihat'ın isim bilgisi, nezarethaneden çıkıp arkadaşlarıyla molada konuşana dek seyirciye verilmemektedir. İlerleyen sahnelerde ise yalnızca filmin sonlarına doğru nüfus cüzdanını da parasıyla birlikte çalmış olan Asiye'nin sözleriyle tekrar edilmektedir. Tekrar edildiği noktada ise Nihat artık Necip'tir. Kendini resepsiyon görevlisine Necip Kara olarak tanıtmıştır. Bu bağlamda nüfus cüzdanı üzerinde yazılı olan kimlik bilgilerinin de muğlaklaştığı ve değersizleştiği görülmektedir. İnsanların kimlik belgeleriyle tanımlanamayacağı bu bağlamda isimlerin anlamsızlaştığı vurgulanmaktadır. Nüfus cüzdanında yer alan 'kök'lere dair bilgilendirmenin de anlamsızlığı, yalnızca içinde yaşanan 'an'daki varlıkların -içi değişken/boş- geçici görüntüleri sunulmaktadır. Bu anlamda bir belgeyle sabitlenebilen kalıcı bir kimlik tanımlamasının imkansızlığı aktarılmaktadır. Deleuze'ün ontolojik perspektifiyle burada, belirli bir kökten veya özcü düşünceden uzaklaşılarak, varlığın belirli bir başlangıcının ve bitişinin olanaksızlığı da yeniden vurgulanmaktadır.

Ben O Değilim'in hikâyesinin ve bu hikâyeyi anlatma biçiminin, anaakım sinema biçimlerinden farklı olduğu ve bu farkın majör sinema anlayışında çatlaklara yol açtığı görülmektedir. Pirselimoglu; bilinen hikâyelerin, bilinen şekilde ve bilinen yönetmenler tarafından çekilmesi ve böyle çok sayıda film üretilmesi nedeniyle, Türkiye'de ve dünyada "konformist bir sinemanın egemenliği" olduğunu düşünmektedir (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Pirselimoglu, Deleuzecü yaklaşımda olduğu gibi, sinemanın "yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında" gittiğini belirtmektedir (Öztürk ve Bütev, 2017). Bu düşünce doğrultusunda, yarattığı minör anlatıların ve yersizyurtsuz karakterlerin dönüşümü, filmin kendi içinde oluşturduğu sarmalın dışına taşmakta, sürekli halde devam etmekte ve majör olanı 'altından oymakta'dır.

3.4.2. Oluş Kavramı Bağlamında Senem Tüzen'in *Ana Yurdu* Filminin İrdelenmesi

Ana Yurdu (2015)

Yönetmen: Senem Tüzen.

Senaryo: Senem Tüzen.

Ülke: Türkiye, Yunanistan.

3.4.2.1. *Ana Yurdu* Filminin Sinopsisi

Nesrin (Esra Bezen Bilgin), eşinden ayrıldıktan sonra bir öykü kitabı yazmak için anneannesinin köydeki evine gelir. Bir süre sonra annesi Halise (Nihal Koldaş) de onun yanına gelir. Nesrin, annesinin eve gelişinden sonra çalışamamaya başlar. Köye gelirken arabası bozulduğu için gittiği tamircide zihinsel engelli bir erkekle (Halil) tanışır. Annesinin ve köyde yaşayanların üzerinde yarattığı baskıdan bunalan Nesrin, yine de annesinin isteklerini görmezden gelemmez. Halise de kendi eşinden kaçarak Nesrin'in yanına gelmiştir ancak kendi annesinin ve köyde yaşayanların beklentilerine uygun davranır. Nesrin'i kürtaj olduğu ve eşinden ayrıldığı için yargılar. Halise'nin, kızının hiçbir davranışını onaylamaması ve onu kendi istediği şekilde davranmaya zorlaması Nesrin'i ruhsal bir çöküntüye sürükler. Filmin sonunda Nesrin evden koşarak kaçır ve özgürleştirici bir eylem arayışı doğrultusunda Halil'le cinsel ilişkiye girer. Eve döndüğünde annesi halen oradadır. Nesrin, aynada hafif yaralı ve dönüşüm geçirmiş olan yüzünü inceler.

3.4.2.2. *Ana Yurdu* Filminin Olay Örgüsü

Nesrin, kitabını yazmak için bir süre önce hayatını kaybetmiş olan anneannesinin (Zela) köydeki evine giderken araba kazası yapar. Traktörün arkasında köyün sakinleri olan kadınlarla eve gider. Çalışmak için yanına aldığı tekerlekli bilgisayar sandalyesi ve iki valiziyle evin anahtarını almak için bir kapıyı çalar. İçeriden kim olduğunu soran Habibe, onu tanıyamayınca ona “Kimin nesisin sen?” diye sorar ve onun Zela'nın torunu Nesrin olduğunu öğrendiğinde kapıyı açar. Nesrin, Habibe'nin orada kalması için davetini kibarca reddederek anneannesinin evine gider. Bahçe kapısı açıldığında, kapının

hemen üstündeki zil ses çıkarmaktadır. Uzun zamandır kimsenin gelmediği anlaşılan eve giren Nesrin'i karanlıkta yağmuru izlerken görülür.

Ertesi gün yağmurlukla anneannesinin mezarını ziyaret eder ve dua eder. Evde temizlik yaparken Nesrin'in şalvar giymiş olduğu görülür. Bazı eşyaların yerini değiştirir ve kendine çalışma düzeni kurar. Bir sonraki sahnede Nesrin, üstünde deri mont ve altında anneannesinin evinden alıp giydiği şalvarıyla, önce köprüden geçip koyun sürüsüne bakarken ve sonra köyden bir kadınla yanyana yürürken görülür. Kadın ona evlenip evlenmediğini sorar. Nesrin boşanmış olduğunu söyler, çocukluk arkadaşı olduğu anlaşılan Sakine'yi sorar, eşiyle Kayseri'ye göçtüğünü, bayramda köye geleceğini öğrenir.

Eve döndüğünde Nesrin'in açık olan dizüstü bilgisayarının ekranında şu yazı vardır: "Onun varlığı ilaç gibi geliyor her seferinde. Oğlumu nadiren de olsa kocam Mithat'ı özlememse ilaç aldıktan yarım saat sonra, geçmeye yüz tutmuş bir baş ağrısının ufak, gitgide silinen atakları gibi... Var ama yoklar... Her an vardan daha uzak, yoka daha yakın". Nesrin yazıya devam ederken telefonu çalar ama ilgilenmez. Sonraki planda annesiyle (Halise) konuştuğu görülür, onu iyi ve rahat olduğuna ve ona ihtiyacı olmadığına ikna etmeye çalışmaktadır. Ertesi gün tamirciye gider ve arabanın tamirinin gecikmesine kızar, ustayı bulamaz. Zihinsel engelli olduğu anlaşılan bir çalışana (Halil) ustaya iletmesi için mesaj bırakır. Çalışanın adını öğrenir ve tamirciden çıkıp eve döner. Nesrin, eve dönüş yolunda annesiyle birlikte kadınların oturduğunu görür. Kadınlar, Nesrin'i annesini karşılamadığı ve beklettiği için kınarlar. Halise de bozulmuştur, birlikte eve geçerler. Bahçe kapısını açıp eve çıktıktan sonra Halise etrafına bakar ve çamaşır ipinde asılı iç çamaşırını hızlıca alıp içeri geçer. İçeride kendi annesini hatırlayarak, neden rüyasına girmediğini sorgular ve ağlamaya başlar. Nesrin annesini teselli etmeye çalışır. Sakinleştikten sonra Nesrin'e anneannesinin divanının yerini değiştirdiğini belli belirsiz bir gerilimle söyler ve yemeğe geçerler. Yemekte annesinin gelme kararını çok önceden (henüz kendisi İstanbul'dan yola çıkmadan) alınmış olduğunu anlayan Nesrin, annesiyle kısa bir tartışma yaşar.

Ertesi gün Halise evi temizlerken Nesrin çalışmaktadır. Annesinin komşusuyla sohbetinde kendinden bahsedildiğini anlar ve dikkati dağınık. Kulaklık takıp çalışmasına devam etmek ister ancak annesi yorulduğunu belirtir ve sırtını ovmasını ister. Nesrin önce

tepki vermese de bir sonraki sahnede annesine masaj yaparken görülür. Annenin eve varmasının ve birinci gününün ardından eve misafirler gelmeye başlar. Nesrin sıkılır, merkezdeki araba tamircisine gider ve durumu sorar. Arabası hâlâ tamir edilmemiştir. Eve dönerken kız kardeşi Nihal'i arayıp çalışmadığını belirtir ve ondan annesini çağırmasını ister. Nihal evine fayans yaptırdığı için annesini çağıramayacağını söyler ve Nesrin'i bencillikle suçladığı anlaşılır. Arkadaşı Emine'yle konuşurken onun şiddet gördüğünü öğrenir. Eve annesi açısından geç döndüğü için kınanan Nesrin, duvarda anneannesinin fotoğrafının asılı olduğunu farkederek. Annesi Nesrin'e, tüm köylünün onun hakkındaki sorgulamalarına cevap verdiğini ve hepsinden onun için dua istediğini belirtir. Babasının da kendisini çağırdığını ama Nesrin'in ihtiyacı olduğu için gidemeyeceğini söylediğini vurgular. Halise, diğer kızı Nihal'le de görüşmüştür. Nihal'den Nesrin'in çalışmadığını, kendisini göndermek istediğini öğrenmiştir. Annesi komşularla dua etmeye devam eder. Bir gün Nesrin'in de ellerini avcuna alıp dua etmeye çalışır. Nesrin, annesine babasından kaçtığını ve kendisini orda kalmak için bahane etmemesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Halise, sinir krizi geçirir gibi ağlamaya başlar, Nesrin üzgün olduğunu ama yine de gitmesi gerektiğini hatırlatır. Yataklarına yattıklarında karşılıklı gülmeye başlarlar, sonra kısaca sohbet ederler. Annesi geçmişinden, erken yaşta evlendiğinden ve çocuk sahibi olduğundan bahseder. Çocuklarıyla arkadaşça konuşmak istediğini belirtir. Annenin bu sahnede, önceden ilkokul öğretmenliği yaptığı ve bir dönem okuldaki beden eğitimi öğretmeninden hoşlandığı anlaşılır. Aynı sohbette kızına yazdığı kitabın konusunu soran anne, hikâyenin çocuğunu öldüren bir anneye bitişine çok üzülür. Halise, kitaptaki hikâye ve Nesrin'in kendi kalıplarına uymayan davranışları nedeniyle, dua ederken sesler duyduğunu ve her şeyi hissettiğini söyler. Ona göre kızının kürtajından sonra eşinin ondan ayrılması yerinde bir karardır ve Nesrin'in 'kötü yola düşmemesi' onun duaları sayesinde. O gece yan yana uyurlar ancak Nesrin huzursuzdur. Ertesi gün Hasibe'nin öldüğünü öğrenir. Nesrin ve annesi, köyde oturanlarla cenaze evine gider ve orada dua eder.

Annesiyle arabayı almak için tamirciye giden Nesrin'in yanında yeterli parası yoktur. Birlikte eve dönerlerken Nesrin annesinin biletini almak ister, annesi geç olduğunu söyleyerek gidişini tekrar erteler ve sonrasında camide namaz kılmasını ister. Nesrin reddeder ancak sonraki sahnede camiye girerken görülürler. Anne namaz kılarken

Nesrin yanda oturup telefonuna bakmaktadır. Nesrin artık hiç çalışmamaktadır ve kendine bu konuda kızar, küfreder ve mastürbasyon yapar. Dışarıda otururken annesinin eli yüzünde gezer, neden soğukta oturduğunu sorar ve abdest almasını cumaya temiz girmesini söyler. Nesrin istemez ancak yine sonraki sahnede annesi Nesrin'i yıkamaktadır. Kurban kesilirken annesinin koyunu tuttuğunu gören Nesrin hızla valizini hazırlamaya başlar, kot pantolonunu giyer. Tam evden çıkacakken annesi birlikte kibleye dönüp dua etmelerini ister, Nesrin isteksizce kalır. Sonrasında kendini dışarıya atar, koşarak kaçmaya başlar. Yolda ölmüş bir köpek görür, yürümeye devam eder.

Daha önce tanıştığı tamircinin çırağıyla bir ağacın önünde yan yana oturup sohbet ederken görülür. Yavaşça yakınlaşırlar. Başta tepkisiz olan Nesrin onunla cinsel ilişkiye girer, uzaktan çocuklar izlemektedir. Nesrin bağırarak ilişkiyi sonlandırır. Eve döndüğünde ilk sahnede dağınık ve terkedilmiş bahçe daha düzgün ama aynı karanlık atmosferde görülmektedir. Eve gider annesi yine dua ediyordur, Nesrin'in aynadaki yansımasıyla film biter. Ezan sesi devam etmektedir.

3.4.2.3. Ana Yurdu Filminin Oluş Kavramı Bağlamında İrdelenmesi

Filmin hikâyesinin temelde anne-kız ilişkisi ile ilgili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda filmde; Nesrin, Nesrin'in annesi Halise ve ölmüş anneannesi Zela arasındaki iç içe geçmiş ilişkilerin gerilimi anlatılmaktadır. Nesrin'in, köye, annesine ve anneannesine göre modern tasviriyle 'öteki' olduğu söylenebilmektedir. Başta iletişime açık ve ılımlı bir tavır sergileyen Nesrin, annesinin yanına gelişinden sonra, o ana kadar kurmuş olduğu iletişimin niteliğinin değişimini deneyimler. Bu andan itibaren ilişkilerindeki gerilimin ve çatışmanın arttığı görülmektedir.

Filmde Halise, kızıyla ve annesiyle bir sorgulamaya ve hesaplaşmaya girişmektedir. Nesrin'in anneannesi, fiziksel varlığı bulunmasa da mekân ve bu mekânda duran eşyaları ve duvarda sonradan asılacak fotoğrafıyla, imgesel düzeyde orada bulunmaktadır. Böylece anneannenin fotografik imgesi, mekânsal bağlamı içerisinde, geçmişini şimdiki zamana taşımakta ve geçmişini şimdide virtüel ve aktüel düzlemde yineleyerek sürekli, yeniden var etmektedir. Fotoğrafıyla imgesel olarak varlığını koruyan Zela, Halise'ye geçmişte dayatılan ataerkil düşüncenin simgesi olarak düşünülebilmektedir. Fotoğraf başta duvarda asılı değildir ancak Halise'nin davranışları

ve annesinden aktardığı öğütler bağlamında, varlığını bedenlerde ve dilsel düzlemde sürdürmektedir. Annesine karşı özlem de duyan Halise'nin, aynı zamanda filmin akış çizgisi içerisinde, Nesrin üzerinden kendi hayatının sorgulamasına giriştiği görülmektedir. Burada tüm annelerin toplum/birey; muhafazakâr/modern; köy/kent arası sınırlarda, bir gerilim hattı üzerinde konumlandırıldıkları ve annelik kimliğinin bu gerilim hattı üzerinden işleyen dinamik bir süreç olarak, daimî bir pazarlığın konusu olduğu görülür. Bu gerilim içsel düzlemde her bir kadında ayrı ayrı sürdürülür ve adeta içselleştirilirken, annelik rolü de sürekli yeniden oluş(turulmakta) ve ilişkiler bağlamında da dilsel düzlemde tekrar tekrar kurulmaktadır.

Anne-kız ilişkisinin gerilimi böylece filmin her noktasında hissedilmektedir. Nesrin'e annesinin "Ana yüreği işte. Annem öyle derdi. Taş olaydım da ana olmayaydım. İnsan ancak evladı olunca anlıyor bunu" sözleriyle henüz ilk akşam yemeğinde hissettirdiği yadırgama ve 'annelik baskısı' filmin devamında da sıklıkla vurgulanmaya devam etmektedir. Halise'nin Nesrin'e söylediklerinden, içine girdiği 'annelik' rolünün de genç yaşta yapmış olduğu evlilik nedeniyle aslında ona ağır geldiği, beden eğitimi öğretmeninden hoşlandığı kadar eşinden hoşlanmadığı ve çocuklarıyla arkadaş olma isteğinin ağır bastığı anlaşılmaktadır. Ancak Halise'nin alıştığı ve kendi annesinden görüp toplumsalın kalıpları içinde hareket ettiği 'anneliğin' dışına çıkmadığı görülmektedir. Nesrin ise tam tersine anne olmayı tercih etmediği için kürtaj olmuş, evliliğini sonlandırmıştır. Bu anlamda Nesrin, bedeni üzerinde kendi tercihlerini yaşamaktadır. Annesinin gelişi ve onu tekrar köyün ve majörde toplumun gitgide daralan sınırlarının içine hapsetmeye başlaması, filmin sonunda koşarak oradan uzaklaşmasına ve engelli bir birey olarak toplumun dışına itilen Halil'de kaçış hattını kurmasına neden olmakta, böylece de modern toplumlarda kadının ancak belirli bir biçimde 'çağırılarak' özneleştirilmesi dinamiğinin çatlaklarının ve kaçış imkânlarının altı çizilmektedir.

Burada kendisinden kaçılan toplumsal kurgu ve o kurgu içerisindeki çağırılma biçimleri, köyde mevcut bir geleneksel düzenlilik içerisinde sembolize edilir. Halise'nin 'köy yerinde', 'akşam saati', 'için görünüyor, kapat', 'yalnız kalma' vb. vurgulamaları buradaki socius'un üstü kapalı kurallarını ima etmektedir. Sosyal oluşumların iyi işliyor gibi görünebileceğini, yürümemesi için bir nedenin de olmadığını belirten Deleuze'e (2009b) göre, "Buna rağmen, her zaman elimizden kaçan, kendini bozan bir yan"

bulunmaktadır ve özneler “Sistemin çevresine yaklaştıkça [,] kendilerini bir günah eğilimi içinde hapsedilmiş” bulmaktadır. Deleuze, bu bağlamda; imleyenlere, örneğin bürokratların emirlerine itaat edileceğini “ya da başka bir yöne doğru, deli, vektörün, yersizyurdsuzlaşmanın tanjantının ötesine doğru sürüklenmek, bir kaçış çizgisi izlemek, göçebeleşmek” gerekeceğini belirtmektedir (s. 23-24). Köydeki düzen bu anlamda imlenmiş olanı, orada yaşayanların bedenleri, sözcükleri üzerinden dayatmaktadır. Nesrin’in de bu bağlamda ikinci seçeneği, sürüklenmeyi, delirmeyi, göçebeleşmeyi tercih ettiği görülmektedir.

Metin (2019), Foucault’nun iktidar kavramı bağlamında *Ana Yurdu* filmini ele aldığı çalışmasında; disiplinci iktidar kavramının “Toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine”, panoptikon kavramının, “Eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasına”, uysal beden kavramının “Kadın bedenini yumuşak başlı ve ehli hale getirilmesine” ve deliliğin “patriarkal düzenin yarattığı [...] temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmeyi başarmış kişinin karşılığı”na denk geldiğini belirtmektedir (s. 490). Bu bağlamda gözetleyen ve yadırgayan kadınlar eril gücün yani majörün temsilcileri olarak okunabilmektedir. Filmin sonunda Nesrin’in farklı şekilde iletişim kurduğu Halil’le isyan etme biçiminde cinsel birliktelik yaşaması; delirme, dolayısıyla özgürleşme anlamında kullanılmıştır. Halil standart iletişim kurma kalıplarından uzakta, engelli ve bunların tümü bağlamında minördür. Nesrin’in hayvan-oluş veya bir kadın olarak kadın-oluşa geçişinin Halil üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Irigaray, maskülen bir baş karakterin bir çeşit kadın-oluşa dahil olabileceğini veya kadın-oluşu deneyimleyebileceğini belirtmektedir ancak eğer feminen olan yani kadın, bu tür bir oluş içerisinde kendisi dönüşmüyorsa, bu noktaya dikkat etmek gerektiğini de vurgulamaktadır (akt. Deutscher, 2011, s. 68). Bu düşünce doğrultusunda, filmde Halil’in kadın-oluştan geçtiğini ve Nesrin’in de kadın-oluştan geçerek dönüştüğünü söylemek mümkün görünmektedir. Ayrıca Nesrin’in artık sınırlardan dışarı sızdığı ve hayvan-oluşa geçerek isyanını ve bunalımını farklı bir kaçış hattında, Halil’de yaşadığı görülmektedir.

Nesrin’in, dilsel düzeyde yazdıklarıyla da kendi dilinde bir yabancı olduğu görülmektedir. Sevdiği erkekle akıl hastanesine kapatılmak için çocuğunu öldüren annenin yer aldığı öykü, annesi Halise’nin şoka girmesine neden olmuştur. Çocuğunu

öldürme edimi, -özellikle de bu, başka birine duyulan cinsel arzu ile ilintiliyse- tarihsel bağlamda da korkunç bir düşünce olarak görülmektedir. Nesrin'in yazdığı kitabın hikâyesindeki karakterlerde de bu sonuca varan bir kısıtılmışlık duygusu vurgulanmaktadır. Romandaki kadın evlilik kurumunun kapalı ortamından kaçıp kurtulmak fakat aynı zamanda yeniden sevdiği erkekle kapatılmak istemektedir. Erkekse, bir akıl hastanesinde fiziksel olarak kapalı durumdadır. Romandaki kadın ve filmin evreninde Nesrin, kaçış yolunun çocuğun hayatına son vermek olduğunu düşünmektedir. Nesrin kürtaj olmuş, hikâyedeki kadın altı yaşındaki çocuğunu öldürmüştür. Hikâyedeki kadın akıl hastanesine kapatılmak isterken Nesrin zihinsel engelli biriyle ilişki kurmaktadır. Bu bağlamda virtüel ve edimsel olan filmin evreninde ve filmin seyirciyle olan ilişkisinde durmaksızın yer değiştirmekte ve sürekli bir oluş akışı sağlanmaktadır.

Filmin içsel zamanının da bu bağlamda çok katmanlı olduğu görülmektedir. Nesrin'in romanı şimdide onun geçmişinin virtüel bir imgesi gibi hareket ederken, edimleriyle romanı geliştirememesi onu geçmişe yeniden taşımaktadır. Nesrin'in yazmaya çalıştığı hikâyenin konusu aynı zamanda minör edebiyatı örneklemektedir. Politik bir işlevi vardır çünkü kadının toplumsal konumuna ve 'annelik' rolüne dair eleştirel bir perspektife sahiptir ve böylece bireysel olanı dolaysız bir biçimde politik olana bağlamaktadır. Aynı zamanda dilin yersizyurtsuzlaşması söz konusudur çünkü Türkçe içinde Türkçe yazıldığı halde majör anlatının keskin sınırlarını aşmakta bu nedenle dilde kekelemelere yol açmaktadır; sözcelemin kolektif düzenlenişi söz konusudur çünkü romanda tek bir özne veya yalnızca onun görüşleri değil, sociusun bağlamında etki altında olan kolektif olanın yansımasıdır. Minör edebiyatı gerçekleştiren Nesrin'in kendisi filmin evreninde bir kadın olarak minör-oluştur. Ve ilginç bir şekilde bu karakteri filmsel evrende var eden yönetmen Senem Tüzen de bir kadındır ve röportajında filmin senaryosunu yazarken annesinin yanına geldiğini ve Nesrin gibi yazamamaya başladığını, hikâyenin başlangıcının da bu şekilde ortaya çıktığını belirtmektedir (Arslan, 2016). Dolayısıyla filmsel evrende ve gerçekte, çok katmanlı bir zaman-imaj, çok katmanlı minör edebiyat ve çok katmanlı minör-oluşların söz konusu olduğu görülmektedir. Parnet ve Deleuze'e (2016) göre zaten yazmanın da "başka bir işlevi yoktur: akım olmak ve diğer akımlarla birleşmek -dünyanın bütün minör-oluşları [...] Kaçış çizgisi bu oluşların yaratıcısıdır" (s. 68). Bu bağlamda okunduğunda göçebe

yaşam halihazırda bir oluş deneyimiyken Nesrin, mekândan kaçışını yazdıklarında ve yazdıklarında beliren düşüncelerinde gerçekleştirmektedir. Annenin, diğer her şeye olduğu gibi bu dile de müdahale etmesi, Nesrin'in yazamamasına, 'kekelemesine' yol açmaktadır. Anne, en başta diğer kadınlarla birlikte Nesrin'in onu karşılamamasını kınayarak 'evlatlığını'; anneannenin evindeki düzeni bozmasını eleştirerek 'mekânsallığını'; akşam geliş gidiş saatlerine, görüştüğü kişilere karışarak 'etik anlayışını'; ibadet etmesini, banyo yapmasını, iç çamaşırını dışarı asmamasını, üstüne başına dikkat etmesini söyleyerek 'bedenini' eleştirmekte ve sınırlandırmaktadır. Nesrin'in hikâyesini öğrendikten sonra, annenin 'yazılanlar' üzerinde tahakküm kurma isteğinin böylece duraksamalara, çatlamalara ve kekelemeye yol açtığı görülmektedir. Nesrin'in kekelemesinin bir başka izdüşümü tamircide Halil'in fiziksel düzeyde karşısında duraksamalarla konuşmakta oluşunda düşünülebilmektedir. Fiziksel ve -bakış açısına göre- zihinsel düzeyde engelli olan Halil, bu anlamda, Nesrin'le kaçış hattında buluşmaktadır.

Suárez'e (2015) göre *Ana Yurdu*'nda Halise ve Nesrin arasında farklı ancak "çekilmez bir ortak yaşam dinamiği" kurulmuştur ve iki karakter; "her ne kadar karşılıklı hoşlanma ve çekim kıvılcımlarını korusalar da ayrışan iki kaçış hattını temsil" etmektedir. Burada ayrı kaçış hatlarını politik düzlemde yorumlayan Suárez'e göre, "bu iki hat, iki farklı dünya ve iki farklı zaman arasında bölünmüş olan günümüz Türkiye'si'nin özellikle hassas bir sorununu," modernite ile komüniteryenizm arasındaki gerilimi temsil etmektedir. Bu bağlamda iki tarafın da kaçış çizgileri farklı politik kimliklere işaret ediyor gibi görünmektedir. Annenin gelenekselciliği her ne kadar Nesrin'in özgürlük alanına müdahale olarak görülüp okunabiliyor olsa da Halise'nin kendi hayatından kaçış yolunu oluşturmaktadır. Halise, eşinden kaçarak kızının yanına gelmiştir dolayısıyla bulunmak istemediği mekân aslında eril olanı temsil etmektedir. Kızının yanına gelişinin nedenini annelik misyonu ile nedenselliğe bürümektedir. Eve bir kez girdikten sonraysa majör politikaların bedeni haline gelmektedir. Koruyucu ve kollayıcı bir anne imgesi olarak, kızının yaş ve olgunluk düzeyini önemsemeden ona -yemek pişirerek, evi temizleyerek, çamaşır-bulaşık yıkayarak vb.- 'bakmaya' ve aynı zamanda bu bakım durumunu tahakkümün nedensel bir aracı konumuna sokarak, ona müdahale etmeye başlamaktadır. Bu bağlamda Senem Tüzen (2015), Türkiye'yi "büyüyemeyen çocukların ülkesi" olarak

tarif etmektedir; “Türkiye’de işler biraz daha değişiyor. Kız evladın korunması meselesinden. [...] Ben, ‘annelerinin karnından hâlâ çıkamamış çocukların ülkesi’ diyorum. Bir kadın anne olana kadar aslında yarım bir kadın. [...] Kutsal aile kavramı nedeniyle o bir değer sahibi oluyor”. Nesrin’in ‘çocuksuzluğu’ veya boşanmış olması bu anlamda annesinin otoritesini geleneksel düşünce doğrultusunda haklı kılmaktadır. Annenin annesi olunduğundaysa, kadının “tam bir erke dönüş”tüğünü vurgulayan Tüzen, ilişkilerdeki soruna ekoloji üzerinden bakılması gerektiğini belirtmektedir; “Biri tohumunu atmış, artık kuruyacak... Öbürü de açacak, onun yerini alacak. Kim ölmek ister? O, bu yüzden sorun çıkarıyor. Öbürü de diğeri ölmediği sürece tekil olarak var olamıyor, onun mücadelesini veriyor. Yani en temelde bir varlık kavgası bu, kişisel bir şey değil” (Arslan, 2016). Filmde bu ‘varlık kavgası’nın, fiziksel düzeyde sona erse de zihinsel düzeyde devam ettiği görülmektedir. Halise’nin annesine duyduğu özlemin bir yanında pişmanlıklar olduğu hissedilmektedir. Halise, geçmişten aşına olduğu kendi ‘ana yurdu’nda, annesinin toplumsal değerlerini bir kabuk gibi kullanmakta ancak aynı zamanda kocasından kaçışını bu mekânla gerçekleştirmektedir. Bu anlamda kendi çıktığı kafese, farklı bir mekânda Nesrin’i soktuğu söylenebilmektedir. Suárez (2015), Nesrin karakterini yer yer kafese kapatılmış aslana benzettiğini belirtmektedir. Büyükgöze’ye (2017) göre, Nesrin’in “kendisini hapseden gözlere” hapsediği -bu kafesten, ev veya dışarısı farketmeksizin herhangi bir- mekândan yanıtı; “kamusal bir alanda sergilediği ‘uygunsuz’ davranış” olmaktadır.

Köy evinin mekânsal sınırlılığı, köyün kente olan sınırlılığı ve kentin ülkeye olan sınırlılığı içerisinde erimektedir ancak annenin (Halise) gelişi Nesrin’i kaçış hattı olarak kurguladığı bu evden koparmaya başlamaktadır. Halise, mekânı kendi annesiyle anıtsallaştırmakta, geçmişi ve geçmişten gelen anlatıları mekânda yeniden kurgulamakta, Nesrin’i mekâna tekrar imlediği ataerkil değerler ve nostaljiyle sıkıştırmaktadır. Nesrin’in başta kaçış hattını mekânsallaştıran ev, Halise’nin gelişiyle geçmişi şimdide anıtsallaştıran “sıla ile gurbetin, geçmiş ile şimdinin, rüya ile günlük hayatın üst üste” bindiği bir kırıklıklar mekânına dönüşmektedir (Boym, 2009, s. 14). Nesrin’in burada sınırlarındaki daralma duygusunun, anne-kızın iç mekân çekimlerinde, yönetmen tarafından da vurgulandığı görülmektedir. Köksüz (2013, Deniz Akçay), *Zefir* (2010, Belma Baş) ve *Ana Yurdu* filmlerini anne-kız ilişkisi bağlamında ele alan Ruken Öztürk

(2018), filmde anne ve kızın görsel düzenlemede de sıkışmış olduğunu vurgulamaktadır; “Örneğin perdede anne soldadır, sağ taraf karanlıktır (kızın bulunduğu yer), anne ‘Birlikte kibleye dönelim’ der, sol flulaşırken ve arkadayken sağ taraf öndedir ve Nesrin vardır. Anne namaz için arkadan öne geldiğinde [...] arkada Nesrin kalır ve flulaşır. Birlikte dua ederler, bir kez daha anne kazanır” (s. 300). Nesrin, kadrajda da sıkıştırıldığı bu mekânda, annesine her defasında itiraz etse de saniyeler sonrasında gelen planlarda, onun isteklerini yerine getirirken görülmektedir. Nesrin annesinin gelmesini -“Bu odada ayağını sağdan sola kıpırdatsan benim konsantrasyonum bozulur”- istememiş sonra kabullenmiştir; sırtını ovma istemez, sonra ovmaktadır; camiye gitmek istemez, sonra camide görünmüştür; banyo yapmak veya abdest almak istemez, annesi onu yıkarken görülür. Her itiraz böylece saniyeler sonra anne tahakkümüne bir boyun eğmeye dönüşmektedir.

Filmde köy halkının ve Halise’nin diyaloglarında, anneliğin yüceltildiği görülmektedir. Anneliğe aşırı önem atfedilmesi, doğumun, her şeyin başlangıcı olarak kabul edilmesiyle ilintilidir. ‘Doğum’ düşüncesi belirli bir başlangıç noktasını ima etmektedir dolayısıyla tözcü bir yaklaşımdan hareket ettiği söylenebilmektedir. Doğumla kimlikleşmenin de başladığı vurgusu Habibe Abanın “Kimin nesisin sen?” sorusuyla simgeselleşmektedir. Kapıyı çalan her kimse, aşinalık sınırları dışında bir yabancı olarak görülmektedir. ‘Nesrin’ isim olarak bir şey ifade etmemiştir, ancak akrabalık bağlarıyla kendini tanımladığında kapı kendisine açılmaktadır. Oysa halihazırda özel ismin kendisi bile “yasaların, kabilelerin, hayvanların ve bitkilerin, askeri hareketlerin yahut tayfunların, kolektiflerin, anonim şirketlerin, üretim bürolarının” adları olarak bulunmaktadır (Deleuze ve Parnet, 2016, s. 69). Filmde Nesrin adının bilinçli bir seçim olduğunu ve “bir tür yaban gülü” anlamına geldiğini vurgulayan Ruken Öztürk’e (2018) göre, Nesrin’in “Zela’nın torunu geldi” denilerek karşılanması “anasoylu bir tanımlama”ya karşılık gelmektedir. Dolayısıyla Nesrin, adıyla en başta bir yabancılaşmayı, ayrıksılığı çağrıştırırken, anahtarı alacağı evin kapısı kendine Zela’nın torunu olduğunu belirttikten sonra açılmaktadır. Böylece akrabalık ilişkilerince tanımlanan karakter, ne kadar ayrık olsa da ‘geçmişin hatırına’ başlangıçta kabul görmektedir. Sonradan gelen anne, Nesrin’in kimliğini komşuların zihninde nostaljiyle pekiştirmeye çalışacak, dedikoduların önüne annelik tanımlamaları ve öğütleri doğrultusunda yorumlarla geçecektir. Nesrin’in kimliğinin bu bağlamda başlangıçta

molar olarak tanımlandığı ve aile bağlarıyla imlendiği için ‘soy ağacı’na tabi kılındığı görülmektedir. Bu ağaçsı yapılanma, kimliğin şimdiki haliyle sabitlenmesi girişimi olarak yorumlanabilmektedir. Nesrin’in molardan molekülere yani kadın-oluşa yeniden geçişini de bu anlamda majör dilin tetiklediği görülmektedir.

Anneliğin başlangıcı, bitişi veya kimin ‘anne’ olduğuna dair bir kimikleştirmenin de bu bağlamda tartışmalı olduğu görülmektedir. Annelik kavramı bir çocuğu doğurmakla, bir çocuğa bakmakla veya bunların hiçbirisiyle ilişkili olmadan ‘bakım’ vurgusuyla kavranabilen bir sözcük olabilmektedir. Direk (2015), “Annelik yolunun hamilelikle başlamak zorunda olduğunu reddetmek” gerektiğinden bahsetmektedir; “Anneliğin aslen bakıma gereksinimi olanla iletişimde, ona yönelik emek ve uğraşa gerçekleştiğini kabul ettiğimizde, annelik biyolojik doğum olayıyla belirlenmez artık” (s. 164). Biyolojik olarak anneliğin belirlenimsizliği, ataerkil düşünceye karşıt şekilde anneliğin kutsanmaya ihtiyacı olmayan bir olgu olarak görülmesine karşılık gelmektedir. Filmle ilgili röportajında, anneliğin kutsallaştırma biçiminin sorunlu olduğunu belirten yönetmen Senem Tüzen’e göre, kadınlara “Saf ışıktan ibaret, bembeyaz, kristalize bir anne imajı dayatıl”maktadır ve bu annelerin “dünyanın en iyiliksever, en verici” ideali altında ezilmelerine yol açmaktadır (Arslan, 2016). Filmde bu ezilme net şekilde Nesrin’in annesinde gözlenmektedir. Köydeki diğer kadınların görünür düzeyde baskıcı yorumları ve kendinin bunu bir yansıtma aracı olarak Nesrin’de bedenselleştirdiği görülmektedir. “Sistemin temel değerlerini yeni nesle aktaran[ın]” anneler olduğunu vurgulayan Tüzen, anneliğin kutsanışının nedenini de bu bağlamda açıklamaktadır; “Anne ne kadar dokunulmazlık sahibi olursa, o değerler de sonraki kuşaklara aktarılırken o kadar az hasar görür’ inancı var” (Arslan, 2016). Bu doğrultuda, ataerkil yapıya ait değerler, anneanneden anneye, anneden kıza, toplumsalın baskılayarak, dilsel ve bedensel olarak şekillendirdiği haliyle aktarılmaktadır. Erkeğin majör erki filmde kadınlar üzerinden sunulmaktadır. Nesrin’i annesini beklettiği için, boşandığı için, kürtaj olduğu için kınayanların kadınlar olması bu açıdan dikkat çekici görünmektedir. Metin’e (2019) göre, “Nesrin’in kendisine küfrederken kullandığı eril dil” de bu anlamda “tesadüfi değildir. Tüzen’in burada kullandığı küfür, heteroseksist eril dilin cinsel tahakküm söylemini yineler ve iktidar kurma pratikleri ile baskı altına alınmaya çalışılan dişil yönün, eril pratikler tarafından çepeçevre kuşatıldığını” simgelemektedir (s. 486).

Dolayısıyla içselleştirilmeye karşı direnilen eril dilin tahakkümü, Nesrin'in annesiyle kaldığı süre uzadıkça Nesrin'in kendi zihninde de ortaya çıkmaya başlamaktadır. Böylece Deleuze ve Guattari'nin *Binyayla* 'da geliştirdiği çokkatlı çizgilerin tümü görünür hale gelmektedir. Filmin evreninde 'katı kümelenendirme' çizgisi olarak molar çizgi, toplumsalı, majör dili kadınlar üzerinden ve yoldan 'yalnızca' geçip giderken ona dönüp bakan veya tamircide 'oturan' erkekler üzerinden sunulmaktadır. 'Elastik kümelenendirme' çizgisi, daha önce belirtilmiş olduğu gibi "Molar katılıktan, onun çizgiselliğini ve normallliğini [...] taciz ederek uzaklaşan moleküler bir harekettir" (Best ve Kellner, 2011, s. 128) ve bu bağlamda, filmde Nesrin'in kişiliğinde "çatlaklar belirdiğinde", "sinir krizi geçirmeye başladığında" koşarak harekete, kaçış çizgisine yönelmesi, onu yeniden moleküler-oluşa sokmaktadır. "Çatlakların kopuntular haline geldiği ve öznenin bir çokkatlı-oluş sürecinde parçalanarak molar özdeşlikten tam anlamıyla olgunlaşmış bir yersizyurtsuzlaşmayla uzaklaştığı" kaçış çizgileri ise Nesrin'in Halil'le kurduğu iletişim ve cinsel ilişki, sonrasında da aynadaki hafif yaralı yüzünün imgesinde görülebilmektedir. Nesrin'in anneannesinin evine gelmesi durumu, filmin başında kaçış hattını taşrada bir ev ile mekânsallaştırırken, Halise, -evi nostaljik bağlamına tekrar oturarak, komşuluk ilişkileriyle 'socius'u, ata erkini, majör iktidar ilişkilerini bu eve taşıyarak vb.- Nesrin'i bu hattın dışına sürmüş, Nesrin yeniden hayvan-oluşla, kadın-oluş içerisinden geçişi ve dönüşümüyle yeni bir kaçış hattında moleküler olmuştur.

3.4.3. Oluş Kavramı Bağlamında Yeşim Ustaoglu'nun *Terreddüt* Filminin İrdelenmesi

***Terreddüt* (2016)**

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu.

Senaryo: Yeşim Ustaoglu.

Ülke: Türkiye, Fransa, Almanya, Polonya.

3.4.3.1. *Terreddüt* Filminin Sinopsisi

Şehnaz (Funda Eryiğit) İstanbul'dan çalışmak için bir Karadeniz kasabasına gelen psikiyatristtir. Haftasonları, partneri Cem'le (Mehmet Kurtuluş) görüşmek için İstanbul'a gitmektedir. Elmas (Ecem Uzun) da aynı kasabada yaşayan, çocuk yaşta evlendirilmiş ve eşi (Serkan Keskin) tarafından rutin halde tecavüze uğrayan bir genç kızdır.

Kayınvalidesine (Sema Poyraz) bakmakla da yükümlü olan Elmas'ın ev işleri dışında bir hayatı olmasına izin verilmez. Bir gün Elmas'ın eşi ve kayınvalidesi ölü olarak bulunur. Polis Elmas'ı sorgulamak ister ancak Elmas konuşmaz ve ölümlerin cinayet olup olmadığının anlaşılması için, Şehnaz tarafından tedavi edilmeye başlar. Şehnaz, Elmas'ın tedavi sürecinde kendi hayatını da sorgulamaya başlar ve Cem'le olan birlikteliğinin yolunda olmadığını anlar. Doktor arkadaşı Umut'la (Okan Yalabık) ilişki kuran Şehnaz, Cem'in kendisini sevmediğini farkederek ve onu zorlu bir sürecin ardından terkeder. Elmas'ı iyileştirmeye başlayan ve onun suçsuz olduğunu belirterek cinayet suçlamasından kurtaran Şehnaz, filmin sonunda yalnız ve mutludur.

3.4.3.2. Tereddüt Filminin Olay Örgüsü

Farklı toplumsal çevrelerde yaşayan psikiyatrist Şehnaz ve ona tedavi için getirilen Elmas'ın hikâyesinin ele alındığı film Karadeniz'de bir taşra kasabasında geçmektedir. Denizin bulanık iç görüntüsü ve fırtına sesi ile açılan film, dev dalgaların yakın çekimiyle ilerler. Ardından camdan, beyaz bir tülün ardından dalgaları sıkıntılı bir yüz ifadesiyle izleyen Şehnaz görülür. Şehnaz, balkona çıkar dalgalara bakmaya devam eder ve fotoğraf çekip evinden ayrılır. Arabasıyla işe giderken yolda okula giden üç genç kıızı görür. İş yerine vardığında kapıda karşılaştığı doktor arkadaşı Umut'a, çöpü işe kadar getirdiğini ve erken demans olduğunu söyleyerek şakalaşır. Umut'la konuştuktan sonra gülümsemeye başlar.

Odasına geçtiğinde saçının yarısı kazıtılmış bir genç kız (Esma) karşısında oturmaktadır. Annesi olduğu anlaşılan ses, çocuğunun erkek olmak istediğini, saçlarını kazıttığını ve on sekiz yaşından sonra bunun kendileri için uygun olduğunu söyler. Eşi bu durumu onaylamamaktır, kadının lafını keserek kendisinin istemediğini söyler. Tartışmaya başlarlar. Şehnaz dışarıda beklemelerini Esma'yla baş başa konuşacağını söyler. Ardından gelen sahnede Şehnaz bu kez kıyıda dev dalgaları izlemektedir. Sisli ve boğuk bir hava vardır. Şehnaz'ın "Çok özledim" cümlesiyle başlayan partneri Cem'le görüntülü konuşma sesi dalgaların üzerine biner. Şehnaz evde dizüstü bilgisayarından Cem'le konuşmaktadır. Kanepeye uzanır ve ona "Sarılacak mısın bana? Beni okşayacak mısın?" diye sorar. Cem'in yanıtları Şehnaz'ın sorularında hissedilen sevgiden yalıtılmış saf cinsellik içermektedir. Cem yerinden kalkmasını ister ve ertesi güne geçilir. Bu kez

başörtülü farklı bir genç kadın (Elmas) balkondan dışarıyı seyretmektedir. Aşağıya bakar, kendinden oldukça yaşlı kocasının aracına binişini izlediği, bir anlamda onu yolcu ettiği anlaşılır. Araba gider gitmez, Elmas elindeki paketten sigara çıkarır, etrafı kontrol eder ve içer. Sigara içerken, aşağıda okula gitmek için arkadaşlarının yanına koşan yaşlı bir kızı görür. Hemen ardından yanındaki balkonda, okula giden kızın annesi olduğu anlaşılan kadını görür ve elini saklayarak zoraki gülümser. İçeriden gelen duvara vurma sesini duyunca sigara paketini evdeki sepete atıp aynı sepetten sakız alıp çiğner. Davranışının hızından bunun günlük rutini olduğu anlaşılır. Yan evde kayınvalidesi yaşamaktadır ve Elmas her gün ona bakmakta, iğnesini yapmaktadır. Elmas'ın kayınvalidesine pudra sürerken iğrendiği anlaşılır. Sonraki sahnede, topladığı yatağın üzerinde bozuk para kaydırırken, dansederek evi silerken görülür. Gülümseyerek pencereden karşı eve bakar ve sabah okula giden kızı bu kez müzikle dans ederken izler.

Şehnaz'ı bir hayvanları öldürdüğü şikayetiyle gelen başka bir hastasıyla görülür. Sonrasında arabasıyla ayrılır. Elmas bu sırada perdeleri kapatmaktadır. Perdenin arkasından yine karşı eve bakar, bu kez tüm aile birlikte eğlenmektedir. Kapı sesini duyunca jaluziyi tamamen indirir ve önünü hırkasıyla kapatmaya çalışır. Eşinin elinden poşetleri alır. Eşi ona çok uzun gelen yeşil kapalı bir perdesü almıştır. Kayınvalidesinin evine geçerler, Elmas sofraya kurarken ve hemen ardından eşinin yanında ona sırtı dönük şekilde yatarken görülür. Eşi “Korkma benden ne olur” der. Sonraki sahnede Elmas tuvalettedir acı çekmektedir. Elmas'ın eşinin rutin halde ona tecavüz ettiği anlaşılır.

Şehnaz İstanbul'daki evine gitmiştir, evde kediye sevdikten sonra partneri (Cem) porno film izlerken görür. Kanepeye oturur gözlerini yumar. Cem yanına oturur ve sevişirler ancak Şehnaz tatmin olmamıştır. Yine bulanık dalgalar görülür. Sular Şehnaz'ın yatağına gelmiştir. Yatağı suda yüzmektedir ardından tüm apartmanın pencerelerinden suyun taşıdığı görülür. Şehnaz uyanır, yatakta yalnızdır. Elmas'ı balkon kapısını kapatıp sakızını alırken görülür. Sobaya odun atar, elinde poşetle dışarıdadır. Eşinin dükkânına gider, annesi ona dolma göndermiştir. Eşi, Elmas'ın gelişinden rahatsız olur ve akşam yemeğinde annesine onu dışarıya göndermemesini söyler. Elmas eşinin yanından ayrılınca sahile gider, deniz kıyısında sigara içer ve eve döner.

Şehnaz ve Cem evde akşam yemeği yerler. Ertesi gün Cem'in iş yerinden arkadaşlarıyla yemeğe giderler. Elmas, akşam yemeğinde yine işleri yaparken görülür.

Akşam tekrar eşi tarafından tecavüze uğrar. Aynı anda Cem’le Şehnaz dans etmektedir. Ertesi gün karşı balkondan Elmas’a seslenen genç bir kız görülür. Elmas balkonda şoktadır. Eşi ve eşinin annesi soba zehirlenmesi nedeniyle ölmüştür. Polisler Elmas’ı, cinayet işlediği şüphesiyle sorgulamak ister. Elmas, konuşmadığı için hastaneye götürülür. Tedavi edilmeye çalışılır.

Şehnaz Umut’la sahilindedir, kendini oraya çeken bir şey olduğunu söyler. Umut da “Beni hep çocukluğuma götürür burası” der. Bir sonraki sahnede hastanede, Elmas’ın rahminde önceki geceki ilişkisinden yırtıklar olduğu öğrenilir. Şehnaz, Elmas’ın iki yıldır evli olduğunu ve hastanede annesi veya babasıyla görüşmek istemediğini öğrenir. Haftasonu Şehnaz yine İstanbul’daki evine gider, tek başınadır, et pişirir ve önceki yemekte Cem’in içmek istemediği rakıyı içerek şöminenin karşısında yemeğini yer. Cem gelince uyurlar, Şehnaz kedinin sesiyle uyanır ve Cem’in yataktan kalmış olduğunu, porno film izlediğini farkeder. Yanına gidip yüzüne dokunarak sevişmek ister ancak sevişme yine yalnızca Cem’in tatminiyle sonuçlanır. Şehnaz battaniyenin altında ağlar. Tekrar Elmas’a dönülür, bu kez eşi ve annesinin ‘pis koktuğunu’ söyler. Annesi gelmiştir ancak Elmas onu görmek istemez.

Umut, Şehnaz’la deniz kenarında kendi evindedir, oranın gizli cenneti olduğunu söyler. Annesinin kaptan olan babasını beklerken kederden öldüğünü belirtir. Tekrar hastanede Elmas’ın muayenesine dönülür. Şehnaz Elmas’tan hayatındaki her kişi için bir obje seçmesini ve konuşturmasını ister. Elmas kendisini saat, annesini gül olarak seçer. Köyde ailesiyle yaşarken Elmas’ın on üç yaşında zorla kendinden yaşça çok büyük bir erkekle evlendirildiği anlaşılır. Kardeşinin başına aynı şeylerin gelmesini istememektedir. Annesini sevdiği ancak aynı zamanda onun tarafından canı yakıldığı için dikenli bir güle benzetmiştir. Elmas, -tedavi sürecinde anlattıkları doğrultusunda- Şehnaz sayesinde eşi ve eşinin annesinin ölümü için suçlu bulunmaz.

Şehnaz tekrar Umut’un evindedir. Önce kayalıklarda dalgalarla oynayarak eğlenirler. Sarılır, öpüşür ve sevişirler. Bu kez sahne Cem’le olduğundan daha uzun, daha dingin ve sevgi doludur. Şehnaz tatmin olur, ertesi gün sis ve dalgaların azaldığı görülür. Cem aradığında fırtına nedeniyle hatların kesildiğini söyler. Tekrar hastaneye Elmas’a dönülür. Elmas’ın yaşının mahkeme kararıyla büyütülmüş olduğu anlaşılır. Olay gününü anlatır. Şehnaz filmin başında olduğu gibi camdan dalgalara bakıp düşünmektedir.

Ardından uyurken rüyasında maskeli bir adamın saldırısına uğradığı görülür, uyanır ve sahilde yürüyüş yapar. Hastaneye dönülür; Elmas’a hep camdan hayatını izleyip özendiği genç kız müzik dinletmektedir. Şehnaz bu kez iş yerinde camdan dışarı bakmaktadır. Bir sonraki sahnede evde görülür. Cem risotto yapmıştır, Şehnaz çok az yediği için önünden tabağı alır Cem ve Şehnaz sinir kriziyle tabakları kırar. “Her şey senin yörüngende dönmüyor, sen ne zaman gerçekten seveceksin? Orospun muyum ben senin” diyerek bağırır. Sabaha kadar Cem Şehnaz’ın gitmesine/onu terketmesine izin vermez. En sonunda Şehnaz evden çıkar, arabasında ağlıyordur. Son planda Şehnaz’ın hafifçe gülümserken ışık yansımaları içinde görülmesiyle, onu daha iyi ve mutlu bir geleceğin beklediği hissettirilir.

3.4.3.3. Oluş Kavramı Bağlamında *Tereddüt* Filminin İrdelenmesi

Filmin ilk sahnesinde kameranın bulanık ve hareket halindeki suyun içinden çıkması ancak sisli, fırtınalı, kapalı bir havaya yükselmesi, kapanmışlık duygusunu yansıtmaktadır. Camın ardından ve sonra balkondan dışarıya bakan Şehnaz ve Elmas’ın filmin başında bu hava koşullarında ve mekânsal bağlam olarak balkonda birleştirildikleri düşünülebilmektedir. Birbirinden çok farklı sosyal sınıflara ait iki kadının birleştikleri noktanın bu ‘kapana kısılmışlık’ duygusu olduğu görülmektedir. İkisi de dalgaları izlerken zaman sanki durmaktadır, anlık boşluklarda rahatlama pencereleri, kaçış hatları bu durgun zamanlarda görünen dev dalgalarla cisimleşmektedir. Filmin belirli noktalarında yer alan bu durağanlık anlarının dış mekânda olduğu, erkeklerin dahil olduğu ve şiddet içeren sahnelerin daha dinamik bir çekimle iç mekânlarda gerçekleştiği görülmektedir. Bu anlamda tek istisna, Umut ve Şehnaz’ın sohbet ve sevişme anlarıdır. Bu anlar, iç mekândadır ancak bu anlarda, zaman hızlı akmamaktadır.

Balkonda sigara içen Elmas’ın fiziksel anlamda Şehnaz’a göre daha kapalı bir ortamda olduğu görülmektedir. Şehnaz arabasına binip taşradan kente, kentten taşraya yolculuk edebilmekte, Umut’la sahilde yürüyebilmekte ve dışarıyla (hastane, arkadaş, İstanbul’daki çevresi vb.) rahatlıkla iletişim kurabilmektedir. Elmas’ın kaçışı; balkonda sigara içmek, karşı pencerede yerinde olmak istediği yaşıtının dansı ve aile yaşantısını izlemek, evi silerken dans etmek, çarşafın üzerinde bozuk parayı kaydırmak ve nadiren de olsa alışverişten dönerken deniz kıyısında sigara içmekle sınırlı kalmaktadır. Ancak

bu mekânsal kapalılık veya açıklık karşıtlığı zihinsel olarak iki karakterin de sevgisizlikten kaçışında bulanıklaşmaya başlamaktadır.

Yeşim Ustaoglu, röportajında Elmas'ın hikâyesinin “daha bilinir aynı zamanda elle tutulur” olarak tanımlarken, Şehnaz'ın hikâyesini “çok daha komplike ve çok daha problematik” bulduğundan bahsetmektedir (Şen ve Ögetürk, 2016). Ustaoglu, Cem karakterini *grandiyöz*⁸⁵ kelimesiyle tanımlamaktadır (Şen ve Ögetürk, 2016). Bu anlamda Cem'in, aslında majörlüğün büyüünde savrulan bir karakter olduğu söylenebilir. Cem'in, Deleuze'ün tarif ettiği ‘heteroseksüel’, ‘üst-sınıf’, ‘erkek’ olduğu ve majörlüğün bütün bilindik niteliklerini taşıdığı görülmektedir. İyi görünümlü, güzel yemek yapan, zengin bir erkektir ve dışarıdan bakıldığında sorunsuz bir ilişki yaşanabilececek birini temsil etmektedir. Dolayısıyla çoğunluk yani molar bir karakter olan Cem’le, sıklıkla balkona, deniz kıyısına, kentten taşraya, taşradan kente akışı içinde Elmas'ın hikâyesinin sarsıntısıyla bir kırılma noktası yaşayan ve moleküler azınlığı içinde bulan Şehnaz karakterinin çatışması ve yer değiştirmesi söz konusu olmaktadır. Oluşun bu bağlamda moleküler arzu süreci olduğu göz önüne alındığında, Şehnaz'ın arzusunu serbest bırakışı moleküler-oluşa geçtiğini göstermektedir. Deleuze ve Parnet'in (2016) belirttiği gibi kaçmak, yaşamdan kaçışı değil, “tersine gerçek üretmek, yaşamı yaratmak, kendine bir mücadele silahı bulmaktır” (s. 66). Şehnaz'ın bu silahı kendinde, taşradaki yaşamında, Umut'ta bulduğu görülmektedir ancak dönüşümünü tetikleyen durum Elmas'la karşılaşması olacaktır. Ustaoglu, Şehnaz'ın “bir çeşit uykunun içinde” olduğunu, kendisiyle yüzleşemediğini, “Elmas'ın varlığı[nın] bir anlamda Şehnaz'ın uyanmasını” sağladığını belirtmektedir (Şen ve Ögetürk, 2016). Bu bağlamda, Spinozacı felsefe doğrultusunda içkinci düşünceyi ve neşenin olumlanmasını içeren Deleuzecü yaklaşımda karşılaşmaların öneminden bahsedilebilmektedir. Tüm ilişkilerin niteliğinin köksapsı olduğu düşünüldüğünde insanların tek tek kavranması biçiminin önemsizleştiği ancak karşılaşmaların ve bu karşılaşmaların yarattığı ilişkilerin önem kazandığı, öznelere de bu karşılaşmalar bağlamında sürekli bir oluş hali içinde dönüştüğü görülmektedir.

⁸⁵ “Psikolojide bazı hastalıkların semptomları arasında bulunan bir tür psikotik sanrı” olan *grandiyöz* “kişinin; kendisinin aşırı güven içerisinde olduğu, çok güçlü, yetenekli ve bilgili olduğu gibi kendisini birçok yönden üstün sanması” anlamına gelmektedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Grandiyöz> – Erişim Tarihi: 09.03.2021).

Filmde Şehnaz ve Elmas'ın karşılaşması, onları farklı kaçış hatlarında konumlandırmakta ve rizomatik-oluşa sokmaktadır. Şehnaz, daha önce farkına varmadığı ancak rüyalarında gördüğü imgelerle veya dalgaları izlerken durgunlaştığı anlarla bütünleşen, istediği şekilde sevilmemesinden kaynaklı mutsuzluğuyla Elmas hayatına girdikten sonra yüzleşmektedir. Elmas içinse bu karşılaşma, ruhunu tedavi etmeye yarayacak, daha önce kimseye söyleyemediği tüm rahatsızlıklarını dilsel düzlemde dışarı atmasını sağlayacaktır.

Şehnaz'ın gördüğü rüyaların filmde soyut imajlarla sunulduğu görülmektedir. Deleuze'e (2021) göre rüya durumu; iki belirgin farklılığı ortaya koymaktadır; bir tarafta "uyuyan kişinin algılanımları devam" etmektedir fakat bu algılanımlar "kendi içinde kavranmayan ve bilinçten kaçan dışsal veya içsel duyumlarının oluşturduğu dağınık bir toz bulutu halindedir", bir diğer yandan; "aktüelleşen virtüel imge de dolaysızca değil, üçüncü bir imgede aktüelleşen virtüel imge rolü oynayan farklı bir imgede aktüelleşir ve bu sonsuza dek gider: rüya bir metafor değil, çok büyük bir devre çizen bir anamorfoslar serisidir". Deleuze'e göre bunlar metafor değildir ve "prensipite sonsuza dek sürebilecek bir oluş"u ifade etmektedir (s. 74). Bu bağlamda Şehnaz'ın filmde görülen rüya imgeleri göz önüne alındığında, dalgalarda boğulmasının veya siyah maskeli bir adamın yanına gelerek onun nefesini kesmeye çalışmasının filmsel evrenin içindeki gerçek hayatında, partneri tarafından sevgisizlikle boğulmasında zihinselde, filmin sonundaki kavga sahnesinde partnerinin boğazına sarılmasında aktüelde gerçekleştiği görülebilmektedir. Deleuzecü bir okumayla; Şehnaz'ın rüyalarındaki "her bir imge kendisini aktüelleştirecek bir sonraki imgenin virtüelliği" gibi görünmektedir (Deleuze, 2021, s. 75). Deleuze'ün "kahramanın bilinç dışında her zaman aktüel olarak bulunan gizli bir duyuma" (s. 75) geri dönmesi düşüncesinde olduğu gibi filmde, Şehnaz da kendi bilinç dışındaki gizli kalan noktalara dönmektedir. Ustaoglu önceki filmlerinde olduğu gibi *Tereddüt*'te de suyu önemsemesini, suyla ilgili görüntülere yer vermesini 'boğulma hissi' ile açıklamaktadır; "Suyun yaşamla ölüm arasındaki bir çeşit ince çizgiyi temsil ettiğini söyleyebilirim herhalde kendi iç dünyamda. Su, bana hem ölümle ilgili bir karamsarlık, bir boğulma hissi veriyor hem de bir yaşama umudu veriyor" (Kaplan, 2016). Boğulma hissi ve Şehnaz'ın kısıtılmışlık duygusu, rüyalarında olduğu gibi, filmin başında bulanık suyun üzerine yavaşça çıkan çekimle de vurgulanmaktadır. Nefessizlik hissi ve kapalılık

duygusunun geçici bir süre sona erdiği sahnelerse Şehnaz'ın ve Elmas'ın balkona çıktıkları anlardır. Şehnaz balkonundan denizdeki dalgaları izleyebilirken, Elmas gizlice sigarasını içebilmektedir.

Çocuk yaşta zorla evlendirilen Elmas'ın, objeler üzerinden annesiyle konuştuğu sahnede, ona gitmesine izin verdiği için annesine kırgın ve öfkeli olduğu anlaşılmaktadır. Annesi standart ev işlerine -‘fasülye kırmak’- devam ederken Elmas'ın yüzüne bakmamış, bir anlamda onu terk etmiştir. Elmas karakteri özelinde gösterilen çocuk yaşta evlendirilme durumu, Türkiye’de yaşanan politik bir gerçekliğe işaret etmektedir. Bu bağlamda annelerin majör politikaları yansıtan ‘uygulayıcı’ konumuna da (*Ana Yurdu* filminde olduğu gibi) dikkat çekildiği görülmektedir. Braidotti’ye (2019) göre, “anneye özgü/dışıl, aynı anda hem çoğunluğun despotik yüzü hem de azınlıkların patetik yüzüdür. Sanayi sonrası kültür, kendini yenileme savaşını annenin bedenine giderek daha çok sirayet ederek yürütür” ve bu bağlamda eğer “İleri kapitalizm ayakta kalmak istiyorsa, çocuklarını daha iyi metabolize edebilmek için anneyi kendi bünyesine katmak zorundadır” (s. 176). Braidotti bunun Deleuzecü kadın-oluş kavramı bağlamında; “erkeğin kadın-oluşu anlamında, gelişmiş kültürlerin “dışileşmesi” olarak adlandırılan süreç” olduğunu da vurgulamaktadır. Bu anlamda minör olan majördeki dili yersizyurtsuzlaşma potansiyelini açığa çıkaran azınlık-oluşlardır. Elmas'ın annesinin konumlanışıysa majör dilin kanonunu yaratmanın ötesine geçmemektedir.

Elmas ve Şehnaz karakterlerinin ikisinde de cinsel nesneye indirgenme durumunun söz konusu olduğu görülmektedir. Partnerleriyle konuşmaları oldukça sınırlıdır ve cinsel ilişkilerinde mutsuz ve acı çekmekte oldukları görülmektedir. Elmas'ın durumunda bunun halihazırda gerçekleşmemesi gereken bir deneyim olduğu vurgulanırken, Şehnaz'ın durumunda farkına geç varılan bir kısıtılmışlık, sevgisizlik vurgusu bulunmaktadır. Bu bağlamda Barış’a (2019) göre, Cem ve Elmas'ın eşi, “her ne kadar farklı sosyoekonomik sınıflardan olsa da erkeklik kimlikleri benzer biçimde yapılanmıştır. İkisi de yaşamlarındaki kadınları cinsel nesneye indirgerken kendi bedenlerinin de ‘işlevi olmayan bir arzu makinesi’ne dönüşmesini önemsemez. Oysa Şehnaz ve Elmas için bu gerçek, travmatiktir” (s. 545). Şehnaz ve Elmas'ın bedenleri, diğer tüm insanlarda olduğu gibi kolektif ve politik olan bir yapıya sahiptir. Deleuze’ün belirtmiş olduğu gibi, bu bedenler, “üzerinde düzenlemelerin yapılıp bozulduğunu, kaçış

çizgilerinin ve yersizyurtsuzlaşma noktalarının da [...] üzerinde olduğu” yapılarıdır (akt. Hoşcan, 2015, s. 80). Dolayısıyla Elmas ve Şehnaz’ın kaçışının gerçekleştiği ilk nokta bedenleri olmaktadır. Elmas, erkeğin ölümüyle; Şehnaz ise Umut’la birlikte olmasıyla ve filmin sonunda Cem’den (ve Umut’tan) bağımsızlaşmasıyla bedensel düzlemde bu kaçış hattına varmaktadır.

Umut karakterinin, bu bağlamda bir erkek olarak majör olmadığı söylenebilir. Majörün standartlaşmasını veya özelde eril dilin tahakkümünü, iktidarın kanonik söylemlerini yinelemediği için Umut’un kadın-oluştan geçtiği ve düşünceye ket vuran molar kimlikleşmenin karşısında yer aldığı ve yaşama dönük özgürleştirici bir düşünce tarzına sahip olduğu için algılanamaz-oluş içinde hareket ettiği söylenebilmektedir. Umut’un bu anlamda sevgisi ve teması, Şehnaz’ın kaçış hatlarını, onun moleküler-oluşu yeniden keşfine aracılık sağlamaktadır. Ancak Şehnaz için Cem veya Umut bir nihai bir hedefi temsil etmemektedir. Şehnaz’ın bu anlamda, Elmas’la olduğu gibi Cem ve Umut’la da kesişmelerde karşılaşarak dönüşmüş ve kendi yeni kaçış hattında bağımsızlaşmış olduğu görülmektedir.

İnsanların duymak veya görmek istemediği bu travmaları Yeşim Ustaoğlu gerçekçi bir şekilde filmsel evrene taşıyarak seyircinin algısında bir kırılmaya yol açmaktadır. *Araf*’taki (Ustaoğlu, 2012) düşük yapma sahnesinde olduğu gibi Elmas’ın partneri tarafından uğradığı aralıklı tecavüze dair görece uzun çekimler seyircinin rahatsız olmasına yol açan gerçekçilikle sunulmaktadır. Yeşim Ustaoğlu’na göre, “(...) eğer sanatın herhangi bir dalında üretim yapan birinin duydukları, gördükleri ya da baktıkları karşısında onda bir sıkıntı oluşmuyorsa” bunun şüpheli karşılanması gerekmektedir çünkü “bir sanatçının yaratım sürecini bu gibi dürtüler tetikle[mektedir]” (Kaplan, 2016). Jones (2016), *Mysterious Skin* (2004, Gregg Araki) adlı filmi, minör sinema örneği olarak ele aldığı yazısında, cinsel istismar sahnelerinin çekiminde kullanılan *Kuleshov etkisi*⁸⁶ tekniğinin yarattığı gerçekçilik hissinden bahsetmektedir; “Sahneler o kadar gerçekçidir ki, iki misli daha korkunç görünürler. Böylece seyircinin,

⁸⁶ Adımı Sovyet yönetmen Lev Kuleshov’dan alan bu teknik, 1910’ların sonlarında, farklı zaman ve mekânda çekilen parçaların kurguda birleştirildiğinde, seyirci tarafından bu görüntülerin aynı anda, yerde ve birbiriyle ilintili şekilde algılanması olarak tanımlanmaktadır (Bkz. Mobbs ve diğerleri, 2006). Jones (2016) Hollywood sinemasında bu etkinin, “filmin kurmaca dünyasının ‘gerçek’ olduğu yanılsamasını beslemek amacıyla” kullanıldığını belirtmektedir (s. 83).

kurmaca sahnelerin gerçek olduğuna inanma arzusuyla oynanır ve normalde kurmaca dünyasını doğal olarak algılamamıza neden olan gerçeklik yanılsaması bu kez irkilmemize neden olur, çünkü bizi istismara uğrayan çocuğun yerine koyar” (s. 83). *Tereddiit* filminde de çekimlerde gerçekleşmemesine karşın seyircinin cinsel istismarın yaşandığı mekânda, -sanki gerçekmiş gibi- Elmas’ın bedeninde acı çekmesine izin verilmektedir. Jones’un belirttiği gibi, “İzleyiciler olarak bizlere istismarcı ideolojileri dayatan bu majör teknik, minör bir şekilde kullanıldığında, uğradığımız istismarı tüm çıplaklığıyla görünür” kılmaktadır. Filmde bu çekimler, Jones’un tarif ettiği şekilde minör kullanımla Türkiye’de yaşanan korkunç bir gerçekliği yansıtmaktadır. Toplumun yüzleşmemeye çalıştığı bu politik gerçekliği inşa eden, ağaçsı yapıdaki toplumsal hiyerarşik katmanda Elmas’ın eşi ve kayınvalidesinin ölümüyle, bir kırılmanın gerçekleştiği ve rizomatik moleküler-oluş potansiyelinin ortaya çıktığı söylenebilir. Gerçeklerin sözel veya bedensel olarak ifade edilmesiyle, iyileşmenin ve farklı kaçış hatlarının oluşumunun var olmaya başladığı görülmektedir.

Şehnaz’ın Cem’le iletişimsizliğinin sosyal çevresiyle de bağlantılı olduğu görülmektedir. Cem’in iş yerine giden Şehnaz, onu masasında beklerken sıkılır, dışarıya bakar ancak mekândan veya bu sosyal çevreden hoşnut olmadığı anlaşılmaktadır. Her haftasonu kent yaşamına doğru yol alırken günlük rutininden uzaklaşmakta bir anlamda yersizyurtsuzlaşmaktadır ancak kente vardığında evde majör olana, partnerine her itaat ettiğinde yeniden, molar olanda yerliyurtlulaşmaktadır. Şehnaz bu bağlamda kentte kendi dilinde bir yabancı gibidir. Dışarıdan bakıldığında her şey; eş, iş, mekân, sosyal çevre vb. kentte onunla uyumlu görünmektedir ancak Elmas’la yolunun kesişiminden sonra sorgulamaya başlayacağı bu hayatın karşısında asıl uyumlu olanın Umut ve minör kalan taşra mekânı olduğu anlaşılmaktadır. Büyükgöze’ye (2017) göre, “Umut ile sahil yürüyüşleri Şehnaz’ın en aydınlık sahneleridir. Şehnaz için dışarısı özgürleşmenin, kendini ifade etmenin alanı olarak kodlanmıştır. İlişkisinden çıkabilmesini, güçlenmesini sağlayan motivasyonları da bu dış mekânlarda bulabildiği [ve] buralarda üretilen ilişkiler sayesinde özel alanını, ilişkisini dönüştürmeyi” başardığı görülmektedir. Şehir yaşamında kapalı ve karanlık mekânların sunulması da bu görüşü desteklemektedir. Burada, taşrada olduğu gibi binaların arasından geçen derin boşluklar bulunmamaktadır. Taşranın eğreti yapılaşması ve doğaya daha az müdalale edilmesinin sonucu olan boşluklar,

katılaşmamış, kaygan mekânları ifade etmektedir. Evlerin arasında ve karakterlerin mesafelerinde kopukluklar vardır ve karşılaşmalar genelde şehirde iç mekânlarda gerçekleşirken, taşrada Şehnaz için dış mekânda, deniz kıyısında yaşanmaktadır.

Elmas'ın tedavisinin son seanslarından birinde kendisini saatle, kız kardeşini 'kırmızı elbiseli olduğu için' kırmızı kalemle, annesini ise vazodaki dikenli bir gülle özdeşleştirdiği görülmektedir. Annesini güzel kokan ama eline aldığı anda dikenleri canını acıtan güle benzetmesinin nedeni, zorla evlendirilmesine tepkisiz kalmasıdır. Saat, kalem ve gül imgeleriyle Elmas'ın geçmişle şimdinin karşılaşmasını yaşadığı görülmektedir. Bu anlamda virtüel bir an yaratılmaktadır. Elmas anılarını bu odada yeniden yaşamaktadır. Böylece gerçeklik zamansal bağlamda yeniden kurularak, Elmas'ın düşüncesinde zamanın açılımını oluşturmaktadır. Dolayısıyla zamansal bir oluştan ve bu anlamda kristal rejimden söz edilebilmektedir.

Şehnaz, Cem'i terkedip arabasıyla dönerken başta ağlamaktadır ancak yüzüne güneş ışığının gelmesi -çoğu zaman ışıkla yüzünün görünmez oluşu- filme hâkim olan karanlık ve puslu havanın aksine, mutlu bir yeniye işaret etmektedir. Bu bağlamda Yeşim Ustaoglu, röportajında son sahneleri şu şekilde anlatmaktadır; "Elmas ve o karşı penceredeki kız bir gün batımı anında güneş ışığı odadan içeri dolarken birbirlerine temas ederler. Şehnaz da çok sert, çok güçlü bir güneş ışığı arabasının içini aydınlatırken sürmeye devam eder arabasını. Çünkü tam da öyle bir imge yaratmak vardı aklımda ve karakterlerle beraber biraz kendim de ferahlamak istedim aslında" (Kaplan, 2016). Bu 'ferahlık' hissinin ardında; Şehnaz'ın, evliliğinden ve kendini mutsuz eden zihinsel kalıplarından özgürleştiği ve bu anlamda algınamaz-oluşa girdiği görülmektedir çünkü "algılanamaz-oluş bir meydan okumadır; hayatı yargıladığımız ve düzenlediğimiz bakış açısının veya algılanan düşünce imgesinin terk edilişi veya dönüştürülmesidir" (Colebrook, 2013, s. 169). Şehnaz'ın düşüncesindeki dönüşümün, onu toplumsalın düzenleyici kurallarından, ilişkinin bağımlılık düzleminden bağımsızlaştırdığı ve bu anlamda 'moleküler bir algılama tarzına' geçirdiği görülmektedir.

3.4.4. Oluş Kavramı Bağlamında Onur Saylak'ın *Daha* Filminin İrdelenmesi

***Daha* (2017)**

Yönetmen: Onur Saylak.

Senaryo: Onur Saylak, Doğu Yaşar Akal, Hakan Günday.

Ülke: Türkiye.

3.4.4.1. *Daha* Filminin Sinopsisi

Daha (2017) adlı filmde mültecilerin ve Gaza (Hayat Van Eck) adlı on dört yaşındaki bir gencin hikâyesi anlatılmaktadır. Gaza'nın isteği, yaşadığı küçük kasabadan ve babası Ahad'ın (Ahmet Mümtaz Taylan) baskılarından uzaklaşarak büyük şehirde, annesinin yanında eğitimine devam etmektir. İnsan kaçakçılığı yapan Ahad, oğlu Gaza'yı da yardımcı ve gözetleyici olarak yanında tutmaktadır. Ahad, depoda sakladıkları mültecilerden birine tecavüz eder ve Gaza olayın etkisiyle kamyonun havalandırma sistemini açmayı unuttur. Tecavüz mağduru kadının çocuğu olan Cuma bu nedenle hayatını kaybeder. Cuma'nın ölümü Gaza'nın ruhsal sağlığının gitgide daha çok bozulmasına neden olur. Gaza Teog sınavını kazanır ancak babası okula gitmek için evden ayrılmasına izin vermez ve Gaza'ya şiddet uygular. Cuma'nın başına gelenleri öğrenen Harmin (Turgut Tunçalp) ve Dordor (Tankut Yıldız) Ahad'ı öldürürler. Gaza ise aynı suç döngüsünün içinde babasının yerini alarak insan kaçakçılığına devam eder.

3.4.4.2. *Daha* Filminin Olay Örgüsü

Ahad ve oğlu Gaza, belirli aralıklarla, para karşılığında gelen insanların bir süre Türkiye'de kalmasını ve yasadışı olarak deniz yoluyla sınırı geçerek Yunanistan'a gitmelerini sağlamaktadır. Filmin ilk planında ileriye ve geriye doğru giden bir yol görüntüsü vardır. Gaza babasıyla kamyondadır, aralarında herhangi bir diyalog geçmez. Gaza kamyonundan iner ve otların arasında el feneriyle aydınlatığı bir çocuk (Cuma) ve ardından gelen annesi görülür. Farklı dilde konuşmalar, bebek ağlaması duyulur. Kalabalık bir insan grubu, kapalı bir kutuyu andıran kamyonun bagajına biner, kapı üstlerine kapanır ve kilitlenir. Kapaklar açıldığında dar bir merdivenle inilen karanlık bir depoya indirilirler. Ahad depodadır, tenekeye vurarak kaçak yolcuların dikkatini çeker,

Gaza'yı yanına çağırır ve el kol hareketleriyle destekleyerek şunları söyler: “Bak. Bu çocuk yemek getirecek yiyeceksin, su getirecek içeceksin. Tenekeye hacet edeceksin. Burda sakın sakın bekleyeceksin. Zamanı gelince gideceksin”. Gaza, su dağıtmaya başlar, para veren bir adama fazladan bir şişe daha su verir. Ardından Ahad, elindeki parayı bir yere saklarken görülür.

Sonraki planda Gaza'nın odası detaylı bir şekilde gösterilir; uzay posterleri, oyuncak kamyon, zekâ küpü, Jack London, Conan, Beyaz Diş, Pal Sokağı Çocukları, Robinson Cruise, Büyücü Ayı gibi kitaplar bulunmaktadır. Babası odaya girer, Gaza uyumaktadır. Yerde çözülmüş Teog soru kağıtlarının üzerine basar, ayağıyla ittirir. Gaza, bu sahneden sonra okulda Teog sınavını çözerken görülür, altına konan sineği kovar, etrafına bakar. Endişelidir ve terlemiştir. Sınavdan sonra okul arkadaşlarıyla kullanılmayan paslı bir direğe tırmandıkları görülür. Burada ‘kaptancılık’ oynarlar.

Gaza, eve dönerken caddede rap şarkı söyleyen bir grup genç görür, onları dikkatle izler ve dinler. Evde kaynak koruma başlığıyla şarkıyı tekrar eder. Sonrasında yıkanmış iç çamaşırlarını ipe asar. Gaza'nın elinde yerdeki çamurlu suya attığı talaşlar görülür. Arkasında Harmin, Dordor ve babası ‘iş’ konuşmaktadır. “Yirmi otuz kişi olmaz” denmiştir, şifre: “Kandalı’da hava güzel”dir ve Ahad, “*Bu defa mala dokunma*” denerek uyarılır. Aynı günün akşamı deniz gören uzun ve eski bir masanın sol yanında Gaza sandalyede, sağ yanında baba eski bir büro koltuğunda oturmakta, bira ve sigara içmektedir.

Bir sonraki sahnede Ahad ve Gaza mutfakta çok sayıda sandviç hazırlarken görülür. Babası Gaza'ya annesinin aradığını söyler. Sınava girmesini istemediğini açıkça belirtir. Artık çıraklığın bittiğini hayatı boyunca onunla çalışacağını (kaçakçılık işinde) söyler. Fonda radyoda Yunanca bir şarkı çalmaktadır. Ardından bir çocuk eli kâğıttan bir kurbağayla oynarken görülür. Gaza tepedeki tahta depo kapağından içeriye bakmaktadır. Çocuk, Gaza'ya gülümser, Gaza babasıyla hazırladıkları sandviçleri kovalarla aşağı götürür, bir anda insan yığını oluşur ve kovalar boşalır. Gaza, Harmin ve Dordor'un yanına gider. Enseline dövme yaparken bir yandan viski içerler. Burada gidecek yerleri olmadığından, gidecek yeri olanları taşımaya başladıklarını söylerler. Gaza: “Ben olsam dönmezdim” der. İlk viskisini onlarla içer.

Akşam, Ahad'ın aracı jandarma tarafından durdurulur, bir para alışverişi gerçekleşir. Ahad eve döndüğünde depoda kavga çıkmıştır. Ahad neyi paylaşamadıklarını sorar; Gaza depoyu boşaltmayı önerir böylece paylaşacakları herhangi bir şey kalmayacaktır. Ahad kaçaklar üzerinden Gaza'ya ders verir; “Görüyorsun değil mi? Evini barkını terk edip kaçan adamın halini görüyorsun değil mi?... Boş hayal. Hep boş hayal. Boş hayal adamı ne yapar biliyor musun Gaza? Böceğe çevirir. Böceğe çevirir, böceğe! Girersin bir deliğe, orada işte birbirini yersin”. Bir sonraki sahnede Gaza uykusundan bir kadının çığlık sesleriyle uyanır. Ahad, Gaza'nın kâğıttan kurbağalar ve uçaklar üzerinden iletişim kurduğu Cuma'yı kamyonu hapsedmiştir ve annesine tecavüz eder. Rutin haline gelmiş olan kaçakçılık ve para döngüsü, Cuma'nın ölümüyle değişmeye başlar. Gaza, babasına engel olmaya çalışır, başaramaz ve aynı zamanda şoka girdiği için kamyonu babasının söylediği şekilde havalandırmayı açmayı unutur ve bu nedenle Cuma ölür. Cuma'nın ölü bedeniyle kamyonu kapatılan Gaza, babasının cesedi gömüğüne de tanık olur. Ahad, komutana para vererek cinayeti örtbas eder. Gaza'nın akıl sağlığı bozulmaya, geceleri uyuyamamaya ve altını ıslatmaya başlamıştır.

Amazon Bar'da Ahad bezgin bir halde içki içerken görülür. Aynı anda Gaza televizyonda bir belgesel izleyerek uyuyakalır. Ertesi gün sabah Gaza denizde karşı kıyıya giden motoru izler sonra elini güneşe tutup ışık oyunları yapar. Akşam yemeğinde baba, balık kızartmıştır, iştahla yer. Gaza, iştahsızdır. Ertesi gün babasını deponun kapağına kaynak yaparken durgun bir şekilde izler. Ardından boşalmış depoya talaş atarken görülür. Yeni gelen mülteciler depoya indirilir. Ahad gizli bölmeye tekrar para yerleştirirken görülür. Depoda yeni gelenlerle ilk konuşmayı bu kez Gaza yapar. Babasının cümlelerini ve davranışlarını tekrarlar. Temiz talaşları çuvallardan boşaltıp üstüne yatar.

Babası Gaza'yı yanına çağırır kamyonun üstünde *Ahad Lojistik* yazısının yanına “ve Gaza” eklenmiştir. Babası Gaza'yı Amazon Bar'a götürür ardından oradaki kadınla birlikte olması için bir odaya gönderir. Çıkışlarında Ahad, sokak köpeklerine kemeriyle saldırır. Sonraki sahnede hastanede eli sargılı görülür. Gaza, yeni yolcuların içinde bir kadından (Ahra) hoşlanmaya başlar, geceleri üstünü örter, depoda onlarla uyumaya başlar, kadını deniz kıyısına götürür. Bir gün kumandanla (Yadigâr) seviştiğini görünce hayal kırıklığı yaşar, eline bir taş alıp üstlerine gidecekken babası engel olur ve o kadının

hayata nasıl sıkı tutunduğundan, ‘kurt gibi dişlerini geçirdiğinden’ bahseder. Gaza depodayken elektrikler kesildiğinde kaçak yolcular dans etmeye ve gölge gösterileri yapmaya başlarlar. Bu durum Gaza’nın hoşuna gider. Ertesi gün Gaza Teog sınavını kazandığını öğrenir, İstanbul’daki bir okula gitmek istemektedir. Babasına haber verip gitmek istediğini söylediğinde, Ahad sinirlenip onu kemeriyle döver. Yüzü morluklar içinde olan Gaza, yolcuları taşıyan tekne yola çıkarken Kandali’den kaçmak ve İstanbul’a gitmek için otobüse koşmaktadır. Bindiği otobüs Yedigâr tarafından durdurulur ve Gaza, gözaltına alınır. Gözaltında bu kez oradaki ampülün ışığıyla oynar en sonunda ampülü yumruğuyla kırar. Rap şarkısını sürekli tekrar etmektedir. Gözaltından çıktığında denize atlar ve suyun altında uzun bir çılgılık atar. Eve döndüğünde tüm posterlerini kitaplarını yakar, babası gelince öğrendiği rap şarkısını içindeki öfkeyi yansıtır şekilde babasına söyler: “Hadi baba bana bin vur bin say. Hadi bak bu Gaza bin vur bir say. Hadi bak burada, Hadi bin vur bin say. Hiç acımadı lan bin vur bir say. Hadi kafama kafama bin vur bin say. Hadi tam buraya bin vur bir say. Hacı cavcav kafama kafama...”. Gaza, sinirlenip evdeki aynaya yumruk atınca arkasındaki boşlukta parayı bulur.

Harmin ve Dordor, Cuma’yı öldürdüğü için Ahad’ı çocuğun yaşı kadar (9) bıçak darbesiyle öldürürler. Gaza deponun ve kaçakçılık işinin yeni sahibidir ama babasının gölgesini sürekli hissetmektedir. Gaza, depoya sarı çizgilerle sınırlar çizerken, naylonlarla ayrılmış küçük odalara bölerken görülür. İçeriye bir güvenlik kamerası yerleştirir. Depodakilerin içi talaşla dolu can simitleri için tutuştukları kavgayı izler. Film Gaza’nın ekran başında kuru yemiş yemesiyle son bulur.

3.4.4.3. Oluş Kavramı Bağlamında *Daha* Filminin İrdelenmesi

Film, sonradan kamyon olduğu anlaşılabilecek olan bir aracın perspektifinden karanlık, asfalt bir yol görüntüsüyle başlar. Yolda önce hızla geriye gidişle başlayan açılış planında, Gaza’nın gelecekteki sesinden şu sözler duyulur; “Şimdi kendime bir hikâye anlatacağım ve artık sadece buna inanacağım. Çünkü ne zaman dönüp baksam geçmişe, görüyorum ki yine değişmiş. Ya bir coğrafya eksilmiş ya da bir tarih eklenmiş. Ama artık zamanı geldi. Hatırladığım ne varsa hepsini anlatıp unutacağım. Sonra da geçmişin yüzüne asla bakmayacağım”. Geçmişin ve coğrafyanın sabitlenemeyeceği ve bu anlamda yeni bir hikâye yaratma ve buna inanma düşüncesi, rizomatik oluşla ve Deleuze’ün

sinema eserlerinde ele aldığı zaman ve mekân kavramlarıyla düşünülebilmektedir. Gaza, geçmişe her baktığında farklı anları hatırlamakta veya bir şekilde her seferinde hikâyesini zihninde farklılaştırmaktadır. ‘Geçmişin yüzüne bakmamak’, onu karşıda farklı bir bütünsellik olarak tarihsellik içinde görmeyi ifade ederken, geçmişin hatırlandığı her an değiştiği düşüncesi, onu şimdiye taşımanın imkânı ve şimdide aynı şekilde var edememenin imkânsızlığıyla çelişmektedir. Gaza’nın gelecekte gelen sesiyle üst üste binen ‘şu an’ı gösteren hızla ilerleyen ve hemen ardından hızla geriye giden yol görüntüsüyle sinematografik imgeler, zamansal ve mekânsal ilişkiler çetrefilleşmekte, tüm ‘varoluş kipleri’ aynı şimdide toplanıp dağılmaktadır. Böylece filmin açılış planı, kristal-rejimde, sonsuz bir varoluşun katmanlı düzlemi ile sunulmaktadır.

Sonraki sahnede Gaza ve babası kısaca gösterilir. Ardından kamyon far ışıklarıyla beraber kaybolur. Siyah fon üzerine kırmızı bir yazıda: “İnsanın kullandığı ilk alet başka bir insandır” yazısı belirir. Bir önceki planda zamanda kaybolan, şu anın farkındalığını henüz içselleştiremeyen seyirci için bu cümle kristalde aniden yoğunlaşma veya anlık gerçekleşen ve hemen çözülecek olan bir donma gibidir.

Gaza’nın gelecekteki sesi anlatmaya ara verdiğinde, karanlıkta önce el feneri ışığı ardından uzun otların arasında küçük çocuğun yüzü görünür. Gaza ve çocuk karşı karşıya birbirlerinin yüzüne fener tutarken zaman donmuş gibidir. Bir ormanda küçük ve büyük insan karşı karşıya kalırlar. ‘Orman’ vurgusu, kaçak insanların kafesinde, Gaza’nın televizyonda izlediği belgeselde, babasıyla gittiği barın isminde (Amazon Bar), sıklıkla vurgulanmaktadır. Mekâna dair bu vurgu, aynı zamanda filmde yer alan tüm karakterlerin hayvan-oluşlarını da içkinleştirmektedir. Önce kamyon arkasına yüklenirler, kafese kapatılırlar, dışkılarını talaşa yaparlar, taciz edilirler, tecavüze uğrarlar, gözetlenir ve öldürülürler. Molar güç olarak konumlandırılan Gaza ve babasını, yer altına kapatılanların moleküler-oluşları dönüştürmeye başlamakta, onların molar-oluşlarının altını oymaktadır. ‘Yukarıdakiler’ hayvanlaşırken, aşağıdakiler kaçış çizgilerine yönelmektedirler.

Filmde, hayvan-insan arası oluşsal geçişlerin, farklı oluşlar arasında yersizyurtsuzlaşma durumunun diyaloglarla da vurgulandığı görülmektedir. Ahad, Gaza’ya aralıklı olarak hayata sıkı sıkıya mücadeleyle, ‘acımasızca’ tutunmasını hatırlatmaktadır; “Sen bugüne kadar ne yaptın lan hayatta kalmak için? Ha? Neyini feda

ettin? Neden vazgeçtin? Kurt gibi geçireceksin hayata dişlerini, kurt gibi. Bu kız [Ahra] onu yapıyor işte”. Ahra, karşıya geçmek için komutanın tacizi karşısında sessiz kalmaktadır. Kurt, Deleuze’ün *Binyayla*’da değindiği gibi tek başına bir karakteristik değil, yalnızca sürüyle, çoklukla varolan, özünde sürüyü bulundurandır. Bu anlamda Ahra’nın kadın-oluş, hayvan-oluş, göçebe-oluş gibi tüm oluşları en başından molekülerdir, sınırlarda gezinmektedir ve daimî olarak ortadan başlayan akışkan-oluştur.

Ahad, Gaza’ya okumakla uğraşmaması, yalnızca paraya ve babasına güvenmesi gerektiğini söylerken; “Onu hayvan gibi seven bir babası varken benim oğlum niye gitsin ki?” diye sorar. Babası Gaza’yı gerçekten de ‘hayvan gibi’ sevmektedir. Kendi sevgi anlayışıyla karnını doyurmakta, dayakla eğitim vermekte ve onu para karşılığında çiftleşmesi için ‘kenar mahallelere’ götürmektedir. Yolda gördüğü köpeklerle kemeriyle saldıran Ahad’ın, Gaza’yı da kaçmak istediğinde aynı şekilde dövdüğü görülmektedir.

Depoda kaçak yolcular arasında kavga çıktığındaysa babası Gaza’ya ders vermeye kalkar: “Görüyorsun değil mi? Evini barkını terk edip kaçan adamın halini görüyorsun değil mi?... Boş hayal. Hep boş hayal. Boş hayal adamı ne yapar biliyor musun Gaza? Böceğe çevirir. Böceğe çevirir, böceğe! Girersin bir deliğe, orada işte birbirini yersin” diyerek Kafkaesk bir böcek-oluşa vurgu yapmaktadır. Depodakiler hayatta kalmaya çalışan böceklerdir ancak böcek-oluşları yuvayı terketmeleri nedeniyle gerçekleşmiştir ve olumsuzlukla ilişkilendirilmektedir. Böcek-oluş, burada Deleuzecü bir yaklaşımla Kafka’nın *Dönüşüm* adlı hikâyesi üzerinden okunabilmektedir. Majör’ün üstte minör’ünse altta geçici olarak konumlandığı evde, Gaza’nın da bir süre sonra böceğe dönüşmesi söz konusudur. Gaza da Gregor gibi böcek olur; “yalnızca babasından kaçmak için değil, daha çok, babasının çıkış bulamadığı yerde bir çıkış bulmak için, müdürden, ticaretten ve bürokratlardan kaçmak için, sesin uğuldamaktan başka bir şey yapamadığı bu bölgeye ulaşmak için” (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 38). Gaza’nın bir geçiş düzlemi olarak, tüm yaşadıklarının karşısında böcek-oluşu, depoda Ahra’nın yanına indiğinde ve orada uyumaya başladığında mekânsallaşmaktadır. Ahra’dan hoşlanması, onu umutlandırmakta ve gülümsetmektedir ve bu bağlamda Gaza’nın denizden sonra gelen kaçış çizgisinin böcek-oluşunda yer aldığı söylenebilmektedir. Gaza, Ahra’nın - karşısında böcek-oluşa geçtiği- komutanla para karşılığında birlikte olduğunu öğrenince

yeniden insana ve sonra yeniden hayvan-oluşa geçer. Bunlar, taklit veya benzeşimler olarak değil mutlak yersizyurtsuzlaşmaya olan ‘karşılıklı oluşlar’dır.

Ahad’la olan kavgaları, babasının onu sınavı kazandığı halde okumak için annesinin yanına göndermemesinin Gaza’nın karakterinde bir kırılmaya yol açtığı görülmektedir. Bogue’a (2002) göre, “Oedipalleşen dünyada sorun bir çıkış yolu, Deleuze ve Guattari’nin ‘kaçış-çizgisi’⁸⁷ [...] dedikleri şeyi bulmaktır. [...] Mutlak bir özgürlük ya da kaçış değil, basitçe bir hareket aracı, durumu dönüştürmek için -bu durumda insan haline gelmekle- bir yol aramaktadır” (s. 145). Bu anlamda Gaza babasıyla “barışmayı ya da kayıtsız şartsız babadan özgürleşmeyi aramaktadır, her iki halde de durumun Oedipal yapısını kabullenir” ve Kafka’da olduğu gibi bir çıkış yolu, dönüştürme aracı bulmaya çalışmaktadır (Bogue, s. 146).

Gaza’nın kendi kaçış hattına yönelmesi ve kaçakların aynı anda denizde ‘karşıya geçmek’ için botlara binmesi paralel iletilmektedir. Gaza da onlar da kaçtıklarını, özgürlüğe yol aldıklarını düşünmektedirler. Gaza, yoldan çevrilip zorla yeniden kaçakçılık işinin başına geçirildiğinde suyun altında çılglık atacaktır. Aslında Kandali’da kimse dışarı çıkamamaktadır. Harmin : “Dedim oğlum Harmin, gidecek yerin kalmadı. Bitmiş sana bu dünya ... Bizim gidecek yerimiz yok ama, gidecek yeri olan adam çok olduğundan başladık onları taşımaya işte” der ve kardeşi ekler; “Sonra bir baktık, bir sefer daha, hadi bir sefer daha... Kalmışız buralarda...”. Yerel halkın gidecek yeri olmadığı anlaşılmaktadır. Bodrum kata kapatılan ve bu nedenle hapisanede gibi gösterilen mültecilerin oradan ayrılacak olmaları ancak kalanların hiçbir zaman Kandali’yı terkedemeyecek olması söz konusudur. Bu noktada biz/onlar, yerli/yabancı, ben/öteki ayrımlarının anlamsızlaştığı görülmektedir. Herkes aynıdır ve bulunduğu yerden kaçmak istemektedir. Gaza’nın kaçışına babası engel olmuş, mültecilerin kaçma girişimlerininse yalnızca bir kısmı başarılı olmuş, kalanlar denizde boğularak yaşamlarını yitirmiştir. Şen’in (2018) belirtmiş olduğu gibi film, “İnsan kaçakçılığının ne denli korkunç koşullarda yapıldığını ve bu insanların ‘insan’ olduğunu unutma noktasına kadar evrildiğini gözler önüne” sermektedir. Filmde ağır bir kısıtlanmışlık duygusuyla işlenen

⁸⁷ Bogue (2002) burada terimi “aşırı belirlenmiş bir ifade olan *ligne de fuite*, ‘en küçük direniş çizgisi’, ‘sızma noktası’ ve ‘sapma çizgisi’ anlamı taşımanın yanında, bir perspektif çizimde yok olma noktasıyla birleşen gerçek ya da imgesel çizgiler” olarak tanımlamaktadır (s. 145).

bu gerçekçi anlatımın yanında, filmin kendi içinde düşüncesini imleyen belirli imajların da söz konusu olduğu görülmektedir. Örneğin kamyonun üzerinde Ahad Lojistik yazmaktadır. Film adının tersten yazılışı olan Ahad, netlikle bilincinde olunmasa bile, seyirciyi film evreninden uzaklaştırıp yakınlaştırmaktadır. Film bir düşünce olarak zamansızlığı, farklı katmanlarda oluşları, belirsiz ve geçişken sınırları ve sınır geçme deneyiminin mekânsal ve aynı zamanda özne-oluşu etkilemesi anlamında benliksel yönlerini vurgulamaktadır. Bu anlamda seyirciyi depodaki kısıtlanmışlık duygusundan anlık olarak uzaklaştırdığı ve filmin de bu anlamda bir paradoksal durum yaratarak düşündüğü görülmektedir.

Cuma'nın ölümünün ardından Gaza, televizyonda uzay belgeseli izlerken görülmektedir. Odasında da yine uzay posterleri vardır. Ekran ve posterler, zamanda ve sıkışmışlık içinde olunan mekânda uzaya açılan ufak pencereler, kaçış hatlarının sınırları gibidir. Sabaha karşı gidişini kıyıda izlediği tekne, ona kaçış fikrini verir. Gaza, sıklıkla gidenleri gözlemlemektedir ancak kendisi hiçbir zaman gidemeyecektir. Depoya yeni gelecek kaçaklar için talaş dökerken; gelecekteki sesi şunları söylemektedir: “Hâlâ arasıra o küçük çocukla konuşurum. Oralara gidebilseydin ne olacaktı? Kimse sana bakmayacaktı, Kimse seni duymayacaktı, Kimse adını bile duymayacaktı. İnsanlar senden o kadar nefret edecekti ki yerleştiğin her yerde emlak fiyatları düşecekti...”. Sürekli yersizyurtsuzlaşan, sınırların dışına itilen halkın, kendini tam da kovulduğu bu sınırlarda var ettiği söylenebilmektedir. Deleuze'e (2020b) göre örneğin; “Filistinliler yerlerinden yurtlarından kovuldukları andan itibaren, direndikleri ölçüde, bir halkın oluşma sürecine girerler. Bu tam olarak Perrault'nun efsane anlatanları suçüstü yakalama adını verdiği şeye tekabül etmektedir” ve “Böyle oluşmayan halk yoktur. O halde, her zaman sömürgeleştiricinin söylemine göndermede bulunan önceden kurulu kurguların karşısına, şefaatçilerle gerçekleşen minör söylemi koymak” gerekmektedir (s. 134). Bu anlamda filmin kendisi gibi filmin evreninde yer alan mültecilerin de minör söyleme sahip oldukları görülmektedir. Azınlıkta kalanlar olarak ve derin politik ve gerçekçi bağlamsallığıyla onların, fiziksel sınırlarda ve ölümle yaşam arasında daimî bir yersizyurtsuzlaşma içerisinde oldukları düşünülmektedir.

Gaza, birkaç kez başka gençler tarafından söylenen rap şarkısını kendini ifade etme aracı ve minör bir dil olarak kullanmaktadır. Evinde daha önce provasını yaptığı

şarkıyı babasına olan nefretini ve isyanını dile getirmede kullandığı görülmektedir. Geleceğine dair planlarını ve/veya küçük kaçış pencerelerini ima eden tüm kitaplarını ve posterlerini yaktıktan sonra aynı rap şarkısını babasına söyler; “Hadi baba bana bin vur bir say. Hadi bak bu Gaza bin vur bir say. Hadi bak burada, Hadi bin vur bir say. Hiç acımadı lan bin vur bir say. Hadi kafama kafama bin vur bir say. Hadi tam buraya bin vur bir say. Hacı cavcav kafama kafama”. Gaza, babasının dilinde, yani majör dilde ifade aracını bulamamış, minör bir müzik diline yatkın olan rap müzik aracılığı ile kendi minör-oluşunu, kendi minör dilini kurmak durumunda kalmıştır.

Gaza’nın daha önce Cuma ile kurduğu dil de farklı ve bedenseldir. Cuma’nın elindeki kâğıt kurbağanın aynı zamanda babasının elindeki Gaza olduğu düşünülebilmektedir. Bir süre sonra kurbağa zıplayamamaya, Gaza ise suskunlaştırılarak itaate zorlanmaktadır. Gaza’nın babasının ölümünün ardından onun koltuğunda oturmaya başlaması ve işlerine kaldığı yerden devam etmesi ise, çıkışsızlığı kabullendiğini bu kez Gaza’nın majör dilde konuşmaya başladığını göstermektedir. Depoda yerlere çizgiler çekmesi sınırlandırma fikrinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Halihazırda kafes gibi bir yeraltı deposunda tutulan kaçak yolcular, Gaza’nın çizdiği sınırlara tabi olmak durumundadırlar. Gaza’nın gelecekteki sesi: “Hiçbir mahkûm benim kadar hayal etmemiştir kaçmayı[...] benim kadar denememiştir. Ama insanın kendi gardiyanı olduğu bir hapishaneden kaçması o kadar zor ki. Benim hapishanem o insanlardı. Bir lağımdı aslında o depo. İçinden insan geçen bir lağım. Tıkanmasın diye uğraşıyordum. Ve madem bir lağımdan sorumluydum. Ben de o lağımın Tanrısı olurum dedim. Tanrı olmak o kadar zor değildi. İnsanlar her şeye inanmaya hazır. O kadar korkuyorlardı ki bana bile inandılar”. İçeriye bir kamera yerleştiren Gaza, artık izleyen, gözetleyen konumundadır. Kendini onlar üzerinde iktidar sahibi olarak görmektedir. İzlediği belgeselin yerini depodaki kaçak yolcuların hayatlarının aldığı görülür. Gaza’nın başkalarını izlerken sinema perdesinde izleniyor olması seyirciyi, gözetleyeni gözetleyen konumuna itmektedir. ‘Gözetleme’ edimi, bu bağlamda Gaza’nın kaçış çizgilerinden dönüşünü, minör-ol(a)mayışını ve majöre geçişini vurgulamaktadır. Gaza artık majördür, ‘erkektir’ ve disiplin aygıtının harekete geçiricisi ve eyleyicisi konumundadır.

Baştürk’e (2018) göre, “Mevcut siyasallığın bütünüyle kuşatamadığı ve içkinliğin kendisini anımsattığı momentler demokrasinin mümkün koşullarını oluşturmaktadır (s.

168). Filmle birlikte düşünöldüğünde seyircinin bu koşulların yaratım potansiyeli üzerine düşünmeye yönlendirildiğı görölmektedir. Gerçeklikte bir blok olarak algılanan ‘mülteciler’, ‘göçmenler’, kısaca ‘dışarıdakiler’; sabit, stereotipleşmiş kimliklere sahip molar bir bütün olarak algılanmaktadır. Filmin başında bu algının kendisi vurgulanırken, anlatının sonunda ‘normsal ikiliklere’ dayanmayan, “herhangi bir kimliksele veya hiyerarşik ayrıma dayanmaksızın eşitlerin ortaklığı gündeme” alınmaktadır (Baştürk, s. 168). Dolayısıyla en başta ‘diğerleri’nin kısıtılmışlık duygusu hâkimken, filmin bütününde mahkûm edenlerin kısıtılmışlığı vurgulanmakta ve bütünsel olarak bakıldığında, akışkan varoluşlarıyla aslında herkesin ‘göçebe’ olduğı anlaşılmaktadır. Bradiotti’ye göre; “Göçebe bir minör-ite-oluş politikası, kayıp bir halkın, insan-sonrası, dirimselci, birlikçi olmayan ama yine de açıklanabilir bir yeniden bileşimi”ni ifade etmektedir ve “Kayıp olan bu halk, ortak bir şiddetin suçluluğıyla ya da ödenemez bir ontolojik borçla değil, isimlerimize karşılık vermeyen muazzam bir ‘Yaşam’ enerjisinin akışı içinde, çoklu ötekilerle sürdürülebilir dönüşüm süreçlerini müzakere etmeye yönelik ortak ihtiyacımızı tanımanın müşfikliğiyle birbirine bağlanmış bir topluluktur” (s. 180). Filmsel evrenden hareketle, seyircinin bu halkla, bu halkın seyirciyle düşünmeye başladığı, ortak ve demokratik bir var-oluş çabasına giriştiğı düşünölmektedir.

Gelecekteki Gaza’nın sesi, filmin son sahnelerinden birinde hayatta kalanların soyağacından birinin ‘ben’ dediğini, şu anda ve burada varolabildiğini, yaşadığını vurgulamaktadır. Aynı anda depodaki insanları belgesel seyrederek gibi dizüstü bilgisayarından gözetleyen Gaza, ışık ve hava almayan bu odadan ona defalarca ‘hayvan’ diye seslenen adamın karşısında tepkisizce beyaz leblebisini yemeye devam eder. Gaza’nın hayvan yerine koyarak izlemeye aldığıının aslında insan olduğı böylece bir kez daha vurgulanmaktadır. ‘Hayvan’ kavramına filmin bütününde de karakterlerin ve diyalogların yanısıra, kitaplar üzerinden vurgu yapıldığı görölmektedir. Gaza’nın kitapları arasında görünen Beyaz Diş, Robinson Crusoe ve Büyücü Ayı kitapları, aynı zamanda doğa ile insan ilişkisinin geleneksel kategorilerinin dışında düşünmeye imkân veren, hatta buna zorlayarak insan ile hayvan arasındaki sınırı sürekli ihlal ederek bu ayrımın kategorik niteliğini sorgulayan çalışmalardır. *Daha*’da söz konusu kitaplara yapılan gönderme, kendi özneliğini kurarken hayvan olma hali ile aralarına kategorik bir mesafe koy(a)mayan insanların, bu hali dizginleyip sosyal bir yıkıcı enerjiye

çevirmelerinin ancak ham hayvanlığın sürekli geri gelerek yaratılan bu ehil yıkıcılık düzenini bozmasının ve özneliğin de sürekli bir hayvan-oluşu deneyimlemesinin hikâyesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir yandan sınırı geçmek için hayvan-gibi muamele gören göçmenler, diğer yanda ise onları bir rant imkânı olarak gören bir yasadışı endüstri içerisinde hayvanlaşanlar arasında bir kaçış imkânı arayan Gaza'nın hikâyesi, gözetleyici bir rolde, kendisine hayvan diye seslenilmesini aldırmandan kavga edenleri izleyerek karnını doyurması ile sona ermektedir.

3.4.5. Oluş Kavramı Bağlamında Emre Yeksan'ın Yuva Filminin İrdelenmesi

Yuva (2018).

Yönetmen: Emre Yeksan.

Senaryo: Emre Yeksan.

Ülke: Türkiye.

3.4.5.1. Yuva Filminin Sinopsisi

Veysel (Kutay Sandıkçı) ormanda bir kulübede köpeğiyle birlikte yaşamaktadır. Doğayla bütünselleşmiş bir hayat süren Veysel, ormandaki ağaçların işaretlenerek kesilmesinden ve kendi yaşam alanının gitgide daralmasından rahatsızdır. Ormanda belirli aralıklarla canlılar (insanlar, geyikler, kuşlar, bitkiler vb.) yaralanarak ölmektedir. Veysel, silahla vurulan bir geyiği ve daha sonra bir kadını ağaç kovuğuna benzer bir yapıya (yuva) yerleştirerek onların iyileşmesini sağlar. Veysel güvenlik görevlilerince yaşadığı kulübeden ve ormandan çıkarılmaya çalışılmaktadır. Veysel'in kardeşi Hasan (Eray Cezayirlioğlu) onu şehre taşımak için yanına gelir. Ormandan ayrılacakları günün sabahında Veysel kaybolur. Hasan, Veysel'i ararken, daha önce hayatını ağabeyinin kurtarmış olduğu Ülgen'le (İmren Şengel) karşılaşır ve ağacın altındaki yuvayı keşfeder. Burada ağabeyini gören ve onun yaşam biçimine doğru dönüşmeye başlayan Hasan, yuvadan çıktıktan sonra ormandaki güvenlik görevlileri tarafından vurularak öldürülür. Görevliler Hasan'ın cesedini derin bir çukura, Veysel'in cesedinin yanına atar.

3.4.5.2. Yuva Filminin Olay Örgüsü

Sisli bir havada genel çekim ölçeğinde doğal orman görüntüsüyle açılan filmin ikinci sahnesinde uzaktan önce hayvan olarak algılanan, şempanze sesine benzer sesler çıkaran bir insan (Veysel) görünür. Başta elleri ve ayaklarının üzerinde ‘maymun’ gibi hareket etmektedir. Ardından ayağa kalkar, sırtında vurulmuş yaralı bir geyik taşımaktadır. Karakterin, dev bir ağacın köküyle toprağın birleşim noktasında yer alan dallarla kapatılmış bir boşluğa girdiği görülür. Önce kendisi içeri girer, sonrasında geyiği çekerek içeri alır. Bir süre sonra kovuktan çıkar ve dallarla girişi tekrar kapatır. Kararmayla birlikte perdede beyaz renkte yatay tek bir çizgi belirir ve açılmayla önünden hayvanların geçtiği Veysel görülür. Siyah bir sırt çantası ve yanında köpeğiyle yere eğilir, yerden cansız görünen bir kuşu eline alır, üfleyerek onu canlandırmaya çalışır ancak başaramayınca boynunu kırıp yere atar.

Sonraki planda eldivenli bir elin ağaçlara kırmızı boyayla çarpı işaretleri çizdiği görülür. Ardından Veysel, çırılçıplak köpeğiyle nehir kenarında danseder, birlikte yüzerler. Suda aynı zamanda banyo yapmaktadır. Farklı -kuş, maymun, köpek- hayvan sesleri çıkarmaktadır. Kıyıya çırılçıplak uzanır sonra köpeğinin yanında dört ayak üzerinde onunla oynar. Ağaçların boyanma görüntüsüne geçilir, fonda motorlu testere sesi vardır. Karakteri tekrar giyinmiş halde tel örgülerin arkasından ormandaki üniformalı insanlara bakarken görülür. Kısa ve kızgın bir bakışmanın ardından Veysel, oradan uzaklaşır ve oturup koluna ağaç dalları sarar. Ormanda uyumuştur, uyanır ve kaldığı ağaç kulübeye gider. Kulübenin önünde bir erkek vardır. Şehirden getirdiği anlaşılan giysi vb. birkaç malzemeyi teslim eder. Adamların geldiğini sıkıştırdıklarını söyler. Veysel kuşlara, onların sesiyle cevap verinde adam garipser ve deli vb. kelimeler mırıldanarak kulübeden uzaklaşır.

Akan bir su görüntüsünün üzerine bindirmeyle kumları alıp boşaltan bir el görüntüsü yerleşir. El, burada sanki su kenarındaki kayaları -doğayı- okşamaktadır. Gök gürlemesi duyulur, yağmur yağmaya başlar. Veysel, kulübede yemek yapmaktadır. Köpeğini besler, kumdan bir harç hazırlayıp şişeye doldurur. Ertesi gün ağacın üzerindeki kırmızı çarpı işaretini zımpara kağıdıyla çıkarmaya çalıştığı görülür. Sonrasında elinde hazırlamış olduğu çamurlu karışımı ağaca sürerek boyanın görünmemesini sağlar. Diğer ağaçlarda da işaret olup olmadığını kontrol eder.

Aniden deprem gürültüsü gibi yüksek düzeyde bir ses duyar ve ormanda koşarak kaçmaya başlar. Ağzını ve burnunu siyah bir kumaşla sıkıca kapatır, endişeli bir şekilde gökyüzüne bakar. Ses durmuştur. Yine kuşlara tek tek nefes vermeye çalışır. Toprakta yatan bir kadın bulur, canlı mı diye onu kontrol eder; kalbini dinler, koklar ve sırtına alarak, önceden görülen kovuğa taşır. Çıkarken kovuğu yine dallarla örter. Sonrasında suyun içinde köpeğiyle görülür.

Kulübeye gider, kulübenin içinden sonradan kardeşi olduğu anlaşılan Hasan çıkar, hızla koşarak ondan kaçmaya başlar. Ormanda boğuşurlar, gülerler. Perde kararır, bu kez iki beyaz çizgi görünür. Kardeşiyle kulübedelerdir. Kardeşi: “Ağabey hayvan mısın? Ya ne biçim yırtmışsın” der ve yara bandı olup olmadığını sorar. Ağabeyi bir kumaş parçasıyla plastik bant uzatır. Ağabeyiyle konuşmaya çalışıp cevap alamayınca: “Niye konuşmuyorsun benimle ben senin kardeşin değil miyim?” diye sorar, ağabeyi: “Değilsin” der. Kardeşi kulübeden çıkmazsa onu öldüreceklerini söyler, Hasan aldırılmaz.

Veysel ağaçlardaki çarpı işaretlerini kazımaya devam ederken kardeşi cep telefonu ile konuşmaktadır. Suyu düşer, birlikte düşmesine gülerler. Kulübeye döndüklerinde yine cep telefonu çalar, Mehmet aramaktadır. Telefonun çekmediğini söyler, uzaklaşır. Kulübeden eşyaların taşınması için traktör ayarlayıp ayarlamadığını sorar. Korucular uzakta kulübeyi işaret etmektedir. Veysel, kardeşine görevlileri içeri onun alıp almadığını sorar. Hasan; “Giriyorlar ağabey işte isterlerse giriyorlar” diyerek yanıtlar. Bu alanın hukuken onların olduğu ama çıkmalarının istendiği anlaşılır. Veysel kulübesinden, ormandaki hayatından ayrılmak istemez ancak kardeşi onu bencillik ve kendinden vazgeçmeyi birbirine karıştırmakla suçlar. Veysel’in annesinin cenazesine gitmediği de anlaşılır. Ertesi gün Hasan Veysel’in saçlarını ve sakalını traş eder, onu başından öper. Birlikte uyurlar. Hasan rüyasında ağabeyini kulübede bir kadınla sevişirken görür, uyandığında Veysel yanında yoktur. Mehmet’le tekrar telefonda konuşur, çıkmaları için acele etmeleri gerekmektedir, son günleridir. Ormanda silah sesleri duyulur, Hasan ağabeyine seslenerek onu bulmaya çalışmaktadır. Silah seslerinin ardından helikopter sesi duyulur ancak Hasan çevresinde kimseyi göremez. Mehmet kulübeye traktörle eşyaları almak için gelmiştir. Hasan’a herkesi içeri aldıklarını beklemeyeceklerini söyler. Hasan ormanda dolaşarak ağabeyini aramaya devam eder, bomba sesleri gelmeye başlar. Etrafını duman kaplamıştır ve insanların koşarak kaçtığını

görür. Nefes alamayıp öksürmeye başlar. Gömleğini maske gibi ağzına burnuna sarar. Bu sırada Veysel'in yüzü ormanın görüntüsünün üstüne biner. Sakalları ağaçlara dönüşmüş gibidir, ağaçların üzerinde yatıyordur ve gözlerini kapatır. Hasan endişeli şekilde seslerin kaynağını gözleriyle aramaya devam etmektedir. Tekrar helikopter sesi duyulmaktadır. Hasan, Veysel'in köpeğini yaralı halde bulur, kucağına alıp kulübeye taşır. Mehmet tekrar arar, Hasan ona köpeğin vurulduğunu haber verir ve kendilerine saldıran görevlilerin delirmiş olduklarını söyler. Köpeği gelip almasını veterinerine götürmesini söyler ancak artık kimsenin çıkış izni olmadığı anlaşılır. Hasan ağlayarak köpeği kulübenin içine götürür ve taşla vurarak öldürür.

Hasan ağabeyini tekrar aramaya başlar, bu kez Veysel'in daha önce kovuğa çektiği kadınla karşılaşır. Kadın sessiz olmasını, onu bir yere götüreceğini ve kendisine oranın iyi geldiğini söyler. Hasan'a kovuğu göstermiştir. Hasan içeri girer ağabeyine seslenir ancak yanıt alamaz. İçerisi dev bir mağara görünümündedir. Hasan oturup yerdeki su birikintisinde yansımaları bakar. Mağara duvarlarına elini sürer, duvar hareket ediyor gibidir. Dokunduğu elin görüntüsü yüzünün görüntüsü üzerine biner. Birinin adıyla seslendiğini duyar, kafasını kaldırdığında Veysel'i görür. Karşısındaki ağabeyidir ancak yaşça küçük bir çocuktur. Sesi erişkin ve çocuk sesi olmak üzere aynı anda çıkmaktadır. Hasan'a korkup korkmadığını sorar. Hasan korktuğunu söyler. Çocuk görünen ağabeyinin kucağına yatar, Veysel başını okşar ve öper. Çocuk yok olur Hasan uykudan uyanmış gibidir, doğrulur ve girdiği yerden dışarı çıkarak kovuğu terk eder. Su kenarına gider, suya bakıp yüzünü yıkar. Ağabeyi gibi hayvan sesleri -kuş sesi- çıkarmaya başlar. Su kenarında koşan bir çocuk görür, onu takip etmeye başlar. Karşısında ona silah doğrultmuş üniformalı insanlar görür. Onlara doğru gidince vurulur ve öldürülür.

Hasan'ı vuran görevli diğerlerine seslenir. İçlerinden biri "Bu öbürü herhalde kardeşi" der ve beş kişi Hasan'ın cesedini taşıyıp bir çukura yuvarlarlar. Çukurda Veysel de vardır, ölmüştür. Kamera çukurun içinden yükselerek gökyüzüne çıkar, kalabalık bir kuş sürüsü görülür. Kararma ve açılma olur. Jenerik başlarken Hasan ve Veysel ağaçların arasında dans etmektedir. Yerlerde yuvarlanıp dans ederlerken görüntüler üst üste biner. Müzik bittiğinde seyirciye doğru yürümeye başlarlar. Veysel'in saçı burada filmin başında olduğu gibi uzundur. Kameranın iki yanından görüntüden çıkarlar. Jenerik akmaya devam ederken arkada orman görüntüsü kalır.

3.4.5.3. Oluş Kavramı Bağlamında Yuva Filminin İrdelenmesi

Yeksan'ın *Körfez*'den (2017) sonra ikinci uzun metrajlı filmi *Yuva*, adıyla benzer şekilde temelde yuva kavramını sorgulamaktadır. Yuva veya ev kavramına bakıldığında, insanı dışarıdaki tehlikelerden koruyan ve onu kamusal alandan ayıran bir sınır düşüncesi ile karşılaşılmaktadır. Geleneksel felsefede aşkın olanla içkin olanın veya tözcü anlayışta olduğu gibi zihin ve bedenin ayrılması düşüncesine benzer şekilde, ev ile evin dışı, özel olan ile genel olana karşılık gelecek şekilde birbirinden ayrılmaktadır. Ev veya yuva, dışarıdaki kaotik dünyadan koruyan bir sınır fikriyle birlikte var olmaktadır. Bu anlayış uyarınca, dış dünya tehlikelerle doludur, kaotiktir. Evin kalın ve sert duvarları da bu 'tehlikeli' dünyadan korunmak için vardır. Ev, düzenliliği ve kurallılığı ima ederken, dış dünya ise düzensizliği, bilinmezliği ve bu doğrultuda belirlenemezliği temsil etmektedir.

Filmde ses ve müziğin farklı kullanımları, dışarıda olanın korkutuculuğu veya tehditkârlığı üzerinden okunabilmektedir. Filmin belirli sahnelerinde duyulan helikopter (Bir kez görülmesinin dışında) ve patlama seslerinin kaynağı görülmemektedir. Bu durum ormanı yuva konumuna sokarak, 'dışarı'yı ağaçları kesmeye çalışanlar, canlılara zarar verenler veya 'yukarıdakiler' olarak konumlandırmaktadır. "Gözle görülen imajla bütünleşerek oluşturulmuş sesle ilişki, doğrudandır ve görülenin 'gerçek' olduğu temel yargısından gücünü al[maktadır]" (Kabadayı, 2018, s. 284). Kaynağı görülmeyen ve bu nedenle bilinmeyen seslerin bulunması, filmsel evrende karakterler için ve filmin dışında seyirci için tekinsizlik hissi yaratmaktadır. Chion'un "akusmatik ile imaj ve ses ayırımına vurgu yap[tığını]" belirten Kabadayı (2018), kavramın "çıktığı kaynağı görmeden duyulan ses" anlamına geldiğini aktarmaktadır (s. 286). Bu bağlamda "geldiği yer gözle görülemeyen ses olan akusmatik ses, sinemada 'bedeni olmayan' bir anlam oluşturucusu gibi işlemektedir" (Kabadayı, s. 286). Yeksan'ın filminin çoğu sahnesinde akusmatik ses kullanımına rastlanmaktadır. Akusmatik ses kullanımının tekinsizlik hissi vermesinin yanında, filmin bir düşünce aracı olarak işlerliğini ve virtüel imgelerin etkisini artırdığı görülmektedir. Bu doğrultuda 'önceki' yuvaya dair bir tekinsizlik hissi beslenirken, anne karnına benzeyen saklı yuvanın verdiği güvenilirlik hissi artmaktadır.

Emre Yeksan filmle ilgili bir röportajında, yuvayı, mekândan çok bir duygu olarak gördüğünden bahsetmektedir (Epik, 2019). Filmin başında, Veysel'in arkada bıraktığı şeyin ve "doğanın ortasında kurmaya çalıştığı"nın bir ev/yuva olduğunu vurgulayan

Yeksan, “iki kardeşi birbirine bağlayan temel unsurlardan” birinin ormandaki evin ortaklığı olduğunu belirtmektedir; “Kardeşliğe dair kafamdaki sorulardan biri de “kan mı, ev mi”ydi? Yani kardeşleri kardeş yapan toplumun tanımladığı soyut bir kan bağı mı, yoksa bir ortak mekâna dair sahip olunan ortak hissiyat mı?” (Epik, 2019). Bu bağlamda bireylerin ilişkisellik ağlarının da mekânla iletişim kurularak oluşturulması söz konusudur. Mekânsal bağlamın, kardeşlerin aynı karından doğmalarının, ilk an deneyimine ilişkin bir ortak noktaya sahip oluşlarının önüne geçtiği görülmektedir. Anıların veya geçmiş yaşantının ‘ev’de birarada gerçekleşerek, aile ilişkisini sürekli yeniden inşa ettiği söylenebilmektedir. Annesinin cenazesine gitmemiş olduğu kardeşinin diyaloguyla öğrenildiğinde, Veysel’in ormana gidişinin nedeni bilinmese de onun bir kaçışı gerçekleştirmiş olduğu ve geri dönmek istemediği anlaşılmaktadır. Ancak Veysel’in kaçış çizgisindeki varlığı da geçicidir çünkü minör iter-oluşuyla Veysel, burada da majörle karşılaşmaktan ve majör sınırların baskını hissetmekten kurtulamayacaktır.

Yuvanın dağılmış kardeşliği bir araya getiren bir buluşma noktası olduğu düşünüldüğünde, filmin evreninde mekânsallığın ön planda olduğu görülmektedir. Emre Yeksan’a göre kardeşlik, “verili sabit bir şey değil inşa edilen hatta yıkılıp yıkılıp sürekli yeniden inşa edilen bir şey” anlamındadır ve bu durum kan bağıyla gelişen kardeşliğin sorgulanmasına yol açmaktadır (Kabadayı, 2020). Filmde “daha baştan koparak ilerlemiş bir ailenin iki ferdinin birbirini bulma çabası”nın olduğunu belirten Yeksan’a göre, “Kardeşlik -aile bağı olarak- dayatılan bir şey olduğunda kaçtığımız bir şeyken, biz yeniden yarattığımızda onu, yeniden özlenen ve bize iyi gelen bir şey” olmaktadır. Filmdeki ‘kardeşlik’ bu anlamıyla dayatılan bir ilişki biçimi değil mekân üzerinden yeniden yaratılan bir ilişki biçimini ifade etmektedir. Yeksan’ın belirtmiş olduğu gibi; “Kardeşlik kelimesini, kardeş olmayan insanlara dair kullandığımızda hep olumlu bir anlam taşı[maktadır]. Dolayısıyla ailenin de kavram olarak varolan bu boyunduruktan kurtarılması güzel bir yaklaşım olur” (Kabadayı, 2020). Bu bağlamda filmde kan bağının yarattığı dayatıcı bir tahakküm ilişkisinin aksine, farklı oluşlara geçen iki kardeşin doğayla bütünleşerek birbirini yersizyurtsuzlaştırdığı, dinamik bir kardeşlik ilişkisi görülmektedir. Bu anlamda Yuva filminde öznelere oluş süreçleri, odağına herhangi bir bireyin tikel kimliğini değil, iki kişi arasındaki ilişkiselliğin kendisini alacak şekilde ele alınmaktadır. Karşılıklılık üzerinden okunan bu kimliklenmelerin, insan-öznelere en

öznellik-dışı saydığı unsuru, doğayı arka planına alacak şekilde sunulması ile, kimliğin kurulum dinamikleri de daha açık bir biçimde sergilenmektedir.

Doğa bu bakımdan *Yuva* filminde son derece önemli bir konuma sahiptir. Filmin başlangıcından itibaren seyirci, Veysel’le birlikte doğaya yakınlık duymaya, onun dünyasını hissetmeye ve bu sonsuz orman uzamının zamansız evrenine alışmaya başlamaktadır. Veysel kuşlara kuş sesine benzer seslerle yanıt vermektedir. Köpeğiyle çırılçıplak yüzmekte, onunla da köpek diline benzer sesler çıkararak konuşmaktadır. Filmin açılış sahnesinde Veysel’in insan olduğunun ayırdına zor varılmaktadır. Dört ayağının üzerinde durmaktadır, yaralı bir geyiği sırtına alana kadar nadiren ayaklarının üzerinde doğrulduğunu görülmektedir. Doğa ve insan birbirine içkin bir şekilde özgürce ve adeta öznesiz bir biçimde dolaşmaktadır. Bu sahneler filmin ortalarına kadar seyirciyi Veysel’de olduğu gibi moleküler bir algı tarzına yöneltmektedir. Colebrook’un (2013) belirtmiş olduğu gibi; “insan organizmasının yanlı ve düzenleyici algılayışından kurtulmuş olan algılama kendi ötesine açılabilirdi için, moleküler bir algılama tarzıdır” ve bu algılayış biçimi, “yeni bir özgürlük anlayışını olanaklı kılar: hayatın gücünden ayrılabilir bir insan benliğinin özgürlüğünü değil, artık kendimizi hayattan kopuk bir bakış açısı olarak görmeme sonucu kazanılan bir özgürlüğü. İnsandan özgürleşiriz, oluş olayına açık hale geliriz” (s. 169-170). Veysel’in bu bağlamda sınırlarda gezinen göçebe özne olarak daimî bir oluş içinde bulunduğu görülebilmektedir. İnsan ve hayvan arasında ancak bunlardan hiçbirini tamamen bedenselleştirmeyen ‘bir kişi’, ancak başka bir insanın ona “Veysel” veya “ağabey” diyerek seslenmesi ile, ancak geçici bir ilişkisellik içerisindeyken, bir kimliğe ‘uğramakta’dır. Sınır fikrinin ve sınırın ardındakilerin, ilk başta dikenli teller ve o telin ötesindekiler ile ortaya çıktığı, sonrasında helikopter ve silah sesleriyle birklikte buna tedirginlik yaratan başka unsurların eklendiği görülmektedir. Veysel’in doğa-yuva’sı yavaş yavaş işgal edilmektedir. Burada ölmek üzere olan kuşları, geyikleri, köpekleri ve insanları yaşama döndürmeye çalışan Veysel, sonunda kardeşinin, köpeğinin ve diğer göçebelerin ölümüyle kendisini algılayamaz-oluştaki bulunacaktır. Descartes’in *cogito ergo sum* düşüncesinde, dünyanın özneye oryente şekilde kurulduğunu ve Deleuzecü düşüncede de buna benzer bir şüphecilik olduğunu belirten Colebrook (2014), Descartes’in “nasıl kendi varlığını bile mutlak değişmez bir hakikat olarak görmeyi reddediyorsa”, Deleuzecü oluşların da “bir bedeni,

yaşanmış bir dünyayı” ve yapılandırılmış veya yapılandırılan zaman ve mekânı varsaymadığını vurgulamaktadır (s. 73-74). Bu bakımdan tikel bir bedeni, sınırları belirli bir dünyayı veya o dünya içerisinde kalıcı bir ilişkisellik kümesini varsaymayan algılanamaz-oluş’u ile Veysel, zamanın ve mekânın içerisinde gerçekleşmeyen, hatta zaman veya mekân kurucu da olmayan saf bir edimselliğin, hayvanın içerisindeki hayvansallığın deneyimidir.

Braidotti’ye (2019) göre, “Oluş halindeki göçebe özneler, postmodernitenin ‘ötekileri’nin söylemleri ve pratikleriyle birlikte geliştiği ve bunlarla yaratıcı bir tarzda ilişkilendirildikleri için, feminist ve ırkçılık karşıtı demokratik bir politika açısından çok önemlidir” (s. 152). Veysel, filmde ve film evreninin dışında seyircinin zihninde; sınırlarla, orman korucularıyla ve/veya standart şehir yaşantısını imgeselleştiren alışverişlerini yapan ve aracı olan Mehmet’le, İstanbul’dan gelen kardeşiyle karşılaştığı anlarda ötekileşmekte, yeni kaçış hatlarına göçmeye çalışmaktadır. Başlangıçta ormana yerleşmiş olan Veysel’in hayatına ‘dışarı’nın yani bir anlamda ‘devlet’in müdahalesi üniformalı orman korucuları üzerinden gösterilmektedir. “Deleuze ve Guattari’nin [de] devlet fenomenini ele alırken çizdikleri temel ayrım, yerleşik öznelliğe karşı göçebe özneliğin uzamları arasındadır. Devletin uzamı daima pürüklü-uzamlardır, işeyiş biçimi ise siyasetin kimliklendirici müdahaleleridir” (Baştürk, 2018, s. 163). Bu bağlamda, Veysel’in doğada minör-oluşu, var-oluşunu sabitlikler üzerinden değil sonsuz oluş potansiyelleri üzerinden gerçekleştirmesi, siyasetin kimliklendirici müdahalelerini geçersiz kılmaktadır. Doğa-evini korumaya alan Veysel’in direniş hatları, ağaçlardan kırmızı çizgileri yok etmesi, hayvanlara nefes vermesi gibi edimlerinden oluşmaktadır. Veysel bu anlamda a-politiktir ancak Deleuzecü anlamda politik olanın “kendisini a-politik olan üzerinden, ama daha ziyade onu içine katabilmesiyle, yani içselleştirmesiyle” kurduğu gibi, “politikayı tam bir göçebe-oluş üzerinden formüle ederek demokrasiye devingen bir” nitelik kazandırmaya çalışmaktadır (Baştürk, s. 166-167).

Veysel’in ‘yuva’sı, onu bu anlamda politik olandan ayırmaktadır ancak bu ayrım, belirtildiği gibi dışsallaştırma şeklinde değil, içselleştirme ve potansiyellerin önünü açma şeklinde oluş içinde gerçekleşmektedir. Yönetmen Emre Yeksan, “Terk ettiği, inşa etmekte olduğu ve yoluna çıkan üç evin ortasında kalmış bir adam” olarak tanımladığı Veysel’in evini ve genel düzlemde yuva kavramını “bitmiş, tamamlanmış, sınırları ve

anlamı sabitlenmiş bir şey değil de sürekli değişen, oluş halinde ve organik bir şey olarak düşünmeyi tercih etti[ğini]" ve bu nedenle yuva dendiğinde aklında canlananın "bir mekân değil de bir duygu, bir mekânla kurulan ve sürekli devinen bir ilişki biçimi" olduğunu vurgulamaktadır. Oluş halindeki bu yuvanın Veysel'in ve sonradan yanına gelecek olan kardeşi Hasan'ın hayatlarını da bu anlamda dönüşüme uğrattığı söylenebilmektedir. *Yuva*, bu bağlamda mutlak yersizyurtsuzlaşmaya açılan bir kaçış hattını oluşturmaktadır.

Ormandaki ağaçları ve hayvanları majör güçlerin şiddetinden korumaya çalışan Veysel'in bir göçebe olarak, "ağaçbiçimli bir kurum" olan, "her türden akışı denetim altına almaya -nüfus, metalar, para vb.- ve göçebeliği mağlup etmeye" çalışan bürokratik kurumlarla, "mikro operasyonlar aracılığıyla" mücadele ettiği görülmektedir. Bu mikro operasyonların, majörü tahrip etmeye, onu içeriden dönüşüme uğratmaya çalıştığı görülmektedir (Best ve Kellner, 2011, s. 130). Çetin (2019), *Kosmos* (Reha Erdem, 2010) filminin Deleuzecü bir okumasını yaptığı yazısında; filmin majör politik bir filme odaklanmadığını ancak politik eleştirinin "çatlaklardan anlatıya sızmakta" olduğunu belirtmektedir (s. 61). Bu anlamda *Yuva* için de aynı durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Filmsel evrende, politik sızıntılar ormana Veysel'in yuvasına akarken, gerçeklik düzleminde seyirciye akmakta ve Deleuze'ün kavramsallaştırmasıyla ekran, politik olanı sızdıran beyin/zihin olmaktadır. Bu bağlamda röportajında; "Kişiselle politik arasında, psikolojikle toplumsal arasında olduğu varsayılan ayrımların çok keskin ve büyük oranda yanıltıcı olduğunu" vurgulayan Emre Yeksan "hayatı bunların sürekli birbirinin içine geçtiği biçimde algılayan ve yaşayan biri" olduğunu ve "Neden-sonuç zincirleriyle her şeyin açıklanabildiği evrenleri ikna edici" bulmadığını belirtmektedir (Atılğan, 2019). Filmsel evrende Yeksan'ın bu düşünce çizgisini yansıtan muğlak bir dil ve anlatım biçimi görülmektedir. Bindirmelerle insanın doğayla doğanın insanla bütünleşmesi durumunun vurgulandığı, "gerçekliğin sınırında durumlar, oluşlar" yaratıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda "Sanatın gerçekliği zorlayan, yırtan yanlarını" ve dolayısıyla "anlatıyı parçalamayı, boşluklu, muğlak hale getirmeyi" sevdiğini belirten Yeksan, "Filmi, izleyenin kendi anlamlarını üretebileceği bir enkaz, parçalanmış bir anlatı olarak görme"yi istediğini belirtmektedir (Atılğan, 2019). Burada vurgulanan

parçalılık ve muğlaklık durumunun, filmin minör-anlatısını, ‘oluş’unu kurguladığı görülmektedir.

Bu bağlamda Emre Yeksan’ın ve yarattığı karakter Veysel’in yuvası bir özgürlük alanını işaret etmektedir. Veysel’in yaralı canlıları içinde ‘iyileştirdiği’ kovuk-yuva, doğanın yaratmış olduğu bir sığınağa benzetilebilmektedir. Yeksan röportajında yuva kavramını sevmeye nedeninin ilk anlamıyla “evden farklı olarak, [...] bir hayvanın evi olması” olduğunu belirtmekte ve filmde “terk edilen, yeniden inşa edilen ve karşılaşılan” olmak üzere, üç katmanlı bir yuva fikrinin olduğunu vurgulamaktadır (Epik, 2019). Bu yuva, doğanın içinde katmanlı özgürleşme halini, tüm canlıların oluşun konusu olmasını mümkün kılmaktadır. Ancak buradaki özgürlük, zorunluluğun ve bir zorunluluklar evreni olan doğanın karşıtı olan, mutlak keyfilik ile tanımlanan bir kavram değildir. Bunun yerine, “dünyayı kendi yanlı ve ahlâkileştirici perspektiflerimizden görmüyor olmaktan kaynaklanan bir özgürlük” deneyimlenmektedir (Colebrook, 2013, s. 169-170). Bu özgürlük, yaratıcı gücü olumlayan ve yaşamın akışına dahil olan sevinçli ve insanın ötesine geçen, insan-merkezciliği aşan ve Deleuzecü bir bakışla söylenirse, tam da edebiyatın hissettirebileceği türden bir özgürlüktür (Colebrook, 2013, s. 170).

Hasan’ın burada çocuk yaştaki ağabeyini görmesi ve ağabeyinin aslında öldürüldüğünün sonradan anlaşılması ise, yuvanın çok katmanlı yeniden kuruluşu ile oynaması mümkün olan özgürleştirici rolünün yanı sıra, soyutlayıcı ve yaşamsal gerçeklikten koparıcı niteliklerini vurgulamaktadır. Doğanın kendisi bir kaçış hattıyken, buraya yapılan müdahalelerle köksapsı bir yapıda ayrılan kovuk-yuva, mutlak yersizyurtsuzlaşmanın gerçekleştiği yeni kaçış hattı ve algılanamaz-oluş dinamiği biçimini almaktadır. Ancak aynı zamanda, kardeşle birlikte ilk yuvaya, annenin karnı olan yuvaya dönüşle, doğmamış olmak ve bu bağlamda tekrar sonsuz-oluşa yönelmenin mekânı olarak da okunabilmektedir. Kaçış, bu anlamda anne karnına, kimliksiz bir başlangıca, saf bir ‘oluş’a duyulan özlemi de ifade etmektedir. Doğal yaşam koşulu olarak ormanın kendisi de doğuran ve koruyan niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Ağaçların kesilmesi veya doğaya zarar verilmesi, bu bağlamda ‘yuva’nın yok edilmesiyle eşdeğer görülebilmektedir. *Yuva* özelinde kendisine esin kaynağı olan olaylardan bazılarının “nükleer santrallere, [...] Kuzey Ormanları ya da Almanya’daki Hambach Ormanı, Dakota’daki Standing Rock ve buna benzer alanlarda gerçekleşen” karşı çıkışlar

olduğunu belirten Yeksan, filmin çekildiği İğneada Longoz Ormanı'nın da nükleer santral tehdidi altında olduğunu vurgulamaktadır (Kolukısa, 2019). Örneğin 2018 yılının sonlarında Almanya'da çoğu önceden yok edilmiş olan Hambach Ormanı'nda ağaçların kesilmesinin önüne geçilmeye çalışıldığı bilinmektedir. Ormanın kalan kısmının korunabilmesi adına verilen mücadelenin benzeri Yuva'da görülmektedir. Yuva, bu bağlamda hem anne karnı, ormanın kendisi ve ormanın korunaklı kalan son 'karnı'dır.

Yuvadan çıkan Hasan, ağabeyi Veysel gibi hâkim majör güç tarafından öldürülmektedir ancak filmin son sahnesinde jenerik akarken ikisinin yapay bir ormanda dans ettikleri görülmektedir. Dans sahnesi, kardeşlerin -belki kovuk-yuvada- özgürleşmiş ve mutlu olduklarını, doğayla da bu anlamda bütünselleştiklerini ve tikel bir öznelğin sorumluluk yükleyen baskıcılığından uzaklaşarak, özne-oluş içerisinde özgürleştiklerini vurgulamaktadır. Dansın yapay ormanda gerçekleşmesi durumu ise filmsel anlatıyı farklı bir boyuta taşımaktadır. Yeksan röportajında son sahnenin bir zorunluluk olarak yapay ormanda çekildiğinden bahsetmektedir. Böylece yapısal düzeyde, filmin yaratım ediminde gerçekleşen mekânsal değişiklik, filmsel evrende anlatımı güçlendiren bir faktör olarak okunabilmektedir. Karakterlerin bu anlamda aktüelden virtüele ve virtüelin içinde yeniden farklı yapay bir dünyaya taşınarak, -belki hayali olan bu- yeni yapay evrende dansla yaşamı, doğayı olumladıkları görülmektedir. Bu sahne özelinde ve filmin bütününde Spinozacı bir doğa anlayışıyla karşı karşıya bulunulduğu söylenebilmekte ve Deleuzecü anlamda bu durum oluş felsefesi bağlamında düşünülebilmektedir. Son sahnede virtüelin ve aktüelin üst üste bindiği ve şimdiki zamanın geçmişe ve geleceğe doğru iki kaçış hattına ayrılması, bir zaman-imaj örneği olarak, conatuslarını arttırmaya yönelik Spinozacı duygulanımsal öznelerin modern sinemada görünüm biçimlerinin bir örneği olarak görülmektedir.

Filmde, Spinozacı-Deleuzecü evrenin daimî dinamiği olan oluşun ve zamanın dolaysız bir sunumu olarak zaman-imajın kurulduğu görülmektedir. Jenerikten önce filmin ilk kapanışında görülen kuş sürüsü gökyüzünde rizomatik yapıdaki dağınıklığı imlemektedir. Bu görsel imge filmin tümüne yayılan akışkanlığı yeniden 'doğanın kendisinde' vermekte ve ardından gelen dans sahnesiyle bunu yeniden vurgulamaktadır. Filmin, kendi anlatısında Veysel ve Hasan'ın yaşamları gibi bittiği, sonrasında ise yeniden başladığı, yeniden biterek tekrar başladığı ve bu döngü içerisinde katmanlı

zamansallıkların ve katmanlı mekânsallıkların ortaya konulduğu görülmektedir. Bu çok katmanlılığı ile *Yuva*, Deleuze ve Guattari'nin (2015) Kafka edebiyatını anlatırken atıf yaptıkları yuva metaforuna paralel bir eserdir (s. 92). *Yuva* çok katmanlı bir köksaptır, ancak fildişinden bir kule değildir. Çünkü o, Emre Yeksan'ın kurduğu biçimde, bir sığınaktan çok bir yaratıcı kaçış çizgisine denk düşmektedir.

3.4.6. Oluş Kavramı Bağlamında Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin *Sibel* Filminin İrdelenmesi

***Sibel* (2019)**

Yönetmen: Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti

Senaryo: Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti.

Ülke: Türkiye, Fransa, Almanya, Lüksemburg.

3.4.6.1. *Sibel* Filminin Sinopsisi

Giresun'un Kuşköy'ünde geçen film, küçükken geçirdiği ateşli hastalık nedeniyle konuşma yetisini kaybeden ve ıslık diliyle iletişim kuran yirmi beş yaşındaki Sibel'in (Damla Sönmez) hikâyesini anlatmaktadır. Sibel konuşma engeli ve farklı yaşam tarzı nedeniyle köylüler tarafından dışlanmaktadır. Ona saygı duyan ve köyde yaşayan diğer kadınlara göre daha fazla özgürlük alanı tanıyan babası Emin (Emin Gürsoy) ve okul çağındaki kardeşi Fatma (Elit İşcan) ile yaşayan Sibel, ev ve tarla işlerinden sorumludur. Sibel'in köyün üst kesimlerinde Gelin Kayası'na yakın bir kulübesi vardır ve buraya her gün tüm köy halkının korktuğu kurdu yakalamak ve öldürmek, böylece herkes tarafından kabul görmek için gitmektedir. Sibel kurdu bulmaya çalışırken, bacağından yaralanmış ve kaçak olduğu anlaşılan Ali (Erkan Kolçak Köstendil) ile karşılaşır, onunla beden diliyle iletişim kurar. Sibel ve Ali yakınlaşır ancak Fatma onları görür ve köy sakinlerine söyler. Sibel'in ilişkisinin duyulması, çocuk yaşta evlendirilmek istenen Fatma'nın nişanının bozulmasına neden olur. Ali haber vermeden köyden kaçmak zorunda kalır. Sibel bu duruma çok üzülür. Sibel'in her gün yiyecek taşıdığı ve gündelik işlerine yardım ettiği Narin (Meral Çetinkaya) ise, yıllar önce kaybettiği sevgilisini beklemektedir. Narin'in kurt kemikleri zannederek topladığı kemiklerin Narin'in ağabeyleri tarafından öldürülen sevgilisine ait olduğu anlaşılır. Emin, Ali'yle olan ilişkisi için başlarda Sibel'i suçlar, onu kısıtlamaya çalışır. Ancak daha sonra köylülerin karşısında kızına destek olur.

Sibel tüm köye kurdun gerçek olmadığını söyler ve köydeki söylentilere aldırmadan, kardeşinin okula devam etmesini sağlamak için onu okul servisine bırakır. Daha önce Sibel'i dışlayanlardan ve erken yaşta evlenen kızlardan biri olan Çiçek (Şevval Tezcan), filmin sonunda Sibel'e gülümser.

3.4.6.2. *Sibel* Filminin Olay Örgüsü

Röntgen filmi görüntüsüyle açılan film, farklı seslerin ıslık diliyle tekrarını gösterir. Ardından Sibel'in yakın plan çekimde gözleri görünür. Sibel ormandadır, kurdu aramaktadır ancak yılan görünce vurmaktan vazgeçer. Derme çatma bir kulübeden kazma alır bir çukura iner ve eteğinde topladığı bir kuşun iç organlarını buraya döker. Ayakkabılarını değiştirip tarlada çay toplamaya gider. Diğer kadınlardan birinin telefon sinyali kesilince ıslık diliyle uzak yamaçtaki arkadaşıyla konuşur. Askerden dönen Ahmet adında bir genç vardır ve tarlada çalışan Çiçek'le evlenecektir. Kadınlar, mola verdiklerinde Sibel onlardan uzakta bir ağaç altında dinlenmektedir. Çiçek'in termostan su alamadığını farkedince kendi termosunu ona götürür ancak Çiçek onu "Defol git! Sakın bir daha yanıma yaklaşma. Çocuklarım da senin gibi olur, maazallah!" diyerek kovar. Diğer kadınlar da Çiçek'in davranışını destekler. Sibel kızar, tüfeğini ve termosunu alıp köyün içine gider. Bu sırada farklı insanların ıslık diliyle konuşmaları duyulur. Ahmet'in evleneceği kadını çöpçatan Feride bulmuştur. Sibel babasının dükkânına gider ıslık diliyle "Günaydın" der ve eve gidip yemek yapacağını söyler. Evde kardeşi Fatma'dan sofrayı kurmasını ister ama o meşgul olduğunu söyleyerek reddeder. Yemekte Fatma Çiçek'in kinasına gidip gidemeyeceğini sorar. Babası dokuzdan önce evde olma şartıyla izin verir. Sibel ve babası televizyon izlerken görülür. Babası yatmaya gider, Sibel kalan bulaşıkları toplar ve herkes odasına çekilir. Sibel ve babası peş peşe önce odalarındaki perdeyi sonra da kapılarını kapatırlar.

Ertesi gün Sibel elinde yiyecek poşetiyle Narin'e gider. Narin Sibel'e kurdu bulup bulmadığını sorar. Sonra da ormana gitmemesini tehlikeli olduğunu söyleyerek onu uyarır. Sibel, sırtında ölü bir kurtla köye indiğinde ona teşekkür edeceklerini söyler. Narin, Sibel'in her ziyaretinde ona Fuat'ı görüp görmediğini sorar. Fuat'ın yakında geleceğini düşünmektedir. Babası Narin'i av için çağırır, ikisi de kuşlara ateş eder. Narin'in elinde tüfek babasındaysa tabanca vardır. Narin kuşlardan birini vurur.

Babasıyla arabada keyifli bir şekilde eve dönerler. Sibel kuşu temizlerken, Emin Fatma'ya başındaki örtüyü düzgün takmasını söyler ve onunla nişana gider. Sibel evdeki işleri (sofrayı toplamak, bulaşık yıkamak vb.) yapmak üzere yalnız kalmıştır. Sonradan kınanın yapıldığı evin camından içeriyi izler. İçerideki kadınlardan biri Gelin Kaya'sına gidip 'kına yakmak' gerektiğini söyler ancak bir başkası partnerlerinin izin vermediğini, orada kurdun olduğunu söyleyerek karşı çıkar.

Ertesi gün Sibel Gelin Kayası'nın yanından geçerek kulübesine gider, çukura bakar boştur, kuşun iç organlarını buraya döker. Kurt sesi gibi bir ses duyar ve aniden üstüne birisi (Ali) atlar, yuvarlanırlar. Sibel onu çukura düşürür, hâlâ kurt sesi gelmektedir. Ali bacağına saplanmış bir kemik çıkarır sonrasında çukurdan çıkmaya çalışıp başaramaz. Sibel babasına seslenir, yolda karşılaşırlar. Babasının yanında jandarmalar vardır. Babası kızını tanıtır ve bir şey görürse ona haber vereceğini söyler. Sibel Ali'den bahsetmez ve kulübeye döner. Ali'yi sürüklemeye çalışır ama Ali, Sibel'i ısırır ve sonra bayılır. Sibel, Ali'nin yarasına tütün çiğneyip basar ve eşarbını bacağına bağlar. Sonrasında ağzıyla ezdiği ilacı Ali'ye verirken görülür.

Sibel eve döner, geç kalmıştır ancak babası sadece nerede olduğunu sorar. Hemen sonrasında Fatma, Çiçek'e gidip gidemeyeceğini sorunca babası ona izin vermez ve Fatma ablasına kızmadığını, tüfeği aldığından beri istediği gibi her yere gittiğini söyler. Babası Sibel'in çıkabileceğini onun çıkamayacağını söyleyerek kızar. Sibel gördüğü adamı babasına söylemek ister ama söyleyemez. Sibel tekrar tarlada çalışırken Çiçek'in bebeğini emziren bir kadınla konuşmasını duyar. Ahmet'i beğenmediğini öğrenir. Çiçek'in konuştuğu kadın, bulduğu ile yetinmesi gerektiğini, eğer evlenmezse sonunun Narin gibi olacağını söyler.

Sibel kulübeye Ali için yemek götürmüştür. Ali korkup korkmadığını sorunca Sibel ıslıkla korkmadığını söyler ancak bunu Ali anlamaz. Ardından Sibel kulübeden koşarak uzaklaşır, orman yolunda ilerledikçe farklı kemikler bulmaya başlar ve onları toplar. Narin'in yanına gidip kurdun kemiklerini ona gösterir. Narin Sibel'e, şimdilik kemikleri köydekilere göstermemesini, daha çok kanıt toplamasını söyler. Sibel tekrar kulübeye döner. Bu kez Ali'yle tanışılırlar. Sibel, kendini tüfeğinin üstüne kazınmış yazıyla tanıtır. Akşam yemeğinde evde Sibel Fatma'ya görücü geldiğini öğrenir ve

kardeşinin çok küçük olduğunu söyleyerek itiraz eder. Fatma, onu kıskandığı için itiraz ettiğini düşünür.

Sibel ormanda Ali'nin yanında topladığı kemikleri yıkar. Ali ne olduğunu sorunca ıslık çalacakken vazgeçip bedeniyle kurt taklidi yapar. Ardından kemikleri suda yıkamaya başlar. Ali Sibel'e kemikleri neden topladığını sorunca Sibel, toprak üzerine tahta çubukla şekiller çizer. Ali, Sibel'in bu kemikleri kurdu öldürdüğünü kanıtlamak için topladığını anlar. Sonraki sahnede, Sibel ve Ali, Ali'nin bacağındaki yarayı diker. Sibel bu nedenle eve yine geç dönmüştür. Babasına Narin için odun kestiği yalanını söyler. Ertesi gün uzaktan Ali'yi nehir kenarında yıkanırken görür ve izler. Tekrar Narin'e gider. Narin, Gelin Kayas'nın hikâyesini anlatır ve Fuat gelince evleneceklerini, orada bir 'kadının' ateşi yakacağını herkesin 'efsunlanmış' gibi oraya geleceğini söyler. Sibel Ali'nin yanına gidince Ali ona yaptığı mızrağı kendini kurttan koruması için verir. Ali Sibel'e babasının nerede çalıştığını sorar. Sibel babasının muhtar olduğunu söyleyince Ali ondan bir kimlik çalmasını ister. Sibel'in gülümsemesini görmek ister ancak Sibel oradan ayrıldıktan sonra evde banyo yapar ve aynaya gülümser. Narin'in düğünü için çıkardığı elbiseyi giyer, makyaj yapar ve babasına "Olmuş mu?" diye sorar. Sonrasında nişana gider. Fatma onun gelişinden rahatsız olur ve arkadaşlarıyla birlikte onunla dalga geçer. Sibel ağlayarak ormana gider ve Ali'yle konuşur. Ertesi sabah Sibel uyandığında çöpçatan Feride'nin geldiğini ve babasına bir kadınla evlenmesi için baskı yaptığını duyar. Emin reddedip kadını kovar.

Ali Sibel'le görüştüğünde bulduğu kemiklerin insan kemiği olduğunu söyler ve bir süre tartışırlar. Sonradan yakınlaşıp sevişirler. Sibel eve döndüğünde babasına Fuat'ın kim olduğunu sorar. Narin'in Fuat'la kaçtığını ancak sonradan ağabeylerinin, onu zorla köye geri getirdiğini öğrenir. Fatma, Narin'i ormanda bir adamla gördüğünü söyler. Ertesi gün Narin Ali'nin yerini değiştirmeye çalışır ancak yer bulamazlar. Sibel Ali istediği için babasının çekmecesinden bir kimlik çalar. Babası çıkarken Sibel'den saçını örtmesini ister, Sibel örtmez ve tarlaya gider. Tarlada çalışan diğer kadınlar Sibel bir yabancıyla görüştüğü için onu döverler. Sibel baygındır, kalktığında Ali'yi ormanda her yerde arar ama bulamaz, parmağını ısırarak sessiz çılgılık atar ve ağlar. Babası ertesi gün onu eve kilitler. Sonrasında jandarmalar sorguya çekerler, Sibel bir şey bilmediğini söyler. Babası ıslık dilini, konuşma diline tercüme etmektedir ancak Sibel'in her söylediğini bildirmez

ve kızının sakat olduğunu, kandırıldığını söyler. Sibel üzülür. Akşam evlerine iki kadın gelir ve Sibel hakkında çıkan dedikodular nedeniyle Fatma'nın nişanını bozar. Emin sinirlenmiştir, Sibel'e namusunu iki paralık ettiğini, kardeşinin de hayatını mahvettiğini söyler. Ali'yi beklediğini görünce daha çok kızar ve Fuat'ı Narin'in önünde döverek öldürdüklerini, Ali'ye de aynısının olacağını belirtir. Babası Sibel'i tarlaya gönderir, Sibel geri döner ve ona ihtiyaç olmadığını, babasının da diğerlerinden hiçbir farkı olmadığını ıslık diliyle anlatır. Babasının elindeki silahı alına dayar. Sonrasında evde kardeşini sessizce teselli eder ve yapılanlara sinirlenip Gelin Kayası'nda ateş yakar.

Kardeşine okula gitmesini söyler. Fatma utandığını söyleyince onun elinden tutup köy yoluna çıkar. Önce köydeki kadınlar sonra kahvedeki erkekler Sibel'e hakaret ederler. Fatma'ya da namusunu düşünmesini ve 'o sürtükle' gezmemesini söylerler. Sibel; "Ne burada namus var ne de yukarıda kurt!" der. Bağışlar devam edince babası dükkânından çıkar ve ıslık diliyle yettiğini, susmalarını söyler. Herkes susar. Sibel kardeşini okul servisine bindirir ve çenesini kaldırarak başını dik tutması gerektiğini anlatır. Tarladaki tüm kadınlar işi bırakıp ona bakarlar sonra Çiçek haricinde hepsi işlerine döner. Çiçek, Sibel'e bakıp gülümser.

3.4.6.3. Oluş Kavramı Bağlamında *Sibel* Filminin İrdelenmesi

Sibel filminin, yapısal düzlemde, Sibel karakterinin ve anlatının çok dilliliğiyle sıradışı bir minör sinema örneği olduğu görülmektedir. Kuşköy, kuş/ıslık dilinin yaygın olarak kullanıldığı bir Karadeniz köyüdür ve Sibel'in kendini ifade etme aracı olan özgün dilini kullanabileceği nadir köylerden biridir.

Film, bir erkek sesinin bazı sesli harfleri söylemesiyle ve ıslık diliyle bu harfleri tekrar eden bir insanın yüzünün, röntgen filmi görüntüsüyle açılmaktadır. A, e ve i harflerinden sonra gelen *Na*⁸⁸, *Koçay*, *Karşıya* kelimeleri yerel Karadeniz diline işaret etmektedir. "Mehmet, yarın bize odun taşıyalım, geleceğini gelmeyeceğini söyle" cümlesi ve ıslık dilinde çevirisinden sonra ekran kararır. Böylece filme başından itibaren çoklu bir dil hâkim olmakradır. İstanbul Türkçesi'nden ayrılan Karadeniz şivesi, bu

⁸⁸ *Na*: Al, buyur

şivenin konuşulduğu yerde kullanıların ıslık dili ve Sibel'in bu ıslık dilinin yanında Ali ile iletişim kurabilmek için kullandığı beden dili iç içe geçmiş bir şekilde sunulmaktadır.

Filmde takip kamerası ve yakın çekimlerin, dinamik etkiyi artırmak amacıyla sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Filmin başlarında, Sibel'in yüzü yakın çekim ölçeğinde gösterilmektedir. Yüzündeki tedirginlik seyirciye yansımaktadır. Öztürk'e (2018) göre "Çok yakın plan çekimlerde bedensel bölgeler büyüteç gibi gösterildiğinde pürtükler, kalın çizgiler varlığı yeni bir varoluş haline göstermeye, varlığı oluştural süreç içinde göstermeye başlar. Böylece varlık kendi çerçevesinden çıkıp yepyeni keşiflere yolculuk yapar hale gelir" (s. 163). Bu anlamda filmin birçok sahnesinde görüntüdeki duygunun çerçeveden 'taşması' söz konusudur ve farklı ölçekte çekimlerle filme çok katmanlı bir anlatım tarzının hâkim olduğu görülmektedir.

Filmde köyün muhafazakâr yapısı, kadınların evlere giriş/çıkış saatleri, erken yaşta aceleyle evliliğe teşvik edilmeleri, 'çöpçatan' kadınlar ve kahve kültürü gibi öğelerle sunulmaktadır. Geçmişin kanonu olan köydeki alışkanlıkları edinmemiş ve majör dili kullanmayan Sibel ise 'farklı' sıradışı bir kişilik sergilemesi nedeniyle dışlanmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin "etik bir toplumsal direniş için önerdikleri şey, ötekiliği 'öteki' oluş vasıtasıyla (kadın-oluş, hayvan-oluş, azınlık-oluş) anlamaktır" (Sutton ve Jones, 2013, s. 15). Filmde bu direnişin en başından, Sibel üzerinden filmsel evrene sızdığı ve filmin seyirciyi de bu yönde bir sorguya davet ettiği görülmektedir.

Sibel'in bir kadın olarak kardeşi Fatma ve köydeki diğer tüm kadınlar gibi minör olduğu söylenmelidir. Bunun dışında Sibel'in, beş yaşında ateşli bir hastalık nedeniyle, majör dili konuşamıyor olması onun ıslık diliyle iletişim kurmasına yol açmaktadır. Bunun yol açtığı kısıtlı iletişim biçimi ve Sibel'in köyün diğer kadınlarından farklı olarak sırtında tüfeğiyle ormanda tek başına dolaşıyor oluşu, köyün kalanı tarafından ötekileştirilmesine, dışlanmasına neden olmaktadır ancak diğer yandan onu özgür kılmaktadır. Ailesi -çoğu zaman yalnızca babası- dışındaki insanların onu ötekileştirmesi, Sibel'in daimî bir yersizyurtsuzlaşma içinde olmasına yol açmaktadır. ıslık dili de bu yörede çoğu zaman majör dil olarak görülebilmektedir çünkü uzak mesafelerde sesli iletişimi sağlayabilmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Sibel'in diğer minör dilinin, Ali'ye bir şeyler anlatmaya çalışırken kullandığı beden dili olduğu görülmektedir. Birbirinden farklı çoklu dillerde Sibel 'farklı' olarak hep kekelemektedir. Bir arkadaşı olmasını

istediğinde, engelli görülerek uğursuzlukla tanımlanıp dışlanmaktadır. Kardeşi Fatma onu sevse de diğerlerinin yanında ondan utandığı, arkadaşlarıyla birlikte onu eleştirmeyi ve onunla dalga geçmeyi seçtiği görülmektedir. Fatma'nın davranışı toplumsal kabulü kaybetmemeye yönelik bir edim olarak okunmalıdır. Kültürel çoğaltma sürecine bağlı olarak işleyen majöriter kuram bu anlamda köyde kalanlar tarafından Fatma'nın erken yaşta evlendirilmesi veya evliliğe özendirilmek üzere kına gecesi, nişan gibi kültürel toplantılara dahil edilmesinde görülmektedir. Goodchild'ın (2005) belirtmiş olduğu gibi, "Tümüyle farklı bir toplumsal toplana ait olursa bile, sırf majöriter kültüre katılmak için majöriter perspektifi -belki de beyaz, yetişkin, ussal, erkek, sağlam bedenli, heteroseksüel bir kent sakininin, belli başlı Avrupa dillerinden birini konuşan kişinin perspektifini- benimsemekten başka bir seçenek yoktur" (s. 96). Fatma ve babası bu anlamda kültüre bir şekilde eklemlenmektedir. Ancak filmin evreninde ötekileştirilenin yalnızca kadınlar olmadığı Sibel'in babası üzerinde de toplumsal baskı olduğu görülmektedir. Sibel'in babasına kızını evlendirmesi için, Sibel'i 'fazla' özgür bırakmaması için, bir kadınla evlenmesi için baskı yapılmaktadır. Emin, bir taraftan muhtarlık göreviyle devleti temsil ederken -ya da kabul görebilmek için, ona belirli noktalarda temasıyla- majör bir güç, köyün diğer sakinlerine aldırmandan kızlarına saygı duyan ve baskılanan bir baba anlamındaysa minöriter olarak konumlanmaktadır. Filmin sonunda ıslık diliyle Sibel'i desteklemesi, onun da kadın-oluştan geçişini, kızının minör diline ortak oluşunu ve en önemlisi kadınlara ve eşitliğe olan desteğini göstermektedir.

Babası (Emin) Sibel'i başta standart kimlik kalıplarının dışında davranışları nedeniyle 'kadın' olarak görmemektedir. Ancak Sibel'i ev işlerinden de sorumlu görmekte, diğer taraftan ona cinsiyetinden arınmış, güçlü bir birey olarak saygı duymaktadır. Sibel'in bu anlamda kadın-oluştan geçişinin Ali ile gerçekleştiği söylenebilmektedir. Sibel elbise giyip, makyaj yapıp nişana gitmek üzereyken, babasının ilk kez Sibel'in kadın olduğunun ayırdına vardığı görülmektedir. Bu sahnenin öncesinde, Emin, Fatma'nın başörtüsünü bağlayış şekline, eve giriş çıkış saatlerine müdahale ederken Sibel'i olabildiğince özgür bırakmaktadır. Ancak Fatma ablasını ormanda bir adamla gördüğünü söyledikten sonra köyde dedikoduların artmasıyla birlikte, toplumsal baskıyla, Emin'in Sibel'in gündelik pratiklerine de müdahale etmeye başladığı görülmektedir. Baba yine de tamamen kendi isteğiyle baskı uygulayan, 'kötü' olarak

gösterilmemektedir. Doğu (2019), filmi bu anlamda, “erkekleri kötülemeden de bir kadın hikâyesi anlatılabileceğinin kanıtı” olarak değerlendirmektedir.

Evde alışılmış bir düzen bulunmaktadır. Baba odasına girer perdesini kapatır önce dış dünyadan soyutlanır, sonra oda kapısını kapatır evden soyutlanır. Sibel de aynı şekilde önce perdesini sonra oda kapısını kapatır. Sibel için ev veya yuva aslında ormanı ifade etmektedir. Sibel’in özgün dünyasının, kaçış hattının orman olduğu görülmektedir. Evdeyse günlük temizlik, çamaşır ve yemekle uğraşan fakat aynı zamanda babanın eşi/arkadaşı Sibel’dir. Hemen her gün çay toplamakta veya mısır tarlasında diğerlerinin yanında çalışmaktadır. Sibel’in her gün babasının dükkânından yiyecek götürdüğü Narin de günlük rutininin içindedir ancak o Sibel’den farklı olarak ara sıra değil her zaman aşağıdakilerden uzakta, çok yüksekte, dağda, yalnız yaşamaktadır. Narin’in sürekli beklemesi ve Sibel’e her gidişinde Fuat’ı sorması, filmin başından itibaren *çok geç*’te olduğunu anlatmaktadır.

Filmde ıslık dilinin altyazıyla seyirciye tercüme edilmesi, filmin kendisini de her dilde minör kılmaktadır. Sibel, kuş diliyle bir anlamda sürekli sınırlarda gezinmekte, uçuş hattında yaşamaktadır. “Diller ve iletişim, anlaşılanlar ve anlaşılmayanlar, anlaşılamadığı veya kendini anlatamadığı için toplumun dışına itilenler”in filmlerinde merkezde yer aldığını belirten Zencirci ve Giovanetti, “Çok az kişinin konuştuğu bir dilde kendini anlatmak için çabalayan bir karakterin, hikâye ne kadar yerel olursa olsun evrensel bir anlatıma müsaade ettiğini, dünyanın her yerinde seyredenlere bir şekilde hitap edebildiğini” gördüklerini belirtmişlerdir (Sert, 2019). Bu doğrultuda filmsel evrende kullanılan -minör- ıslık dilinin majöre ulaştığı ve Deleuze ve Guattari’nin belirtmiş olduğu gibi majör dili sarstığı ve onu bir anlamda yersizyurtsuzlaştırdığı görülebilmektedir.

Mekânsal bağlamda, ormandaki kulübenin kendisi de yersizyurtsuzdur, orası da sınırlar arası gidip gelmeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla burası Sibel için bir kaçış çizgisidir. Deleuze’e (2020b) göre, “Her zaman bir sınır, bir kaçış çizgisi vardır, ne var ki görülmez, çünkü en az algılanır olandır. Bununla birlikte, şeyler bu kaçış çizgisinin üzerinde olup biter, oluşlar olur, devrimler ortaya çıkar” (s. 52). Filmin bütününde, Sibel’in farklı konumlanışları dolayısıyla farklı oluşlarının söz konusu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Aristoteles’ten beri insan oluşun temel niteliği olan dilin,

filimde bir öteki-oluş, hayvan-oluş sembolü olarak kullanılması ve böylece majör bir düşüncenin içinde minör bir temanın üretiminin söz konusu olduğu söylenebilmektedir.

Köyde yerleşik değerlerin karşısında Sibel görünmektedir. Bu anlamda Sibel'in dilsel, anlatısal düzeyde ve cinsiyetiyle minör-oluşu aynı zamanda onun özgürlüğü olarak yorumlanabilmektedir. Braidotti'ye (2019) göre, "Oluşlar, dışarıdaki, farklı ötekilerle sürekli karşılaşmalar içinde özneyi kendi sınırlarına doğru iter. Bir ve bölünmez bir varlık olmayan göçebe özne, aynı anda hem kendini harekete geçirendir hem de ötekiyle tanımlıdır, yani dışarıya bağımlıdır" (s. 153). Sibel bu anlamıyla bir göçebe özne olarak diğerlerinden çok uzakta, kendi derme çatma barakasına kaçmaktadır fakat aynı zamanda kurda ulaşmaya çalışmaktadır çünkü kurdu öldürürse ve köylülere bunu anlatır veya gösterebilirse, dünyasını 'diğerlerine' açabilecek ve diğerleriyle bir arada olabilecektir. Böylelikle yabancılaşmış olduğu içinde yaşadığı topluma kabul edilecektir. Dolayısıyla Sibel'in filmin başındaki isteği majörle iletişim ağını güçlendirmek onu içinde kabul görmektir. Ancak filmin sonunda kurdun olmadığını söylemesi majörün altını oyan bir eylem olarak görülmelidir. Bu bağlamda Sibel, kabul edilip edilmemesinin önemi olmadığını, onu dışlayanların edimlerinin temelde yanlış olduğunun farkına varmaktadır.

Köyde, yükseklerde olduğuna inanılan kurt herkesi korkutmaktadır. Bu korkunun bilinmezliğe duyulan ve kadınların tek başına dolaşmasının önüne geçmede araç olarak kullanılan bir korku olduğu söylenebilir. Bauman'a (2020) göre, "Yönetemeyeceğimiz şeylerden korkarız. Bu yönetme yeteneksizliğine 'akıl erdirememe' diyoruz; bir şeye 'akıl erdiririm' dediğimiz şey onunla başa çıkma bilgimizdir" (s. 116). Sibel bu anlamda yönetmeyi, başetmeyi bildiği orman-yuvasına her gün cesurca gidebilmekte, aynı zamanda sığınağı olan dağlarda özgürce gezebilmektedir. Bu bağlamda filmin hikâyesinin bir katmanının "karakterin ne olduğunu tam olarak bilmediği ama kendi içinde onu güçlendireceğini bildiği bir şeyleri arıyor oluşu" olduğunu belirten Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'ye göre "Sibel kendi kurdunu, o kurdun enerjisini" aramaktadır; "Bu aslında kadına özgü bir enerji. [...] Doğada da kurt sürüsünün başında da her zaman dişi kurt var. Dişi kurdun görevi sürünün üyelerini korumak, bir arada kalmalarını sağlamak ve değişen şartlara hızlıca adapte olma yeteneği sayesinde bunu diğerlerine de öğreterek hayatta kalmalarını sağlamak"tır (Ögetürk, 2018). Kadının bu

anlamda içindeki enerjiyi keşfetmesinin hikâyesi filmde Sibel karakteriyle sunulmaktadır. Sibel kurdun, ataerkil düşüncenin korku metaforu olarak zihinlerde ve içindeki gücün temsili olarak yenilenişinin, cesaretin sembolü olarak kendinde olduğunun farkına varmaktadır.

Kurttan sonra, korkulan şeyin Ali'nin gelişi olduğu anlaşılmaktadır. Filmin temalarından birinin “insanların kendileri gibi olmayanlardan, dışarıdan gelenlerden duydukları korku” olduğunu ve bunun son yıllarda dünyanın her yerinde geçerli bir durum halini aldığını belirten yönetmenler, “İnsanlar dışarıdan gelenlerden korktukları için sürekli duvarlar örülüyor. Bu korku, bir şekilde bir hareketi de tetikliyor ve filmdeki topluluğun da yaşadığı aslında bu” diyerek filmin evrensel bir korku kültürü temasına işaret ettiğini vurgulamaktadır (Ögetürk, 2018). Korku kültürünün insanları birbirine yabancılaştırdığını ve böylece “insanların toplumun karşı karşıya olduğu sorunlarla mücadele etmelerini engelleyen bir şüphe atmosferi” yarattığını vurgulayan Furedi'ye (2014) göre, günümüzde toplumlar, “kendine güvenen bireyi değil, ‘kurban’ ya da hayatta kalmayı başarabilen insan imgesini” olumlamaktadır (s. 19, 199). Bu anlamda, Sibel'in özgüveni yüksek bir birey olmasına karşın, babasının jandarmalara onu ‘sakat’ olarak sunması, onu ‘kurban’ olarak göstererek toplum tarafından olumlanmasına yönelik bir çaba olarak okunabilir. Toplumsal sorunlarla mücadeleyi geri plana itmesi niteliğiyle majörün tahakküm araçlarından biri olarak korku kültürünün yaratılmasıysa; köyde, Ali'yi düşman gösterme ediminde görülmektedir. Ali bilinmeyen, tanınmayan, kaçan, korkulması gerektirir. Köy halkına böylece, -çocuk yaşta evlilik, giriş çıkış saatleriyle ahlakı belirleme gibi- kendi toplumsal çatlakları üzerine düşünme alanı bırakılmamakta, yalnızca bu düşmanla savaşmak üzere bir araya gelmeleri ve onu yok etmeleri beklenmektedir.

Ali, Sibel için başta bilinmeyi, bir anlamda kurdu temsil etmektedir. Kurt gibi sesler çıkarır. İkisinin de hayvan-oluşa geçtikleri, ormanda konuşmadan ‘boğuştukları’ görülmektedir. Burada benzetmek veya taklit etmek değil birebir ‘hayvanlığa’ uğramaktan söz edilmektedir. Önce kavga ederler ancak Adler ve Martig'e (2018) göre, Ali Sibel'e baktığında, Sibel herhangi bir şey, bir hayvan olan “o” olmaktan çıkmakta ve “bir kadına” dönüşmektedir (s. 127). Ali ile Sibel'in karşılaşmasında ‘bakış’ın sahibinin yalnızca erkek olmadığı görülmektedir. Erkeğin bedenine de Sibel bakmaktadır ve bu anlamda

toplumsal cinsiyet eşitliğine, anlatıda olduğu gibi çekimlerde de önem verildiği gözlenmektedir. Sibel için başta Ali bir yabancısıdır ancak köydekiler gibi bilinmeyenlere karşı korku veya düşmanlık beslemeyen Sibel, kendisi gibi olanla, dışlanan bir başka ‘öteki’yle karşılaştığını farketmektedir. Ali bayginken ona ilaç getirmiş, kuşların birbirini beslediği gibi ağzında ezerek Ali’nin ağzına akıtmıştır. Ali’nin Sibel için kurt efsanesine olan inancındaki ilk kırılma noktası olduğu görülmektedir. Sibel, kurt zannettiğinin kurt olmadığını, toplumun korkularını bedeninde toplayan, eril tahakkümün varolmayan yalanı olduğunu anlayacak, filmin sonunda da ‘hiç kurt olmadı’ğını söyleyecektir⁸⁹. Böylece toplumsal yeni bağlar yaratan, “dili yersizyurtsuzlaştırarak ve bireyseli siyasal olana bağlayarak sınırı yerinden eden ve hayatı dönüştürmek için yeni mücadele silahları bulan” bir kişi olarak Sibel, majör olanı içinden değiştirmeye başlayacaktır (Demirtaş, 2014, s. 354). Sibel’in kendisi gibi ötekileştirilen Narin’in sevdiği ve sürekli gelmesini beklediği Fuat’ın Narin’in erkek kardeşleri tarafından öldürülmüş olduğu, filmin son sahnelerindeki diyaloglardan öğrenilmektedir. Ali, Sibel’in bulduğu kemiklerden birinin insan parmağı olduğunu daha önce söylemiştir ve Sibel’in kafasındaki kurt efsanesini kıran ikinci durumun bu olduğu düşünülebilir. Ancak Ali’nin, kendi fikirlerini dayatarak veya Sibel adına konuşarak değil, onu dinleyerek beden hareketlerini, toprağa çizdiklerini dikkatle izleyerek Sibel’i deteklediği görülmektedir. Böylece Sibel toplumdaki ‘sıkışmışlık’ hissinden çıkış yolunun kafasındaki ‘kurdu öldürmek’ olduğunun ayırdına varmıştır. Sibel ile yaşadığı ortak duygunun ‘sıkışmışlık’ hissi olduğunu belirten Damla Sönmez’e göre, “Düzeni sağlamak için konulmuş kurallar, ilk belirlendiğinde amacını kaybedip, amacın kendisine dönüştüğünde insanın elini kolunu bağlayan bir hale” gelmektedir (Sert, 2019). Filmsel evrende bu kuralların gerçekleştiği toplumsal pratiklerin, Sibel’in her gün rahatça gezdiği ormanın yerine, kapalı ve dar evlerde gerçekleşmesi, ‘sıkışmışlık’ hissini mekânsal bağlamda da vurgulamaktadır.

Ali için Sibel, Sibel için de Ali bu ‘sıkışmışlıktan’ yeni kaçış çizgilerini oluşturmaktadır ve ikisi de azınlık-oluştadır. Best ve Kellner’a (2011) göre, “Patriyarkal aileden firar eden kadınlar, [...] ırkçı ideolojilere saldıran renkli insanlar, molar çizgilerden firar eden çizgilerin ve ‘azınlık-oluş’ sürecinin” örneklerini oluşturmaktadır

⁸⁹ “Ne burda namus var ne de yukarıda kurt!”

(s. 130). Sibel'in de Ali gibi firar etmiş olduğu görülmektedir. Ali'nin toplumdan uzaklaşma sebebi, kendi iradesiyle karar verme isteğidir. Sibel'in köyden dışlanması'nın nedeni ise konuşma engelidir ancak aynı zamanda özgürce dolaşmasını ve Ali'yle karşılaşmasını sağlayan, ıslık dilinin, dili yersizyurtsuzlaştırmadaki gücüdür. Deleuze'e (2020b) göre "Konuşmak, kendimizden bahsettiğimizde bile, kendinden konuştuğumuzu ileri sürdüğümüz ve konuşma hakkı vermediğimiz kişinin yerine konuşmaktır, her zaman birinin yerini almaktır [...] Bir ses, bir dizi imge üzerinde söz sahibidir" (s. 49). Bunu kırmak içinse kendi dilinde yabancı olmak ve "dil için bir tür kaçış çizgisi çizmek" gerekmektedir (Deleuze, s. 49). Sibel'in bu anlamda beş yaşında fiziksel anlamıyla - zoraki- kaçış çizgisinde yer aldığı söylenebilmektedir. Yirmili yaşlarındaysa kaçışı kendisinin yarattığı derme çatma kulübesi ve Ali olacaktır.

Sutton ve Jones (2016), minör film yönetmenlerinin "yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan çok anaakım sinemada kimliklerin genellikle nasıl kurgulandığını" sorguladıklarını ve bu şekilde minör sinemanın "halkı yeni bir klişede bir an evvel yeniden yer yurt edindirmeden onun gevelemesine, kekelemesine ve inlemesine yol" açtığını vurgulamaktadır (s. 76). *Sibel* filminde molar kimlikler Sibel ile yerinden edilmektedir. Sibel'in kendisi daha da özgürleşirken, toplumsal kalıpların içinde sıkışmış insanları zeminsiz bırakarak, bir an için durup düşünmesine yol açmakta, bir kırılma yaratmaktadır.

Filmde, tek bir iktidarın varlığını çağrıştıracak şekilde, yalnızca Sibel'in hikâyesi anlatılmamaktadır. Narin'in, Emin'in, Fatma'nın, Çiçek'in hikâyeleri iç içe diyaloglarla hikâyeyi genişletmektedir. Narin'in öldürülen sevgilisi, Emin'in üzerindeki toplumsal baskı, Fatma'nın toplum tarafından erken yaşta evliliğe teşvik edilmesi, Çiçek'in görmeden evleneceği erkeği sevememesi durumu iç içe geçmektedir. Sibel bunların tümüne ıslığıyla cevap vermektedir. Son sahnede, kardeşini çenesinden kaldırarak boyun eğmemesini ima etmesi ve Çiçek'in tarlada diğer kadınlar işlerine dönerken uzaktan ona gülümsemesi yeni bir oluşum potansiyeline toplumun dönüşümüne işaret etmektedir.

Filmde doğa, insan ve ıslık sesi kullanılmaktadır.⁹⁰ Sesin doğal kullanımıyla, Sibel'in Ali'yi bulamamasından sonra attığı sessiz çılgılık ve kardeşini teselli etmeye çalıştıktan sonra, çocuk yaşta evliliğe tepki olarak Gelin Kayası'nı yakışı gibi sessiz yakarışların ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Filmin sonunda jenerik akarken çalan rap şarkı sözlerinin, Sibel'in tüm söylemek istediklerini ifade etmektedir;

“Kuşlar kadar özgürüm her dem / Bir gün düşünce kaldığı yerden / Konuşsam bile daha sesliyim / Kime bağıracağımı biliyorum ama nereden [...] Bu nasıl bi' düzen, bana yok gibi bakma [...] Yapıyor bu gece gene dedikodu biri / İnsan etini çiğniyorlar diri diri / 'Bura köy yeri' dediler aldırma emi / Babam olsan bile el kaldırma emi / Eskiden de böyleydim, hiç değişmedim ki fakat / Bende sorun yok, insanların beyinleriydi sakat / Bende bi' fark var / Hepsi beni anlar [...] Bende bi' dil yok / Haydi beni anlat [...] Hepsine sus payı veremiyorum / Ağızları torba değil, büzemiyorum [...] Kendimi buldum, seni kaybettim / Sandığım an yeniden başladım, aradım / Kurt benmişim, o da hayretlik” (Pi ve Bassel Hallak, 2019).

Şarkının sözleriyle Sibel'in kurdun kendisi olduğu anlaşılmaktadır ancak filmin anlatısı boyunca kurdun neye ya da kime işaret ettiğinin muğlak bırakılmıştır. Filmin yönetmenlerinin bu anlamda zamansız, mekânsız, muğlak ve parçalı bir anlatıyı tercih ettikleri görülmektedir.

Sibel'in konuşamama durumu, onu toplumun karşısında bir kadın olarak ve aynı zamanda engelli bir birey olarak mücadele alanına itmektedir. Sutton ve Jones'un (2016) farklı anlatılar üzerinden okumasında olduğu gibi, “Karakterleri çeşitlendirip çoğaltarak, halkın kimliğinin hiç durmadan dönüşmeye devam edeceğini” göstermesiyle modern sinema örnekleri arasında olan bu filmin yönetmenleri, öyküyü, Sibel gibi “kendi kimliklerini yaratan karakterler etrafında kurgulayarak ona yönelik tepkilerle birlikte” sunmaktadır (s. 76). Böylece film, farklı tip kolektif öznelerin oluş imkânlarını da sürekli açık tutmaktadır.

⁹⁰ Yalnızca Narin'in Gelin Kayası mitini anlattığı kısımda, anlatıyı güçlendiren düşük düzeyde ateş ve insan sesleri vardır.

SONUÇ

Felsefe tarihi içinde, dış dünyanın kendinde bir gerçeklik olduğunu ve bu gerçekliğin özneler açısından ‘verili olduğu’ düşüncesini reddeden tek düşünürün Deleuze olmadığı bilinmektedir. Deleuze, bireylerin bilgisine doğrudan ulaşabileceği ve onları önceleyen bir nesnel gerçekliğin olmadığını kabul etmektedir ancak ampirizm karşıtı metafizik bir idealizmi veya mutlak bir relativizmi de savunmamaktadır. Deleuze için düşünceyi ve kavramları ilintilendirebilecek sabit gerçekliklerin bulunmayışı, gerçekliğin doğasının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Ona göre düşüncenin evrensel sabitleri, gerçekliğin dinamik ve tikel doğasını ifade etmekte yetersizdir. Deleuze bu nedenle, aşkınsal bir ampirizmi önermektedir. Bu bağlamda ampirizm, bilginin ve düşüncenin dünyaya içkin gerçeklik düzlemiyle olan zorunlu bağlantısından kaynaklanmaktadır. Aşkıncılık ise, apriori bir öznellik konumunu varsaymadan, duyumsal olanın kendisinden hareketle salt deneyimi kavramaya çalışan bir yaklaşıma işaret etmektedir.

Deleuze’ün bu aşkıncı ampirizmden hareketle geliştirdiği felsefe pratiği, sürekli yeni kavramlar üretmekte ve bunları rizomatik kavramsal ağlar içerisinde birbiri ile ilişkilendirerek gerçeğin dinamik oluşunu kavramaya çalışmaktadır. Yersizyurtsuzlaşma, kadın-oluş, hayvan-oluş, göçebe-oluş, sanat(sal)-oluş gibi farklı kavramları bu bağlamda geliştiren Deleuze’ün iki ciltlik kitabı; *Sinema I: Hareket-İmaj* ve *Sinema II: Zaman-İmaj*, filmleri, bu oluş felsefesi içerisinde değerlendirerek bir sinema felsefesi öneren eserlerdir. Deleuze’ün, filmleri düşünsel araçlar olarak ele aldığı, sinemanın kendisinin düşünen bir beyin olduğu tezinden hareketle filmlerle felsefeyi düşündüğü görülmektedir.

Deleuze’ün önerdiği felsefe biçiminin yirmi birinci yüzyılda da etkisini sürdürdüğü, Türkiye’de, özellikle felsefe ve sinema alanındaki çalışmalara yeni bir perspektif kazandırdığı görülmektedir. Geleneksel felsefi düşüncenin ağaçsı yapısının yerine, toprakaltında farklı noktalarda daimî temasla gelişen rizomatik biçimli bir düşünceyi öneren Deleuze, felsefe ve sinema eserlerini de bu yapıda oluşturmuştur. Batı felsefesine karşıt bir model olarak bu rizomatik düşünce biçimi “Ve... ve... ve...” bağlacıyla ilerlemeyi olumlamakta, sabit tözcü anlayış yerine sürekli oluş halini önermektedir. Böylelikle Deleuze, kimlikçi, idealist, sabit ilk nedenlere veya ilkelere

dayanan ve özgürlüğü bir doktrin, bir durum veya yerli yerinde duran bir ‘yurt’ olarak kavrayan felsefeler karşısında, özgürleşme imkânını akışkanlıkta, kaçış çizgilerinde ve yersizyurtsuzlaşmada aramaktadır. Onun düşüncesi, bu akışkanlığı kavramaya çalışmak kadar, onu deneyimlemeyi ve sürdürmeyi de amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, Deleuzecü düşüncede nesnelerin veya şeylerin farklı tikel noktalarda karşılıklı olarak konumlanmak yerine birbirlerini sürekli yersizyurtsuzlaştırmaları, hareketten türeyen bir değişim dinamiği yaratmaktadır. Bu dinamik çerçevesinde felsefeyi bir kavram yaratma faaliyeti olarak gören Deleuze’ün, yazdığı eserlerde ortaya koyduğu tüm kavramların geçişken ve rizomatik ilişkisellik ağı ile birbirlerine bağlı halde sunduğu görülmektedir. Kavramların birbirinden keskin sınırlarla ayrılamıyor oluşu, kimliklerin, insanların, mekânların, zamanın, kısacası tüm evren için çoklu-oluşların birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılamıyor oluşunun da bir yansımasıdır. Bu bağlamda filmsel anlatıların da Deleuze düşüncesinde iç içe geçmiş katmanlı yapılar olarak değerlendirildiği ve akışkan kimliklere sahip, oluş içerisindeki karakterlerin çoklu evreni olarak okunduğu söylenebilmektedir. Filmler bu anlamda, yeni oluş potansiyellerine işaret eden ve yeni anlamlar, yeni arzular üreten düşüncelerin bir aracı olarak görülmektedir.

Yirminci yüzyılda sinema ve felsefe ilişkisini böyle sıradışı bir şekilde ele alan Gilles Deleuze’ün öne sürdüğü bu yaklaşımın ve sinema felsefesine ilişkin olarak yaratmış olduğu felsefi kavramların günümüzde sinema araştırmaları üzerinde etkisini güçlü bir biçimde sürdürdüğü görülmektedir. Filmin felsefesi olarak adlandırılabilir yaklaşımıyla Deleuze, sinema eserleriyle zaman, mekân ve imge ilişkisini ele almış ve bu bağlamda filmlerin beyin olduğunu, dolayısıyla düşünebilen, fikir üreten zihinler olarak perdede veya ekranda yer aldıklarını öne sürmüştür. Deleuze’ün oluş felsefesiyle bağlantılı olan bu düşünce biçiminde yer alan kavramlardan birinin de minör sinema olduğu görülmektedir.

Minör sinema kavramının, Türk sinemasında Derviş Zaim’in (2008) geliştirmiş olduğu *alüvyonik* filmler ve yönetmenler kavramıyla kapsam, akışkanlık ve oluş dinamizmi yönünden eşleştiği görülmüş ve bu kategori altında değerlendirilen filmlerin, birer minör sinema örneği şeklinde, oluş kavramı bağlamında okunabileceği düşünülmüştür. Bu noktadan hareketle, Deleuze’ün oluş felsefesi bağlamında Türk

sinemasında, 2010 sonrasında üretilen filmlerden amaca yönelik örneklem yöntemiyle, minör anlatılar olarak seçilmiş altı filmde, çok sayıda ortak kavram ve imgelerin yer aldığı tespit edilmiştir.

Çalışma için örnekleme dahil edilen altı filmin, oluş kavramı çerçevesinde, 2010 sonrası minör Türk sinemasını temsil edebildiği görülmektedir. Ulusal ve uluslararası ödüller alan *Daha* ve *Ana Yurdu* yönetmenlerin ilk uzun metrajlı filmleri, *Ben O Değilim*, *Tereddüt*, *Yuva* ve *Sibel* yazar-yönetmen filmleri olarak, minör sinema anlatılarını temsil etmektedir. Majör sinema formları içerisinde de minör anlatılar geliştirmeye çalışan bu filmlerin seyirci profilini dönüştürme imkânının da olduğu düşünülmektedir. Anaakım sinemanın ‘izlenme oranı’/‘gişe başarısı’ bazlı yaklaşımının aksine minör sinema ürünlerinin politik olanla ilişkiseliliği, farklı teknik kullanımları ve nitelikli anlatıları ile seyirciyi düşündürmeye, tartışmaya ve yaratıcılığa odaklı olduğu görülmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin, majör olana karşıt gelişen, rizomatik şekilde kurgulanan ve bu doğrultuda göçebe düşünce biçimini yansıtan anlatılar olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu anlatılar özgürleştirici ve yaratıcı ‘oluş’lar olarak görülmektedir. Örnekleme yer alan dört filmin; *Ben O Değilim* (Türkiye, Fransa, Almanya, Yunanistan), *Ana Yurdu* (Türkiye, Yunanistan) *Sibel* (Türkiye, Almanya, Fransa, Lüksemburg), *Tereddüt* (Türkiye, Polonya, Fransa, Almanya), çokuluslu yapımlar olması ve örneğin *Yuva*’nın yurtdışı kaynaklı bir fonla (*College-Cinema*) çekilmesi, filmsel evrenin dışında da farklı kültürlerden beslenen alüvyonik sinemanın koşullarına denk düşen, farklı anlatım tarzlarını ortaya çıkarmaktadır. Yapım koşulları genelde çokuluslu olan filmlerin karakter ve anlatılarında, mikro düzeyde de karşılaşmaların ön planda olduğu anlaşılmaktadır. Nihat’ın, Necip’in eşi Ayşe’yle, Necip’le; Nesrin’in annesi Halise’yle, Halil’le ve köydeki diğer kadınlarla; Şehnaz’ın Elmas’la; Gaza’nın babası Ahad’la ve mültecilerle; Veysel’in Hasan’la ve görevlilerle; *Sibel*’in Ali’yle karşılaşması, yeni hatlar yaratmakta ve karakterlerin temas noktalarıyla birlikte dönüşümünü sağlamaktadır. Kişilikler veya molar kimliklerden çok karşılaşmalarda değişen ve her seferinde yeniden ‘oluş’an moleküler karakterlerin bulunduğu görülmektedir.

İrdelenen örneklerde; ‘kısıtılmışlık’ duygusu ve buna bağlı kaçış hattı arayışı; *Ana Yurdu*, *Sibel*, *Tereddüt*, *Yuva* ve *Daha*’da karakterlerin eylemleriyle

vurgulanmaktadır. *Sibel* ve *Tereddüt*'te dönüşüm ve kaçış durumu yeni ve olumlu bir açılıma işaret etmektedir. *Ana Yurdu*'nda kısıtılmışlıktan farklı bir çıkış yolu sunulurken, karakterin sonraki edimine dair nötr ipuçlarının verildiği görülmektedir. *Yuva*'da ölüm gerçeklikteki gibi tamamen olumsuz bir durum olarak sunulmamakta, kardeşlerin kavuşması, doğayla bütünleşme ve bu bağlamda ebedidönüşe atıfla yeniden doğuş/sonsuz-oluş bağlamında film, olumlu sonlanmaktadır. *Daha*'da Gaza'nın kısıtılmışlıktan kaçış girişiminin başarısızlıkla sonuçlandığı ve kendini yeniden majörde konumlandığı görülmektedir. *Ben O Değilim*'de ise Nihat'ın kısıtılmışlık duygusu vurgulanmamakta, genel anlamda filmsel evrende yer alan tüm karakterlerin sıradan hayatları içinde birbirleriyle temasları ön planda tutulmaktadır. Bu bağlamda diğer filmlerden farklı olarak Nihat-Necip'in hapiste olması seyircide kapalılık hissine neden olmamakta, hayatın akışından bir parça gibi görünmektedir. Ayşe'nin boğulmasıyla deniz, ferahlatıcı bir imge yerine olumsuz duyguları çağrıştırmaktadır. *Tereddüt*'te başta, deniz kıyısı karakterlerin 'nefes aldıkları', ferah bir mekânken, Şehnaz'ın rüyalarında taşkına neden olan boğulma hissiyle ortaya çıkmaktadır. *Daha*'da da en başta eğlence ve ferahlık hissini çağrıştıran deniz filmin sonlarında Gaza'nın çığlığını bastıran, boğuculuk hissi vermektedir.

İncelenen filmlerin tümünde sessiz çığlıkların yer aldığı görülmektedir; Sibel'in ormanda, Asiye'nin ve Gaza'nın suda, Elmas'ın evinde, Nesrin'in 'ana yurdu'ndaki sessiz çığlıkları minör olanın majördeki olamayışına örnekler olarak düşünülmektedir. Filmlerin hepsinde kısıtılmışlık duygusu karakterler veya sınırlar üzerinden sunulmaktadır. Molar kimlik anlayışlarının filmlerin tümünde işe yaramadığı, sistemin tıkanmış, her türlü tahakkümün insanları dışarı savurduğu ve bu bağlamda anlatıların gerçek hayatın uzağında yer almadığı görülmektedir. İrdelenen filmlerde, yalnızca kadınların değil erkeklerin de minör olanı sunduğu ve kadın-oluştan geçtikleri söylenebilmektedir. Gaza, Ali, Emin, Hasan ve Veysel bu anlamda daima majör olan erkeğin tahakkümünü kıran minör karakterler olarak okunabilmektedir.

Deleuze'ün rizomatik analizinde söz konusu olan katı ve elastik kümelenendirme çizgileri ile kaçış çizgileri, çalışmada ele alınan filmlerin tümünde görülebilmektedir. Filmlerin evreninde karakterler, sabit kurumlar veya molar kimlikler karşısında daimî bir yersizyurtsuzlaşmayla, çoklu-oluşlarla, moleküler çizgileri oluşturmaktadır. Verili sabit

kimliklerden kaçışların, dolayısıyla farklı oluşların aracısı olarak görülebilecek ‘ayna’ imgesinin filmlerin çoğunda kullanıldığı görülmektedir. *Ana Yurdu*’nun son sekansında Nesrin’in aynada yara bere içindeki yüzünün yansıması, onun yeni varoluşunu imlerken, Sibel için kendi gülümsemesine ‘dışarıdan’, ötekinin gözünden bir bakışı simgelemektedir. *Ben O Değilim*’de ayna, Necip-oluşla, Nihat’ın ötekisiyle karşılaşma aracı, aynı zamanda kendisi düşünen ve harekete geçen bir kristal-ima; *Daha*’da ise Gaza’nın kısıtlanmışlığıyla parçalara ayrılarak, ona ardında olan maddi olanağı sunan bir yansıtma aracı olarak sunulmaktadır. Aynanın parçalara ayrılması ve her parçada karakterin kendi kopuk yansımalarını görmesi, sinemada sıklıkla kullanılan kimliğin dağılımlılığına işaret eden bir görsel imgedir. *Daha*’da aynanın kırılması, bu duygunun yanında, maddi çıkarların insani değerlerin önüne geçtiği, parçalanmış kimliklerin ardında paranın temsil ettiği somut çıkar ilişkilerinin olduğu bir dünya imgesine işaret etmektedir. Bu bağlamda, *Ben O Değilim*’de ilk görülen aynanın bir ucunun kırık olması, halihazırda parçalara ayrılmış, ‘eksik’ yansıyan bir insan imgesiyle ‘moleküler-oluş’u vurgulamaktadır. *Yuva*’da yansımalar genellikle su yüzeyinde görünmekte, doğayla bütünleşme ve sonsuz-oluşa işaret etmektedir.

Kimliklerin akışkanlığının ve birbirine sonsuz geçişkenliğinin *Ben O Değilim*’de vurgulandığı görülmektedir. Nihat gibi; Sibel, Nesrin, Şehnaz, Gaza ve Veysel de kendi zihinlerinde farklı oluşları deneyimlerken, fiziksel olarak varoluş çizgilerinde dönüşümü sağlayacak eylemlerde bulunmaktadır. Karakterlerin kaçış hatlarının mikro düzenlemelerde yer aldığı görülmektedir. Parçalanıp yeniden bütünleşme durumu Necip ve Gaza için yeniden benzer bir döngüye işaret ederken; Nesrin, Sibel, Şehnaz, Elmas yeni ve görece daha olumlu bir hayata yönelmektedir. Hasan ve Veysel’in muğlak ölüm(süzlüğü)ü de bu bağlamda ‘sonsuz-oluş’a işaret etmekte ve bu anlamda doğa ile yaşamın öncesi veya sonrasını varoluş ekseninde sorgulamaktadır.

İrdelenen örneklerin ağırlıklı olarak zaman-ima; filmler olduğu görülmektedir. Filmlerin evrenindeki şehirlerin, anaakım sinemadaki gibi gerçeklikte öne çıkan ‘turistik’ nitelikleriyle sunulmadığı, genel düzlemde mekânsızlığın söz konusu olduğu görülmektedir. Yersizyurtsuz karakterler bu anlamda fiziksel olarak da sınırlardan arınmış, herhangi bir yerli olmayan insanlar, göçebe öznelerdir. *Yuva* ve *Sibel*’de orman, *Daha* ve *Tereddüt*’te deniz kıyısında bir kasaba, *Ana Yurdu*’nda taşra, *Ben O Değilim*’de

adlandırılan ancak iç içe geçen imgesel şehirler boşlukta asılı duran zamansız mekânları sunmaktadır. Karakterlerin fiziksel anlamda kaçış noktalarını farklı mekânlar oluşturuyor gibi görünmekte, ancak oluşum ve dönüşüm karakterlerin zihinlerinde gerçekleşmektedir. Anlatıların da bu bağlamda karakterlerin değişimiyle birlikte dönüştüğü görülmektedir.

Filmlerin çoğunda, gerçeklik düzleminde yaşanan farklı sorunların konu edildiği veya bu sorunlara değinildiği görülmektedir. Bu bağlamda; *Sibel*'de ve *Tereddüt*'te 'ötekileştirme', 'çocuk yaşta evlilik', 'toplumsal cinsiyet'; *Ana Yurdu*'nda 'anne-kız ilişkisi', 'toplumsal cinsiyet'; *Daha*'da, 'mülteci sorunları', 'insan hakları'; *Yuva*'da 'çevre sorunları', 'ötekileştirme', 'aile'; *Ben O Değilim*'de 'kimlik', 'toplumsal cinsiyet', 'aidiyet' gibi temalar ön plana çıkmaktadır. Deleuze'un sinemanın bir düşünce aracı, dolayısıyla bir beyin olduğu görüşünden hareketle, filmlerin bu sorunlar ve film evrenindeki karakterler özelinde bu sorunlara dair çözümler üzerine düşündüğü görülmektedir. Böylece seyirci film izleme edimiyle, konu edilen sorunsallar üzerine düşünme ve tartışma olanağına sahip olmaktadır. Anaakım sinema ürünleri dışında anlatım biçimiyle sunulan temalar, izleyicinin farklı bakış açılarına erişmesine imkân sağlamaktadır. Anlatının niteliği kadar sunuş şeklinin de önemli olduğu sinema eserlerinin, düşünsel birer araç olarak etkinliği, konu edilen minör anlatıların çoğalmasıyla mümkün olmaktadır. Kültürel ürünlerin, sürekli etkileşim içinde olduğu toplumdan bağımsız olmadığı bilinmektedir. Bu anlamda kurgulanmış anlatıların hakikatin yerini alması değil, bu hakikatin sorgulanmasına olanak tanınması, seyirciyi buna yönlendirmesi ve filmler özelinde majör sinemayı içinden dönüştürmesi gerektiği düşünülmektedir.

Farklı algılama biçimlerinin standardize edilmeye çalışılarak tek bir sinemasal dilin oluşturulması ve buna göre seyircinin taleplerinin belirlenmesi, sanatsal ürünlerin kanonlaşmasına yol açmaktadır. Minör sinema örneklerinin çoğalması, yaratıcılığın ve dönüşümün kesintiye uğramaması ve filmlerin beyin olarak işlerliğinin devam etmesi için gerekli görülmektedir. Bu çerçevede, çalışmada irdelenen altı filmin, rizomatik şekilde tüm sinema eserleriyle bağlantılı olduğu göz önüne alındığında, anlatılarda konu edilenlerin gerçekliği ve gerçekliği standartlaşmaya iten diğer sinema ürünlerini değiştirme gücüne sahip olduğu görülmektedir. Bu güç, filmsel evrende yer alan

karakterlerde de bulunmaktadır. Örneğin Sibel'in ve Şehnaz'ın aldığı kararlar, kendilerini majör tahakkümden kurtarmakta ve onu içinden değiştirmeye başlamaktadır. *Ben O Değilim*'de, *Yuva*'da, *Ana Yurdu*'nda, *Daha*'da, anlatının sonu kapanmış gibi görünse de değişim veya dönüşüm açık uçlu şekilde devam etmektedir.

Filmlerde, karakterlerin genelinde, parçalanmış veya dağılıp yeniden bir araya gelen öznelerin, moleküler-oluşların söz konusu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda her filmde özneler kaçış hatlarında yer almaktadır ve mutlak bir yersizyurtsuzlaşmayla oluşlardan geçmektedir. Filmin dışındaki aktüel evrende ve filmsel evrende 'öteki'ye, Deleuzecü anlamda 'azınlığa' ve 'göçebeye' karşılık gelmeleriyle çoğu karakterin minör olduğu söylenebilir. Filmde anlatıyı dönüştüren ve oluşa sokan, bu anlamda filmi perdenin dışında bir düşünme edimi olarak konumlandıranların da hikâyenin yanında bu toplumsalın kıyısında gezerek kendilerini sürekli yeniden kurmaya çabalayan karakterler bulunmaktadır. Söz konusu minör anlatılar, filmin yaratıcısı olan yönetmenlerin ve filmsel anlatıyı zihinlerinde kendi içsel dinamikleriyle rizomatik bir ilişki içine sokarak seyircinin düşüncesiyle birleşerek, dinamik ve sonsuz bir yaratım sürecini devam ettirmektedir. Bu anlamda minör sinema örneklerinin, dolayısıyla minör anlatıların, toplumun majör yapılarına içsel oldukları ve bu yapıların yersizyurtsuzlaştırma potansiyellerini güncel kıldıkları düşünülmektedir.

İncelenen filmlerin tümünün, yalnızca insanlarla değil, dağlarla, kafesle, trenle, ormanla ve hayvanlarla da düşündüğü görülmektedir. Beyin yalnızca izleyen değil, Deleuze'ün de belirtmiş olduğu gibi, aynı zamanda yansıtan bir ekrandır. Bu anlamda, çalışmada Deleuzecü kavramların filmin evreninde nasıl yer aldığına bakılırken, aynı zamanda, filmin düşünen bir aygıt olması da göz önünde bulundurularak, günümüzde Türkiye'de yaşanan farklı toplumsal soru ve sorunlarla, Deleuzecü fragmanlar aracılığıyla ilişki kurulabilmektedir. Filmlerde; kadınlar, göçmenler, çocuklar, anneler, babalar, hayvanlar gibi farklı varlık eksenlerinde oluşlar gözlenmiş ve bu doğrultuda Deleuzecü felsefi yaklaşımla minör sinemanın toplumu dönüştürücü potansiyeli keşfedilmiştir.

Felsefe, oluş süreçleri ile olan ilişkisini birbiriyle tutarlı kavramlar üzerinden geliştirirken, sanatçılar ise benzeri bir ilişkiyi ürettikleriyle, aktardıkları algılam ve uygulamalarıyla dile getirmektedir. Özellikle bu çalışmada konu edilen filmlerin, sanatsal

birer ürün olarak bunlarla yoğrulmuş halde sunulmakta ve sürekli yer değiştiren, evrilen iç dinamiklere sahip oldukları görölmektedir. Kimliklerin sabitlenemeyeceği düşüncesinde ve minör anlatılarda olduğu gibi, filmler de daima oluşun içinden geçmektedir. Böylece herkes ve her şey gibi filmlerin kendilerinin de; minör, kadın-oluştan algılanamaz-oluşa evrilen sonsuz bir yolculuk içinde oldukları görölmektedir. Minör sinemanın Türkiye’de seyirciyi, toplumu ve majör olanı dönüştürücü gücü göz önüne alındığında, irdelenen filmlerde olduğu gibi majör anlatıların altını oyarak, içeriden onu yersizyurtsuzlaştıracak potansiyellerin, alüvyonik yönetmenlerin ve filmlerin çoğalmasıyla artacağı düşünölmektedir.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

TÜRKÇE KİTAPLAR

Abel, Marco (2017). *Deleuze ve Kerouac, Rizom'da Hareketlilik: Gilles Deleuze ve Jack Kerouac'ın "Yolda" Karşılaşmaları Üzerine* (Çev. Ozan Şahin). İstanbul: Sub Yayınları.

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.

Abisel, Nilgün (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, Nilgün ve Eryılmaz, Tuğrul (2014). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. Murat İri (Der.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (ss. 24-62) içinde. İstanbul: Derin Yayınları.

Ağaoğulları, M. A., Türk, D., Yalçinkaya, A., Yılmaz, Z. & Zabcı, F. (2001). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. İstanbul: İletişim.

Akay, Ali (1993). Çevirenin Önsözü. İçinde Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla*, Ali Akay (Çev.), (ss. 5-11). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Akay, Ali (1996). Türkçe Basıma Önsöz. Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar* Ali Akay (Çev.), (ss. 7-11) içinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akay, Ali (2015a). Kendi Dilinde Yabancı Gibi Yazmak. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Işık Ergüden (Çev.), (ss. 9-16) içinde. İstanbul: Dedalus Kitap.

Akay, Ali (2015b). Minör Politika. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Akay, Ali (2018). *Félix Guattari: Öznellik Alanları*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Albertsen, Niels ve Diken, Bülent (2014). Organlı/Organsız Toplum. Ahmet Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* (ss. 153-176) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, Ahmet (2011). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1 – Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Atkinson, Paul (2014). Henri Bergson. *Deleuze'ün Felsefi Mirası* (Der. Graham Jones ve Jon Roffe, Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Aydın, Halime (2018). Pozitif Ontoloji ya da Gerçekliğe Fark Katmak: Kadın Oluş. Zülküf Kara (Ed.), *Gerçeklik, Arzu ve Göçebelik Üzerine* (ss. 153-176) içinde. Konya: Çizgi Kitabevi.

Badiou, Alain (2015). *Fransız Felsefesinin Macerası: 1960'lerden Günümüze* (Çev. P. Burcu Yalım). İstanbul: Metis Yayınları.

Baker, Ulus (2013). Kullanışlı Bir Felsefe: Spinozacılık. Steven Nadler, *Spinoza: Bir Yaşam* (Çev. Anıl Duman ve Murat Başekim), (ss. 15-26). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, Ulus (2014). *Yüzeybilim-Fragmanlar* (Ed. Tanıl Bora). İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, Ulus (2015). *Dolaylı Eylem* (Der. Ege Berensel, Ed. Tanıl Bora). İstanbul: İletişim Yayınları/Birikim Kitapları.

Baker, Ulus (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru* (Ed. Kerem Ünüvar). İstanbul: İletişim Yayınları/Birikim Kitapları.

Baker, Ulus (2011). *Beyin Ekranı*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Balanuye, Çetin (2016). *Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor? Reddedilmeyecek Bir Felsefi Teklif*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baştürk, Efe (2018). *İçkinlik Demokrasisi: Deleuze ve Politik Felsefe*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Bell, Jeffrey A. (2011). Sinemayla Düşünmek: Deleuze ve Film Kuramı. Kaan Demirdöven (Der.), *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi: Felsefenin Işığında Sinema*, (ss. 115-124) içinde. İstanbul: Es Yayınları.

Bene, Carmelo ve Gilles Deleuze (2011). *Bindirmeler* (Çev. Deniz Yetkin ve İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Bergson Henri (1986). *Düşünce ve Devingen* (Çev. Miraç Katırcıoğlu). İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Bergson, Henri (1990). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* (Çev. Mustafa Şekip Tunç). İstanbul: MEB Yayınları.

Bergson, Henri (2015). *Madde ve Bellek* (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Best, Steven ve Douglas Kellner (2011). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar* (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bilgin, Nuri (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Bogue, Ronald (2002). *Deleuze ve Guattari* (Çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku). İstanbul: Birey Yayıncılık.

Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Buckingham, W., D. Burnham, C. Hill, P. J. King, J. Marenbon ve M. Weeks (2014). *Felsefe Kitabı* (Çev. Emel Lakşe). İstanbul: Alfa Yayınları.

Burnett, Ron (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (Çev. Güçsal Pursar). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Colebrook, Claire (2013). *Gilles Deleuze* (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Conley, Tom (2011). Deleuze ‘Sonrası’ Film Kuramı. Kaan Demirdöven (Der.), *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi: Felsefenin Işığında Sinema* (ss. 101-114) içinde. İstanbul: Es Yayınları.

Cook, R. W. (2011). Bölgeselleşimbozumu ve Obje: Deleuze ve Sinema Karşı Karşıya. İçinde Kaan Demirdöven (Der.), *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi: Felsefenin Işığında Sinema* (ss. 67-78) içinde. İstanbul: Es Yayınları.

Copleston, Frederick (2013). *Spinoza* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Cox, Damien ve Michael Levine (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek* (Çev. Onur Orhangazi). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çalcı, Sercan (2016). Deleuze ve Guattari’de Dilin Yersizyurtsuzlaşması: Emir-Sözcüklerden Tercihler Mantiğine. Ömer Faruk (Ed.), *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* (ss. 275-298) içinde. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

Çetin, Adnan (2019). “Kâğıdın Yok, Kimliğin Yok, Kaçıp Kaçıp Gidiyorsun”: ‘Kosmos’ Filminin Deleuzeyen Okuması. İbrahim Yücedağ (Ed.), *Arzu Üretimi: Yeni Sosyolojik Deneyimler* (ss. 57-76) içinde. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Çörekçioğlu, Hakan (2017). *Deleuze: Yaşamla İlişkisinde Felsefe ve Edebiyat*. İstanbul: Minör Yayınları.

Çüçen, A. Kadir (2015). *Varoluş Filozofları*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Deleuze, Gilles (1995). *Kant’ın Eleştirel Felsefesi* (Çev. Taylan Altuğ). İstanbul: Payel Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1963).

Deleuze, Gilles (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman* (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1987).

Deleuze, Gilles (2004). *Sinema I: Hareket-İmge* (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1983).

Deleuze, Gilles (2005). *Spinoza. Pratik Felsefe* (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1981).

Deleuze, Gilles (2006b). *Kıvrım: Leibniz ve Barok* (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1988).

Deleuze, Gilles (2008). *Ampirizm ve Öznellik* (Çev. Ece Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1953).

Deleuze, Gilles (2009a). *İssız Ada ve Diğer Metinler (1953-1974)* (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).

Deleuze, Gilles (2009b). *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995* (Haz. David Lapoujade, Çev. Mahir Ender Keskin). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 2003).

Deleuze, Gilles (2010). *Bergsonculuk* (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1966).

Deleuze, Gilles (2013). *Spinoza ve İfade Problemi* (Çev. Alber Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1970).

Deleuze, Gilles (2021). *Sinema II: Zaman-İmge* (Çev. Burcu Yalın ve Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1985).

Deleuze, Gilles (2015b). *Kant Üzerine Dört Ders* (Çev. Talat Kılıç). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1963).

Deleuze, Gilles (2016a). *Proust ve Göstergeler* (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Alfa Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1964).

Deleuze, Gilles (2016b). *Nietzsche ve Felsefe* (Çev. Ferhat Taylan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1962).

Deleuze, Gilles (2017). *Fark ve Tekrar* (Çev. Burcu Yalın ve Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1968).

Deleuze, Gilles (2020a). *Anlamanın Mantığı* (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1969).

Deleuze, Gilles (2020b). *Müzakereler 1972-1990* (Çev. İnci Uysal, Red. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1990).

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası* (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1980).

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı* (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1980).

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1991).

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Dedalus Kitap. (Orijinal eserin yayın tarihi 1975).

Deleuze, Gilles ve Parnet, Claire (2016). *Diyaloglar* (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).

Demirtaş, Mustafa (2017). *Arzu Politikası: Deleuze ve Guattari Etkisi*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Descamps, Christian (2015). *Fransa'da Felsefenin Kırk Yılı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Dinçer, Kurtuluş (2010). *Kısaca Felsefe*. Ankara: Pharmakon.

- Duyar, Süleyman (2020). *Sinemada Hayvan İmgesi*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gündoğan, Ali Osman (2007). *Bergson*. İstanbul: Say Yayınları.
- Goodchild, Philip (2005). *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (Çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Furedi, Frank (2014). *Korku Kültürü: Risk Almamanın Riskleri* (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hardt, Michael (2012). *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*. (Çev. İsmail Öğretir, Ali Nutku). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hepdinçler, Tolga (2013). Devinim ve Durağanlık: Sinema'da Fotoğrafik Temsil. Gül Yaşartürk (Ed.), *Ve Sinema* (ss. 137-168). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Hughes, Joe (2012). *Deleuze'den Sonra Felsefe* (Çev. Fahrettin Ege). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Jones, Graham ve Roffe, Jon (Der.) (2014). *Deleuze'ün Felsefi Mirası*. (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Jun, Nathan (2016). *Foucault ve Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi* (Çev. Deniz Kurt). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Kabadayı, Lale (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kabadayı, Lale (2018). Star Wars'un Akusmatik Sesleri. S. Serhat Serter (Ed.), *Star Wars Sineması Okumaları* (ss. 283-316) içinde. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Kabadayı, Lale (2019). Körfez'in İçkinlik Düzleminde Flaneur Olmak. Ahmet Oktan ve Murat Aytas (Ed.), *Araf'ta İmgeler: Sinemada Kimlik, Aidiyet ve Ontolojik İkilemler* (ss. 139-150) içinde. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Kaplan, Yusuf (2003). Türk Sineması. *Dünya Sinema Tarihi* (Ed. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Karadoğan, Ali (2010). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Yayınları.

Karadoğan, Ali (2018). *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki Yayınları.

Karakaş, Tahir. (2016). Deleuze’ün Nietzsche’si Üzerine. İçinde *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*. Cogitosayı: 82. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Karakaya, Ali (2020). *Antik Yunan’dan Modern Zamanlara Doğa, Bilim, Özgürlük*. Eskişehir: Dorlion Yayınları.

Kemaloğlu, Buse ve Türkyılmaz, Çetin (2013). Friedrich Wilhelm Nietzsche. Ahu Tunçel ve Kurtul Gülenç (Eds.), *Siyaset Felsefesi Tarihi: Platon’dan Zizek’e* (ss. 458-478) içinde. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kleinman, Paul (2018). *Felsefe Tarihi 101* (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Say Yayınları.

Koncavar, Ayşe (2017). *Türk Siyasal Sineması (1960-1990)*. İstanbul: Pales Yayıncılık.

Küçükalp, Kasım (2019). Gilles Deleuze. Işıl Bayar Bravo, Hamdi Bravo, Banu Alan Sümer (Eds.), *Çağdaş Fransız Felsefesi* (ss. 255-276) içinde. Ankara: Phoneix Yayınevi.

Magombe, P. Vincent (2003). Sahra-altı Afrika Sinemaları. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 761-765) içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

May, Todd (2017). *Deleuze: Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?* (Çev. Sercan Çalcı) İstanbul: Kolektif Kitap.

- Mengüşoğlu, Takiyettin (1992). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *Eğitici Olarak Schopenhauer – Zamana Aykırı Bakışlar 3* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Çev. Korkut Ata). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik* (Çev. Zeynep Alangoya). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich (2012). *İnsanca, Pek İnsanca* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, Semire Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, Semire Ruken (2004). *Sinemanın “Dişil” Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Öztürk, Semire Ruken (2018). Yerli Kadın Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne-Kız İlişkisi. S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut (Der.), *Perdeyi Aralamak* (ss. 292-304) içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film–Yapımı Felsefe*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Özön, Nijat (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Perrot, Jean (2006). *Dilbilim*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Rajchman, John (2013). *Deleuze Bağlantıları* (Çev. Barış Şannan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Rızk, Hadı (2012). *Spinoza’yı Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (Çev. Ekrem Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.

Rovelli, Carlo (2018). *Gerçeklik Görüldüğü Gibi Değildir: Nesnelerin Temel Yapısı: Kuantum Kütle Çekimine Yolculuk* (Çev. Tolga esmer). İstanbul: Can yayınları.

Russell, Bertrand (2011). *Rölativitenin ABC'si* (Çev. Yakup Erdoğan). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Sauvagnargues, Anne (2010). *Deleuze ve Sanat* (Çev. Nurten Sarıca). Ankara: De Ki Yayınları.

Schuster, Aaron (2020). *Haz Sorunu: Deleuze ve Psikanaliz* (Çev. Cumhuriyet Özkaya). İstanbul: Sander Yayınları.

Seigworth, Gregeory J. [2006]. (2013). Özel (A)fekt, Kültürel Çalışmalar ve Gilles Deleuze. Gary Hall ve Clare Birchall (Der.), Onur Kartal (Çev.), *Yeni Kültürel Çalışmalar* (ss. 165-194) içinde. Ankara: Say Yayınları.

Skirbekk, Gunnar ve Nils Gilje (2011). *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi* (Çev. Emrah Akbaş ve Şule Mutlu). İstanbul: Kesit Yayınları.

Smith, Daniel ve John Protevi (2016). Gilles Deleuze. Ömer Faruk (Ed.), *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* (ss. 49-90) içinde. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

Smith, Daniel W. (2013). *Saf İçkin Yaşam: Deleuze'ün "Kritik ve Klinik Projesi"* (Çev. Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Spinoza, Benedictus (2006). *Etika*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Stam, Robert. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stark, Hannah (2018). *Deleuze'den Sonra Feminist Teori* (Çev. Yonca Cingöz). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Sutton, Damian ve David Martin Jones (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (Çev. Murat Özbek ve Yetkin Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.

Sütçü, Özcan Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

Ulusay, Nejat (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Wohlleben, Peter (2019). *Ağaçların Gizli Yaşamı* (Çev. Ali Sinan Çulhaoğlu). İstanbul: Kitap Kurdu Yayıncılık.

Yaşartürk, Gül (Der.) (2013). *Ve Sinema*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Yücefer, Hakan (2010). Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş. Gilles Deleuze, *Bergsonculuk* (Çev. Hakan Yücefer). (ss: 3-49) içinde. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Zourabichvili, François (2011). *Deleuze Sözlüğü* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.

İNGİLİZCE KİTAPLAR

Ashton, Dyrk (2006), *Using Deleuze - The Cinema Books, Film Studies and Effect*, Ann Arbor: ProQuest/ UMI Dissertation Publishing.

Bankston, s. (2017). *Deleuze and Becoming*. London: Bloomsbury.

Barnard, G. William (2011). *Living Cinciousness: The Metaphysical Vision of Henri Bergson*. USA: State University of New York Press.

Braidotti, Rosi (1991). *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Comtemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.

Baudry, Jean-Louis (1999). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (1970). In Leo Braudy, Marshall Cohen (Eds.) *Film Theory and Criticism*, New York-Oxford, Oxford University Press.

Bensmaïa, Réda (1986). Foreward: The Kafka Effect. In *Kafka: Toward a Minor Literature* (Trans. Terry Cochran). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bergson, Henri (2002) [1903]. Introduction to Metaphysics. In *The Creative Mind*, Mabelle Andison (Trans), (pp. 159-200). NY: Kensington.

Bergson, Henri (1998) [1907]. *Creative Evolution* (Trans. Arthur Mitchell). Mineola, NY: Dover.

Bogue, Ronald (2011). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.

Braidotti, R. (2003). *Becoming woman: Or sexual difference revisited*. Theory, Culture & Society, 20(3), (pp. 43-64).

Braidotti, Rosi (2011). *Nomadic Theory: The Portable*. New York: Columbia University Press.

Bynum, William (2013). *A Little History of Science*. UK: Yale University Press.

Colman, Felicity J. (2005). Cinema: movement-image-recognition-time. In Charles J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, (pp. 141-156). Montreal: McGill-Queen's University Press.

Colman, Felicity (2011). *Deleuze and Cinema*. USA: Berg.

Colebrook, Claire (2014). *Sex After Life, Essays on Extinction*, Vol. 2. Michigan - Ann Arbor: Open Humanities Press.

Conley, Verena (2010). Minoritarian. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 166-168). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dannhauser, Werner J. (1987). Friedrich Nietzsche. In Leo Strauss and Joseph Cropsey (Eds.), *History of Political Philosophy* (pp. 802-828). USA: The University of Chicago Press.

Deleuze, Gilles (1987) [1977]. Preface to the English Language Edition. In *Dialogues*, Gilles Deleuze and Claire Parnet, (Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam), (pp. VII-X). New York: Colombia University Press.

Deleuze, Gilles (1997) [1985]. *Cinema II: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1995) [1990]. *Negotiations 1972-1990* (Trans. M. Joughin). New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1990) [1969]. *The Logic of Sense* (Trans. Mark Lester and Charles Stivale, Ed. Constantin V. Boundas). New York: Colombia University Press.

Deleuze, Gilles (1991) [1966], *Bergsonism* (Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam). New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles (1994) [1968]. *Difference and Repetition* (Trans. Paul Patton). New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2001). *Pure Immanence* (Trans. Anne Boyman). New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles (2004) [1973]. "How Does One Recognize Structuralism?". In *Desert Islands and Of her Texts, 1953-1974* (pp. 170-92). Los Angeles and New York: Semiotext(e).

Deleuze, Gilles (2006) [1962]. *Nietzsche and Philosophy* (Trans. Hugh Tomlinson). USA: Colombia University Press.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (1994) [1991], *What is Philosophy?* (Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell). New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (2005) [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Trans. Brian Massumi). London: University of Minnesota Press.

Deutscher, Penelope (2011). Animality and Descent: Irigaray's Nietzsche, on Leaving the Sea. In Mary C. Rawlinson, Sabrina L. Hom, Serene J. Khader (Eds.), *Thinking with Irigaray* (ss. 55-76). Albany: State University of New York Press.

Dosse, François (2016). Deleuze and Foucault: A Philosophical Friendship. In Morar N., Nail T., & Smith D. (Eds.), *Between Deleuze and Foucault* (pp. 11-37). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Foucault, Michel [1970] (1977), *Theatrum Philosophicum*. In *Language, Counter-Memory, Practice* (Trans. Donald Bouchard and Sherry Simon), (pp. 65-96). New York: Cornell University Press.

Jones, David Martin (2008). Minor Cinemas. In Sutton, D. and D. M. Jones (Eds.), *Deleuze Reframed*, (pp. 51-64). London: I. B. Tauris.

Kennedy, Barbara M. (2000). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Koro-Ljungberg, M., Carlson, D., Tesar, M., & Anderson, K. (2014). Methodology Brut: Philosophy, ecstatic thinking, and some other (unfinished) things. *Qualitative Inquiry*, 21(7), (pp. 612- 619).

Lacey, A. R. (1998). Bergson. In Brown, D. Collinson ve R. Wilkinson (Eds.), *One Hundred Twentieth-Century Philosophers* (pp. 17-20). London: Routledge.

Lorraine, Tamsin (2010). Majoritarian. In Adrian Parr (Ed), *The Deleuze Dictionary*, (pp. 152-154). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Marrati, Paola (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy* (Trans. Alisa Hartz). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Message, Kylie (2010). Territory. In Adrian Parr (Ed), *The Deleuze Dictionary*, (pp. 280-282). Edinburgh: Edinburgh University Press.

McMahon, Melissa (2011). Difference, repetition. In Charles J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts*, (pp. 44-54). Londra: Routledge.

Mullarkey, John (2009). Gilles Deleuze. In Felicity Colman (Ed.), *Film, Theory and Philosophy-The Key Thinkers*. Montreal&Kingston: McGill-Queens's University Press.

Parr, Adrian (2010). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Parr, Adrian (2010). Deterritorialisation/Reterritorialisation. In Adrian Parr (Ed), *The Deleuze Dictionary*, (pp. 69-72). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Patton, Paul (2000). *Deleuze and The Political*. London: Routledge.

Pearson, Keith Ansell ve Mullarkey, John (2002). Introduction. In Keith Ansell Pearson and John Mullarkey (Eds.), *Henri Bergson: Key Writings*. New York: Continuum.

Pletsch, Carl. (1992). *Young Nietzsche: Becoming a Genius*. New York: The Free Press.

Robinson, Keith (2009). Introduction. In Keith Robinson (Ed.), *Deleuze, Whitehead, Bergson: Rhizomatic Connections* (pp. 1-27). New York: Palgrave Macmillan.

Rosen, Stanley (1987). Benedict Spinoza. In Leo Strauss ve Joseph Cropsey (Eds.), *History of Political Philosophy* (pp. 456-475). USA: The University of Chicago Press.

Runes, Dagobert D. (Ed) (1956). *Dictionary of Philosophy: Ancient-Medieval-Modern*. A.B.D: Littlefield, Adams & Co.

Shamir, Tal S. (2016). *Cinematic Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan.

Shores, Corry (2021). *The Logic of Gilles Deleuze: Basic Principles*. UK: Bloomsbury Academic.

Smith, Daniel W. (2003). Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two Directions in Recent French Thought. In Paul Patton & John Protevi (Eds.), *Between Deleuze and Derrida* (pp. 46-66). New York: Continuum.

Spinks, Lee. (2010). Nietzsche, Friedrich. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 183-185). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Spinoza, Benedict (2001) [1677]. *Ethics*. UK: Wordsworth Editions Limited.

Stagoll, Cliff (2010a). Becoming. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 25-27). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Stagoll, Cliff (2010b). Transcendental Empiricism. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 288-289). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Swiboda, Marcel (2010). Becoming+Music. In *The Deleuze Dictionary*, Adrian Parr (Ed.), (pp. 27-29). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Verevis, Constantine (2010a). Minoritarian + Cinema. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 168-170). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Verevis, Constantine (2010b). Cinema. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 49-51). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Verevis, Constantine (2010c). Sensation + Cinema. In Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 249-251). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Widder, N. (2012). Deleuze on Bergsonian Duration and Nietzsche's "Eternal Return". In B. Herzogenrath (Ed.), *Time and History in Deleuze and Serres* (pp. 127-146). New York: Continuum.

TEZLER

Aras, Kudret (2013). Gilles Deleuze Felsefesinde Özne-Oluş'un Ontolojik Tasarımı (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 331974). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Başaran, Hasan Ali (2017). Olumlama Problemi Üzerine İki Girişim: Spinoza ve Deleuze (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 482056). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Erçetingöz, Alper (2019). 2010 Sonrası Türk Sinemasında Yönetmen Odaklı Filmlerde Zaman-Mekân-Hareket Kavramlarının İncelenmesi (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 587861). Ege Üniversitesi, İzmir.

Gencalp, Hüseyin (2020). Sinema – Felsefe İlişkisi Çerçevesinde 2010 Sonrası Türk Sinemasında Adalet Olgusu (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 656209). Ege Üniversitesi, İzmir.

Öcel, Cansu (2020). Felsefede ve Sanatta Temsil Sorunu Yaşayan Bedenden Organsız Bedene (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 634891). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Szymanski, Adam (2017). Minor Cinemas of Melancholy and Therapy (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Concordia Üniversitesi veri tabanından elde edildi. Concordia University, Montreal.

Uzunlar, Bahattin (2018). Deleuze'de Edebiyatın 'Politik Olan' Olarak Belirmesi (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 512274). Ege Üniversitesi, İzmir.

MAKALELER/ DERGİLER /BİLDİRİLER

Adler, Dietmar ve Martig, Charles (2018). Festival Review: 71st Locarno Film Festival, Switzerland, 1–11 August 2018: Religion, Politics, and Transcendence in New Cinema – Highlights One Year after. *Journal for Religion, Film and Media*. 4/2, (ss. 127–131).

Akay, Ali (1996). Felsefe Nedir? Üzerine. *Toplumbilim: Gilles Deleuze Özel Sayısı*. Sayı:5, Kasım 1996 (ss. 9-12).

Akay, Ali (2015c). *La Jetée* Filmi Üzerine. *Doğu Batı Dergisi (Sinema Tutkusu I)*. Yıl: 18. Sayı: 72. ISSN: 1303-7242 (ss. 117-128).

Ansell-Pearson, Keith (2005). The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze. *MLN*. 120:5 (ss. 1112-1127).

Baltacı, Ali (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED)*. Cilt 5, Sayı 2 (ss. 368-388).

Barış, Baran (2019). Deleuze’ün “Kadın-Oluş”, “Organsız Beden” ve “Arzulayan Makine” Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu’nun Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *SineFilozofi Dergisi*. 2019 Özel Sayı. ISSN: 2547-9458 (ss. 536-552).

Bensmaïa, Réda (1990). From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's *La Jetée* (Trans. Alison Rowe, Elisabeth Lyon). *Camera Obscura* 1 September 1990; 8 (3 (24)), (ss. 139–161). doi: https://doi.org/10.1215/02705346-8-3_24-139.

Boundas, Constantin V. (1996). Deleuze: Dizileşme ve Özne Oluşumu (Çev. Besim Dellaloğlu). *Toplumbilim: Gilles Deleuze Özel Sayısı*. Sayı:5, Kasım 1996 (ss. 137-143).

Bütev, Sarper (2017). Ben O Değilim Filminde Başkası’nın Varoluşçu Görüntüsü. *Sinefilozofi Dergisi*. Cilt: 2. No: 3 (ss. 3-34). ISSN: 2547-9458.

Büyükgoze, Selime (2017). Kadınların hikâyelerine mekânsal ilişkilerinden bakmak: *Nefesim Kesilene Kadar, Ana Yurdu ve Tereddüt Üzerine*. II. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi Kitabı (ss. 17-24).

Çam, Aydın (2018). Sinemasal Hodolojik Mekânlar – Bir Zamanlar Anadolu’da Filminin Hodolojik Mekân Bağlamında Çözümlemesi. *Yeni Düşünceler Dergisi*, Haziran 2018, Sayı: 9 (ss. 45-56). ISSN: 2636-8463

Deleuze, Gilles (1986). ‘Beyin Ekrandır’ Sinema’da Felsefe Üstüne” Gilles Deleuze’le Konuşma (Çev. Alican Turalı). *Cahiers Du Cinéma / Şubat 1986*, Sayı: 380), (ss. 25-32). [Röportaj: A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, C. Tesson and S. Toubiana].

Deleuze, Gilles (1997). Immanence: A Life... *Theory, Culture & Society*, 14(2), (ss. 3–7). <https://doi.org/10.1177/026327697014002002>.

Demir, Metin. (2015). Bergson-Deleuze Karşılaşması: Virtüelin Materyalizmi. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. Cilt:20 Sayı:39, (ss. 57-103).

Direk, Zeynep (2015). Karşılıksız Hayat. İçinde Şeyda Öztürk (Ed.), *Annelik, Cogito Dergisi*, Sayı: 81 (ss. 158-167). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Grosz, Elizabeth (2005). Bergson, Deleuze and the Becoming of the Unbecoming *In Parallax* (11) No:2, (ss. 4-13).

Herzog, Amy (2000). Images of thought and acts of creation: Deleuze, Bergson, and the question of cinema”. *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, 3. (https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm).

Ichida ve Zourabichvili (2016). İki Ayrı Düşünce Olarak Deleuze ve Negri: Bir Zenginlik ve Bir Şans. *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*. Cogito Dergisi. Sayı:82. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

MacLure, Maggie (2011). Qualitative inquiry: Where are the ruins? *Qualitative Inquiry*, 17(10), (pp. 997- 1005).

Metin, Özgür Velioğlu (2019). “Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim”: Foucault’nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması. *Sinefilozofi Dergisi*. 2019 Özel Sayı (ss. 474-492). ISSN: 2547-9458.

Dean Mobbs, Nikolaus Weiskopf, Hakwan C. Lau, Eric Featherstone, Raymond J. Dolan, and Chris D Frith (2006). The Kuleshov Effect: The Influence of Contextual Framing on Emotional Attributions. *Social cognitive and affective neuroscience*, 1 2:95–106.

Mullhall, Stephen (2007). Film as Philosophy: The Very Idea. *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol. 107 (2007)*, (ss. 279-294). Published by: Wiley on behalf of Aristotelian Society. URL: <http://www.jstor.org/stable/20619359>.

Kabadayı, Lale (2015). Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine. *Doğu Batı Dergisi (Sinema Tutkusu I)*. Yıl: 18. Sayı: 72 (ss. 89-116). ISSN: 1303-7242.

Kabadayı, Lale ve Serdar Öztürk (2018). Yol Kenarı Filmi Üzerine Yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi. *Sinefilozofi Dergisi*. Cilt: 3, No: 5. (<https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.439335>).

Leonard, L. ve V. Moulard Leonard (2020). Henri Bergson, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2020 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/bergson/>.

Lisa A. Mazzei & Kate McCoy (2010). Thinking with Deleuze in qualitative research, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 23:5, (ss. 503-509).

Matviyenko, S. (2011). Cinema for a Missing People: Gilles Deleuze's Crystal Image and Alexander Dovzhenko's "Zvenyhora". *Harvard Ukrainian Studies*, 32/33, (ss. 513-530). Retrieved February 19, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/24711686>.

Öztürk Serdar ve Bütev, Sarper (2017). “Tayfun Pirselimoglu Söyleşisi”, *Sinefilozofi E-Dergi*, Cilt:2 Sayı: 3 (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/359685> - Erişim Tarihi: 23.12.2020).

Pecora, Vincent P. (1986). Deleuze's Nietzsche and Post-Structuralist Thought. *SubStance*, Vol. 14, No: 3, (ss. 34-50). University of Wisconsin Press. Doi: 10.2307/3684995.

Rimbaud, Arthur (1871). A Letter from Rimbaud to Georges Izambard. May 13, 1871. Works , Text drawn up by Paul Harmann, Mercure de France (impr. Aulard) , sd (1958) (ss. 305 - 306).

Rodriguez, Sophia (2016). Toward a Methodology of Death: Deleuze's "Event" as Method for Critical Ethnography. *Critical Questions in Education (Special Issue)* 7:3 (ss. 232-248).

Salman, Semih (2019). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Aile: Araf ve Tereddüt Filmlerinin Analizi. *Selçuk İletişim*, 2019, 12 (1), (ss. 351-367).

Smith, Daniel and Protevi, John (2020). Gilles Deleuze. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring Edition), Edward N. Zalta (Ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/deleuze/>>.

Zaim, Derviş (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul. *Altyazı Dergisi*, Kasım 2008, Sayı: 78.

İNTERNET KAYNAKLARI

Arslan, Güliz (2016). Senem Tüzen: 'Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim' <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/senem-tuzen-annem-izin-vermese-bu-filmicekmeyecektim-40103366>. Erişim Tarihi: 06.03.2021.

Atılğan, Yiğit (2019). "Sürekli devinen bir ilişki biçimi": Emre Yeksan ile "Yuva" üzerine. <https://bantmag.com/surekli-devinen-bir-iliski-bicimi-emre-yeksan-ile-yuva-uzerine/>. Erişim Tarihi: 02.03.2021.

Değirmen (2019). “Kafka: Minör Edebiyattan Minör Sinemaya”. (09. 03.2019). CineRitüel. <http://www.cinerituel.com/kafka-minor-edebiyattan-minor-sinemaya/>. Erişim Tarihi: 26.02.2021.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix (2015). Rizoma Giriş, <https://cyberzenarchy.com/2015/10/21/rizoma-giris-felix-guattari-gilles-deleuze/>. Erişim Tarihi: 24.12.2020.

Doğu, Pınar (2019). Kadının adı Sibel. <https://t24.com.tr/yazarlar/pinar-dogu/kadinin-adi-sibel,21780>. Erişim Tarihi: 10.03.2021.

Dyrk, Ashton (2008). "Feeling Time: Deleuze's Time-Image and Aesthetic Effect", Rhizomes. No:16. <http://www.rhizomes.net/issue16/ashton/index.html>. Erişim Tarihi: 30.06.2020.

Epik, Seçil (2019). Ağrıyan yerimizi daha çok hissetmek: Yuva. Emre Yeksan’la Röportaj. <https://t24.com.tr/k24/yazi/agriyan-yerimizi-daha-cok-hissetmek-yuva,2291>. Erişim Tarihi: 04.03.2021.

Kabadayı, Lale (2020). Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Online Kariyer Söyleşileri – Yönetmen Emre Yeksan https://www.youtube.com/watch?v=Yww_h4silMM. Erişim Tarihi: 08.06.2020.

Kaplan, Burak (2016). Yeşim Ustaoglu ile Röportaj. Zero İstanbul. <http://www.zeroistanbul.com/insanlar/roportajlar/sinema/yesim-%09ustaoglu>. Erişim Tarihi: 09.03.2021.

Kolukısa, Emrah (2019). Emre Yeksan’ın filmi ‘Yuva’ bu hafta vizyonda. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/emre-yeksanin-filmi-yuva-bu-hafta-vizyonda-1388579>. Erişim Tarihi: 10.02.2021.

Laura U. Marks (1994). “A Deleuzian politics of hybrid cinema”, *Screen*, Volume 35, Issue 3, (Autumn 1994) Pages 244–264, <https://doi.org/10.1093/screen/35.3.244>. Erişim Tarihi: 25.08.2020.

Lawlor, Leonard and Moulard Leonard, Valentine (2016). "Henri Bergson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/>. Erişim Tarihi: 15.06.2020.

Ögetürk, Utku (2018). Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti ile Sibel Üzerine. <https://filmloverss.com/cagla-zencirci-ve-guillaume-giovanetti-ile-sibel-uzerine/>. Erişim Tarihi: 20.02.2021.

Parr, Adrian (2005). "What is Becoming of Deleuze". <https://lareviewofbooks.org/article/what-is-becoming-of-deleuze/#!> Erişim Tarihi: 30.01.2020.

Sert, Soner (2019). Damla Sönmez Sibel'i anlatti: 'Ötelenme' sadece ne Türkiye meselesi ne de kadın meselesi. <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/03/03/damla-sonmez-sibeli-anlatti-otelenme-sadece-ne-turkiye-ne-de-kadin-meselesi>. Erişim Tarihi: 10.03.2021.

Sinefilozofî (2017). Dördüncü Film İzleme Etkinliği: Ben O Değilim. <https://www.youtube.com/watch?v=dZ0WfkYpGbI>. Erişim Tarihi: 19.01.2021.

Suárez, Gonzalo (2015). "Motherland: The traditional community and the modern individual come face to face". <https://cineuropa.org/en/newsdetail/298367/>. Erişim Tarihi: 07.03.2021.

Şen, Ecem ve Utku Ögetürk (2016). Yeşim Ustaoglu Röportajı. <https://filmloverss.com/yesim-ustaoglu-roportaji/>. Erişim Tarihi: 06.03.2021

Şen, Ecem (2018). Daha. <https://filmloverss.com/daha/>. Erişim Tarihi: 09.03.2021.

Viegas, Susana. (2018). "DELEUZE AND FILM'S PHILOSOPHICAL VALUE" *Kriterion: Revista de Filosofia*, 59 (139), 271 286. <https://dx.doi.org/10.1590/0100-512x2017n13914sv>. Erişim Tarihi: 17.04.2020.

Yücel, Fırat (2014). Tayfun Pirselimoglu'yla 'Ben O Degilim' Üzerine. Altyazi. <https://altyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/>. Erişim Tarihi: 12.03.2021.

FİLMLER

Ben O Degilim (2013). Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu. Senaryo: Tayfun Pirselimoglu.

Ana Yurdu (2015). Yönetmen: Senem Tüzen. Senaryo: Senem Tüzen.

Tereddiit (2016) Yönetmen: Yeşim Ustaoglu. Senaryo: Yeşim Ustaoglu.

Daha (2017) Yönetmen: Onur Saylak. Senaryo: Onur Saylak, Doğu Yaşar Akal, Hakan Günday.

Yuva (2018). Yönetmen: Emre Yeksan. Senaryo: Emre Yeksan.

Sibel (2019). Yönetmen: Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti Senaryo: Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti.

TEŞEKKÜR

Tezin yazım sürecinde her zaman yanımda olan, emeğini ve desteğini hiçbir koşulda esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Lale Kabadayı'ya sonsuz şükranlarımı sunarım. Tez izleme komitesinde yer alarak değerli eleştiriler sunan Prof. Dr. Müjde Ker Dincer ve Dr. Öğretim Üyesi Seda Sünbül Olgundeniz'e, çalışmamın en yoğun zamanında bana çok değerli önerilerde bulunan ve savunma jürimde yer almayı kabul ederek beni onurlandıran hocam Doç. Dr. Ali Karadoğan'a, jürimde yer alan ve bütün tez döneminde desteğini hissettiren hocam Dr. Öğretim Üyesi Dilan Tüysüz'e çok teşekkür ederim. Tezin yazım sürecinde desteklerini esirgemeyen meslektaşlarım ve arkadaşlarım; Gökhan Demirel, Hüseyin Gencalp, Bilal Süslü, Alper Erçetingöz ve Kemal Deniz'e; tez yazım sürecinde gösterdikleri sabır için kızlarım Piraye Su Özsel, Defne Özsel ve eşim Doğançan Özsel'e, desteklerini esirgemeyen aileme ve özellikle annem Hülya Güler'e içtenlikle teşekkür ederim. Bu çalışmayı babam Raif Güler'e, anısına saygı ve minnetle ithaf ederim.

İzmir, 14/04/2021

ÖZGEÇMİŞ

Kadriye Töre ÖZSEL

Öğrenim Bilgisi:

Yüksek Lisans - 30 Ocak 2017: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo, Televizyon ve Sinema (YL) (TEZLİ) Tez adı: Walt Disney Animasyon Sinemasında Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası (2017) Tez Danışmanı: Kadriye Leyla BUDAK.

Yüksek Lisans – 01 Ocak 2007: Academy of Fine Arts in Prague Sahne Tasarımı. Tez Adı: A Visual Interpretation of Michael Frayn’s Afterlife (2010) Tez Danışmanı: Prof. Jan Dusek (YÖK Denklik : 04.04.2012 No: 015217- Seri No: 075705).

Eserler

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2018). Militarist Söylem ve Öteki: “Black Mirror” Dizisi “Men Against Fire” Örneği. The Journal of Academic Social Sciences, 64(64), 507-518., Doi: 10.16992/ASOS.13305 (Yayın No: 4491177).

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

1. ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2019). A Goddess in Deleuzes Baroque House: Women Spaces in Lucifer the TV Seies (2015-). 7th International Conference on Gender Studies (Özet Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:5367172).

2. ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2018). Sinemada Spinozaya Dönüş: Sonsuzluk ve Kırmızı Kaplumbağa (La Tortue Rouge, 2016). III. Uluslararası Doğunun Batısı Batının Doğusu Konferansı (Özet Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:4490927).
3. ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2018). İdeoloji ve Animasyon: Rafadan Tayfa Örneği. III. Uluslararası Doğunun Batısı Batının Doğusu Konferansı (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:4490958).
4. ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2018). Among Immigrants: Saylak's "More". II. International Social Sciences and Humanities Berlin Conference (Özet Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:4490992).
5. ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2018). Immigrants On Screen: Papakaliatis' "WorldApart. FROM TRADITIONAL TO DIGITAL INTERNATIONAL MEDIA RESEARCH SYMPOSIUM (IMS), 38 (Özet Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:4491041).
6. ÖZSEL KADRIYE TÖRE (2017). İSTANBUL'UN KADINLARI: "ANLAT İSTANBUL" FİLMİNDE KADIN TEMSİLLERİ. Uluslararası Doğunun Batısı Batının Doğusu Konferansı (Özet Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:3574190).

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler:

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar:

1. Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Sempozyumu (2018), Kuruoğlu, Huriye, Aydoğan Ümit, Özsel Kadriye Töre, Demirel Gökhan, Ege Üniversitesi Yayınları, Editör:Huriye Kuruoğlu, Pınar Özgökbell Bilis, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 191, ISBN:978-605-81-551-0-7, Türkçe (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 4540437).
2. Walt Disney Animasyon Sineması'nda Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası (2017), ÖZSEL, KADRIYE TÖRE. Lap publishing, Editör: B. Can, Basım sayısı:1, ISBN:978-620-2-02419-8, İngilizce (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 3574198).

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler:

1. Dijital İmgeler Evreni, Bölüm adı: Öznel Bir Sinema Deneyimi Olarak Yürüyüş Simülatörleri: “Edith Finch’ten Kalan” (2020). ÖZSEL KADRIYE TÖRE, Doruk Yayıncılık, Editör: Parsa, Alev Fatoş Akçora As, Elçin, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 284, ISBN:978-975-553-764-1, Türkçe (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 6753958).
2. International Perspectives on Rethinking Evil in Film and Television, Bölüm adı: Gendered Spaces of the Devil: Reflecting Upon Space and Femininity in Lucifer TV Series Through Deleuze’s Baroque House Allegory (2020). ÖZSEL KADRIYE TÖRE, ÖZSEL DOĞANCAN, IGI Global, Editör: Tüysüz, Dilan, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 248, ISBN:9781799847786, İngilizce (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 6753927).
3. Ideology and Communication: Symbolic Reflections of Intellectual Designs, Bölüm adı: Ideology of Children Animation Series of Turkey: The Case of Rafadan Tayfa (2020). ÖZSEL KADRIYE TÖRE, Peter Lang, Editör: Gültekin Akçay, Zeynep Akgül, Mahmut, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 142, ISBN:978-3-631-82322-4, İngilizce (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 6753943).
4. Medya ve Beden, Bölüm adı: Dijital Kimlikler ve Benliğin Sunumu: “Black Mirror- Nosedive” Örneği (2018). ÖZSEL KADRIYE TÖRE, Detay Yayıncılık, Editör: Kadriye Töre ÖZSEL, Huriye Kuruoğlu, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 321, ISBN:978-605-254-052-7, Türkçe (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 4491235).

Sanat ve tasarım etkinlikleri:

1. Ulusal, Radyo Programı Yapım ve Yönetmenliği, 27.03.2018 - 27.03.2018, Ege’nin İçinden, Radyo Ege Kampüs/Ege Üniversitesi Radyosu, (No: 229738).
2. Ulusal, Radyo Programı Yapım ve Yönetmenliği, 20.03.2018 - 20.04.2018, Ege’nin İçinden, Radyo Ege Kampüs / Ege Üniversitesi Radyosu, (No: 229747).
3. Ulusal, Radyo Programı Yapım ve Yönetmenliği, 17.04.2018 - 17.04.2018, Ege’nin İçinden, Radyo Ege Kampüs/Ege Üniversitesi Radyosu, (No: 229746).

4. Uluslararası, Sergiler/Grup Sergiler 10.05.2018-11.05.2018, Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Bornova-İZMİR, (No: 224753).
5. Ulusal, Radyo Programı Yapım ve Yönetmenliği, 10.04.2018 - 10.04.2018, Ege'nin İçinden, Radyo Ege Kampüs/Ege Üniversitesi Radyosu, (No: 229744).
6. Ulusal, Radyo Programı Yapım ve Yönetmenliği, 03.04.2018 - 03.04.2018, Ege'nin İçinden, Radyo Ege Kampüs/Ege Üniversitesi Radyosu, (No: 229742).

Editörlük

2018. Medya ve Beden, Kitap, Editör, Detay Yayıncılık.

Üniversite Dışı Deneyim

2011-2012 Dekor ve Kostüm Tasarımı: Devlet Tiyatroları, Dekor ve Kostüm Tasarımı (Kamu).

2007-2008 Eğitimci: BOTAŞ, Davranış Becerileri Eğitimci (Ticari - Özel).