

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

MİNÖR ANLATI BAĞLAMINDA TÜRK VE
GÜNEY KORE SİNEMALARINDA YENİ BİR
SİNEMA ESTETİĞİNİN OLANAKLILIĞI

Ashhan ŞAHİN GÜVEN
2502130287

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL

İSTANBUL, 2022

ÖZ

MİNÖR ANLATI BAĞLAMINDA TÜRK VE GÜNEY KORE SİNEMALARINDA YENİ BİR SİNEMA ESTETİĞİNİN OLANAKLILIĞI

ASLIHAN ŞAHİN GÜVEN

Minör anlatı Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Anti Ödip* kitaplarının hemen arkasından 1975 yılında yazdıkları *Kafka: Minör Bir Edebiyat için* metinlerinde, yaptıkları Kafka okumalarından yola çıkarak ortaya koydukları bir kavramdır. Kavram majör dil içinde, onun unsurlarının kullanıp kekeleyerek dili minörleştiren bir minör edebiyatın varlığını ifade eder. Bu edebiyatın özellikleri dilin yersizyurtsuzlaşması, bireysel olanın doğrudan politığe bağlanması ve öznenin ortadan kalkarak kolektif sözcelem üretilmesidir. Deleuze daha sonra *Sinema II Zaman İmge* metninde bu edebiyatın özelliklerinden yola çıkarak modern siyasal sinema tartışması açmıştır. Modern siyasal sinemanın özellikleri ise 'olmayan-gelmekte olan halk' için sinema yapılması, bireysel-kolektif ve özel-kamusal arasındaki sınırların ortadan kalkması ve yine kolektif sözcelem üretilmesidir. Deleuze'e göre modern siyasal sinema minör edebiyatın özelliklerine benzer güdülerle, üçüncü dünya ülkelerinin, kimlik kriziyle karşı karşıya kalmış toplumların çıkardığı yönetmenlerin ürettiği sinemalarda mümkün olabilir. Bu çalışma, minör anlatı bağlamında modern siyasal sinemanın Türk ve Güney Kore sinemalarının yeni olarak adlandırılan ve yakın dönemde ortaya çıkan sinema akımlarındaki olanaklılığını tartışmayı ve yeni sorular sormayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018), Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010), Bong Joon-Ho'nun *Parazit* (2019) ve Kim Ki Duk'un *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve İlkbahar* (2003) filmleri Deleuze'ün izinden gidilerek şizoanalitik yöntemle okunmuştur. Deleuze, Guattari'yle birlikte *Anti Ödip* kitaplarında psikanalize karşı şizoanalizi bir yöntem olarak önermiştir. Bu yöntem üretken ve olumlayıcı yorumlar yapmaya elverişli bir bakış açısı sunmaktadır. Yapılan okumalar sonucunda Deleuzeyen anlamda eyleme inancını yitirmiş insanın, yaşadığımız çağda politik film üretebilmesinin ancak minör-oluşlara girerek olmayan

halk için kolektif sözcelem üretmesiyle mümkün olabileceğine dair düşünceler üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minör Anlatı, Minör Edebiyat, Oluş, Modern Siyasal Sinema, Türk Sineması, Güney Kore Sineması, Deleuze, Guattari.



ABSTRACT

THE POSSIBILITY OF A NEW CINEMA AESTHETIC IN TURKISH AND SOUTH KOREAN CINEMA WITHIN THE CONTEXT OF MINOR NARRATIVE

ASLIHAN ŞAHİN GÜVEN

Minor Narrative is a concept that Gilles Deleuze and Felix Guattari suggest in their text *Kafka: towards a Minor Literature* which they wrote in 1975, right after their *Anti Oedipus* book, based on their Kafka readings. The concept expresses the existence of a minor literature which transform the major language to minor by stuttering and using its elements. The features of this literature are the deterritorialization of language, the direct linking of the individual to politics, and the production of collective enunciation by the disappearance of the subject. Thereafter Deleuze has opened a discussion of modern political cinema in the text of *Cinema II Time Image*, based on the characteristics of this literature. The features of modern political cinema are making cinema for ‘the missing people’, the disappearance of the borders between the individual-collective and the private-public, and the production of collective enunciation. According to Deleuze, modern political cinema can be possible in cinemas produced by directors of third world and societies that have faced identity crisis, with motives similar to those of minor literature. This study aims to discuss the possibility of modern political cinema in the context of minor narrative in Turkish and South Korean cinemas in the new cinema movements that have emerged in recent history and to ask new questions. Within the scope of the study, Nuri Bilge Ceylan's *the Wild Pear Tree* (2018), Seren Yüce's *Majority* (2010), Bong Joon-Ho's *Parasite* (2019) and Kim Ki Duk's *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2003) movies have been read with the method of schizoanalysis by following Deleuze's footsteps. Deleuze, together with Guattari, have proposed schizoanalysis as a method against psychoanalysis in their *Anti-Oedipus* books. This method offers a perspective that is suitable for making productive and affirmative comments. As a result of the readings, some thoughts have been produced that an individual who has lost his belief in action

in the Deleuzian sense can produce a political film in the age we live in, only by entering into minor-becomings and producing collective enunciations for the people who are missing.

Keywords: Minor Narrative, Minor Literature, Becoming, Modern Political Cinema, Turkish Cinema, South Korean Cinema, Deleuze, Guattari.



ÖNSÖZ

Deleuze içinde yaşadığımız çağı minör iteler çağı olarak adlandırmaktadır. İnsanın eyleme olan inancını yitirdiğini ve bireyin toplumsal ilişkileri içinde kısıtlayıcı ve baskılayıcı tahakkümler altında boğulduğunu gözlemlemiştir. Bundan çıkış yolunun toplumsal ilişki pratiklerini yersizyurtsuzlaştırarak kaçış çizgileri üretmesi ve deneyimlerini yepyeni olasılıklara açacak üretken arzularını takip etmesi olduğunu ifade etmiştir. İnsanlar artık başarılı olacak bir devrime inanmamaktadırlar. Bu anlamda artık yoktur. Sanatçının ve yazarın görevi, olmayan bu halk üzerinde çalışarak, okuru-izleyicisi için kolektif sözcelem üretmek, düşünce yaratmalarını sağlamak ve onları gelmekte olan bir halka dönüştürmektir. Bu ancak minör oluşlarla, kaçış çizgileriyle kendi sınırlarını zorlayarak, bütün kimliklerden bağımsızlaşarak mümkündür. Bu çalışmada Deleuzeyen düşünce üretimi izlekleri takip edilerek bu bakış açısının sinemada tezahürü olup olmadığı araştırılmaya çalışılmış ve yeni sorular sorabilmek amaçlanmıştır.

Bu tezin sonlanması büyük bir ekip çalışması sayesinde olmuştur. Bu süreçte beni asla yalnız bırakmayan, kıymetli bilgilerini ve samimi duygularını benden esirgemeyen, hayatımda büyük bir iz bırakan değerli tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Gülin Terek Ünal'a; hayatıma girdiği günden itibaren büyük değişim ve gelişimler kat etmemi sağlayan, beni Deleuze ile tanıştıran, ufkumu açan ustam, ailem, dostum olmuş kıymetli hocam Prof. Dr. Meral Özçınar'a; akademik metodolojiye yakınlaşmamda büyük katkıları olan hocam Sayın Prof. Dr. Nilüfer Timisi'ye; yaptığımız tartışmalarla bu çalışmaya büyük katkılar sağlamış dönem arkadaşım sevgili Ferhat Sönmez'e, tezimi vermeme kadar geçen yıllar boyunca desteklerini her daim hissettiğim ailem, başta sevgili eşim Oğuz Mutlu Güven olmak üzere babama, anneme ve kardeşime; bütün bu süreci kolaylaştıran TRT'deki değerli mesai arkadaşlarıma ve son olarak hayatımın dönüm noktalarında bana yeniden çalışma ve yazma cesareti veren Gilles Deleuze'e tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

İstanbul, 2022

Aslıhan Şahin Güven

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EŞİTLEYİCİ BİR ZEMİN: DELEUZE FELSEFESİNDE BİLİM, FELSEFE VE SANAT

1.1. Bir Yöntem Olarak ‘Oluş’	15
1.1.1. Kadın-Oluş.....	20
1.1.2. Hayvan-Oluş	23
1.1.3. Algılanamaz-Oluş	25
1.2. Şizoanaliz ve Arzu.....	27
1.3. Kavram ve Düşünce İmgesi.....	36
1.4. Deleuze’de Sinema ve Felsefe İlişkisi.....	38
1.4.1. Hareket İmge.....	43
1.4.2. Zaman İmge	50

İKİNCİ BÖLÜM

MINÖR EDEBİYATTAN MINÖR SİNEMAYA

2.1. Minör-Oluş Majör-Oluş	59
2.2. Minör Edebiyat.....	66
2.2.1. Dilin Yersizyurtsuzlaşması	70
2.2.2. Her Şeyin Politikleşmesi.....	75
2.2.3. Kolektif Sözcelem.....	77
2.3. Yazı Makinesi: Kafka.....	80
2.3.1. Kaçış Çizgisi	82

2.3.2. Rizom.....	87
2.3.3. Kafka'nın Şizoanalitik Okunması: Ceza Sömürgesi	89
2.4. Minör Sinema	97
2.4.1. Modern Siyasal Sinema	100
2.4.2. Olmayan Halk-Gelmekte Olan Halkın Ayak Sesleri.....	106
2.4.3. Guattari'nin Minör Sineması	109

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA YENİ BİR ESTETİK ARAYIŞI

3.1. Benzerlik ve Farklarıyla Türk ve Güney Kore Sinemalarının Serüveni	113
3.2. Minör Anlatı Üzerinden Film Analizleri.....	136
3.2.1. Minör Sinemanın Özellikleri	137
3.2.2. Ahlat Ağacı Filminin Çözümlemesi (Nuri Bilge Ceylan, 2018)	140
3.2.3. Çoğunluk Filminin Çözümlemesi (Seren Yüce, 2010).....	145
3.2.4. Parazit Filminin Çözümlemesi (Bong Joon Ho, 2019).....	152
3.2.5. İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar Filminin Çözümlemesi (Kim Ki Duk, 2003)	156
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	162
KAYNAKÇA	166
ÖZGEÇMİŞ.....	181

GİRİŞ

Deleuze temelde düşünme ile felsefe arasında net bir ayrım ortaya koyar. Felsefenin düşünme süreci sonucunda ancak kavram yaratmak ile yapılabileceğinin altını çizer. Kendisi de böyle yapmıştır. Bilim ve sanat dallarından beslendiği her düşüncesinde yeni kavramlar üretmiştir. İnsanın doğduğu andan itibaren içine girdiği kaosla mücadele içinde olduğunu belirtir. İnsan bu kaosla üç yolla başa çıkabilir: felsefe, bilim ve sanat. Felsefe kavramlarla, bilim fonksiyonlarla ve sanat da duyumlarla düşünür. Her pratik, sonunda bir üretim ile sonuçlanmakta ve bu üretimler insanın kaosla mücadelesine katkı sağlamaktadır. Her üretim insanın yaşadığı çağdan ayrı düşünülemez. Bu yüzden insan elindeki teknik imkanlar arttıkça onu gerçeğe götüren imgelerin izlerini bu teknik imkanlar dolayısıyla yapabilmektedir.

20. Yüzyılda fotoğraf makinesi ve kameranın icadı ile bireyin imge dünyası da algı ve duyum üzerinde gerçekleştirdiği değişimler üzerinden bir dönüşüm geçirmiştir. Görsel-işitsel bilgi bombardımanına tutulduğumuz bir çağda gerçeğe ulaşmayı mümkün kılan imgeler dizisi düşüncenin üretimi ve iletimi pratiklerini değişime uğratmıştır. Deleuze sinemanın imgeler ile düşündüğünü ve bu imgeler aracılığıyla duyumlar ürettiğini belirtir. Bergson'un süre kavramını ileri bir okumayla hareket imgesi ve zaman imgesi kavramlarına dönüştürür. Bergson'un Yaratıcı Tekâmül eserinin son bölümde bahsettiği gibi sinemanın akıp giden gerçekliğin bir kopyası olduğu düşüncesini yine Bergson okumalarıyla ileri götürür. Bergson, sinemanın, insanın algı dünyasında her zaman yaptığı şeyi yapıyor olduğu görüşüyle sinematografiye indirgemeci bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Bergson'a göre sinema yalnızca bir yanılsamadan ibarettir. Hareketsiz kesitlere soyut bir hareketler ekler. Yalnızca sezgi yoluyla kavrayabileceğimiz bir hareket üretir. Oysa Deleuze Bergson'un sezgisi üzerinden sinemanın düşünme biçimini tartışmaya açar ve sinemanın yalnızca hareket ve zaman imgeler ile çalıştığını, diğer bütün imgelerin bu imgelerin parçalanması ile ortaya çıktığını ifade eder. Bu imge düşüncesi Platon'un mağara alegorisinin de dışına çıkmaktadır. İzleyici sinema salonunda (mağarasında) oturup karşısında gerçekliğin yalnızca bir kopyasını, modelini, nüshasını (kuşun gölgesi) izlemez. Gölge, gerçek dünyanın bir kopyasından ziyade, gerçeğe ulaşmak

için izini sürebileceğimiz, zihin dünyamızda rizomatik, çoklu bağlantılarla düşünsel bir alan yaratan, gerçeği ile bir oluş sürecine giren, artık gerçeğinden de bağımsızlaşan ve gerçeğini de oluş içinde dönüştüren hareketli bir imgedir.

Deleuze felsefesinin sinema alanında uygulanması, sinemayı düşünce üreten ve kendi düşünen bir sanat olarak görmesi bakımından önemlidir. Deleuze'ün sinema tarihini ele alış biçimi, felsefesini oluşturan diğer düşünme biçimlerinden farksızdır. Sinema tarihi Deleuze için kronolojik veri sıralamalarından ziyade, insanoğlunun teknolojik üretimlerinin ve düşünme biçimlerinin tarihsel gelişim ve ilerleme içerisinde fonksiyon, kavram ve duyum üretimlerinde birbirlerini girift bir şekilde nasıl etkiledikleri bağlamında değerlendirilmelidir. Bilim, felsefe ve sanatın çıktıları olan bu kavramlar tarihsel süreçte değişkenlik göstermiş, bu değişkenlik ise o zamanın ruhunu yansıtmıştır. Zamanın ruhu değiştikçe insanoğlu, doğduğunda içine girdiği kaosa düzen getirmeye çalışırken zihinsel üretimlerini de o çağın idrakine uydurmuştur. Deleuze, zamanın ruhuna da uygun olarak, insanoğlunun 20. yüzyılın en güçlü sanatsal üretimlerini sinema sanatı ile vereceği üzerinde önemle durmuştur. Dolayısıyla Deleuze'ün *Cinema 1 the Movement Image* (1986) ve *Cinema 2 the Time Image* (1989) kitaplarında, İkinci Dünya Savaşı ile belirlediği ayrım kronolojik bir tarih algısı yerine, insanoğlunun imgesel algısındaki değişimi işaret eder.

Deleuze kendi felsefi bakış açısına uygun olarak her düşünce süreci sonunda belirli kavramlar yaratmıştır. Bu kavramlar bir bütün olarak Deleuze felsefesinin haritalandırmasında belirli eksikleri kapatır ve bir bütünlük ve istikrar sunarlar. Dolayısıyla artık 80'lerin sonu 90'ların başına denk gelen sinema üzerine yazılarına başlarken okurun Deleuze'e ait belirli kavramlara yakınlık duyması gerekmektedir. Yersizyurtsuzlaşma, rizom-köksap, duyum, algılam gibi bazılarını Felix Guattari ile birlikte ürettiği kavramlar bu çalışmanın ilk bölümünde ele alınmaya çalışılmıştır. Deleuze ve Guattari'nin birlikte ürettiği ve bu çalışmanın da kuramsal temelini oluşturan kavramlardan biri de minör anlatıdır. Deleuze ile Guattari'nin Kafka okumaları üstüne yoğun düşünmelerinin bir sonucu olan bu kavram çalışmanın ikinci bölümü boyunca edebiyattan sinemaya doğru incelenmiştir. Deleuze'ün ve Guattari'nin daha sonra ayrı ayrı çalışmalarında bu kavram üzerinden ortaya attıkları

ve yalnızca bir giriş yaptıkları 'minör sinema' kavramı, kendilerinin ardılları olan araştırmacılar tarafından da izi sürülerek geliştirilmeye çalışılmıştır.

Deleuze ve Guattari Kafka okumalarından yola çıkarak kavramsallaştırdıkları minör edebiyatın tanımını üç unsur üzerine yaparlar. Onlara göre bu unsurlar dilin yersizyurtlaşması, bireysel olanın dolaysız-politik olana bağlanmasıyla sözcelemin kolektif olarak düzenlenmesidir (Deleuze ve Guattari, 2015:111). Kabaca minör edebiyat minör bir dilde yapılmakta olan edebiyat değil, majör dilde, majör dilin özelliklerini dönüştürerek ve onu kekeleyerek yapılan edebiyattır. Bu edebiyatta özel olanla politik olan arasındaki sınır bulanıklaşır ve her bireysel sorun doğrudan politik bir hal alır. Siyasal alan her türlü sözceye bulaşır ve bu edebiyatta “usta” edebiyatçıların bireysel sözceleminden bahsetmek mümkün olmaz. Toplumsal bilinç edilegendir ve bu sebeple kolektif sözcelem görevini yine edebiyat üstlenmektedir. Bu özellikler birbirinin içine geçerek ve biri diğerinin koşulunu oluşturarak edebiyatı kendi sınırlarına doğru iterler. Deleuze bu edebiyatın sinemadaki izdüşümünü modern siyasal sinema olarak nitelendirir. Modern siyasal sinema yaklaşmakta olan toplumu haber verir. O, toplum için ne izleyiciyi ne de sinemadaki aktörü harekete geçirmez. Sinema içindeki kahramanlarda harekete geçmez. Modern siyasal sinema, kayıp toplumun yersizyurtsuzlaşması ile gelmekte olan toplumun yerliyurtlulaşması arasındaki ihtimalden doğar. Böylece seyircide yaklaşan toplum ile ilgili düşünce üretir. Sömürgeci ya da etken güç karşısında bir halkın zaten var olmadığını beyan edecektir. Kayıp ve henüz gelmemiş insanların kolektif sözceleme duydukları ihtiyaç, dar alanlarındaki meselelerini politik bir zemine taşıyan, bir dil ve kimlik yersizyurtsuzlaşması içindeki yazar (author) tarafından dile getirilen düşüncelerde kendini bulur. Bu insanlar topluluğunun bir halk oluşturabilmek için yaşadığı sancılar, özel ile politik alan arasındaki sınırın ihlal edilmesiyle toplumsal bir hal alır. Bu sinema, Deleuze’ün zaman-imgesine uygun olarak geçmişte ortaya çıkmış bir güç unsuru ile sanal ya da gelecekteki toplumun şimdiki zamanda yakalanmasını, algılanmasını ifade eder; henüz ortada olmayan fikirlerin tetikleyicisi olup özelden politik olana intikal etmiş sorunlarla beslenerek henüz olmayan toplumu oluşturacak fikirler için bir tohum görevi üstlenirler. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümünde edebiyattan sinemaya doğru evrilen bu kavramın izi sürüldükten sonra üçüncü

bölümde Deleuze'un modern siyasal sinemanın içinden çıktığı ve çıkabileceğini tarif ettiği toplumlara örnek olabilecek iki toplumun sineması özelinde üçüncü bölümde çalışmaya konu olan Türk ve Güney Kore sinemalarının serüveni anlatılırken, *Ahlat Ağacı* (2018), *Çoğunluk* (2010), *Parazit* (2019) ve *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve İlkbahar* (2003) filmlerinin çözümlemeleri yapılmıştır.

Türkiye ve Güney Kore'nin kameranın icadından bu yana yakın tarihi incelendiğinde işgaller, darbeler, sıkıyönetimler ile parçalanmış bir tarihe sahip olduğu görülmektedir. Bu benzerlikleri edebiyat, sanat, sinema alanındaki üretimlere de doğrudan yansımıştır. Sinema sansürler, direk müdahaleler, teknolojik gelişmelerin toplumdaki yansımaları gibi etkilere yoğun şekilde maruz kalmış yine de her dönemde yapım şirketleri bir şekilde ayakta kalarak üretimi kesintilerle de olsa durdurmamış ve bugün geldikleri noktaya ulaştırmıştır. Türkiye'de de Güney Kore'de de sinema sanatı 90'lardan itibaren belirgin bir değişime uğramıştır. Bu değişim bütün dünyada akademisyenler ve sinema araştırmacıları tarafından kendi dinamiklerine sahip ve bir şekliyle başına "yeni" sıfatını alan bir üretimler dönemi olarak anılmasına sebep olmuştur. Her iki ülkede de geç de olsa 70'lerde televizyonun yaygınlaşması, toplumsal sıkıntılar, ekonomik zorluklar, iç karışıklıklar, yabancı filmlerin sinema salonlarındaki baskınlığı gibi etkilerle sinema salonlarından çekilen izleyiciler, 90'larda tekrar sinema salonlarına dönmüşler ve her iki ülkede de author yönetmenler ortaya çıkmış; bireysel ve toplumsal sıkıntılarına yoğunlaştığı filmler çekmeye başlamıştır. 90'larda bir anda büyük bir gişe başarısı yakalayan *Eşkya* (Yavuz Turgul, 1996) gösterime girdiği dönemde yabancı filmleri geride bırakarak izleyicinin kendi filmlerine geri dönmesi şeklinde yorumlanmıştır ve araştırmalar buradaki kırılma noktasının nedenlerine odaklanmıştır. Aynı şekilde Güney Kore'de de Im Kwon-Taek adlı yönetmen *Seopyeonje* (1993) isimli bir film çeker. Film, Kore'de 16. yüzyılda ortaya çıkan Pansori isimli sözlü gelenek unsuru sanatlarını konu almaktadır. 35 yıl süren ve İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle 1945'te ortadan kalkan Japon ilhaki, ardından 1950'de gerçekleşen Kore Savaşı, Savaşın ardından Kuzey ve Güney'in bölünmesi, ekonomik atılıma sebep olan fakat aynı zamanda özgürlüklerin ve demokrasinin neredeyse tamamen ortadan kalktığı sıkıyönetim derken kendi dilinde film çekmekte bile zorlanan Kore'nin unutulmaya yüz tutmuş yerel bir sanatını içeren

film, Güney Korelilerin ilgisini tamamen sinema salonlarına yöneltmiştir. Filmdeki üç Pansori sanatçısının taşrada yaşadığı trajedi, birbirlerinden kopuşları, çektiği acılar, sürekli hareket halinde dolaşmaları, günümüzde yaşayan Korelilerin bilinçaltında ortaklaşa yaşadıkları ve *Han* ismiyle adlandırdıkları toplumsal trajedileri ile köprü kurmalarına sebep olmuştur.

Kimlik arayışı içindeki toplumların içinden çıkan toplumsal sözcelemin taşıyıcısı olan yönetmenler, bu kırılmalardan sonra her iki toplumda da daha fazla film çekmeye başlamışlardır. Bu filmler Deleuze'un modern siyasal sinemadan bahsederken vurgulayarak bir girişini yaptığı minör sinemanın özelliklerini hem sinematografik biçimleri hem de anlatı dilleriyle taşımakta ve "gelmekte olan halk"ın ayak seslerini izleyiciye duyurmaktadırlar. Bu bağlamda çalışmada, iki toplum sinemasından karşılaştırmalı örnekler verilerek, toplumsal açıdan benzer özellikler gösteren iki sinema üzerinden Deleuzeyen perspektifin sinemada, özellikle de anaakım Amerikan ve Avrupa sinemalarında değil daha ziyade Üçüncü Dünya Ülkelerinden çıkacağı öngörüsüne uygunluğu ve alternatif bir sinema estetiğinin olanaklılığının izi sürülmüştür.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat için* metinlerini, 1975 yılında, *Capitalism ve Schizophrenia* ikilemeleri olan *Anti Ödip* (1972) ve *Bin Yayla* (1980) arasında yazmışlardır. Kafka üzerine derin okumalar yaptıkları bu eserleri, *Anti Ödip* metnlerinin bir 'case study'si olarak okunabilir. *Anti Ödip* 'te düşünürler, en genel tabirle psikanalize ve onun çözümleme tekniklerine karşı çıkmış ve karşısına 'şizo-analiz'i bir yöntem olarak önermişlerdir. Onlara göre psikanaliz, bireyi aile üçgeninin içine sıkıştırıp oradan çıkarmadan arzuyu sürekli bir eksiklik üzerinden yorumlamalara tabi tutmaktadır. Halbuki arzu üretken ve yaratıcı bir edimi beraberinde getirir. Dolayısıyla *Kafka* metinleri bir şizo-analitik okuma yöntemi olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada baştan sona Deleuze ve Guattari'nin Kafka okumalarının ayak izleri takip edildiği için çalışmanın yöntemi şizo-analitik bir okumadır.

İki düşünür beş yıl sonra kaleme aldıkları *Bin Yayla* (1980) metinlerinde Türkçeye 'azınlık' olarak çevrilen 'minority' kavramını tartışırlar. Azınlık-oluş

öncelikle etikle ilgili bir aksiyondur. Daha da ötesinde birbirlerinden yardım isteyen ya da birbirleriyle aynı hizada duran grup halindeki insanlar, sayıca güçleri ne olursa olsun, bir azınlığa işaret eder. Minör ve minör-oluş doğrudan dilde tanımlandığı anlamlara gelmemektedir. Azınlık grupları kimlik tarafından tanımlanırlar ve majör devlet-makinesine molar yapılandırma ile aittirler. Bununla birlikte Deleuze ve Guattari'nin minör- oluşu ile doğrudan dilde var olan anlamıyla azınlık arasında bir ilişki vardır. Sözün özü, faşist-oluş karşısında farklı-oluş halindeki tüm gruplar bir arada bir azınlık-oluşu imler.

Bu çalışmanın temel sorunsalları şunlardır: Türk ve Güney Kore sinemaları, Deleuze'ün 'modern siyasal sinema' kavramı bağlamında değerlendirilebilecek benzerlik ya da yakınlıkta mıdır? Bu iki sinemada minör bir film çözümlemesi olanaklı mıdır? Minör anlatı bağlamında bu iki ulusal sinemada yeni bir sinema estetiği mümkün müdür? Bu çalışma, bu iki ülke sinemasında yeni bir sinema estetiğinin olanaklılığını, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin 'minör anlatı' kavramı bağlamında Türk Sineması ve Güney Kore Sineması karşılaştırması yaparak çözümlemeyi amaçlamaktadır. Minör anlatı, günümüzde Türkiye'de edebiyat alanındaki akademik çalışmalarda yer almakta, sinema alanında henüz kavramsal bir karşılık bulamamaktadır. Söz konusu kavram bağlamında Gilles Deleuze'ün yaşamış olduğu batı modern dünyasına görece doğulu kabul edilebilecek iki ulusun yeni sinema arayışları içerisinde yer alan *Ahlat Ağacı* (2018), *Çoğunluk* (2010), *Parazit* (2019) ve *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve İlkbahar* (2003) filmleri majör sinema dilinin kodlarını değiştirip dönüştürdüğü, yeni bir sinema dilinin olanaklılığı üzerinden şizoanalitik çözümleme yöntemiyle incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EŞİTLEYİCİ BİR ZEMİN: DELEUZE FELSEFESİNDE BİLİM, FELSEFE VE SANAT

Gilles Deleuze, Fransız felsefesinin, yapısalcılık sonrasına karşılık gelen döneminin en önemli düşünürleri arasında kabul edilmektedir. Sürekli yeni kavramlar üreterek siyaset, sosyoloji, edebiyat, sanat, sinema gibi geniş bir yelpazede metinler ortaya çıkarmıştır. Deleuze'nin felsefesi, durağan bir ontolojiyle homojenleştirici milli-devlet anlayışına değil kaygan ve pürüzsüz yüzeylerde devamlı hareket halindeki bir oluş düşüncesine yaslanmaktadır (Erkan, 2019: 2629). Bu yönüyle, tekillik ve fark üzerine inşa edilmiş bir felsefe olduğunu söylememiz mümkündür. Nitekim Deleuze'ün eserleri, hepsi de birbirlerinden farklı ancak birbirleriyle ilişkide olan çoğulluktur.

Deleuze'ün eserlerinde sistematik biçimde tanımlanabilecek terimler bulunmamaktadır ve bu nedenle bir önermeyi kabul etmek ve diğerine eklemek suretiyle yaratılan anlam zinciri, Deleuze külliyyatında işlememektedir. Bunun yerine, Deleuze'ün çalışmalarının odağında 'farklılık' ve 'oluş' yer almaktadır. Dolayısıyla Deleuze'ün söylem külliyyatını kavrayabilmek için kimlik, akıl, insan, özne ve varlık gibi kavramları düşünmemiz gerekmektedir (Özçınar, 2013: 264). Kavramlara yüklediği yeni anlamlar ise, büyük ölçekli tartışmaların da tetikleyicisi olmuştur.

Gilles Deleuze; geleneksel felsefenin özdeşlik, birlik, hiyerarşi ve temsil gibi neredeyse bütün kategorik ilkelerine karşı çıkmış; Nietzsche'den ilhamla ve Foucault'yu takip etmek suretiyle modernliği, tahakkümün daha önce görülmeyen bir aşaması olarak düşünmüştür. Deleuze; öznelerin, kültür-dil-fizyoloji olmaksızın dünyayı, düşüncede olduğu şekliyle yansıtabileceklerini iddia eden realist fikirlere ciddi eleştiriler getirmiştir. Bunun yerine bedene ve bedenin güçlerine önem atfederek arzu felsefesi geliştirmiştir. Düşünürün bu görüşleri, ortaya koyduğu iki felsefe biçiminden (dikey felsefe-yatay felsefe) temellenmiştir. Bu bağlamda dikey felsefe; hiyerarşik bir gerçeklik anlayışı olarak aynılığı ve değişmezliği incelemektedir. Bu yönüyle ağaç-biçimli düşüncedir. Deleuze'e göre artık dikey felsefeden uzaklaşmak

gereklidir ve özdeşlik ve temsil yerine farklılık ve tekrar konuşulmalıdır. Yatay felsefe, ‘şey’lerin aynı seviyede bir ve tekdüze olduğu bir ‘aynı’lık değildir. Yatay felsefe, özdeşliklerin ve özdeşlikler arasındaki bağın pekiştirilmesini değil, bütün sınırların ve engellerin (ön-kabullerin) yıkılmasını hedefler. Yatay felsefe, mutlak bir nesnel ‘değer’ hiyerarşisini değil öznel ‘değer’ler ve farklılıkları içermektedir (Cevizci, 1999: 210). Deleuze ve Guattari’ye göre botanikten enformasyon bilimine, teolojiden felsefeye kadar Batı kültürünün neredeyse bütün unsurları ‘ağaç biçimli düşünce’ epistemolojisi üzerinden şekillenmiştir. Batı düşünce geleneğini tanımlayan ve biçimlendiren iki temel eğretilime vardır. Birincisi ayna eğretilmesidir ve gerçekliğin bilinçte yarı saydam bir formda yansıtılması tasavvuruna karşılık gelir. Diğer ise ağaç eğretilmesidir ve zihnin, gerçeklik hakkında aynı taraftan sağlanan bilgisini güçlü temellere (köklere) oturtulan sistematik ve hiyerarşik prensiplere karşılık gelmektedir. Ağaç biçimli Batı kültüründe özne merkezi ve birleşik olup aynı zamanda ağaç biçimli sistem; “*idea, yasa, hakikat, adalet, cogito*” gibi dallara ayrılmaktadır. En bilinen temsilcileri Platon, Descartes ve Kant olan ağaç biçimli düşünce (dikey felsefe) geleneğinin alternatifi ise rizomatik düşünce yani ‘köksap’tır (Cevizci, 1999: 16-17). Köksapta köksüz, düzensiz ve heterojen bir şekilde bir arada duran çokluklar, diledikleri zaman kopup yeniden bağlanarak, sonsuz olasılıklar evrenine açılırlar.

Deleuze ve Guattari tarafından şekillendirilen arzu felsefesi; modern düşüncenin, arzuyu, genel bir rasyonalizasyon sürecinde bilinç lehine bastırma fikrine karşıt olarak arzunun, olumlu ve üretken bir güç değerlendirilmesi esasına dayanmaktadır. Deleuze ve Guattari’ye göre arzu; serbest bırakılmalı ve böylelikle akışkanlığı ve üretkenliği ortaya çıkarılmalıdır. Çünkü arzu; geleneksel rasyonalist tutumlar eliyle kısıp alınmış ve tahakküm stratejileri yüzünden üretkenliği engellenmiştir. Oysaki arzu, özü bakımından “olumlu, yaratıcı ve üretken” olup, arzuyu eksiklik olarak gören bütün idealist, düalist ve nihilist yorumlar reddedilmelidir. Bunun yerine arzu; nesneler ve arzu duyan diğer makinalarla bağlantı kurar ve gerçekliği bizatihi kendisi üretir. Eş deyişle arzu; duygulanımsal ve libidinal enerjinin bilinçdışı tarafından yaratılan türlü birleşimler içinde sürekli bir yeniden-üretimidir (Cevizci, 1999: 78-79).

Küçükalp'e göre Deleuze, kıta felsefesi anlayışına şu argümanla karşı çıkar: Avrupa'ya egemen felsefi anlayış aşkın bir varlıkla hakikat anlayışının bir neticesi olarak, kavramların, göndermede bulundukları varlıkları özleri bakımından tanımlamış oldukları, bunun için de bireyi müteal bir hakikati ortaya koydukları bir mahiyete sahiptir. Böylesi bir felsefi fikrin en belirgin niteliği, akli bir varlıkla hakikat anlayışı çerçevesinde, varlığı “bir” ve “çok” kelimelerine bağlı olarak düşünmektir. Dolayısıyla; varlıklar, tabiat ya da ontolojik farklılıkları ile değil, homojen bir ortama vücut verecek olan, uzaylaştırılan bir zaman anlayışı etrafında, seviye farklılıkları bakımından değerlendirilmiştir (Küçükalp, 2009: 134). ‘Ben’i merkeze alan felsefe, kişinin sosyal sahadaki esaretini bir data şeklinde alır. Bu durumun kaynağı, başta aile gelmek üzere bütün yapıların ‘ben’e şekil verme ihtirasıdır. Dolayısıyla bütün bilimsel ve kültürel etkinlikler de söz konusu şekillendirme girişimini kaçınılmaz görmekte ve meşru hale getirmektedir. Günümüzde bilimsel-kültürel etkinlik alanları, aşırı şekilde kurumlaşan ve hiyerarşik hale gelen merkezler tarafından belirlenmektedir. Nihayetinde bu kurumların tamamı; bilgi, bilim, kültür adı altında bireylerin yaratıcılıklarını törpülemekte hatta öldürmektedir (Yakupoğlu, 1999: 80). Yine Deleuze’ün, Foucault’dan yola çıkarak ortaya koyduğu “kontrol toplumu” iddiasına göre bireyler; uyum sağlamak ve oto-kontrol suretiyle boyun eğmekte hem kendilerini hem de bedenlerini bir dış tahakküm ve/veya ceza olmaksızın -kendi rızalarıyla- biçimlendirmektedir (Behrens, 2011: 99).

Deleuze son çalışmalarından biri olan *Felsefe Nedir* kitabında felsefenin tanımını daha baştan şu şekilde yapar: “Felsefe kavramlar oluşturmak, keşfetmek ve üretmek sanatıdır” (Deleuze ve Guattari, 2017:12). Bu tanımlama öncelikle bize, devamında ampirik yaklaşımlarla birlikte gelecek karmakarışık bir düşünce dünyasına gireceğimizin izlenimini verir ve zaten doğası gereği oldukça zor olan Deleuze felsefesine girmek okuyucu korkutur. Fakat bu tanım Deleuze’ün tüm hayatına yayılan felsefi bakış açısı ve bir bireyin hayatını anlamlandırmak adına yaşadıkları, ürettikleri, kaygıları vs.’yi gözlemlemesi sonucunda ürettiği kendi düşüncesinin özünü verir. Todd May, *Deleuze: Bir Birey Nasıl Yaşayabilir* kitabında “son dönemdeki düşünürler arasında en olağandışı, hatta anlaşılması en zor düşünce biçimlerinden birisine sahip olmasına karşın, Gilles Deleuze’ün felsefesi açık bir biçimde görülebileceği üzere,

gerçekte bu soru ile alakalı bir uğraşından başka bir şey değildir” demektedir (May, 2017:16). Sutton ve Martin-Jones’e göre (2016: 16) Deleuze’ün felsefesi, ‘yararlı olma’ endişesinden doğan verimli bir yaşam felsefesi olmayı amaçlamaktadır. Bu türden felsefeler ise, bir yanıyla gelecekle nasıl yaşamamız gerektiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla Deleuze’ün düşüncelerinin değeri, bir taraftan yararlı olmayı sürdürüp sürdürmedikleriyle ve diğer yandan ise yeni kavramların ortaya çıkmasına olanak tanıyıp tanımadıklarıyla ölçülebilecek bir niteliğe sahiptir.

Deleuze kavramlar üretmeyi felsefenin temeline koymuş, kendisi de böyle yapmıştır. Felsefe ile derin düşünmeyi birbirinden ayıran şey üretimdir. Düşünmenin sonunda eğer üretilmiş bir kavram varsa orada felsefe var demektir. Yaşamı boyunca insanoğlunun deneyimlerini odağına alır ve bu deneyimler üzerine düşünür. Bu yüzden edebiyat, müzik, tiyatro, sinema alanında da çokça düşünce ve kavram üretmiştir. Deleuze’ün bütün endişesi, bireyin tecrübe sahasına dönük olarak ortaya koymuş olduğu ürünleri sorgulamaktır ve söz konusu sahaların ‘ne’liğini yeni bir bakışla ele almaktır (Sütçü, 2015:23). İşte bu deneyimler, etkinlikler ve edimlerin çıktıları üzerine gerçekleştirdiği düşünceler Deleuze’ün felsefesinde bilim, sanat ve felsefe hakkındaki fikirlerini ortaya çıkarmıştır.

Deleuze “*tek istediğimiz, kendimizi karmaşadan korumak üzere bir parçacık düzendir*” der (2017:179). İnsan yersizyurtsuzlaşmanın neticesinde karmaşanın ürkütücü, kompleks, kavranamaz ihtişamı ile karşılaşır (Sütçü, 2015:23). Kaosa düzen getirmeyi ise üç şekilde gerçekleştirmeye çalışır. Her biri kendi içinde üretimler ve çıktılar veren üç alan; bilim, sanat ve felsefeyi kullanarak gökkubbeyi saran uçsuz bucaksız kaotik evreni anlamlandırmaya çalışır. Bu noktada bilim fonksiyonlarla, felsefe kavramlarla, sanat ise duyumlarla çalışır. Bu üçü düşünmenin gücüdür. Üçü de birbirinde üstün, yahut daha faydalı, yahut daha anlamlı değildir. Aynı amaca hizmet ederler, yaratım sürecinde zaman zaman kesişir, zaman zaman üst üste binerler. Fakat bu düşüncenin homojenleştiği ya da basit anlamda interdisipliner alanlar oldukları anlamına gelmez. Aksine Deleuze amaçlananın ortak bir konsensüs değil, düşünceyi bir sarsma biçimi olduğunu söyler. Fakat düşünceyi sarsmanın değişik metotları bulunmaktadır. Deleuze söz konusu farklılığı ispatlamak üzere felsefe, sanat ve bilim arasında ayrıma gider (Colebrook, 2002:22). 3 metot da orijinaldir, hepsi de diğerleri

gibi doğrudandır ve düzlemle o düzlemi işgal eden şeylerin çeşidine dayalı olarak birbirlerinden ayrılmaktadır. Düşünmek, kavramlarla veya işlevler yahut duyumlarla düşünmektir ve söz konusu düşünceler diğerlerinden daha iyi ya da daha yoğun, daha tam, daha bireşimsel şekilde "düşünce" değildir (Deleuze ve Guattari, 2017:176).

“Düşünceyi, düşüncenin 3 önemli biçimini, sanatı, bilimi ve felsefeyi tanımlayan şey, daima kaos ile kapışmaktır, bir düzlem belirlemek, karmaşanın üstüne bir düzlem çekmektir. Fakat felsefe, tutarlılık verip sonsuzu kurtarmayı arzular: kavramsal şahsiyetlerin edimi ile hadiseleri veya tutarlı kavramları sonsuza götürecek bir içkinlik düzlemi çizmektedir. Buna karşılık bilim gönderimi kazanmak için sonsuzdan vazgeçmektedir: kısmi gözlemciler edimi ile, her defasında şeylerin içinde bulunduğu durumları, işlevleri veya gönderimsel önermeleri tanımlayan, sadece tanımlanmamış koordinatlardan bir düzlem çizmektir. Sanat sonsuzu yeniden veren, sonluyu yaratmayı istemektedir: estetik figürlerin edimi ile anıtları veya bileşik duyumları taşıyan, bir düzen düzlemi çizmektedir” (Deleuze ve Guattari, 2017:176).

Felsefe, kavramlar yaratmak için bir içkinlik düzlemi oluşturur. İçkinlik düzlemi kavramdan hemen önce var olan, içinde kavramların bulunmadığı, filozofun düşünüyü ve fikriyle bir oluş içerisinde olduğu ve nihayet kavrama uzanan bir düzlemdir. Kaosla girişilen kavgada kaosu kesen, ona çizgi atan bir düzlemdir. Kavramı saran, tamamlayan, bunu hazır bir duruma getiren ve kavramın yaratımına yönelik olarak zemin oluşturan sonsuz devinimler sahası olan fikir ufkudur (Sütçü, 2015:33). İçkinlik düzlemi düşüncenin ya da kavramın kendisi değil, “düşüncenin bir imgesidir” (Deleuze ve Guattari, 2017:40). Deleuze felsefe ile bilimin kaosu kesen düzlemlerinin farkı üzerinde daha çok durmakla birlikte, içkinlik düzlemleri itibarıyla felsefe ve sanatın yaratımlarının birbirine daha benzer olduğundan söz eder. Felsefe kaosa karşılaştığında, düşüncenin sürekli oluş halinde olduğu bir içkinlik düzlemi yaratarak kaostan kaynaklanan sorunlara çözüm üretmek için kavramsal kişilikler icat ederken, bilim bunu bir referans düzlemi içerisindeki parametreler yardımıyla fonksiyonlar üreterek yapar. Dahası, felsefenin sanallıkla ilişkisi, varlığın saf sanal oluşunu düşünmek için geçmişinden kopması gerektiği anlamına gelirken, bilimin gerçekliğe odaklanması, ipucunu geçmişinden aldığı ve önceki deneylerden toplanan verilere dayanarak deneyler ve işlevler geliştirdiği anlamına gelir (Rae, 2019:251).

Deleuze ve Guattari, *Felsefe Nedir?* isimli eserde, felsefenin ne olduğuna yönelik değerlendirmeler yaptıkları gibi felsefenin ne olmadığına yönelik değerlendirmeler de yapmaktadırlar. Onlara göre felsefe; tefekkür (contemplation) değildir çünkü tefekkür edilen şeyler, kendi öz kavramlarının yaratılışı içerisinde gömülmüş bir durumda, şeylerin kendileridir. Felsefe; yansıma (reflexion) değildir çünkü hiç kimse, -her ne üstüne olursa olsun- düşünülmemek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Ve felsefe; iletişim (communication) da değildir. Felsefeyi düşünce sanatı yapmakla, ona büyük bir paye verildiği sanılsa da esasında bu bir yanılgıdır. Çünkü ne bir matematikçi ne bir ressam ne de bir şair, kendi alanları üzerine düşünmek için filozofları beklememişlerdir. Bu yönüyle felsefe; kavram değil "uzlaşma" [consensus] yaratmak üzere, sadece görüşlerin [opinions] içerisindeki gücü ile çalışan iletişimde de hiçbir son sığınak bulamamaktadır. İşi, eylemlerle tutkular için kavram yaratmak olsa da felsefe, tefekkür etmemektedir, düşünümlemektedir ve iletişimde bulunmamaktadır. Tefekkür, yansıma ve iletişimse, bir disiplin değildir, tüm disiplinler içerisindeki tümelleri oluşturan makinelerdir (Deleuze ve Guattari, 2017:15).

Bilim fonksiyonlarla, felsefe kavramlar aracılığıyla düşünürken, sanat ise duyumlarla düşünür. Deleuze çalışma hayatı boyunca sanata çok büyük bir önem atfetmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Guattari'yle birlikte felsefenin tanımını "kavram yaratma sanatı" olarak tanımlamıştır. Bu tanımda yaratma edimini hatta belki de felsefenin kendisini bir sanat olarak gördükleri düşünülebilir. Colebrook *Deleuze'e göre düşünme bütünsel olarak bir sanatla yaşam hadisesidir* der (Colebrook, 2002:22).

"Felsefe, sanatla bilim yaşamın, ama devamlı 'oluş' prosesindeki bir yaşamın, patlayıcı gücünün ayrı tesirleri şeklinde görülmelidir. Filozofların ya da yazarların betimleyerek yorumlayabileceği bir dünyaya ya da yaşama sahip değiliz. Sanat, bilim ve felsefenin tüm edimleri yaşamın bir olayla görünüm değiştirip ortaya çıkmasıdır. Ve tüm dönüşümler de yaşamı kendi özgül ya da tekil stilde değiştirmektedir" (Colebrook, 2002:22).

Yaratım öncesi kaosu kesen ve onunla kapanan düzlemler felsefede içkinlik düzlemi, bilimde referans düzlemi sanatta ise kompozisyon düzlemi olarak karşımıza çıkar. Deleuze ve Guattari içkinlik düzleminin bir "düşünce imgesi", kompozisyon

düzleminin ise bir “evren imgesi” olduğunu söylerler (Deleuze ve Guattari, 2017:63). Felsefenin kavramsal kişiliği kavramlarla bağlantılıdır ve bir içkinlik düzleminde meydana gelirken, estetik figürler bir kompozisyon düzleminde meydana gelen uygulamalarla bağlantılıdır (Rae, 2019:253).

Deleuze’e göre felsefe, normal kabul edilen düşünme biçimlerinin ötesine gitmektir ve dolayısıyla düşünce, tasdik etme ve normal hale getirmenin ötesine geçmelidir. Bunun yolu ise sanatın yeni duyular yaratmasıdır. Hayat her açıdan yaratımın bir örneğini sunmaktadır. Bunun için hayatın özgül tarafını ortaya çıkarmak gerekecektir. Bu noktada Deleuze, hayatın düşünme ediminin dışında basitçe algılanabileceği fikrine itiraz etmiştir. Nihayetinde Deleuze açısından temsili sanat, hayatı değişmez ilkeler üzerinde kurulan bir yapı biçiminde ele aldığı sırada düşünceyi gör(e)memektedir. Deleuze ise bunun yerine, sanatın merkezine ‘düşünme’ eylemini koymaktadır (Özçınar, 2013: 269).

Deleuze sanatsal üretime büyük bir önem atfetmiş ve edebiyattan başlayarak neredeyse bütün sanatlarla ilgili çalışmalar vermiş; düşünce ve kavramlar üretmiştir. Sanatın çıktısı olan duyular ile felsefenin çıktısı olan kavramların, düşüncenin güçleri olmaları bakımından eşit olduklarını vurgular. Sanat felsefeden daha az düşünmez, fakat duygularla algılar vasıtasıyla düşünür (Deleuze ve Guattari, 2017:64). Düşüncenin sanattaki duygusal görünüşüyle sanat vasıtasıyla oluşan duygusal bilgi, bireyin özündeki tinsellik vasıtasıyla kaosu ortadan kaldırma gereksiniminden başka bir şey değildir (Sütçü 2015:36). Söz konusu düşüncenin en genel tabiriyle ‘kıymetli’ bir üretim olabilmesi için sağduyu ve kanıdan uzaklaşması gerektiğini belirtir çünkü böyle bir düşünce kısıtlayıcı olacak ve yalnızca klişeler üretecektir. Sanat üzerine düşünmeye edebiyat ile başladığı için bu fikrini özellikle edebi eserler için beyan etmektedir. Edebiyatın yıkıcı ve sarsıcı olması gerektiği görüşü bu düşünce üzerine ortaya çıkar. Hisleri benimsenen ve beklenen köklerinden ayırmak doğrudan sanata ait bir görevdir (Colebrook, 2002:38).

Deleuze ve Guattari; felsefeyi kavramların bir uygulaması, kavramların oluşumu, icadı veya yaratılmasından oluşan bir etkinlik olarak tanımlar. Bununla birlikte Deleuze, felsefenin mutlaka bilim, tıp ve sanat gibi diğer alanlar ile birtakım

değişken ilişkilere girdiğini eklemeyi de ihmal etmez. Deleuze'e göre felsefe, bilim ve sanattan bağımsız olarak düşünülmemelidir. Bunun nedeni, felsefenin kendisi, her zaman dışsal olan nedenlerden dolayı, her zaman bu diğer alanlarla karşılıklı rezonans ve değişim ilişkilerine girmesi gerçeğidir. Çünkü sanat, eşit derecede yaratıcı bir düşünce girişimidir ve büyük sanatçılar ve yazarlar, başka bir deyişle, aynı zamanda büyük düşünürlerdir. Ancak düşünme edimleri, kavramlardan ziyade algılamalar ve etkiler üzerinden pratiğe dönüşmektedir. Örneğin ressamlar, müzisyenlerin seslerde düşündüğü gibi, çizgiler ve renkler ortamında düşünebilirler; film yapımcıları görüntülerde; yazarlar ise kelimelerde düşünebilirler. Bu ise, bir etkinliğin diğeri üzerinde herhangi bir yetkiye sahip olmaması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bir kavram oluşturmak; sesli ve/veya sözel kombinasyonlar oluşturmaktan daha zor veya soyut değildir (Deleuze, 1998: xii).

Deleuze için sanatın görevi, bizi algı alışkanlıklarımızdan yaratılış koşullarına itecek işaretler üretmektir. Bu noktada Deleuze, Francis Bacon'a atıfta bulunarak "peşinde oldukları şeyin beyin üzerinde değil, sinir sistemi üzerinde etki yaratan sanat eseri" olduğunu ifade eder. Burada kastedilen şey, bir sanat karşılaşmasında "mantıklı olma"nın deneyiminin yaşanmak zorunda kalınmasıdır. Başka bir deyişle, sanat algısal işlemeyi bölmekte ve kavramsal düzene geçişi yasaklamaktadır (Smith ve Protevi, 2008). Deleuze sanatsal üretime büyük bir önem atfetmiş ve edebiyattan başlayarak neredeyse bütün sanatlarla ilgili çalışmalar vermiş; düşünce ve kavramlar üretmiştir. Sanatın çıktısı olan duyular ile felsefenin çıktısı olan kavramların, düşüncenin güçleri olmaları bakımından eşit olduklarını vurgular. *Sanat felsefeden daha az düşünmemektedir fakat duygularla algılar vasıtasıyla düşünmektedir* (Deleuze ve Guattari, 2017: 64). Düşüncenin sanattaki duygusal görünüşüyle sanat vasıtasıyla oluşan duyusal bilgi, bireyin özündeki tinsellikte karmaşayı ortadan kaldırma gereksiniminden başka bir şey değildir (Sütçü 2015: 36). Bu düşüncenin en genel tabiriyle 'kıymetli' bir üretim olabilmesi için sağduyu ve kanıdan uzaklaşması gerektiğini belirtir çünkü böyle bir düşünce kısıtlayıcı olacak ve yalnızca klişeler üretecektir. Sanat üzerine düşünmeye edebiyat ile başladığı için bu fikrini özellikle edebi eserler için beyan etmektedir. Edebiyatın yıkıcı ve sarsıcı olması gerektiği görüşü bu düşünce üzerine ortaya çıkar. Hisleri benimsenen ve beklenen köklerinden

ayırmak doğrudan sanata ait görevdir (Colebrook, 2002: 38). Bu açıdan düşünüldüğünde Deleuze, tüm sanatların özde zamanı anlaşılabilir, dokunulabilir hale getirmeye teşebbüs ettiğini; bütün sanatların zamanın görünmez, duyulmaz, tadılmaz, sessiz şeklini yakalamayla ilgili olduklarına imada bulunmaktadır (Grosz, 2009: 141).

Deleuze, sanat üzerine düşünme ve onu kavramlaştırma çalışmasını ilk olarak Guattari'yle birlikte Kafka okumaları üzerinden dener. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* metinlerinde minör edebiyat kavramını üretir ve tartışır. Daha sonra söze dökülmeyen sanatlar üzerine de düşünceler üreten Deleuze'un sanat üzerine ilk çalışmalarından biri olduğu ve gelecekte resim, tiyatro, müzik ve sinema üzerine yazacağı metinler için bir başlangıç olduğundan, minör anlatı kavramı Deleuze'un büyük bir önem atfettiği sinemaya doğru yöneliminde muhakkak okunması ve bilinmesi gereken bir üretilimdir.

1.1. Bir Yöntem Olarak 'Oluş'

Deleuze açısından düşüncenin kıskırtıcılığı, oluşun çeşitliliğine dayanmaktadır. Oluş temelde bir sorundur ve 'oluş'un gücü, hayatın bütün yönleriyle devamlı yenilenen bir farklılık ve değişim göstermesinden kaynaklanmaktadır. Her bir kültür, dil ya da ekonomik/politik sistemler sürekli değişim halinde yani bir 'oluş' içerisindeyler. Hayata karşılık veren bilim sanat ve felsefe de bu oluş sürecinin bir parçasıdır (Özçınar, 2013: 265).

Deleuze felsefesinde önemli bir yer tutan oluş kavramı, evrenin sürekli değişimi ile yakın ilgilidir. Batı felsefesine hâkim olan gerçeklik algısı içinde belirli bir anda bir nesne sabittir. Hâlbuki nesne, bizim zihnimizde şimdiyi algılayış şeklimizden ve o nesneyi evrenin sürekli oluş halindeki değişiminden soyutladığımız için sabittir (Sutton ve Martin-Jones, 2016: 65-66). Bu haliyle nesne geçmişteki ve gelecekteki tüm hallerini şimdide de barındırır. Oluş bir yerden başlayıp başka bir yere, bir halden başka bir hale geçiş değil, sabit halinden yersizyurtsuzlaşma itibarıyla girilen süreçteki yeni deneyimler, yeni tanımlar, yeni kimliklerin olanaklılığı halidir. Nitekim Deleuze ile Guattari'nin etik bir sosyal direniş için tavsiye ettikleri şey, ötekiliği "öteki" oluşla (kadın-oluş, hayvan-oluş, minör-oluş) anlamaktır (Sutton ve Martin-Jones, 2016: 15).

Deleuze kıta felsefesinde Descartes’le başlayan ve uzun bir müddet düşüncenin merkezinde bulunan özneyi eleştirmiştir. Deleuze’e göre *ferdi, majör iter konuşan özne, doğruluğun, mananın veya değer in son kuruluşu şeklinde de ele alınamamaktadır; aslında, bu tip bir özne, yalnızca yankılanmadaki bir yüzeysel etkidir* (Goodchild, 2005: 240). Bir olay felsefesi geliştiren ve felsefeyi kavram oluşturma aktivitesi şeklinde gören Deleuze’e göre, Platoncu düşünce çerçevesinde temelleri atılmış olan “aşkın, değişmeyen, gerçek, sabit” ‘varlık’ anlayışı sadece sabitelerinden arınmış, devamlı değişen, canlı bir *oluşun* içkinliğinin kabul edilmesi ile tersine döndürülebilmektedir. Çünkü *oluşun* önündeki en önemli engel ‘öznellik’ anlayışıdır (Colebrook, 2002: 164-165). Deleuze, öznellik veya hakikate erişim kabiliyetine muktedir olan özneyi (Karadağ, 2014: 53) reddedip; *kolektif düzenlemeleri teşkil eden öznesi olmayan canlı bireyselleşmelere* (Deleuze ve Parnet, 1990: 129) odaklanmıştır.

Oluş kavramını şizofreniyle ilişkilendiren Deleuze’ün tavrı, tamamıyla bilgi-iktidar ilişkisinden kaynaklanır. Oluş felsefesi ile Platon’un felsefesinden türemiş olan Batı felsefesini eleştirir. Oluş, içkindir ve bundan dolayı varlığı belirsizleştirir. Oluş, özneliği önündeki en büyük engel olarak görür. O; model, aksiyom ve gerçekler olmaksızın düşünmenin önemini belirtir: *Felsefe, yazınla bilim oluş kuvvetleridir* (Colebrook, 2002: 171). Bu durum, Deleuze’ün iktidar kavramını sorgulamasıyla, özelde felsefi iktidar alanlarını sorgulamasıyla yakından ilişkilidir. Deleuze’ü, ‘oluş’ filozofu olmak zorunda yapan temel konu; geleneksel ya da *çağdaş felsefeyle düşünce şekillerinin, benimsedikleri totallikle evrensellik arayışının net bir neticesi olan müteal olanın darbeleri ile farklılık, yaratıcılıkla teklik üstünde baskıcı bir kuvvet tatbik eden bir yapısının bulunması, yani açık bir biçimde etik ve siyasi neticeleri bulunan bir bilgi-iktidar münasebetini içeriğinde barındırmasıdır* (Küçükalp, 2009: 132).

Deleuze, “oluş” kavramını “şizofreniyi bir süreç olarak olumlu yönde” değerlendirerek kurmuştur (Uzunlar, 2017: 203). Deleuze ve Guattari’ye göre şizofreni; kapitalist sistemin mecburi olarak ürettiği kendinden kaçış yoludur. Şizofreni hem kapitalist sistem ve hem de onun bir uzantısı sayılan ‘paranoya’ya karşıt olarak konumlanmaktadır. Paranoyak yapı tutsaklığı getirirken şizofrenik yapı özgürleştirmektedir. Şizofrenik proses, arzu makinelerinin ırkçı baskılardan kurtulmak

suretiyle çalıştıkları bir prosestir. Şizo-analizin işi, bu şizofrenik sürecin kesilmesine mani olmaktır (Yakupoğlu, 1999: 82). Geleneksel psikanaliz, bütün rüyalarımızı, hayallerimizi ve arzularımızı önsel bir suçluluk yargısı üzerinden kodlanmış mesajlar şeklinde yorumlamaktayken şizoanaliz, tüm imgelerimizi ve arzularımızı tek bir gizli zemine (yasa, Tanrı, özne veya ‘ben’ gibi) geri döndürmek yerine, moleküler yoğunluklara bakmak için görüntüleri ayırır. Psikanalizin aksine şizo-analiz, ruhlara yoğunlaşmaz veya konuşan ruhu keşfetme arzularını yorumlamaz. Şizo-analiz, ruhun, egonun veya kişinin imajının; düşünen beyin, yargılayan göz, kendi kendine yeten ve akıl yürütme organı veya yargılayan ağız gibi vücudun belirli bölümlerine ayrıcalık tanır (Colebrook, 2002b: xxviii).

Şizofreniyi organizmadan kaçış olarak değerlendiren Deleuze, bir bakıma şizofreninin analizini yapmıştır. Oluş, şizo-analizin “fark” ve “arzu” kavramları arasında bulunan herkese açık olmayan bağlantıyı en net bir şekilde ortaya koyan kavramdır. Farkın tekrarı olan oluş, sonsuz bir akış ve arzunun olumlu bir hale getirilmesidir (Patton, 2001: 82). Oluş, yaşamı farklı şekillerde değiştirmeye yönelik bir kavram halini almıştır. Bu yönüyle oluş, Deleuze için aslında bir imkândır; hayatın aşkın taraflarını kavrayabilmek adına, kimlik, akıl, insan, kültür vb. düşüncelere dayalı olarak yaşamı dönüştürmeye yaramaktadır. Bir bakıma, şizofrenik bir tarafı olan “oluş” kavramı, Deleuze’de bir klinik durum olmaktan çıkmış, hayatın keşfi bağlamında, düşünce için yeni olasılıklarla metotların gösterilmesi haline gelmiştir (Uzunlar, 2017: 205). Şizofreni, bir realite kaybı, yıkım ve boşluk olarak yorumlanamaz, daha geniş bir şekilde değerlendirilmelidir. Şizofreni, oluşu sağlayan ve ufku genişleten bir kavramdır. Yeni yaşam olanaklarını geliştirmek adına şizofreni, oluş kavramıyla iç içedir, bireyin farklı bir ufuk kazanmasını sağlar. Şizoid oluş, imkân nispetinde *yaklaştıran, bunu maddenin kızgın, dinamik merkezine taşıyan acı ve heyecan dolu bir tecrübedir* (Deleuze ve Guattari, 2012: 35). Bu deneyim, eski ve bilinen yaşam deneyimlerinden farklı ve özgündür.

Oluştaki bir varlığın ‘ne’liği somut gerçeklik ile ilişkilendirilmez, potansiyellikle ve arzu bağlantıları ile izah edilir. Oluş etkin bir güç talebi biçiminde değerlendirilmelidir. Dionysos’un hayatı bütünsel olarak olumlaması şeklinde algılanabilir. Oluş, yaratmaktır ve düşünerek dış dünyayı zihinsel temsiller haline

getirmektir. Böylece, dünya dönüşmeye ve yeniden yaratılmaya başlanır (Colebrook, 2001: 52). Dil dünyayı yeniden kurmak demektir, hele ki gramere dayalı dil, iktidarı temsil edeceği için şizofrenik oluşu tam olarak açıklayamaz. Parçalı ve kırılmış bir gerçekliği, iktidarın ve hegemonyanın temsilcisi olan dil ifade edemez. Bu yüzden dilin *organı olmayan vücutuna, anlamsız ve izafi olmayan izah kuvvetine gücüne* (Sauvagnargues, 2010:78) ulaşmak gerekmektedir. Deleuze, düşüncenin dışında var olan bir dünyanın olmadığını ve bunun da dille temsil edilmediğini belirtir. Düşüncenin alanının dille ifade ve temsil edilebileceği zannedilmesi aşkın düşüncenin hatasıdır. Aşkın düşüncede dilin haricinde ama dille temsil edilebilen bir fenomenler alanı bulunmaktadır (Colebrook, 2001: 52). Bu alan oluşun hakiki alanı olarak işlev görür.

Oluşun gerçekleşmesini sağlayan bu dil, bedensizdir ve derinlerden gelir. Bu dil, bir açıdan majör dile karşı oluşturulmuş ve varlığın hakiki ifade biçimi olan dildir. Dilin geleneksel yapısını bozma, dille oynama ve dili anarşik biçimde bozma; bir bakıma oluşun yeniden gerçekleşmesini sağlayacaktır (Artaud, 2009:91). Sınırlara gelmek, sınırları aşmak ve sınırların ötesindeki varlığı kavramak şizofren dili, yani oluşu keşfetmekle yakından ilişkilidir. Dil bilgisinin ve söz dizimi kurallarının bulunmadığı bir dil, insanlara dilin sınırlarını işaret eder (Deleuze, 2015:112). Deleuze dilin belirlediği aşkın düşüncüyü yıkma konusunda “planlar, yüzeyler ve kıvrımlar fikrini” kullanmayı tercih eder. Bu düşünceyle, “yaratma” ve “içkin oluş” süreçlerini de açıklamış olur. Yaratma ve içkin oluş kavramları çerçevesinde “algılayan-algılanan, potansiyel-somut gerçeklik, iç-dış, özne-nesne, gösteren-gösterilen” arasında herhangi bir ayrım bulunmaz (Deleuze ve Guattari, 2008: 304). İkili bir varlık biçimi onun oluş düşüncesine aykırılık arz eder. Hedefsizliği benimseyen oluş, kendisine bilinmeyen bir alan yaratır ve kaos içinde sonsuzca tekrarlanır.

Bu manada oluş taklit ve özdeşleşmeyi sona erdiren bir süreç ve varlık biçimidir. Deleuze’e göre oluş, çokluk içinde moleküler bir biçimde gerçekleşir. Farklı oluş şekilleri vardır: kadın oluş, hayvan oluş, algılanamaz oluş. Bunların hepsi de bir benzerlik ilişkisi olarak ifade edilmez (Deleuze ve Guattari, 2008: 304). Bu oluşlar bir benzemeden ziyade karşılaşılan şeyle birlikte simültane bir değişime başlamak ve başlanılan her iki noktadan da tamamen uzaklaşmak demektir. Bu süreç bir tanımlama

içermez ama yeni tanımlamalara olanaklılık tanır. Bu noktada Deleuze'ün arzu felsefesinin elemanları hakkında fikir sahibi olmak gerekmektedir. Bu elemanlara bir sonraki başlıkta daha genişçe değinilecektir.

Zourabichvili'nin ifade ettiği üzere vücut fenomenolojik yaşantıya indirgenmeyen “duygular” veya “oluşlar” tarafından kat edildiğinde organsız bedene yönelir” (Zourabichvili, 2011: 135). Deleuze'nin düşüncesinde “organsız beden” kavramı, üretkenliği bulunmayan bir süre, fonksiyonu bulunmayan bir arzu cihazı ve şuur dışı süreçlerdir (Goodchild, 2005: 338). Organsız bedeni arzu felsefesi çerçevesinde, arzu makinelerinin işlevi sırasında ortaya çıkan izlerin kaydedildiği bir alan olarak açıklayan Deleuze, bu kavramın bilinç dışıyla yakından ilişkili olduğunu ifade eder. Bilinç dışı bu noktada şizofreniyle, kaosla ve belirsizlikle yakından ilişkilidir.

Deleuze'e göre bir fikrin önermesel içeriğinin ötesinde duygulanımsal gücü ve yoğunluk düzeyini gösteren başka bir kategori daha mevcuttur. Bu kategorideki alternatif betimlemeler olumlayıcı ifadeleri içerir ve bilinci eril dil hakimiyetinden kurtarır. Bu Deleuze'ün Nietzscheci göçebeliğini ifade eden rizomlar, kaçış çizgileri ve oluşlarla mümkündür. Deleuze oluştan bahsederken genel bir minör-oluştan, moleküler-oluştan, göçebe-oluştan bahseder. Minörite bir durumu değil, bir geçişi veya bir yörüngeyi ifade eder. Varlığın kalbi, bir nükleer reaktörün merkezi gibi hareketsizdir; merkezde hiçbir şey var olmaz (Braidotti, 1993:45).

Şizoid oluş, siyasi bir davranış olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni, majör siyasi hareketlere karşı çıkmasıdır. Tarihten ayrı olarak oluş, geçmiş ve gelecek bağlamında kavramsal bir çerçeveye oturtulamaz. Oluşların tümü, geçmiş ve gelecek arasında gerçekleşen bir geçiş olma özelliğine sahiptir. Bu da bir karşıtlığa karşılık gelir (Deleuze ve Guattari, 2008: 322). Bu noktada ana sorun, yapının içinde üretimle ilgili ilişkilerin de “karşıtlık, özdeşlik, benzerlik” üstüne kurulmasıdır. Oluş, ilişkiler arasındaki bir kıyaslama olarak belirmez. Oluş, benzerlik, sınır, ilerleme, gerileme ya da özdeşlik değildir. Bunların hepsinin dışında, oluş bizzat kendi varlığıyla mümkündür ve kendisinin haricinde bir şey üretmez (Deleuze ve Guattari, 2008: 263). Deleuze'de oluş ve çokluk, birbirinin aynısıdır. Çokluk elementleri ile birleşmeleri ile

kapsamı ile açıklanamaz. Oluş, bağlantılarının miktarı ile açıklanır. Bölünemez ve tabiatını değiştirmeden bir boyuta sahip olamaz (Deleuze ve Guattari, 2008: 275). Bunun sebebi, oluşun boyut ve çeşitliklerinin kendisinde içkin olmasıdır. Oluş, hayatın temsil ya da idealar sahasının ötesindeki organsız beden ve içkin arzudur.

Deleuze’de oluş kavramsallaştırması pek çok metninde kadın-oluş, hayvan-oluş, minör-oluş etrafında şekillenir. Bu oluşların tümü de “algılanamaz-oluş” a yol alır. Algılanamaz-oluş kadın-oluş ile başlayan bütün moleküler-oluşların sonudur (Deleuze ve Guattari, 2008: 279). Algılanamaz-oluşla ifade edilen algılamamanın farklılığı indirgenmesinin sonu ve içkin özgürlüğün imkanıdır. En başta, sadece arı bir farklılık ve oluşla kişisel-olmayan tecrübe bulunur. Algılamaysa farklılığı edimselleştirmek suretiyle indirger, arı farklılığın kompleks akışından koparabildiklerini koparır (Deleuze ve Guattari, 2008: 172-174). Oluşların hepsi, algılamamanın altındadır ya da ötesindedir. Algılanamaz-oluş, algılamayı bir özneyle bir nesnenin bağlantısında yerleşik kılmaz, bu bağlantının sınırı olan hareketin içinde kılar. Tüm oluşlar, “algılama”da mecburi olarak kendi sınırı ile karşı karşıya gelir, sınırının ötesine geçer, moleküler-olur ve bu sayede, “algılanamaz” olan mecburi olarak algılanır-olur haline gelir (Deleuze ve Guattari, 2008: 280-282). Algılanamaz-oluş, tekil ve hegemonik düşünceye karşı çıkan bir perspektif sunar.

1.1.1. Kadın-Oluş

Kadın-oluş ifadesini Deleuze ve Guattari ilk olarak *Kapitalizm ve Şizofreni*’nin ikinci cildi olan *Bin Yayıla* metninde geliştirirler. Felsefi üslubun alışıldık yöneliminin dışına çıkan metinde oluşlar, rizomlar, çokluklar, kaçış çizgileri vurgulanır. Metindeki çoğu ‘yayıla’ 68 devriminin hemen ardından, Fransa’da yeni düzen kurulmadan önceki, kapitalizmin dikte ettiğinden farklı ve yeni var olma ve oluş biçimlerinin mümkün görüldüğü zamanlar olan 1970’lerde yazılır (Conley, 2000:20).

Erkek, geleneksel var olma hali olarak, bir kimlik ve tanınma politikasının apaçık zemini olarak tanımlanır. Kadın, ötekisi olarak, oluşun açılışını sunar. Colebrook bunun imkanını kız çocuğun (*the girl*) erkek ile girdiği radikal bir betimleme ilişkisiyle açıklar: erkeğin zıttı olarak kadın olmak değil, erkeğin öteki oluşu olarak kadın oluş. Böylece kız (*the girl*), tamamlayıcı bir oluş olarak değil,

herhangi bir oluşu çevreleyen istikrarsızlık olarak, kadını düşünmenin bir yolu olarak işlev görür. Kız (*the girl*), erkeğin ötekisinin oluş biçimidir. Deleuze ve Guattari, Woolfun tarzını alkışladıklarında, bunu o bir kadın yazar olduğu için değil, kadını yazdığı için yapmışlardır. Yazıları zaten verilmiş bir kadın kimliğini ne ifade eder ne de temsil eder. Daha ziyade, Woolfun bilinç akışı tekniği aracılığıyla kimlik, bir konuşma akışının etkisi olarak görülür (Colebrook, 2000: 2).

Deleuze "*A'dan Z'ye Deleuze*" adlı Claire Parnet ile yaptığı video röportajda Batı tarafından çoğunlukçu bir standardın belirlenmiş olduğunu söyler. Bu standartlar erkek, heteroseksüel, yetişkin ve kentli olmaktır. Deleuze'e göre bu çoğunlukçu standart molar çizgiyi belirler ve dolayısıyla bu standartları karşılamayan birey solda yer almaktadır. Çünkü hakları için mücadele etmek durumundadır. Kadın, çocuk, hayvan vs. Yani bir erkek-oluş yoktur; basitçe erkek için de bir kadın-oluş vardır. Bu noktadan başlayarak erkek, standartlarından dışarı çıkarak minör-oluşu deneyimleyebilecektir. Tüm oluşlar kadın-oluş ile başlar ve ondan geçer fikriyle majör-egemen-hiyerarşik-tanımlanmış vs. ile tamamen erkek olarak ve erkek tarafından kastedilen işaretlenir. Tanımlamaları dil üzerinden insan ürettiğine göre, bütün tanımlanmış, verili kavramlar patriyarkal temeller üzerine oturtulmuştur.

"Erkek" bir standarttır, çoğunluğun mükemmel standardıdır ve tüm bedenler bu standartla ilişkili olarak tanımlanır. Bu standartla ilgili olarak, erkek olarak özneleştirilen erkek bedenleri zorunlu olarak majöriteyi oluştururken kadın olarak özneleştirilen kadın bedenleri zorunlu olarak bir minöriteyi oluşturur. Diğer taraftan kadının bir oluş oluşturması, erkeğe göre bir azınlık durumu olarak değildir. Bununla birlikte, Deleuze ve Guattari, bu bedenin organları ve işlevleri nedeniyle kadın olarak oluştuğunu, bunun temelinde erkek standardına göre kadın olarak öznellediğini savunurlar. Kadın olarak özneleştirilen kadın bedeninin, kadın-oluşla ilgili olarak ayrıcalıklı bir konuma sahip olması mümkündür. Ancak erkek standardına göre minör olarak tanımlanmasına rağmen, kadın bir molar türün içinde bir molar-varlık olarak kalır. Kadın olarak özneleştirilen beden, Deleuze ve Guattari tarafından "kadın, biçimiyle tanımlandığı, organlara ve işlevlere sahip olduğu ve bir özne olarak atandığı" sürece bir molar-varlık olarak kavranır. Ve bu nedenle, her oluş bir moleküler-oluş olduğundan, "molar bir varlık olarak kadın, kadın-oluş olmak zorundadır". Yani kadın

olarak özneleştirilen bir bedenin biçimi bile bu beden kadınlaştıkça çözülmeye eğilimlidir (Dawson, 2008: 97).

Kadın kimliği erkek üzerinden, majör olana tabi tutularak tanımlandığında molar bir kategoride değerlendirilmiş olmaktadır. Oysa oluşlar moleküler düzlemde gerçekleşir. Erkeğin karşısına yerleştirildiğinde değil, erkeğin öteki oluşu yoluyla deneyimlendiğinde kadın oluş, hiyerarşik kalıpları kırar ve rizomatik bir yapıya bürünür. Kadın bir özne olarak tanımlandığında değil, yersizyurtsuzlaşmaya başladığında yeni kimlikler ve anlamlar inşa edebilecektir. Tarih ve kültürün patriarkal kalıpları kadını bu bağlamların dışında tutmuştur. Dolayısıyla kadın-oluş, diğer tüm oluşlar gibi bir minör oluştur.

Deleuze, yersizyurtsuzlaşmanın tüm çizgilerinin zorunlu olarak "kadın-oluş" durumundan geçtiğini açıkça belirtir. Deleuze, Bin Yayla'da kadın-oluşun azınlık olmanın herhangi bir başka biçimi olmadığını, daha çok tüm oluş sürecinin anahtarı, ön koşulu ve gerekli başlangıç noktası olduğunu belirtir. Kadın, Batı söyleminde ayrıcalıklı ötekilik figürü olduğu sürece, kadın-oluş zorunlu olarak can alıcı adımdır. Kadın-oluş dahil tüm oluşların kadın-oluşla başladığı ve ondan geçtiği söylenmelidir. Bununla birlikte, "kadın-oluş" sürecinde "kadın"a yapılan gönderme, ampirik dışılara değil, topolojik konumlara, pozitif kuvvetlerin olumlama düzeylerine veya derecelerine ve göçebe, rizomatik bilincin düzeylerine atıfta bulunur. Kadın olmak, genel bir dönüşüm sürecinin işaretidir (Braidotti, 1993: 46).

Kadın-oluş kendi içinde bir amaç olarak görülemez, onda hem erkek hem de kadın hala algılanabilir. Kadın-oluş, bütüncül bir eleştirinin temelini oluşturmaktadır. Kadın-oluş edebiyat ve yaşam düzeni ele almaksızın anlaşılabilir, çünkü kadın-oluşun ilk ya da klinik evresinde psikotik bir işlem olduğu doğruyken, ikinci veya edebi evresinde bir aygıttır, bir etki yaratmaya muktedir bir şeydir. Birinci, hala klinik durumda kadın-oluş, tam olarak Deleuze'ün verdiği klinik anlamda bir prosedürdür, ama ikinci ya da edebi durumda, bir araçtır. Kadın-oluşun teşhisten iddianameye geçişini belirleyen, prosedürden aygıtı bu başkalaşımdır (Buchanan, 2000: 99).

Kadın-oluş, şizofreni gibi, klinik psikotik biçimine sahip olabilir (şizofreni gibi, kadın-oluş psikanalizden alınmıştır; Freud, hastası Schreber'in kadın-oluştan acı

çektğini teşhis eder). Ama aynı zamanda, kadın-oluş okuyucular veya izleyiciler üzerinde etki yaratmaya muktedir olan eleştirel/sanatsal bir biçime de sahiptir. Kadın-oluş, bu ikinci biçimde artık bir teşhis değil, bir iddiadır (Pisters, 2003: 107).

Deleuze'ün "kadın-oluşu", erkekleri ve kadınları yeni, sözde toplumsal cinsiyet cinselliğinin ötesinde birleştirir ve bu sorunludur, çünkü kadınların kendi tarihsel mücadelelerine dair algılarıyla çatışır (Braidotti, 1993: 51). Deleuze, kadın-oluşu azalma yolunda bir aşama, algılanamaz-oluş yolunda bir adım olarak görmektedir. Kadın-oluş ilk kuantum ya da moleküler parçadır, ondan sonra ona bağlanan hayvan-oluşlar gelir ve son olarak şüphesiz, algılanamaz oluş vardır. Deleuze için kadın-oluş arzu edilen bir algılanamazlık durumuna ulaşmanın ilk ve gerekli adımıdır (Flieger, 2000: 39).

1.1.2. Hayvan-Oluş

Bin Yayla'nın onuncu yaylasında, Yoğun-oluş, Hayvan-oluş, Algılanamaz-oluş vardır. Deleuze ve Guattari, hayvan-oluşun, diğer oluşlardan yalnızca biri olduğunda ısrar eder. Bununla birlikte, hayvan-oluş, hakkında en çok yazdıkları oluş türüdür (Beaulieu, 2011: 77). Deleuze ve Guattari'nin tüm insan-olmayan hayvanları üç kategoriye ayırmasını göz önünde bulundurmak gerekir: ödipal hayvanlar, Devlet hayvanları ve şeytani hayvanlar (Laurie, 2015: 148). Bu bölünmeler yalnızca derece ve olumsuzluk ayrımlarıdır. Bu hayvan türleri hayvan-oluşun üç türüne karşılık gelmez. Kategorileştirme daha ziyade insanlarla ilişkili olarak oluşturulabilecek üç olasılığı işaret eder: insanların başka hayvanlar üretebileceği üç yolu temsil ederler.

Ödipal hayvanlar bireyselleştirilmiş hayvanlardır, aile hayvanlarıdır, duygusaldır. Bunlar Freud'a aittir. Her biri kendi küçük geçmişi olan ödipal hayvanlar, 'benim' kedim, 'benim' köpeğim denilenlerdir. Bu hayvanlar bizi gerilemeye davet ederek narsisistik bir tefekküre çeker. Onlar arkalarında bir baba, anne, küçük bir erkek kardeş keşfetmek için daha iyi olan, psikanalizin anladığı tek hayvan türüdür. Kedilere, tavşanlara ve diğer ev 'arkadaşlarına' duygusal yatırımlar, insan olmayı, insan egosunun hâlâ anlamlandırma merkezini sağladığı bir ödipal döngüye hapsedebilir. İnsanların her zaman kendisini hayvanı 'oyarken' bulma tehlikesi vardır. Tabii ki, insanlar diğer insanlar için narsisistik öz-tatmin nesneleri olabilir. Yine de

ödipal hayvanlar, benliğin aracılık etmediği bir öteki fantezisi için bir kaynak sağlar (Laurie, 2015: 148-149).

İkincisi, mitolojiden ve manevi veya dini inançlardan kaynaklanan ve otoriter figürlerin rolünü yerine getiren kutsal veya arketipsel sembollere karşılık gelen Devlet hayvanları vardır. (Beaulieu, 2011: 77). “Mit-hayvanlar” olarak ifade edilen bu hayvanlar, özellik veya niteliklere sahiptirler. Cins, sınıflandırma veya Devlet hayvanlarıdır. Hayvanlar, büyük ilahi mitlerde, onlardan diziler veya yapılar çıkarılacak şekilde ele alınır. Mit-hayvanlar doğrudan kişilerarası kimlik gerektirmez. Bunun yerine, doğal sınıflandırmalar, her biri diğerlerinden biraz farklı olan kültürel sınıflandırmalara benzer karşıt yapılarda düzenlenir. Mit-hayvanlar, amacı 'bir çelişkinin üstesinden gelebilecek mantıksal bir model sağlamak' olan mitin ortak sosyal mantığına aittir (Laurie, 2015: 150-151).

Üçüncü hayvan ise tamamen farklıdır: Şeytani oluş. Deleuze ve Guattari'ye göre, canlıların dünyası (varlık halleri) ile bir tür duyular üstü dünya (birinci dünyaya içkin) arasında yer alır ve bu, inorganik yaşamdan, duygulardan ve kişisel olmayan güçlerden oluşur. ödipal ve Devlet hayvanlarının bir molar değeri vardır (köpeğim, Tanrı Ganesh, vb.). Ancak şeytani hayvanların moleküler bir karakteri vardır. Bu nedenle, hayvan-oluş şeytani hayvanlarla ilgili olarak gerçekleşir (Beaulieu, 2011: 77).

Bu bir hayal ürünü, bir rüya ya da bir fantezi değildir. Hayvan-oluşlar gerçektir. Hayvan-oluş, hayvanı oynamak ya da onu taklit etmekten ibaret değildir. Esasen bir gerçekliğe işaret eder. Ancak, hayvanın "gerçekten" başka bir şey haline gelmesi gibi, insan da "gerçekten" bir hayvan olmayacaktır. Gerçek olan, oluşun kendisidir, oluşun bloğudur; olanın içinden geçtiği varsayılan sabit terimler değildir. Blok, oluşturulan ittifak anahtarıdır. Deleuze ve Guattari'nin blok olarak ifade ettikleri budur. Çünkü öteki olma çabalarımızda içine girdiğimiz yakınlık bölgesini kapsar. İnsanı diğer hayvanla bir ilişkiye yönlendirir. Ancak bu, iki ayrı noktanın birbirine bağlanması değildir. Bu iki fark edilebilir noktanın kaybolmasıyla, sabit formdan kurtulmayla sonuçlanır (Brown, 2007: 264).

Hayvan-oluş, insanın insan olmayan hayvanlara göre dönüşümlerini açıklamak için alternatif bir şema sağlar. Hayvan-oluş, hayvanın (Freudcu evcil hayvanlar) veya

semiyotik bir yer tutucu olarak hayvanın nesneleştirilmesiyle başlamaz. İnsan olmayan ne bir kimlik alanıdır ne de gizli toplumsal çelişkilerin bir ifadesidir. Hayvan-oluşlar, insanın habitusuna başka varoluş biçimlerinin müdahaleleridir ve beklenmedik hareketler, arzular ve dönüşümler üretirler. Zira hayvan-oluş, bireysel niyetliliğin dışında bir nedenselliğe sahip olaylardır (Laurie, 2015: 157).

Bir insanın hayvan-oluşu, Deleuze ve Guattari'nin anormal bir birey dediği şeyle ittifak içinde başlatılmalıdır. Sürüde bulunan ve sürünün sınır çizgisini tanımlamaya yardımcı olan hayvandır. Bu bireyin statüsü genellikle bilinmez: sürünün içinde mi, sınırında mı yoksa tamamen dışında mı? Birey sürünün lideri olabilir ya da Moby-Dick gibi sürüden ayrılıp yalnız seyahat eden bir hayvan olabilir. Her iki durumda da anormal bireyin rolü, çoklukların oluşumu veya geçişlerinin dönüşümlerini her zaman kaçış çizgisinde daha ileriye taşımaktır. Başka bir deyişle, bu birey bizi molar kimliğimizden uzaklaşmaya ve yeni bir var olma, ilişki kurma biçimleri alanına doğru bir harekete çeker. Bu bölge yenilik ve olasılıklardan biridir. Bu bölge veya oluş bloğu içinde bir kaçış çizgisi ortaya çıkar. Bu bölgeyi bir yaratıcılık kaynağı, bedenlerimizde var olan ve ortaya çıkma potansiyeli olan insanlık dışı bir olasılık olarak görürler (Brown, 2007: 267).

1.1.3. Algılanamaz-Oluş

Algılanamaz-oluşla ifade edilen algılamanın farklılığı indirgenmesinin sonu ve içkin özgürlüğün imkânıdır. En başta, sadece arı bir farklılık ve oluşla kişisel-olmayan tecrübe bulunur. Algılamaysa farklılığı edimselleştirmek suretiyle indirger, arı farklılığın kompleks akışından koparabildiklerini koparır. (Deleuze ve Guattari, 2008: 172-174). Oluşların hepsi, algılamanın altındadır ya da ötesindedir.

Deleuze'ün algılanamaz hale gelme dediği şey, gece yarısına geçiş anını işaret eder. Gece yarısı anının kendisi, Deleuze'ün yaşam terimiyle işaret ettiği şeydir. Algılanamaz-oluş, çevreyle kaynaşma sürecini gerektirir; çevreyle bir harmanlamadır. Bireysel özelliklerin kademeli olarak çözülmesini ima eder. Algılanamaz hale gelmek, benlik ile onun yaşam alanı, bir bütün olarak kozmos arasındaki kaynaşma noktasıdır. Bu, potansiyellerin mevcut açılımı olarak tanımlanan “burada ve şimdi”ye tam olarak dahil olmayı mümkün kılan yaratıcı gücün bir barajı gibidir, aynı zamanda özne

içindeki niteliksel değişimlerin de örtülmesi gibidir. Bunun için ödenecek paradoksal bedel, sosyal kimlik olarak anlaşılan egonun ölümüdür. Bu algılanamaz-oluş süreci, göçebenin gece yarısına doğru çözülme hareketine işaret eder, göçebe özneliliğin çözüldüğü, yavaş yavaş postmoderniteyi terk ettiği ve farklı bir şeye dönüştüğü süreçtir (Koppensteiner, 2009: 8-11).

Deleuze, tüm oluş süreçlerinin algılanamaz hale gelmeyi hedeflediğini iddia eder, ancak düz ontoloji içinde içkinlik üzerine düşünür; bu hem zihnin cisimleşmesini hem de maddenin bedenlenmesini kapsar. Varlığın yokluğa çökmesi veya ontolojik patlama yoktur, aksine tüm olumsuzlukların büyük hayvana, organsız-bedene, sonsuz oluşların kozmik yankılanma odasına dönüşmesi vardır. Bir algılanamaz-oluş sürecini tetiklemek için, benlik diyebileceğimiz şeyde oldukça büyük bir dönüşümün gerçekleşmesi gerekir. Algılanamaz-oluş, benlik ile onun yaşam alanı, bir bütün olarak kozmos arasındaki kaynaşma noktasıdır. Benliğin ortadan kaybolma noktasına ve onun yerini, benliği değil, kolektifi güçlendiren çoklu iç bağlantıların yaşayan bir bağının almasına işaret eder; kimlik değil, olumlayıcı öznellik; bilinç değil, olumlu karşılıklı bağlantılar (Braidotti, 2006: 154).

“Algılanamaz-oluş, algılamayı bir özneyle bir nesnenin bağlantısında yerleşik kılmaz, bu bağlantının sınırı olan hareketin içinde kılar. Tüm oluşlar, ‘algılama’da mecburi olarak kendi sınırı ile karşı karşıya gelir, sınırının ötesine geçer, moleküler-olur ve bu sayede, ‘algılanamaz’ olan mecburi olarak algılanır-olur haline gelir.”

(Deleuze ve Guattari, 2008: 280-282). Algılanamaz-oluş, tekil ve hegemonik düşünceye karşı çıkan bir perspektif sunar.

Her şey algılanamaz hale gelir, yine de tam olarak algılanamaz olanın görüldüğü ve duyulduğu yer olan tutarlılık düzleminde her şey algılanamaz hale gelir. Planomenon veya Rhizosphere, Criterium'dur (ve boyut sayısı arttıkça yine başka isimler). n boyutta, buna Hiperküre, Mekanosfer denir. Soyut Figürdür, ya da daha doğrusu, kendisi bir biçimi olmadığı için, her somut düzenlemenin bir çokluk, bir oluş, bir parça, bir titreşim olduğu soyut makinedir. Ve soyut makine hepsinin kesişimidir (Deleuze ve Guattari, 2008: 252).

Sanat, kurulu düzeneklere göre bir kaçış çizgisi işleviyle değil, bu etiğin bu üçlü ilkesini tanımlayan olumlu bir oluşla nitelenir: algılanamaz-oluş, ayırt edilemez-oluş ve kişisel-olmayan-oluş. Gösterenin duvarını yıkmak, şizofreni taklit etmek

değildir. Sanatı dünya ile aynı anda olmak için diğer güçler arasında bir güç olarak dünyaya sokan üslupsal bir çalışma ile yoğun güç ilişkilerine ulaşmak anlamına gelir (Sauvagnargues, 2010: 157).

Algılanamaz olan, oluşun içkin sonu, onun kozmik formülüdür. Örneğin, Matheson'ın Küçülen Adam'ı doğanın krallıklarından geçer, moleküller arasında kayar, sonsuz üzerine sonsuz meditasyonda bulunamaz bir parçacık haline gelir. Paul Morand'ın Mösyö Sıfır'ı daha büyük ülkelerden kaçır, en küçükleri geçer, Devletler ölçeğine iner, Lichtenstein'da tek üyesi olduğu anonim bir toplum kurar ve fark edilmeden ölür, parmaklarıyla 0 parçacığını oluşturur: "Ben su altında yüzerek kaçan ve dünyanın tüm tüfeklerinin ateş ettiği bir adamım. ... Artık bir hedef göstermemeliyim." (Deleuze ve Guattari, 2008: 279).

Bu pasajdan da anlaşıldığı üzere, kadın-oluşla başlayan bütün süreçlerin varmak istediği son nokta algılanamaz-oluştur. Bu nihai olarak saf oluşa, içkinlik düzleminin bütün çokluklarına ulaşabilmeyi mümkün kılar. Hiçbir şey olarak aynı anda herkes ve her şey-oluş haline gelmeye, tamamen silinerek dünyayı oluş haline getirmeye doğru alan oluşturabilme için bir ifade biçimi yaratır.

1.2. Şizoanaliz ve Arzu

Deleuze ve Guattari, psikanalize karşı şizoanalizi önerir ve üretimin biricik itici gücü olarak olumlayıcı arzuyu devrimi mümkün kılacak sürece potansiyel ve giderek kinetikleşen enerji olarak yerleştirir. Freud, psikanaliz, bastırılmış Oedipus kompleksi keşfinden farklı bir başarı ile ön plana çıkamayacak ise bu durumun tek başına bile insanlığın kıymetli yeni kazanımları arasında olacağını savlama cüretini ortaya koyarım, diyerek kuramının en temeline Oedipus'u yerleştirmiştir (Freud, 1949: 61). Deleuze ile Guattari de Oedipus'un karşısına Anti-Oedipus'u koymuştur. *Kapitalizm ve Şizofreni* ikilemesinin birincisi olan *Anti- Ödip*'te Deleuze ile Guattari, bütün arzusunun ailevi olmaktan ziyade sosyal olduğunu ve sosyal arzu için en iyi yol gösterenin nevrotik egodan ziyade şizofrenik id olduğunu belirtir. Onlara göre psikanaliz, tüm arzuyu aileye indirgeyerek onun yerliyurtlulaşmasına, bir eksik gidermeye indirgenmesine ve böylece düzenin devamı için bir desteğe dönüşmesine sebep olmaktadır. Psikanaliz, kapitalist düzene hizmet eden araçlardan birisi olarak işlev görür. Psikanalizin yerine, birey-altı uzuvlarıyla birey-üstü, sosyal bağlara odaklanmış ve Freudçu ve Marksist kuramsal alanları tek bir arzulama üretim sahası

şeklinde ele alan “şizoanaliz”i koymayı önermektedirler (Bogue, 2013:125-126). Psikanalitik ve sosyal alanların şizoanalizi önerileri, edebi söylemin belirli örneklerinin kapitalist tahsisatların kısıtlamalarını aşan ve böylece kapitalist toplumun temel yapılarını patlatabilecek devrimci arzu yatırımları olarak işlev gören "arzu makineleri" oluşturduğunu ortaya çıkarırlar (Stivale, 1980:46).

Deleuze ve Guattari'ye göre psikanalizin temel sıkıntısı arzuyu konumlandırışıdır. Arzuyu nesnenin özünde yarattığı boşluk olarak tanımlayan Platoncu yaklaşıma; “arzuyu edinim tarafına yerleştirdiğimiz andan itibaren, idealist (diyalektik, nihilist) bir kavrayış haline getiririz, bu da onu öncelikle bir eksiklik olarak görmemize neden olur: bir nesnenin eksikliği, gerçek nesnenin eksikliği” diyerek karşı çıkar (Deleuze ve Guattari, 2000:25). Freudcu arzu, kapitalistin tuzağıdır; “...egemen bir sınıfın sanatıdır” (Deleuze ve Guattari, 2000:35). Çünkü bir eksikliğin giderilmesi, ortaya çıkan bir ihtiyacın peşine düşülmesi bollaşmış arzı talepleştirecek yapay, sanal ihtiyaçlar üreten kapitalistin süreci kontrol etmesine hizmet eder. Çünkü eksikliğin giderilmesi bir tatmin olma halidir. Arzu yerliyurtlulaşmıştır. Deleuze ve Guattari arzunun bu tarifini reddeder. Arzu, eksikliğin giderilmesinin istenmesi değildir. O bütün üretim süreçlerini içinde barındırır, kendinde üretir ve bütün üretim süreçlerinin ön koşuludur:

“Arzu üretiyorsa, ürünü gerçektir. Arzu üretkense, yalnızca gerçek dünyada üretken olabilir ve yalnızca gerçekliği üretebilir... Arzu hiçbir şeyden yoksun değildir; nesnesinden yoksun değildir. Daha ziyade, sabit bir öznenen yoksun olan arzudur veya arzuda eksik olan öznedir; baskı olmadıkça sabit bir özne yoktur. Arzu ve onun nesnesi bir ve aynı şeydir: bir makinenin makinesi olarak makine. Arzu bir makinedir ve arzunun nesnesi ona bağlı başka bir makinedir. Dolayısıyla ürün, üretim sürecinden çıkarılan bir şeydir: üretim eylemi ile ürün arasında bir şey kopar, böylece serseri, göçebe özneye bir kalıntı verir” (Deleuze ve Guattari, 2000:26).

Deleuze ve Guattari psikanalizin karşısına şizoanalizi koyarken, onun temel unsurları olan id, ego ve süperegoya karşılık kendi kavramları olan arzulama makineleri, organsız beden ve göçebe özneyi önerirler. Ronald Bogue, yazarların bunu psikozluların deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları bir psikolojik modele göre kavramsallaştırdıklarını söylemektedir. Şizofrenleri gözlemlemeleri sonucu genellikle onların üç psikoz durumuna girdiklerini fark etmişlerdir. Bir durumda şizofrenler

bedenlerinin bazı uzuvlarını kendilerine yabancı birer parçaymış gibi algılamaktadırlar. Bir başka durumda şizofrenler bedenlerini içinde organların bulunmadığı bir boşluk olarak tanımlamaktadırlar. Nihayet bazı durumlarda Napolyon, İsa gibi başka kimliklere bürünmektedirler. Psikoza ait bu üç deneyim arzulama üretiminin asıl parçalarının temelini oluştururlar: arzulama makineleri, organsız beden ve göçebe özne (Bogue, 2013:136).

Psikanalitik çözümleme, arzunun politik ve toplumsal yanını ortadan kaldırır ve ehlileşmeye tabi tutar. Ehlileşen arzu tam da düzenin istediği gibi aile üçgeni içinde hapsolarak baskılanır. Artık yeni toplumsal rol uyumluluk çabaları gösteren, arzu nesnesinin eksikliğini tamamlamaya çalışan uysal bir gönüllü olma halidir. Halbuki Deleuze ve Guattari'ye göre arzunun nesnesi olmadığı gibi öznesi de yoktur. O bir makinedir ve saf biçimiyle bir üretim halindedir. Gerçeği üretir. Arzunun bu konumlanışındaki toplumsal ve siyasal gücünün en olgun örneklerini Deleuze ve Guattari, Kafka'da bulurlar. Arzu Kafka'nın eserlerinin yapılandırıcı bir özelliğidir. Deleuze ve Guattari bunu ilk fark eden araştırmacılardandır. Daha önce Kafka daha çok psikanalitik ve teolojik çözümlemelere tabi tutulmuştur. Yazarlar için bu Kafka gibi bir yazı makinesinin üretimini neredeyse sabote etmek anlamına gelmektedir. Çünkü o üretirken kapitalist uyumlaşmaya karşı arzuyu siyasallaştırarak, kolektif sözcelem üretmektedir. Yani durum tam tersidir: Kafka'nın edebiyatına psikanalitik yaklaşım, sınırlı ve koşullu bir hiyerarşik evcilleştirmedir. Deleuze ve Guattari onun edebiyatına yaklaşmak için alternatif bir kavramsal çerçeve sağlamışlardır: Kafka'nın yapıtına nasıl girmeli? (Deleuze ve Guattari, 2015:7).

Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin metni Deleuze ve Guattari işbirliğinin *Anti-Ödip*'ten sonra yazdıkları ilk kitabıdır ve *Anti-Ödip*'te çerçevesini belirledikleri şizo-analiz için bir örnek okuma niteliğindedir. *Anti-Ödip*'te, şizo-analiz hakkındaki pek çok karmaşık kavramdan biri olan 'makine' ile *Ceza Sömürgesi*'nin makinesi arasında bağlantı kurarlar. Deleuze ve Guattari *Anti-Ödip*'te *Ceza Sömürgesi*'ndeki işkence makinesini Carrouges'ten ödünç aldıkları "bekar makine" kavramıyla tarif ederler. Carrouges, *Ceza Sömürgesi*'nin makinesi ile Duchamb'ın *The Large Glass* adlı performans eseri arasında benzerlik kurarak bu makinelerin bekar makineler olduğunu ileri sürer. Carrouges bekar makineyi "aşkı bir ölüm tekniğine dönüştüren fantastik bir

makine imgesi” olarak tanımlar. İnfaz aparatının insan ve makineyi yukardan aşağı doğru inen tek bir yapıda birleştirdiğini gözlemler: yukarıda duran bir tasarım aparatından aşağıdaki bedene inen dehşet verici bir yasa. Aynı katmanlı yapı, aynı çalışma prensipleri, üstte aynı tür hiyeroglif yazılar ve aynı türden bir nihai etki (Carrouges, 1975:21-26). Carrouges'in ceza makinesi dışında söylediği şeylerin pek azı, Deleuze'ü doğrudan destekler; Deleuze de zaten yalnızca bekar makine kavramsallaşmasını ödünç almıştır. Kafka'nın *Ceza Sömürgesinde*'ki işkence makinesini ele alışı, Deleuze'ün Kafka'nın çalışmalarına edebiyat makinesi olarak yaklaşımını, hatta genel olarak makinelere ilişkin anlayışlarını aydınlatmada yararlıdır. Deleuze ve Guattari'ye göre makineler her yerdedir ve her şey makinedir. Arzulayan makineler, bir üretim ve akış için başka bir makineye bağlanırlar ve bu bağlantı yeni bir makine oluşturur. Heterojen tekilliklerin bir araya gelerek birbirlerine bağlanmaları, makinesel bir işleve, aralarından geçen bir enerjiye ve üretilen bir ürüne işaret eder. Göçebe öznenin üretiminde kısmi nesneler ile Organsız Beden arasındaki itme ve çekme hareketi uzlaştırıldığında, paranoyak makine ve mucizevi makinenin oluşumunu başaran üçüncü bir bileşik makine olan bir “bekar makine” yaratılır (Bogue, 2003:69).

Lara Pehar, Deleuze ve Guattari'nin Kafka'yı arzunun psikanalize evcilleştirme, ödipalizasyon, aile üçgeni, aşkınlık ve yorum aracılığıyla yenik düştüğü sahteliklerden kurtarmaya çalıştığını belirtir (Pehar, 2017:xxix). Minör olan Kafka'nın edebiyatı ne Ödipal ne de kişiseldir. O aile üçgenine kapılmış evlenemeyen bir bekar değildir, o bir bekar makinesi olarak çalışır (böylelikle diğer sosyal makinelere bağlanır). Buna göre Kafka'nın kısa öyküleri, her şeyi Ödipus ve ailede yeniden yerliyurtlulaştırmaz. Aksine Ödipus'u dünyada yersizyurtsuzlaştırır. Öykülerdeki kahramanlar bir kaçış çizgisinin izini sürer. Gregor Samsa babasından değil, babasının kaçmayı beceremediği bürokratlardan ve aile üçgeninden kaçmaya çalışmaktadır. Kafka'da Ödipus unsurları görünür halde olsa da sorun bu görüntünün salt psikanalitik çözümlenme ve yorumlamaya tabi tutulmasıdır. Yorumlama aile üçgeni içine sıkışıp kalır; bu bir indirgemedir. Halbuki Deleuze ve Guattari'ye göre bu indirgemecilik, ödipal görüntülerin arkasındaki koca bir toplumsal ve politik gerekçeleri görmemek ya da yok saymaktır. Her iki halde de “kapitalist sanat” devreye girer.

Deleuze ve Guattari, psikanalizin temel unsurlarından egoya karşılık olarak anlaşılması en güç kavramlarından biri olan “organsız beden”i koyar. Egonun karşısında konumlanışının en temel anlamı organsız beden, bireyi özne olarak tanımlayan bütün bağlantılarından kurtarması olarak açıklanabilir. Deleuze ve Guattari inşa edilmiş “ben”i reddeder. Özne fikrine karşı çıkar. Şahsiyet inşası kişinin özgür isteklerini toplumla, yasayla, gelenekle, ahlakla uyumlulaştırma çabasıdır. Gerçekte olan iktidarın makbul vatandaşı olma sürecinin işletilmesidir. Birey, şahsiyetini inşa ettiğini düşünürken aslında iktidarın sunduğu kimlik elbisesini giymektedir. Bu paranoyak makinenin çalışmasıdır. Deleuze ve Guattari’ye göre insan, arzu makinelerinden oluşan bir mekanizma olarak çalışır. Bu makineler kendi içindeki ve dış dünyadaki makinelerle birlikte çalışır, birbirlerine bağlanır. Bu çalışma sırasında üretilenlerin dışında bir yan unsur olarak organsız beden de üretilir. Organsız beden bir yandan üretilirken bir yandan kısmi parçalar (organ-makine) arasındaki itme çekme hareketiyle makinesel çalışmaya etki eder. Üretilen organsız beden makineler arasındaki akışları sevmez. Organsız beden arzulayan makinenin bir başka makine ile birleşip akışı sağlayarak ortaya çıkan organizmadan -organlardan değil ama organizmadan- acı duyar. Bir makinenin başka bir makineyle birleşiminden doğan akıştan, o makinenin tanımlanabilir, kısıtlı ve sınırlayıcı üretiminden, organların organize işleyişinden acı duyar ve itme-çekmelerle yeni bağlantılar için ayırıcı sentezlere olanak tanır. Arzu makineleri organsız bedene girmek ister, organsız beden onları iter. Çünkü onları aşırı bir zulüm aparatı olarak deneyimler (Deleuze ve Guattari, 2000: 8). Organsız beden bir anti-üretim alanı olarak üretimi sağlayan organ-makinelerin akışa girdikleri anda itme gücüyle akışı böler ve sürekliliği sekteye uğratar. “Üretimi bir yerde durur, her şey bir an donar” organizmadan kurtulan organı kendine çeker. Bu durum anti-üretimdir (Deleuze ve Guattari, 2000: 7). Ardından makine başka bir makineyle etkileşime geçer. Sonra onu da durdurur. Deleuze ve Guattari’nin makine kavramlarını teknik makinelerden ayıran meşhur sözü “*makineler yalnızca bozulduklarında çalışırlar*” organsız beden, üretimi durdurduğu ve makinesel bağlantıyı kopardığı anı işaret eder. Organsız beden makinesel akışları itme gücüyle sekteye uğratacak ve bu bozulma anında yeni bir bağlantı için çekme gücü devreye girecektir. Organsız beden bir anti-üretim alanı, bir kayıt merkezi ve yeni üretimlere açılan bir kapıdır. Ağız makinesi meme ile birleştiğinde emme makinesi

olur. Organsız beden bu organizmadan rahatsızlık duyar ve bir itme gücü oluşturur. Bebek memeden koparak agulamaya başladığında bir konuşma makinesi olur ve bir kulak makinesiyle bağlanarak içinden sözcüklerin aktığı yeni bir makinesel bağlantı kurar. Organsız beden bu makineyi de itecek, bağlantıyı koparacak ve tekrar çekme gücüyle yeni bir bağlantıya olanak tanıyacaktır ve bütün bu bağlantılar organsız bedenın alanına kaydedilecektir. Organ-makine bağlantılarının etkisiz duruma gelmesi bağlantıların kendilerini üretmek yerine bağlantıların arasındaki ilişkiler ağını kaydeden bir yüzey oluşturur. Deleuze ve Guattari'nin organsız bedeni bu kayıt yüzeyidir (Holland, 2013:69). Organsız beden bir nesne değildir, şekli de yoktur; bir beden gibi anlaşılmamalıdır. O bir yoğunluk bulutu gibi algılanabilecek bir yeğınlıktir. Deleuze ve Guattari organsız bedeni bir yumurtaya benzetirler. Henüz organlara dönüşmemiş ama organların özelliklerini içinde barındıran kök hücreler gibi, içinde yaşamın bütün olanaklarının potansiyelini taşıyan, bedenden ayrı saf yeğınlık hali:

“Organları olmayan vücut bir yumurtadır: enlemler, boylamlar ve jeodezik çizgilerle eksenler ve eşikler ile çaprazlanmıştır, geçişleri ve gelişleri, öznenin bu belirli vektörler boyunca gelişen varış noktalarını işaretleyen gradyanlarla geçilir. Buradaki hiçbir şey temsilci değildir; daha ziyade, tüm yaşam ve yaşanmış deneyimdir: Göğüslere sahip olmanın gerçek, yaşanmış duygusu göğüslere benzemez, onları temsil etmez, yumurtadaki önceden belirlenmiş bir bölgenin üretmesi için uyarılacağı organı andırması gibi kendi içinde. Yoğunluk bantları, potansiyeller, eşikler ve gradyanlardan başka bir şey yok.” (Deleuze ve Guattari, 2000:19).

Meme makinesinin çalışması, süt akışının sağlanması, meme ile ağız makinesinin buluşması makinesel bir düzendir. Bu gerçekleşip bittikten sonra bir memeye sahip olma duygusu uyandırır. Bu organsız bedende bıraktığı izdir. Memenin kendisi değildir. Organsız beden bu tür deneyimlerden geriye kalan duygularla oluşur. Deleuze ve Guattari'nin yukarıdaki pasajda Schreber Vakası'na referansla işaret ettikleri gibi organsız belirlenim, elbette içinde arzu makinelerinin kendilerini bir töz, bir yeğınlık, olarak barındırmasına rağmen hiçbir zaman nesne barındırmazlar. “Yeğınlık = 0” (Deleuze ve Guattari, 2000:21).

Toplumsal kodlarla tanımlanmış özne olarak “ego” majör bir gösterendir. Özne, kayıt alanına önceden toplumsal kodlar tarafından çizilmiş çizgilerin üzerinde hareket eder. Toplumsal kodlar ayırıcı sentezin dışlayıcı, kısıtlayıcı ve negatif bir kullanımını zor kullanarak benimsetir ve bu biçimde arzulama üretimini buyurulmuş

yollara yönlendirir (Bogue, 2013:141). Bu hareketliliğin güzergahı psikanalitiğin hali hazırda var olduğunu ima ettiği bilinçdışı aracılığıyla verilir. Psikanaliz, bilinçdışını kendi yazma ve temsil sisteminin ızgarasından geçmeye zorlayarak dönüştürür ve formunu bozar. Psikanaliz için bilinçdışı daima zaten orada bulunmaktadır, kalıtsal olarak programlanmış, yapılandırılmış ve sosyal normlara uygunluk hedefleri üstünde sonlandırılmıştır (Guattari, 1996:206).

“Şizoanaliz için bu, yalnızca ifadelerle değil, tüm olası göstergebilimsel araçlarla ve yalnızca bireyler veya bireyler arasındaki ilişkilerle değil, aynı zamanda gruplarla, fizyolojik ve algısal sistemlerle, makinelerle, mücadelelerle ve düzenlemelerle bir bilinçdışı inşa etme sorunudur. Burada bir uzmana yetki devri, yorumlanması veya devri söz konusu değildir.” (Guattari, 1996:206).

Şizoanaliz için sorunsallardan biri bilinçdışının inşa edilmesidir. Deleuze ve Guattari’ye göre arzu makinelerinin ve organsız bedenün üretim ve anti-üretim salınımlarında uyumlulaşması, deneyimlerin oluşturduğu bir bilinçdışını inşa etme sürecini başlatır. Oluşan hisler ve yoğun duygular yeni üretimlerin öncesinde bir farkında olma hali yaratır. Organsız bedenün bağlayıcı sentezleri süflî bularak her kesintiye uğratışı ve her yeni bağlayıcı sentezin yeniden oluşmasıyla ortaya çıkan kesilmeler bütünü olan ayırıcı sentez *“organsız bedenün kapsayıcı bir kuşatımını mümkün hale getirir”* (Bogue, 2013:141). Organsız bedenün toplumdan gelen baskılarla oluşan şekillenme yerine *“kendinde özne”* olarak arzudan kaynaklanan üretimleri arzulama üretimleri toplumsal kodlarını yersizyurtsuzlaştırarak göçebe özneyi üretir. Göçebe özne toplumsal kodların verili yollarından değil, arzu üretiminin organsız bedende oluşturduğu yollarda arzu makinesinden arzu makinesine dolaşmaya başladığında özgürleşir. Göçebe, kendi bedeninin sınırlarından da kurtulur ve dışsal bir yolculuk da başlamış olur.

“Dış yolculuklara bir iç yolculuğa karşı çıkmak için hiçbir neden yok: Lenz'in gezintisi, Nijinsky'nin gezintisi, Beckett'in yaratıklarının gezinti yerleri etkili gerçeklerdir, ancak maddenin gerçekliğinin tüm uzantıları terk ettiği, tıpkı iç yolculuğun tüm biçim ve kaliteyi terk ettiği gibi bundan böyle saf yoğunlukların --birbirine bağlanmış, neredeyse dayanılmaz - içeriden ve dışarıdan yayılmasına, göçebe bir öznenin içinden geçtiği yoğunluklara neden olur. Burada bir halüsinasyon deneyimi ya da çılgın bir düşünce biçimi değil, sonraki halüsinasyonlar ve deliryumların malzemesini oluşturan bir his, bir tamamlama olarak bir dizi duygu ve his ve yoğun bir miktar tüketimdir. Yoğun duygu, duygulanım, hezeyan ve halüsinasyonların hem ortak kökü hem de farklılaşma ilkesidir.” (Deleuze ve Guattari, 2000: 84).

Makinelerin birbirlerine bağlanmaları bağlayıcı sentez (üretimin üretimi), organsız bedenın bağlantılarda oluşturduğu kopmalar ve ardından yeni bağlantılara imkân tanınmasının oluşturduğu matris ayırıcı sentez (kayıtların üretimi), bütün bu sürecin sonunda ortaya çıkan bir kalıntı olarak göçebe öznenin bağlantı noktaları arasındaki deneyimleri birleştirici sentez (tüketimin-tamamlamanın üretimi) olarak *Anti-Ödip*'te kavramlaştırılır. Bu kavramlaştırma, Deleuze'un *Anlamanın Mantiğı*'ndaki dil ve anlam üzerine düşünceleri sonucu oluşturduğu çerçevenin, Guattari'nin 'makine' kavramıyla birleştirilmesidir. *Anlamanın Mantiğı*'nin tekillikler düzleminin dönüştürülmüş bir versiyonudur. Tekil noktaların dizileri arzulama makinelerine, tüm tekil noktaların düzlemi organsız bedene ve rastlantısal nokta göçebe özneye karşılıktır (Bogue, 2013:142).

Bir 'artık ürün' olarak ortaya çıkan göçebe özne, organsız bedenın alanında arzu makinelerinin bağlayıcı sentezlerinin oluşturduğu yolların izinde hareket ederken, toplumsal baskılardan ve kuşatılmışlıktan azade, ayırıcı sentezin ürettiği kapsayıcı, olumlayıcı bir kuşatımın beslemesiyle birleştirici sentez gerçekleştirir.

"Birleştirici sentez, arzu makineleri ile organsız beden arasındaki zıtlığın uzlaşması veya birleşmesiyle ortaya çıkar ve bu da bir öznenin kayıt yüzeyinde ayırt edilmesine veya üretilmesine neden olur: sabit kimliği olmayan, organsız vücutta dolaşan, ancak arzu makinelerinin her zaman dış çepherinde kalan bir özne (...) Tıpkı üretim enerjisinin kayıt enerjisine (Numen) dönüşmesi gibi libidonun bir parçası gibi, bu kayıt enerjisinin bir kısmı da tüketim enerjisine (Voluptas) dönüştürülür. Bilinçdışının üçüncü sentezinin arkasındaki motivasyon bu artık enerjidir: birleştirici sentez. "öyleyse ..." veya tüketim üretimi. (Deleuze ve Guattari, 2000:18-19). (...) Bu, öznenin arzu-makinelerinin yanında yalnızca bir artık olarak üretildiğini veya kendisini bu üçüncü üretken makine ve bunun getirdiği artık uzlaşmayla karıştırdığını söylemekle aynı şeydir: wonderstruck "Demek öyleydi!" (Deleuze ve Guattari, 2000:18).

Gerçeğin üretimi toplumsal kodlar, aşkın yasa, normlar gibi dışsal baskılara boyun eğmeksizin kendi arzularından kaynaklandığı için, göçebe öznenin bu hayreti hayra alamettir. Arzulama makinelerinin üretimi, psikanalizin bir eksik giderme olarak tanımlanan yerliyurtlu arzusunun yerine geçer, yersizyurtsuzlaşır ve şizo-süreci mümkün kılar.

İnsanın özgür arzuları ile kapitalist sistemin kuşatması ve baskılaması arasındaki gerilim iki şekilde neticelenir: kapitalizmin kendi ürettiği şizofreni ya da

tedavi. Psikanalitik tedavi süreci ile birey tekrar arzularını yerliyurtlulaştırır ehlileşir. Bu gerçekleşmediği zaman, gerçeklikle bağını koparır; sonuç deliliktir. Deleuze ve Guattari üçüncü bir yol olarak şizo-süreci önerir. Onlara göre göçebe öznenin kendi bedenini aşarak çıktığı dışsal yolculuğundaki deneyimlerin halüsinasyon ve hezeyan ile karıştırılması muhtemeldir. Fakat aslında öyle değildir. Bu deneyimler, hezeyan ve halüsinasyon ile aynı histen beslenir; ancak olumludur. “*Başlangıçta yalnızca yoğunlukları, oluşlarıyla geçişleri deneyimleyen reel birincil duygulanım ile ilgili olarak, hezeyanla halüsinasyon ikincildir. Söz konusu saf yoğunluklar nereden gelir? Bunlar önceki 2 güçle bu iki gücün karşıtlığından gelmektedir, itişle çekiş.*” (Deleuze ve Guattari, 2000:18).

Eugene Holland, *Deleuze ve Guattari’nin Anti- Ödip’i* metninin giriş bölümünde şizo-süreci anlamak için en iyi örnek olarak doğaçlama caz’ı gösterir. Bir caz topluluğunu sürecin bir kutbuna bir senfoni orkestrasını da diğer kutbuna yerleştirir. Senfoni orkestrasında her görev belirli ve tanımlıdır. Roller konusunda yoğun ve katı bir uzmanlaşma istenir. Şefin veya icracının hangi zamanda ne yapacağı kayıtlıdır. Eser belli olduğu için geçmiş o anki icrayı tamamen kuşatır, yönlendirir:

“Senfoni orkestraları sadece performanslarının yapıtını çaldıkları bestekarın dehasına ulaşmasını ümit edebilir: kendi muhtevalarının daha önce var olan ifadeyi karşılamasını ümit eder. (Marks’ın da belirttiği gibi burada geçmişin insanlar üstünde zararlı bir tesiri bulunmaktadır.) Tersine cazda geçmiş şu anı kısıtlamaktansa ona imkan tanımaktadır (...) Tek amaç içeriğin ifadenin ötesine geçmesidir.” (Holland, 2013: 16).

Bir caz topluluğunda grup örgütlenmesi katı değildir. Doğaçlama caz icra edilirken müzisyenlerin enstrümanları, birbirleri ve hatta eser ile olan ilişkileri daha kendiliğindendir; hatta oluş içindedir. Onlar nadiren katı partisyonlara bağlıdır. İcra sırasında bir müzisyen o anki duygularını enstrümanı aracılığıyla ifade eden doğaçlama sololar atar. Burada özgürdür. Her ne kadar tondan ve melodinin ana karakterinden uzaklaşmasa da melodiyi neredeyse yersizyurtsuzlaştırır. Solo eski bir eserin yeni bir yorumu değil, başka ve eşsiz bir şey üretmektir. Elbette tamamen yeni değildir. Geçmiş, o anki üretime bir alt zemin oluşturmaktadır. Bu akış içerisinde yeni olandır. Grup başka bir zamanda aynı eseri o zamandaki duygulanıma karşılık gelecek yeni bir yorumla icra edecektir. (Bu Deleuze ve Guattari’deki oluşun akışı sırasında

yükselen ve batan yenilikler gibidir). Böylece geçmiş, “şimdide paylaşılan yaşamın üretimi ve tasarrufu için bir temel” kaynak olarak işlev görecektir (Holland, 2013:16). Kapitalist sistemin tahkimatının ve sürekliliğinin sağlanması için şimdide yaşatılan ve dayatılan geçmişin yerini alarak değişime ve özgürlüğe olanak sağlayacaktır. Bu kontrol altına alınmış insanın kontrolden çıkması ve içinde bulunduğu kuşatılmış hali bireysel performansı boşa çıkarmasıdır. Bu analogideki özgür bireyi, Kapitalist sistem bir tehdit olarak görür. Baskı ve kuşatılmışlığa karşı çıkmak birdenbire olmaz. Kuşatma duvarlarına çarpıp, ölümle neticelenebilir. Ya da gerçeklikten tamamen koparak deliliğe götürebilir. Deleuze ve Guattari bu kuşatma hattını törpüleyerek ve farkında olarak aşmanın gerekliliğini tartışır. Bütün bu törpülemeler sırasında oluşan yarıklar arzunun geçiş alanlarıdır. Bu yarıklardan geçişler yaklaşan toplumun içeriğini oluştururlar. Bu bir oluştur. Her şey bu oluş halinin içerisinde devam edecektir. Devrim sonu gelmeyen bir oluş hali içinde olanaklıdır. İdeolojik donanımı ne kadar güçlü olursa olsun bu oluş halinin dışında yani arzunun özgürleşmesinin olmadığı bir durumda devrim mümkün değildir. Mümkün gibi görünse dahi aynı paranoyak makineyi üretmeye mahkumdur.

1.3. Kavram ve Düşünce İmgesi

Deleuze, “imge” kavramını sinema bağlamında düşünür. Sinema bağlamında her şey imgedir, imgeyle ilgilidir ya da imgenin görünmesini sağlar. Işıklı olan imge, başka imgelerle birlikte belli bir yere doğru hareket eder, bunu sağlayan şey de ekrandır. Deleuze, gözün ekran olduğunu düşünür ve imgenin özneyle ilişkisini kurar (Deleuze, 2006: 66). İmge, Deleuze’un felsefesinde oluş halinde varlığını devam ettirmektedir. İmgeler, kendi içlerinden duyumsanır ve bu yönleriyle özne halini alırlar. İmgelerin karşı karşıya kaldığı fiil ile bunlara karşı verilen tepkiler arasında mesafe vardır ve bu da yeni imgeleri depolama ve yeni imgeleri algılama gücü verir. Özneler, bir imge olarak imgeler grubuna dahil olur ve düşünceler zincirine kapılır (Deleuze, 2006: 53). Kendini buyruklar cümlesi olarak ifade eden imgeler, sesler yoluyla görünürlük kazanır. Deleuze, sinema ile imge arasında kurduğu bu ilişkide imgenin ses yoluyla temsil edildiğini ifade etmektedir.

Deleuze açısından hem biz, hem film ve hem de dünya “*aynı şey*”dir. Bir başka deyişle hareket eden ve değişkenliği olan imgelerizdir. Bundan ötürü Deleuze gerek algı ve gerekse imge kavramlarına ciddi bir önem atfetmiştir. Bu noktada Deleuze; hareket-imge ile zaman-imge kavramlarını algıyla düşüncenin değişik şekillerini sunmak üzere değişik şekli stratejilerden destek alarak tanımlamıştır. Şekli yaklaşımın algıyla düşünce anlayışıyla filmin yansıtıcı ve somutlaşmış algıyla düşünce anlayışı arasında tekrardan bağ kurmuş; aynı zamanda Bergson'un metafizik anlayışını da bu bileşime ekleyerek, sinemaya yeni bir soluk kazandırmıştır (Kabadayı, 2015: 112). Kamera, fikir unsurları ile yaklaşırsa zihinselleşir. Fikirler ise zihnin kamerasının yardımıyla imgelere yerleşerek göstergelerle birlikte titreşmeye başlar. Göstergeler, ideaları gerçekleştirir. Sinema, söz konusu olduğunda imgeler, gösterge halini alır. Yani imge ile gösterge arasındaki ilişki bir içirme ilişkisine dönüşür (Deleuze, 2006: 77). Her bir gösterge, kompozisyonlarla oluşlar bakımından imaj halini alır. Göstergelerin kendisini ilgilendirdiğini ifade eden Deleuze, sinemanın kendine has olanlarla sınıflandırması kendisine ait olanları ortaya çıkarır, saçar ve böylece dünyayı sinema haline getirir (Deleuze, 2006: 77).

İmge ile gösterge arasında, sinema bağlamında ilişki kuran Deleuze, dilbilimin kurucusu Saussure'nin gösterge kuramından değil, Peirce'den almıştır. Saussure'de göstergeler, gösteren ve gösterilen ilişkisi içinde kendisinin dışında başka göstergelerle ilişki içerisindedir. Peirce'in gösterge kuramına göre göstergeler önceye ve sonraya atıf yapmaz, yani gösteren ve gösterileni yoktur. Göstergeler bu manada “*düşüncenin ışık ile (kameranın idea ile) kıvrıldığı sahayı mühürlemekle meşgul olmaktadır*” (Güçlü, 2013: 81) Göstergeler kıvrımlaşmalara uyum sağlar ve kendilerini değiştirir. Bütün, göstergeleri, yani sinemaya has imgeleri oluşturur. Bütünün hareketle ilişkisinde imge ile düşünce ilişkisinin üç düzeyi bulunur.

Birinci ilişki, kadraj-set ilişkisidir. Bu, kapalı olan sistemler ile açık olan bütün arasındaki ilişkidir. Belli bir akış, belli kurallar veya estetiğe göre sınırlanır. Kıvrımlar, “*gözün soğurucu kıvrımlarında o kadar soğurur ki izleyicinin durumu yoğunlaşmaktadır veya seyrelmektedir*” (Güçlü, 2013: 82). Kadraj ile verilen okunabilir bir imge haline gelir ve zihinsel bir boyut kazanır. Buna gösterge haline gelme de denebilir. Kadraj hem işitsel hem de görsel olarak iletişim sağlamaya yönelik

bir unsur haline gelir (Deleuze, 1997a: 12). Kadraj, bu sayede göstergeleri ya da imgeleri zihinselleştirerek düşüncenin alanına dâhil eder. Kadraj, kapalı bir sistem oluşturur, bunu da fikir ile mühürlemeye çalışır. Bunun imkânsız olduğu anlaşılınca sinemacı, seyirciyle iletişim kurmak adına kompozisyonlar oluşturur ve imgeleri bir düzene sokmayı dener (Deleuze, 1997a: 13). Böylece sinemada anlatılan düşüncelerle ve bu düşüncelerin temsil ettiği imgelerle seyirci arasında ilişki kurulur.

Düşünceyle imgenin birlikte olduğu bu ilk düzey, imgeden düşünceye doğru devinimi izah eder. Söz konusu hareketin bir tarafı hareketsiz kısımlarla oluşurken diğer tarafı, kapalı sistemler ile ve illüzyona tabi tutulmuş parçaların imgelere eklenmesiyle oluşur (Güçlü, 2013: 85). Burada bir ikili vardır, Deleuze söz konusu ikiliği, çekim (shot) düzeyinde, Bergson'dan esinlenerek ele alır. Hareket, bütünü değiştirir, bütün değıştikçe setler de değışir. Çekim, bir tarafıyla setlere bir tarafıyla da bütüne odaklanır. Bütün, montaj ile setin kadrajı arasında aracılık rolüne sahiptir (Güçlü, 2013: 85). Çekim, kimi zaman kadrajlamaya kimi zaman da montajlamaya meyillidir. Bu özellik, çekimin bir hareket olduğunu ortaya koyar (Deleuze, 1997a: 19-20). Böyle düşünülürse çekim, fikrin maddeye müdahalesidir. Montaj, çekimin doğallığını bozar, zamanlar arasında bir geçiş sağlar, ortaya yeni bir şey çıkmasını sağlar. Zamanın bütünsel niteliği montaj sayesinde sunulur. Sonuç olarak, hareketle imge arasında bağlantı kurulmuş olur (Deleuze, 1997a: 44). Montaj, düşünce imge ilişkisinde üçüncü düzey olarak ortaya çıkar. Montaj, kompozisyonun belirmesi, düşünceler ile imgelerin birleşmesi ve bir kompozisyonun oluşmasıdır. Montaj, hem mantıki süreklilikler hem de bunun zıttı olabilecek yanlış süreklilikler ile bütünü belirler, bütünden dışarıya bakmaya çalışır (Deleuze, 1997a: 29). Bu üç düzey ise, düşünceyle imge arasındaki ilişkiyi verir.

1.4. Deleuze'de Sinema ve Felsefe İlişkisi

Deleuze'e göre sinemayla felsefe arasında farklı açılardan ilişkiler bulunmaktadır. Sinema sanatı, yaratıcı bir eylemdir ve düşüncenin çoğullaşmasını sağlamaktadır. Bu da sinemanın felsefeyle ilişkisini ortaya koymaktadır. Yani sinema, düşüncelere yeni boyutlar katmasıyla farklı düşünce deneyimlerinin var olduğunu da göstermektedir. Deleuze bu noktada felsefi kavramları sinemaya uygulamamaktadır,

sinemaya has kavramları kullanarak düşünce üretmektedir. Böylece, felsefeyle sinema arasında bir ilişki kurmaktadır. Deleuze'un ürettiği kavramlar, kameranın hareketleri, film çekme tarzları gibi teknik unsurlar değildir (Deleuze, 1997a: ix).

Deleuze, Eisenstein'in kurgu biçiminin; "*düşünce sürecinin yasalarının düzenlenişini*" nasıl şekillendirdiği konusunda yaptığı analizde Eisenstein'in modelinin sinemayı "mükemmel bir zihni sanat" haline getirmiş olduğunu savunmaktadır. Eisenstein'in kurgu anlayışından ilhamla yaptığı ayrıntılı çalışmalar neticesinde, yönetmeni analiz etmenin sinemadaki hareket-imgeyi anlamak için çok önemli olduğunu ifade etmekte; hareket-imge fikrinin başarılı bir sentezini sunan Eisenstein'i, "*sinematografik Hegel gibi*" olarak nitelemektedir. Eisenstein, zamanla mekânın birbirlerinin yerine geçebileceğiyle ilgili yaklaşımında *mekân bulunmuyorsa zaman da bulunmaz sadece mekân-zaman bulunur* şeklinde bir çıkarıma ulaşırken Deleuze bu durumu "*oluş bloğu*" olarak görmüş ve sinemanın, hareket bloklarının sıralanmasıyla oluşturulan kurgu sayesinde 'oluş'a izin verdiğine dikkat çekmiştir (Deleuze, 1997b: 210-211; Kabadayı, 2015: 106). Bundan dolayı Deleuze, sinemayı "yalın" bir düşünce biçimi olarak görmemiş; bunun yerine hareket-imge ve zaman-imge ile düşünüp yorumlamayı teklif etmiştir. Bununla birlikte Deleuze'un çabası, felsefeyi sinemaya uyarlama biçiminde düşünülmemelidir çünkü Deleuze, felsefeden sinemaya ve sinemadan felsefeye hareket etmenin gerekliliğine işaret etmektedir (Kabadayı, 2015: 108).

Deleuze, ruhsal yaşamın ve düşüncelerin sinema ile çözümlenebileceğine inanmaktadır (Deleuze, 1997a:53). Ruhsal yaşamla düşünsel yaşamın sinema aracılığıyla çözümlenebilmesi, bir bakıma sinemanın felsefeyle ilişki kurabilmesi anlamına da gelmektedir. Düşünmeyi sağlayan sinemaya ait imgeler, bir bakıma sorunları ortaya koyarak eleştirmek ve çözüm yolları bulmak demektir (Zourabichvili, 2011: 46). Bu da göstermektedir ki sinema, felsefi bir etkinlik alanı olabilir. İnsanların iç dünyalarını, iç hayatlarıyla dış hayatları arasındaki ilişkiyi sinema aracılığıyla anlamak mümkündür. Deleuze'un hareket-imge ve zaman-imge hakkındaki düşünceleri, bir bakıma onun imgeler aracılığıyla sinemanın düşünce üretebileceğini gösteren görüşlerini ihtiva etmektedir. Sinema imgeler üzerine uygulamalar yaparken felsefe, bunların kuramsal boyutu hakkında açıklamalar yapmaktadır. Psikanaliz,

dilbilim ya da rasyonel herhangi bir teknik sinemanın kavramlarını oluşturma konusunda yeterli olmamaktadır (Deleuze, 1997b: 268-269). Moleküler biyolojiyle beyin biyolojisi, düşüncelerin sinema yoluyla fark edilebilmesini sağlayan bilimsel disiplinler olarak öne çıkmaktadır. Sinema sanatı, görüntüye hareket kattığında sürekli olarak beyin düşünmekte, yeni biçimler oluşturarak ilişkileri keşfetmektedir (Deleuze, 1997a:54). İmgeler yaratan ve imgeleri göstergelerle ilişkilendiren sinema bir çeşit kompozisyonudur. Dilde ifadesini bulmayan, imgelerle görünür olan bu kompozisyon, pre-verbal, yani sözden önceye dair içerikleri üretmektedir. Bu yüzden sinema kendine ait bir dil sistemi oluşturmuştur (Deleuze, 1997b: 251). Bilinen iletişim biçimlerini kırmak ve bu iletişim biçimlerine alternatifler oluşturmak Deleuze'ün sinema ile felsefe ilişkisi üzerine görüşlerinde önemli bir yere sahiptir. Buna göre kokuşan söz, iletişimin bayağılaşmasına neden olmuştur. Bu yüzden sözü kullanarak iletişim kurmak yerine imgeleri kullanmak gerekmektedir. Devrelerin kesilmesi ve boşlukların oluşturulması, beraberinde özgürlüğü de getirecektir. Sinema, hareket ve zaman-imgeler aracılığıyla yeni bir düşünme etkinliği oluşturulabilmesini sağlamaktadır. Sinema, farklı yaşam alanlarının kapısını aralayabilmektedir. Bunu da zaman-imgenin boşluklar oluşturan, düzenin dışına çıkmayı sağlayan özelliğiyle gerçekleştirmektedir. Zaman-imgeler düşünmeyi sağlayan özel bir iletişim biçimidir ve yaratıcı bir etkinliktir (Deleuze, 1995: 170). Zaman-ime, başka bir dünyanın var olduğunu, dolayısıyla başka iletişim biçimlerinin mümkün olduğunu göstermektedir. Filmler, insanla dünya arasında benzeri olmayan bir bağlantı kurabilme yeteneğine sahiptir. İnsanın dünyadaki pozisyonu hakkında bilgi veren sinema, düşünme eylemini de harekete geçirmektedir (Frampton, 2013:19).

Deleuze sinemadaki imgelerin sadece imge şeklinde var olmadıklarını, aynı zamanda bir dünyayı sardıklarını da vurgulayarak 'aktüel imajlar' ile ilişkilendirilen 'hatıra-zamanları', rüya-zamanları da aktüel zaman ile birleştirmek gerektiğini vurgulamaktadır (Akay, 2015: 122). Deleuze'e göre sinema, felsefenin sırayla kavram olarak formüle edebileceği ve değerler olarak yorumlayabileceği hareket, zaman ve değişim çeşitlerine maddi bir biçim verdiği için en önemli sanatlar arasında yer alır. Hem sinematik hareket-imge hem de zaman-imge bu açıdan oynayacakları önemli

rollere sahiptir. Fakat birinciden ikincisine tarihsel geçişte, bütünün statüsü tamamen dönüştürülür ve yeni bir değerler dizisi ortaya çıkar (Rodowick, 1997: 139).

Hareket-imge ve zaman-imge, sinematografik düşünce üretiminde oldukça önemlidir. Deleuze, hareket-imge ve zaman-imgenin sağladığı imkânlarla sinemanın düşünce üretebilecek güce eriştiğini belirtmektedir. Hareket-imge anı karşılamaktadır, anda yapılan işlemlerin hepsi de kat etme eyleminin kendisidir. Hareket, eylemsel bir duruma işaret ettiği için bölünememektedir. Oysa Bergson'un felsefesinde kat edilen zaman geçmiş zamandır ve geçmiş zaman kolaylıkla bölünebilmektedir (Deleuze, 1997a: 1-2). Buna göre hareket, niteliğin kendisidir. Akan bir gerçekten imgelerin yaratılması ve gerçeğin karakteristiği olan bu imgelerle hareket-imge veya zaman-imge yaratmaktır. Hareket-imge ve zaman-imge, sinema sanatı içinde düşünme eyleminin gerçekleşmesini sağlamaktadır.

Klasik sinemada bütün, zamanın dolaylı bir sunumuyla birleşen açık ya da daha doğrusu hareket içindeki açık bir bütünlüktür. Bununla birlikte, zamanın doğrudan sunumuyla, bütün dışarıdadır. Organik anlatının doğrusal açılımı, yerini bir dizi görüntü ve ses organizasyonuna bırakır. Deleuze'un Maurice Blanchot'dan ödünç aldığı 'dışarı'nın en temel gücü kuşkusuz, egoyu Ben'den ayıran, kişisel olmayan zaman biçimi ve ebedi dönüş olarak ifade edilen kendi içinde farklılık da dahil olmak üzere, zamanın edilgin sentezlerinden kaynaklanmaktadır (Rodowick, 1997: 139).

Sanatta işlev öne çıkmaktadır, sanatın işlevi de insanın dünyaya olan inancını yenileyebilmektir. Hareket-imge ve özellikle zaman-imge insanın dünyaya duyduğu inancı tazelemekte, insana yeni bir var oluş katmaktadır. Bu da ancak akli olmayan birtakım bağlantılar ile mümkündür. Kopuşlar, yani zaman diziminin dışına çıkıp yeni bir zamansal alan açma, insanın dünyayla iletişim kurmasını, dolayısıyla dünyaya inanmasını sağlamaktadır (Deleuze 2015: 115). Deleuze'e göre bu kopuşlar, imgeyle, yani sanata has olanla kavram, yani felsefeye has olanın ilişki kurmasına yardımcı olurken bir bakıma insanın/seyircinin sinematografik düşünebilme yeteneği kazanmasını temin etmektedir. Kavramlar yaratılmaktadır ve gün geçtikçe yaratılmaya da devam edilecektir. Kavramların verilmemiş olması, kendisini, kendi kendine ortaya koymasını mümkün kılmaktadır. Sinema, kurguyla yeni bir gerçeklik inşa etmektedir

ve halihazırdaki düşüncelerle verili öğelerden kaçmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2017: 19). Verili düşünceler, insanın düşünme eylemini gerçekleştirmesine engeldir, oysa verili düşüncelerin içindeki imgeler, yeni bir düşünce kapısı açabilmektedir. Bunlar da Akay’a göre “tekil düşüncedir” ve tekil düşünceler, çoğullaşmayı sağlamaktadır. Verili olanın içinden sıyrılıp çıkılmasını sağlayan tekil düşünceler, var olanın, var olduğu zannedilenin ters yüz edilmesi için gereklidir. Alışkanlıkları değiştirmekte ve yeni politik olanakların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Akay, 2004: 8 – 9). Deleuze’de, sinema felsefi bir perspektife sahiptir ve bu da oluşturulan boşluklarla, zamansal imgelerle ve bunların doğurduğu kaçışlarla mümkündür. Sinema, yeni bir gerçeklik ve düşünce alanı oluştururken bireylerin dünyayla yeni ve daha öncekinden farklı açılımları olan ilişkiler kurmasını sağlamaktadır. Serttek’e göre, sinema sanatı, düşünceyi görsel ve işitsel özellikleri bir arada kullanmasıyla doğrudan, hiçbir aracıya ihtiyaç duymaksızın iletmektedir (Serttek, 2013: 1). Sinema, bu özellikleri düşünüldüğünde yeni bir düşünme biçimi oluşturmaktadır.

Gilles Deleuze; düşüncenin iki kaynağı olduğuna işaret etmiştir: duygu/durum ve kavram. Duygu/durum sanatın, kavram ise felsefenin alanındadır ve insanın, koasla girdiği kapışmasında sanat ve felsefe el ele olmalıdır. Buna ilaveten Deleuze, sanatlar içerisinde sinemaya ayrı bir önem atfetmiştir. Deleuze, sinemadaki imajın aslında dış dünyadaki nesneden farkı olmadığını savunmaktadır. Maddenin kendisi ışığa dönüştüğüne göre maddenin kendisi de imajdır ve evren, imajlardan müteşekkildir. Öte yandan Deleuze, Batı felsefesi ve bilimi ise imajları gerçekliğin kopyası gibi algılamıştır. Hâlbuki dışarda gördüğümüz bir şeyi algılıyorsak algıladığımız şey algılanan şey ile aynıdır. Sinemadaki imajın özü ise hareketli olmasıdır. Bu, hareket-imgedir. Buna karşın, zamanı olduğu gibi doğrudan algılamamızı sağlayan zaman- imgeler de vardır. Hareket-imge ve zaman imge ile gerçek hareket olan süredeki hareketi görürüz ve hissederiz. Gerçek hayat içinde deneyimleyemediğimiz zamanı hareket-imaj montaj sayesinde dolaylı biçimde verir. Zaman-imgede ise, süredeki zaman olduğu gibi saf haliyle algılanır (Öztürk, 2016: 142).

1.4.1. Hareket İmge

Sinemayı felsefi bir yaratım olarak ele aldığı için bir sinema filozofu olarak anılan ilk kişi olan Deleuze, sinemayı kavram yaratan bir etkinlik olarak görmektedir. Deleuze felsefesinde sinema; sanatsal yaratıcılığın etkinliği olan estetik perspektif değil, düşünceyi harekete geçiren felsefi bir yaratım etkinliğidir. Bu yönüyle Deleuze; sinemayı, olayları sadece sunmakla yetinen ve yaratıcılıktan yoksun bilgileri aktaran tekdüzelikten ve düşünceyi (felsefeyi) arka plana atan eğlence estetiğinden çekip çıkarmaktadır. Eğer sinema, düşünceyi kavramlaştırma etkinliği ise, bu etkinlik iki temel noktadan (iki tür imgeden) kavramlaştırılacaktır: “*hareket imge ve zaman imge.*” Bu iki temel nokta (iki imge); hem sinemanın dönemlere ayrılmasında ve hem de sinemanın günümüzde tanımlanmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir çünkü sinema tarihi/film tarihi adı altında toplanan sayısız film, bu iki imge türünün farklı dönemlerdeki yaratımlarının bir çıktısı olarak önümüzde durmaktadır (Sütçü, 2015: 4).

Deleuze, sanatın duyular yaratarak düşünme edimini harekete geçiren bir faaliyet olduğuna inandığı için sinema sanatını da felsefi bir çerçevede ve hareket-imge ve zaman-imge kavramları üzerinden yeniden düşünmüş; imge ve düşünce bağlantısı kurma çabası içine girmiştir (Türkgeldi, 2015: 117). Deleuze’e göre sinema filmleri, imge üreten küçük birer makinedir ve bu nedenle evren bir imgeler bütünüdür. Bu imgeler ise, devamlı olarak hareket halindedir. Sinema bilinçteki imgelerle, uzaydaki hareketleri birleştirecek güce sahiptir. Deleuze’e göre sinemada imge; hareket ve zaman mefhumları üzerinden kurulmaktadır (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016: 470). Deleuze’e göre sinemayı değerli kılan şey, algıları harekete geçirme kapasitesidir. Bununla birlikte sinema, başka bir hareketli gövdeyi takip eden hareketli bir kamera olan hareket akışlarını sunarak algıyı açmaya başlar. Zamanı hareketsiz noktaların bağlanması olarak düşünmeye eğilimliken (zamanı hareketsiz bir bakış açısıyla akan olarak görmek), sinema bakış açısını tek bir hareketsiz izleyiciden kurtarmaktadır. Deleuze’e göre bu durum, bu bize hareket-imgenin sinematik sanatını sunmaktadır. Sinemanın erken dönemlerinin hareket-imge tarafından yönetildiğini vurgulayan Deleuze’e göre alışılmış insan formunda algı, hareket veya maksatlı eylem tarafından yönetilse de, hareketi, hareketsiz bir bakış açısıyla bedenler arasında bir

ilişki olarak görme eğilimi vardır. Zaman, insan eyleminin dramasından anlaşılırken hareket, eylem ve amaçları birleştiren bir tarih duygusunu ifade etmektedir (Colebrook, 2002b: 148-149).

Deleuze' e göre, sinema, iki ana imgeyle karakterize edilir: Hareket imgesi ile Zaman imgesi. Bu iki imaj da "düşünce" kavramını sorunun konusu yapmış ve çağdaş dünyanın "hakikat" kelimesi üstüne tekrardan düşünmesini temin etmiştir. Bu iki imaj da insanla içerisinde bulunduğu dünyayla ilgili yeni bir ilişkiyle ve iddiayla ortaya çıkmıştır. Hareket imgesinde, düşüncenin hareketleri, uzaydaki fiziki hareketler gibi izafi dönüşümler ile tanımlanmaktadır. Hareket İmgesi sineması daha ziyade eylem veya duysal motor (sensory - motor) ilişkiler ile ortaya çıkar. Söz konusu imajda uzayla zaman arasındaki bağlantı, bütüne orantılanabilirliğiyle anlamlı hale gelir. Başka bir deyişle hareket imge, felsefe tarihindeki devam eden imgeyle hareketi birbirlerine içkin kılma işlevine sahiptir. Zaman İmge de, zamanın paradoksal gücü ile, yani "*menteşelerinden çıkmış zamanın*" ortaya çıkardığı orantılanamazlıkla mana kazanmaktadır. Zaman imgesi II. Dünya Savaşı ile beraber ortaya çıkan duysal-motor bağın kopması ile "orantılanamazlığa" ulaşabilmiştir. Fakat söz konusu orantılanamazlık, dünyayla bağını koparan çağdaş bireyin varoluşsal öyküsüdür. Bu bakımdan Deleuze' e göre çağdaş sinema veya zaman imge sineması, hareket imge sinemasından ayrı olarak bireyin, dünyayla kopmuş olan bağını kurma işlevini üzerine almıştır (Sütçü, 2014: 29).

Deleuze' e göre hareket-imge aslında iki yol ile oluşmaktadır: Bunların birincisi kamera hareketidir, diğeryse montajdır. Montaj, uyuşumlar, kesmeler ve uyuşumsuzluklar ile bütünün saptanmasıdır (Deleuze, 2014: 49). Deleuze, Bergson' dan esinlenerek ürettiği "hareket-imge" kavramıyla zamanın sabitlenmesini sağlayan pozlara zaman akışının içerisindeki ayrıcalıklı anların arasındaki farkı değerlendirmiştir (Baker, 2012:144). Figürlere dayanan sanatlar pozları ayrıcalıklı hale getirir, sinemada bu pozların belli bir değeri bulunmaz. Pozlara karşı beliren bu tavır, "ayrıcalıklı" anlar olarak ifadesini bulur. Bir 'an' sinemada ayrıcalıklı olarak görülüyorsa bu 'an'ın sıradan 'an'lar tarafından çerçeve altına alınması lazımdır (Baker, 2012: 144).

Sinema, hareketi eşit aralıklarla ve süreklilik izlenimi oluşturarak yeniden yaratmak için seçilmiş anları üretir. ‘Bütün’ün parçalarının sinemada yer değiştirmesi, ‘bütün’de nitelik değişimleri yaratmaktadır. Bu ise ayrıcalıklı anlardır (Baker, 2012: 145). Bu işlem, bütünlüğün alt parçalara bölünmesi, dönüşmesine karşılık gelmektedir. Sinema da böylelikle hareketi imge olarak yaratmış olacaktır. Bu durum, felsefedeki kavramların birleştiriciliğine benzemektedir. Bölünen bütünlüğün parçaları da nitelik değişimine uğramaktadır (Deleuze, 1997a: 11). Deleuze’ün “hareket-imge”si, zamanın dolaylı bir imgesidir. Sinemadaki hareketi kaydeden kameranın hareketi de ayrı bir hareket doğurur. Sabit olmadığı için tek bir zaman çizgisi üzerinde değildir, pek çok çizginin sentezidir. Hareket, tüm çeşitliliği ile tekil bakış açılarının yaratılma noktasıdır (Flaxman, 2000: 174). Bir bakıma hareket, dönüştürmeyi gerçekleştirir.

Deleuze, II. Dünya Savaşı’na kadarki dönemdeki sinema eserlerini, hareket-imge çerçevesinde açıklar ve bunu da eyleyenle yaşamını eylemleriyle dönüşüme uğratabileceğine inanan insanın kendisidir. Savaştan sonra, insanlar kendi hayatları üzerine söz söyleyemeyeceklerini, hayatlarını değişime uğratabileceklerini anladıkları için Deleuze de “hareket-imge” kavramında değişiklikler yapar (Deleuze, 1997a: 272). II. Dünya Savaşı’ndan önceki sinemaya hareket-imge özelliğini veren bazı hususlar vardır. Determinist bağ, zamanla mekân arasındaki bütünlük, tutarlı hikâye; hareket-imgenin özellikleri arasındadır. İmgeler, kendi içlerinde tanımlanıp ayırt edilebilir, diğer imgelerle devamlılık zinciri teşkil edebilir. Suner’e göre hareket-imge, etki-tepki süreçlerini harekete geçiren duyuşal-motor hareketine hitap eder (Suner, 2006:120). Peki, bütün bu hareketlerin içerisinde, birinden ötekine geçmek mümkün müdür ve bu nasıl olur? Deleuze, bunun fark edilmesini, hareket ile imgenin arasındaki farkın kavranışıyla alakalı olduğunu ifade eder (Sütçü, 2015:71). Sinemadaki imgenin algılanabilmesi, hareket ile mümkündür. Çünkü sinemadaki imge zihinsel bir yapıya sahip değildir, kendisini seslerle ve görsel hareketlerle fark ettirir. Hareket-imge farklı şekillerde yaratılabilir. Kadraj, çekim, kesme ve kamera hareketi bu yollardır (Yetişkin, 2011: 128).

Sinemadaki imgenin algılanabilmesi, hareket ile mümkündür. Çünkü sinemadaki imge zihinsel bir yapıya sahip değildir, kendisini seslerle ve görsel

hareketlerle fark ettirir. Hareket-imge farklı şekillerde yaratılabilir. Kadraj, çekim, kesme ve kamera hareketi bu yollardır (Yetişkin, 2011: 128). Montajlama ve imgelerin birbiriyle kurduğu ilişki, seyircide ani bir etki oluşturur ve bu etki, düşüncenin doğmasını sağlar. Ani etki, ruhi bir intibanın oluşmasını sağlayan bir iletişim biçimidir aslında. Ani etki, düşüncelerin montaj ve hareket yoluyla değiştirilmesi, yeni bir zihinsel sürecin başlatılması olarak ifade edilebilir (Sütçü, 2015:110). İşte bu noktada felsefe devreye girer. Yani Deleuze, bu ilişki biçimini, hareket-imgenin oluşma sürecini felsefi noktaya oturtur. Sıradan anların çerçeve içerisine aldığı ayrıcalıklı an, ani bir etki ile seyircide düşünme biçimleri oluşturduğu gibi bunu, yaşantıya dökme olanağı da sağlar (Deleuze, 1997a: 55). Hareket-imge, sıradan anların içerisindeki ayrıcalıklı anı, ani bir etkiyle seyirciye sunarak seyircide anlatılanların yankı bulmasını ve seyircinin anlatılanları farklı yönleriyle düşünmesini sağlayan araçtır. Bütün bunlar, üç tür imgeyle yapılmaktadır: Algı-imge, eylem-imge ve etki-imge. Hareket unsuru, bu üç imge çeşidinden müteşekkildir. Üçünün bileşimi ve kompozisyonu hareket-imgenin oluşmasını sağlar (Yetişkin, 2011: 129). Eylem-imge, algıdan eyleme algılama faaliyeti gerçekleşmeksizin, ani bir etki oluşturularak geçilmesidir. Eylem, bir seçim ve eleme sonucuyla veya kadrajlama çalışmasıyla gerçekleşmez; seyircinin ani etkiye maruz kalmasıyla mümkün olur. Etki, eylemle algının arasını doldurur, bu sayede hareket seyirciyi harekete geçirerek etki bırakır (Hardt, 2012: 180). Hareket-imgenin farklı etkileri vardır ki bu da seyircinin, istenen yönde manipüle edilmesine olanak tanımaktadır. Deleuze bunu fark ettiği için “zaman-imge” kavramını üretmiş ve “hareket-imge”nin seyirciyi farklı şekilde manipüle edilmesinin önüne geçmiştir. Mesela, hareket-imgenin meydana getirdiği yabancılaşma, sosyalizmin, faşizmin ya da savaş propagandasının yapılmasını sağlayabilir (Deleuze, 1997a:273).

Hareket-imge, sinemayla felsefe arasındaki ilişkinin kurulmasını sağlar. Bu bağlamda Deleuze, Hume ve Bergson’dan yararlanmış; öznenin harekete bağlı olarak varlık kazandığı, hareketin de düşünsel olarak niteliksel-imgeyle aynı anda meydana geldiği düşüncesini savunmuştur (Sütçü, 2015: 106). Deleuze, hareket-imgelerin, özel bir imge ile ilişkilendirilmesi gibi bir belirsizlik merkezi ile ilişkilendirildiklerinde; “*algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler*” olarak üç çeşit imgeye ayrıldığını ifade eder (Deleuze, 2014: 95). Hareket-imgenin bu iç biçimini ise,

Beckett'in Buster Keaton ile beraber yaptığı *Film* (1965) başlıklı sinematografik eseri üstünden detaylandırır (Deleuze, 2014: 95). Şöyle ki; birinci anda karakter, bir duvar boyunca yatay şekilde kayıp gitmektedir ve ardından, düşey bir eksen takip edip hala duvar kenarına tutunup, bir merdivenden çıkmak istemektedir. Karakter; bir eylem gerçekleştirmektedir ve bu da bir eylemin algılanmasıdır yahut bir eylem-imgedir. Bu noktada kameranın hareketi, etkin olarak karakterin eylemlerine odaklanmaktadır. İkinci anda karakter bir odaya girer. Kamera (objektif olarak) doğrudan karakteri, odayla içerisindekileri algılar iken, karakter (izafi olarak) odayı, odadaki şeylerle hayvanları algılamaktadır. Bu da algılanımın algılanımıdır veya çifte bir rejimle, çifte bir referans sistemiyle algılanım-imgesidir. Üçüncü anda kamera, karaktere gidip daha fazla yaklaşmıştır ve karakterin o andaki ızdırap dolu aciz ifadesini perdeye yansıtmıştır. Söz konusu duygulanımın algılanımının sahasıdır yani duygulanım-imgesidir (Deleuze, 2014: 95-97).

Hareket-ime, akış halindeki sürekli imgeler düzlemindeki pozisyonuyla anlam kazanır. İmgeler, birbiriyle ilişki kurduğunda bir anlama sahip olur. Düşünceyle imge arasındaki bağlantı, zihinsel göstergelerin oluşmasını sağlar ve bu göstergeler kendi aralarındaki ilişkilerle seyircinin zihninde göstergeler ve haritalar oluşturur (Sütçü, 2015: 107). Hareketler, imgelerin yani göstergelerin oluşması için gereklidir. Bu göstergeler, kendi aralarında ilişki kurar. Sinemanın orta, uzak ve yakın çekimleri, zihinde oluş halinde göstergeler meydana getirir. Hareket, bu noktada önemlidir. Hareketin sunduğu devinim, imgeler arasındaki ilişkiyi sağlar. Deleuze'ye göre montajın sunduğu olanak, hareketin sabitletmesini, devinimin sağlanmasını ve hareket-imgenin oluşmasını mümkün hale getirir. Montaj, düşüncelerin seyirciler nezdinde yeniden ve tekraren üretilmesine yardımcı olur (Deleuze, 1997a: 54). Hareket-imgenin oluşması, çok yönlü bir teknik bütünlüğün yanı sıra gösterge üretimine dayanır.

Deleuze'ye göre hareket; bütünün bir değişmesini veya söz konusu değişmenin bir aşamasını, bütünün bir yönünü, bütünün bir süresini veya sürenin bir eklemlenmesini belirtmektedir. O halde hareket, birbirinden ayrılmaz iki niteliğe sahiptir: parçalar arasındaki bağ ve bütünün duygulanımı. Bu ise, bir taraftan, kümenin, her biri içinde hareketsiz olan parçalarını değiştirmek ve diğer taraftan

hareketin kendisinin, değişimi ifade ettiği bütünü hareketli kesitini görmek demektir. Bu açıdan bakıldığında bir yönüyle hareketli, diğer yönüyle mutlakdır. Deleuze'e göre karakterler hareketli ve plan sabit ise; çerçevenlenmiş küme içerisinde kişiler karşılıklı konumlarını değiştirirler. Bu değişim ise, kümeden geçen niteliksel bir başkalaşımdır. Eğer kamera hareketli olduğu bir plan ise; kümelere aktarılan mutlak değişiklikleri ifade edecek şekilde bir kümeden diğerine gidecek ve kümelerin karşılıklı konumlarını değiştirecektir (Deleuze, 2004: 34).

Seyircinin algısını değiştirebilmenin ve seyirciyi bir bakıma anlatılanlara dâhil edip temadan etkilenmesini sağlayabilmenin yolu, hareket-imgeye başvurmaktır. Hareket-imge, bir tesir mekanizmasıdır, seyircinin fikrini beklenmedik bir biçimde değiştirmeye yönelik girişimdir (Yetişkin, 2011: 130). Bu yüzden, bir filmde hareketlerin montaj gibi farklı mekanizmalarla düzenlenmesi yoluyla oluşan imgeler, filmin mesajının daha kolay verilmesini sağlar.

Deleuze, sinemayı düşünsel bir yaratıcılık olarak görmektedir ve hareket-imgeyi, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki sinemayı açıklarken kullanırken zaman-imgeyi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki İtalyan Yeni Gerçekçi sinemayı açıklarken kullanmaktadır (İşler, 2020: 476). İmge kavramının anlamı, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte değişmiştir, artık sinema teorisyenleri imgeyi mekân merkezli değil merkezli olarak algılamaya başlamışlardır. Aslında bu durum, Armes'e göre savaş sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın klasik sinema anlayışında bir devrim oluşturduğunu ortaya koymakta, eski anlayışın yetkinliğini yitirdiğini göstermektedir. Artık öyküleme, yeni bir film anlayışdır. İtalyan yönetmenlerden Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti yanında Japon Akira Kurosawa ve Yashiro Ozu, Hintli Satrajit Ray ve Fransız Andre Bazin zaman-imgeye dayalı bu sinema akımını savunmaya başlamıştır (Armes, 2011: 19-20). Yeni anlayış, tüm dünyada etkisini göstermeye başlamış, farklı ulusların yönetmenlerinden bu anlayışa uygun yapıtlar çıkmıştır.

Savaşla birlikte değişen toplumsal hayatta gerçeklerin görülmemesinin nedeni, sınırlandırılmasıdır. Gerçeğin, kendisini zihinde göstermesi, onun yeni bir anlam kazanması anlamına gelmektedir. Zihin, sınırsız bir özgürlük alanıdır. Sınırları

kaldırılan gerçek, sinemaya has bir otonomluk özelliği kazanmaktadır, bu da ancak zaman-imge ile ifade edilebilmektedir. Deleuze'nin belirttiği gibi soyut bir düşünme biçimi üretmektedir (Deleuze, 1997b: 171). Böylece düşünce, kendi başına bir varlık olmaktan çıkmış, zamana dayalı imgelerle ifade edilir olmuştur. Yani tek başına bir varlık haline gelmiştir. Duyum, düşünceye ulaşmak için bir araç olarak kullanılmış, inançlar duyumlarla beslenmiştir. İmgelerin ürettiği düşüncelere dayanan filmler, insanın dünyayla bağ kurmasını temin etmiştir. Herkes tarafından düşünülmeyen, bu sayede çok farklı bir şekilde düşünölmeye başlamıştır. İnançlar, sinemada kendini göstermiş, dünyayla ilgili her şeye karşı duyulan inançlar filmlerle sergilenmiştir (Deleuze, 1997b: 172). İşte bütün bunlar zaman-imgenin bizzat düşüncenin yerine geçmeyi başarması ama düşünceyi ifade eden bir gösterge olmamasından dolayı mümkün olmuştur. Zaman, kendini ifade edecek bir göstergeye ihtiyaç duymadan, yani herhangi bir sembole gerek kalmadan kendisini temsil etmeye başlamıştır. Eğer zamanın algılanması için ortada bir gösterge yoksa zamanın sonsuz olasılıklar içerisinde okunması gerekmektedir (Maratti, 2008: 21). Zaman; zaman-imgenin kullanıldığı filmlerde, imgesel değeriyle sinema yapıtının vermek istediğı mesajı ileten bir varlık olarak işlev görmektedir.

Deleuze'nin bu görüşleri; Bergson'un, zamanın ölçölmesiyle mekân arasında kurduğı ilişki çerçevesinde gelişmiştir. Mekânsal zaman, mekâna bağılı olarak ölçülebilir ama hareket, mekân kat edildiğinde geçmişte kalır. Oysa hareket anın karşılığıdır. Katedilen mekân bölünebilir, hareket bölünemez veya bölünse bile doğasında değışmeler söz konusu olur (Tuğran, 2016: 58). Deleuze'ye göre Bergson, sinemanın sadece ilk dönemini göreceğ kadar yaşadığı için sinemanın devrimci yönünü görememiştir. Esasında Bergson'un aramış olduğı içkinlik düzlemi, sinemanın, üstüne doğrularak yükselebileceğı bir düzlemdir. Deleuze'ye göre Bergson'un hareket üzerine sinemaya dair bu yanılgısının temelinde, sinemanın henüz "montaj" ile henüz buluşmamış olması yatmaktadır. Oysaki sinema; Bergson'un, madde-ruh ikilemini yok etmek üzere geliştirmiş olduğı fikir şeklinin yapmaya gayret ettiğini yapmıştır. Çünkü içinde bulunduğumuz kainat bir imajlar kainatıdır ve sinema, zamanın imajını endirekt ve direkt olarak hareket-imge ve zaman-imgeyle sunmaktadır. Bu yönüyle hareket-imge, düşünceyi homojenleştiren tek bakışın

dünyasından kurtararak farklılaşan sürelerle (sekans-sahne) götürmektedir (Türkgeldi, 2015: 117).

Bir bakıma hareket, dönüştürmeyi gerçekleştirir. Deleuze, II. Dünya Savaşı'na kadarki dönemdeki sinema eserlerini, hareket-imge çerçevesinde açıklar ve bunu da eyleyenle yaşamını eylemleriyle dönüşüme uğratabileceğine inan insanın kendisidir. Savaştan sonra, insanlar kendi hayatları üzerine söz söyleyemeyeceklerini, hayatlarını değişime uğratabileceklerini anladıkları için Deleuze de "hareket-imge" kavramında değişiklikler yapar (Deleuze, 1997a: 272). II. Dünya Savaşı'ndan önceki sinemaya hareket-imge özelliğini veren bazı hususlar vardır. Determinist bağ, zamanla mekân arasındaki bütünlük, tutarlı hikâye; hareket-imgenin özellikleri arasındadır. İmgeler, kendi içlerinde tanımlanıp ayırt edilebilir, diğer imgelerle devamlılık zinciri teşkil edebilir. Hareket-imge, etki-tepki süreçlerini harekete geçiren duyuşal-motor hareketine hitap eder.

Deleuze, hareket imgesini sinemanın ilk işareti olarak görür. Ona göre pek çok film kuramcısı hareket imgenin büyüünden etkilenmiştir (Crockett, 2005: 179). Hareket imgesi; bir güç olarak seyirciye, global hareket değişiminden algılar sunmaktadır. Hareket imge, -Bergsoncu anlamıyla- sürenin küçük bir kesitini sunar. Hareket imge, sinematografik hareketin en yüksek gerçekleşimi eğilir ve bunun sebebi, onun seyircinin sahip olduğu fikir potansiyelinde 'düşüncede düşünilemeyen'i sağlayamamasıdır. Hareket imgesindeki kuvvet, seyircinin kendisinden çok, global değişmeden elde edilmiş olan bir algıdır. Buna karşın zaman imajı sinematografik imajın duyuşal hareket ettirici bir halden kurtularak hür olduğu ve fikri saf bir biçimde alıkoyduğu bir imaj biçimidir. Söz konusu imaj biçimi, Rodowick'in de ifade ettiği üzere, Bergson'un '*uzayda algılarınız ama zamanda düşünüyoruz*' açıklamasında ortaya çıkan ayrıma da gönderme yapar. Uzayda algı, hareket imajını ister ve söz konusu imaj, uzaydaki verili bir biçimdeki maddenin değişik karşılaşmaları çerçevesinde bir kimlik edinmiştir (Sütçü, 2015: 60).

1.4.2. Zaman İmge

Deleuze; Bazin'in nesnel gerçeklik, "olgu-imge" kavramsallaştırmasını "zaman-imge" olarak yeniden tanımlamak suretiyle Yeni Gerçekçi sinema pratiğiyle

gelişmiş olan yeni filmler vizyona işaret eder. Bu noktada Bazin ile Zavatti'nin sinemaya olan bakış açısından farklı bir yola koyularak zihinsel süreci devreye koyar. Deleuze'ün perspektifine göre problem, realite seviyesinde şekil veya muhtevayla alakalı ilişkili değil, zihni seviyede, fikri deneyim ile ilgilidir. Yani algı, hareketle değil düşünceyle ilişkilidir. Nihayetinde Deleuze; Bazin'de “*gerçekçi görüş deneyimleri*”ne temel olan “süre”yi, izafiliğin tek formu olan bellekle rüyaları içerecek biçimde genişletmiştir (Özman ve Bağır, 2015: 119).

İmge kavramının anlamı, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte değişmiştir, artık sinema teorisyenleri imgeyi mekân merkezli değil zaman merkezli olarak algılamaya başlamışlardır. Aslında bu durum, Armes'e göre savaş sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın klasik sinema anlayışında bir devrim oluşturduğunu ortaya koymakta, eski anlayışın yetkinliğini yitirdiğini göstermektedir. Artık öyküleme, yeni bir film anlayışıdır. İtalyan yönetmenlerden Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti yanında Japon Akira Kurosawa ve Yashiro Ozu, Hintli Satrajit Ray ve Fransız Andre Bazin zaman-imgeye dayalı bu sinema akımını savunmaya başlamıştır (Armes, 2011: 19-20). Yeni anlayış, tüm dünyada etkisini göstermeye başlamış, farklı ulusların yönetmenlerinden bu anlayışa uygun yapıtlar çıkmıştır.

Eylem-imge, algıdan eyleme algılama faaliyeti gerçekleşmeksizin, ani bir etki oluşturularak geçilmesidir. Eylem, bir seçim ve eleme sonucuyla veya kadrajlama çalışmasıyla gerçekleşmez; seyircinin ani etkiye maruz kalmasıyla mümkün olur. Etki, eylemle algının arasını doldurur, bu sayede hareket seyirciyi harekete geçirerek etki bırakır (Hardt, 2012: 180). Hareket-imgenin farklı etkileri vardır ki bu da seyircinin, istenen yönde manipüle edilmesine olanak tanımaktadır. Deleuze bunu fark ettiği için “zaman-imge” kavramını üretmiş ve “hareket-imge”nin seyirciyi farklı şekilde manipüle edilmesinin önüne geçmiştir. Mesela, hareket-imgenin meydana getirdiği yabancılaşma, sosyalizmin, faşizmin ya da savaş propagandasının yapılmasını sağlayabilir (Deleuze, 1997a: 273).

Hareket imgesinden zaman imgesine geçiş, ifadeden ifade edilene, yani açık bütüne geçmektir. Hareket imgesi, zaman imgesinin açık olmasının şartıdır. Parçaları olmayan bütünün açık olmasından bahsetmek imkansızdır. Fakat zaman imgesi de

hareket imgesinin özüdür. Parçaların kendisine has farklılıklarını ortaya koyan ve söz konusu farklılıkların başka farklılıklar arasında teşkil ettiği iletim şeklinde hareketin ortaya çıkmasını temin eden şeyse bütünün açıklığıdır ya da açık bütün olarak süredir. Bu bakımdan, hareket imgelerinin organik düzeninde zamanın iki tarafını teşkil eden zaman-göstergeler (chronosign) oluşur. Bunların biri, zamanın devamlı genişleyen bir sarmal ya da spiral gibi hareketin bütününi teşkil etmesidir ve Deleuze bunu, çizdiği çemberi devamlı genişleten bir kuşa benzetmiştir (Deleuze, 2014: 50).

“Bir tarafta, kainattaki hareketin bütününi birleştiren, bütün olarak, büyük daire veya sarmal şekilde zaman; öte tarafta, hareketi veya fiilin en küçük ünitesini ortaya koyan, aralık olarak zamandır. Bütün olarak, kainattaki hareketin bütünü şeklinde zaman, süzülür iken durmadan çizmiş olduğu çemberi genişleten bir kuştur. Ancak hareketin niceliksel birliği kanat çırpmadır, hiç durmaksızın küçülen iki hareket veya iki fiil arasındaki aralıktır. Aralık şeklindeki zaman hızlandırılmıştır, değişken şimdi iken, bütün olarak zaman bu iki ucu açık sarmaldır, geçmişle geleceğin uçsuz bucaksız oluşudur. Sınırsız şekilde genişleyen şu anda, bütününi kendisine dönüşecektir; sınırsız şekilde daralan bütün, aralığın içerisine geçecektir.” (Deleuze, 2014: 50-51).

Deleuze’ün zaman-imge kavramını, Bergson’dan yola çıkarak geliştirdiğini söylemek mümkündür. Bergson’a göre zaman, bireyin içinde ve dışında akmaktadır; dış zaman matematiksel ve sayılarla algılanabilmektedir (Bergson, 1997: 9). Mekânla ya da hareketle çok net biçimde dış zamanı, yani akış halindeki zamanı algılamak ve hissetmek mümkündür. Ancak zamanın dışında başka bir olanağın olduğunu görmek için de iç zamanın var olduğunu bilmek gerekmektedir. İç zaman, bireyin dış zamandan koparak algıladığı, zamanı aştığı, aşkın olanı gördüğü ve fark ettiği zamandır (Bergson, 1997: 9). Böylece, birey, kronolojik olan zamanın dışında başka bir zamansal imkân olduğunu da anlamakta ve zamanı bu kopuşlarla imgeselleştirmektedir. Geçmiş, şimdiye taşınmakta, şimdi içinde varlığını sürdürmektedir (Bergson, 1998: 11). Deleuze’ün zaman algısında yeni bir kapı aralamak isteyerek zamansal çizgiyi bozduğunu, zamanın dışına çıkarak zamanı imgeselleştirdiğini ve zamanı bir varlık haline getirdiğini söylemek mümkündür. Onun kuramı, zamanı hareketten ve mekândan, hareket ve mekânla algılanabilir olandan koparmak üzerine kurulmuştur.

Deleuze’ün perspektifinden zaman, öncelikle olayların dış hareketi veya geçişi değildir ve ancak oto-sevginin içsel benlik ilişkisini oluşturur. Kant, benliği zaman içinde var olan pasif benliğe ve zamanı oluşturan aşkın “apperception”ın zamansal birleşimini gerçekleştiren aktif benliğe böler. Böylelikle zaman, ‘özneye geçer’ ve ‘ben [aktif benliğin] egoyu [pasif benliği] etkilediği, yani zihnin kendisini etkilediği biçim halini alır. Zaman benliği meydana getirirken bunu da ayrı bir şekilde yapar çünkü zaman, bizi devamlı surette kendimizden ayıran ve bizi ikiye bölen bir iç mekân biçimidir. Sonu olmayan bir mefhum olarak zamanın bitişi-sonu yoktur ve ikiye bölme edimi asla ilerlememektedir (Crockett, 2005: 178). Zaman imgesinde şu an, geçmişle gelecek birbirlerinden ayrılabilir bağımsız bütünlükler şeklinde bulunmaz. Diğer bir ifadeyle zaman, lineer manada birbirlerini izleyen parçaların teşkil ettiği bütün şeklinde değerlendirilmez. Zaman korunmuş olan ve bütünlükle evrensellik arz eden geçmiş değildir (Yetişkin, 2011: 137).

Deleuze, filmlere felsefeyi uygulamamaktadır; tersine filmlerin yaratılmasının felsefeyi dönüştürmesine müsaade eder. Bunu yapar iken de sinemayı, hareket imgeyle zaman imgesi olarak iki geniş kavramdır. Bu sayede zamanla fiilin tekrardan değerlendirilmesi ile karşılaşmaktayız. Sinemanın kuvvetinin izlerini hareket-imgesinden, zaman-imgesine geçiş prosesinde aramaktadır. Hareket imgesi ile, hareketin endirekt anlatımı mümkün olur. Bu sayede fikir, yaşamın hareketliliğini kavrayabilmektedir. Zaman imgesindeyse zaman endirekt olarak sunulmamaktadır; çünkü zaman-imgesiyle sunulmuş olan zamanın kendisidir. Zamanı, artık bir hareketi ötekine bağlayan şeydir (Deleuze, 1989: 15). Bu yönüyle zaman-imege “*zamanın dolaysız imgesi*” ya da “*dolaysız zaman-imege*” anlamlarında karşılık bulmakta ve kristal-imgeleri içermektedir (Kabadayı, 2015: 111). Kristal-imege, karıştırılmaması gereken iki kesin tarafı bulunmaktadır. ‘Gerçek’ ve ‘hayal’in (sanal) içerdiği kafa karışıklığı, onların ayırt edilebilirliği etkilemez. Bununla birlikte ayırt edilemezlik nesnel bir yanılsamadır ve iki taraf arasındaki ayrımı bastırmaz. Buna karşın, her iki tarafın da karşılıklı varsayım olarak tanımlamamız gereken bir ilişkide diğerinin rolünü üstlenmesini sağlar. Bu türden bir kristal-imege ise ayna metaforu üstünden yükselmektedir ve ayna-imege; aynanın yakalamış olduğu reel karakter ile alakalı olarak sanal; ancak şimdi, karakteri yalnızca bir sanallıkla bırakan ve onu alan dışına

iten aynada ise gerçektir (Deleuze, 1997b: 69). Zaman-imge sinemasında, hareket-imge düzenine uygun olan organik düzen terk edilerek kristal-rejim yerleştirilir. Böylelikle imgeler birbirlerine bir tür nedensellik bağıyla bağlanmayacak ve bütünsel bir manaya hizmet etmeyecektir. Kristal rejimde bir düzensizlik hakimdir ve imgeler tek bir bütünün parçaları olmak yerine ayrı ayrı oluşmaktadırlar biçimde değerlendirilmektedir (İpek, 2017: 291).

Deleuze, sinemayı düşünsel bir yaratıcılık olarak görmektedir ve hareket-imgeyi, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki sinemayı açıklarken kullanırken zaman-imgeyi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki İtalyan Yeni Gerçekçi sinemayı açıklarken kullanmaktadır (İşler, 2020: 476). Zaman, filmin anlaşılmasını sağlayan bir araç olarak kullanılmaktadır. Öyle ki zamansal bir dizimde, yani zamanın belli bir sekans içerisinde art arda verilmesiyle ortaya çıkan bir zamansal bütünlük söz konusudur. Bu zamansal bütünlüğün dışına çıkmak ve belli bir imgeyi yakalayıp, belli bir zamanı imgeselleştirmek mümkün olabilmektedir. İşte buna da “tekillik” adı verilmektedir (Colebrook, 2002: 52-54). Tekillik, zaman dizisinin dışına çıkmak, zamanı geriye sardırarak kahramanın zamanını kişiselleştirmek ve böylece film zamanının dışında başka bir zamana yol almaktır. Böylece, zaman, artık kahramanın kendisine ait bir hal almaya başlayacaktır. Deleuze'nin belirttiği gibi tekillik aşkınlıkla yakın ilişkilidir; aşkın olansa hâlihazırda algılanan zamanın dışına çıkmak ve zamanı imkân dâhilinde kişiselleştirmektir (Deleuze, 2015: 74). Kahramanın varlık kazanması, zamanın imgesel değeriyle aşkın bir değere sahip olması ve artık bir nesne ya da mekânla ilişkili olarak değil de yalnız başına bir yapıtta yer alması zaman-imge ile söz konusu olmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinema anlayışındaki bu değişimin bazı nedenleri vardır. Batı'da, savaştan sonra insanlar, özellikle evi ve işi olmayan, sakat kalmış insanların eylemleri ile dünyayı değiştirebileceklerine olan inançlarını kaybetmesi sadece sinemada değil, kültür ve felsefede de anlayış değişikliğine neden olmuştur. Savaş, insanların olaylara karşı ne tür tepkiler vereceği konusunda tereddüt yaşamalarına da yol açmıştır (Deleuze, 1997b: xi). Bunda, insanların yaşadıkları trajedinin çok büyük etkisi bulunmaktadır; İkinci Dünya Savaşı, tüm dünyada, özellikle de Batı'da ciddi bir düşünsel değişimin oluşmasını sağlamıştır. Deleuze, eski

imge anlayışının yeni sinema ve düşünsel anlayışla uyuşmadığını ve sinema imgesinin gerçek hayatı karşılamadığını fark etmiştir (Deleuze, 1997b: 172). Yeni insan, eski sinema ile ifade edilebilecek durumda değildi, bu yüzden Deleuze imge anlayışında bazı değişikliklere gidilmesini savunmuştur.

Zaman-imge, seyirciye yeni bakış açıları kazandırarak seyircinin imgeler aracılığıyla düşünmesine olanak tanımaktadır. Başka bir varlık alanının da bulunduğu, zaman-imgenin aşkın varlığı işaret etmesi sayesinde gözler önüne gelmektedir. Serttek'in belirttiğine göre zaman, böylece homojen ve yeknesak olmaktan çıkmakta ve hareketin üzerinde bir çizgi olarak görünmeye başlamaktadır (Serttek, 2013: 50). Akışın kırılması, akışın dışına çıkılması ve akışın yönünün değiştirilmesi zaman-imgelerin ortaya çıkmasını ve seyircinin düşünmesini sağlamaktadır. Bir bakıma bu durum, sinemasal zamanın, seyircinin algıladığı düz zamanın dışındaki zamanın varlığına işaret etmektedir. Colebrook, akışın kırılması ve zamanın dışına çıkılarak nedenlerin ortadan kaldırılmasını özgürleşme olarak yorumlamaktadır. Çizgisel zamanın kırılarak zaman içinde yeni bir imkânın ortaya çıkması, yeni imgelerin ve "kaçış çizgilerinin" oluşmasını sağlayacaktır (Colebrook, 2002: 91). Zaman-imgeler, bir imgeye karşılaşması halinde seyircinin hislerinin değişmesini ve yeni hisleri duyumsamasını sağlamaktadır. Yeni imgeler, alışılmadık ve benzersiz bir duyumun kapısını açmakta ve zeminin kayganlaşmasına olanak tanımaktadır (Ashton, 2006: 201-202). Kronolojik olmayan bir zamanın paradoksal özellikleri genel olarak bir geçmişin önceden varoluşu; geçmişin tüm sayfalarının bir arada varoluşu ve en daraltılmış derecenin varlığıdır. Zamanın ilk büyük filmi Welles'in Yurttaş Kane'sinde bulunabilecek bir kavramdır. Bergson ile imge doğal olarak bir dil imgesine ve bir düşünce imgesine genişler. Dilin geçmişi olarak algı, cümle görüntülerini anlamak, sözcüklerin imgelerini ve duyduğumuz fonemleri ayırt etmek için kendimizi bir kerede yerleştirdiğimiz ön-varoluş biçimidir (Deleuze, 1997b: 99). Görüldüğü gibi zaman-imgeler, zamanın kronolojisinde bir kopmaya neden olmakta, kopmayla birlikte yeni ve farklı imgelerin oluşması için kapılar aralamaktadır.

İmaj, bir bedenden değil, zaten hareket olarak ortaya konan düşünce ve eylem dizisinden bağlantılıdır. Bu yönüyle zaman imgesi, yalnızca sinemanın beynini değil, aynı zamanda sinemanın bedenini ve genel olarak bedeni de ifade etmektedir. Beden

ise bizi, düşünmeye zorlar ve düşünmek; düşünmeyen bir bedenin neler yapabileceğini, kapasitesini, duruşlarını öğrenmektir. Son kertede bir beyin sineması ve bir beden sineması vardır ve Deleuze, zaman imajını, böylece bir dualizm oluşturmada onları birbirinden ayıran kesim olarak düşünmemize meydan okumaktadır (Crockett, 2005: 180). Zaman imgesinde, sanal ve gerçek, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki zaman ve zihinsel karışıklıklar baskın hale gelecektir. Zaman imgesi aynı zamanda, duyuşal-motor sistemi artık işlev görmeyen, hasta bir kişi, artık kendini yönlendirmeyi bilmeyen, artık kendiliğinden konuşmayı bilmeyen, artık bir amacı olmayan veya nasıl davranacağını bilen kişilerle ilgili olan bir Bergson imge kategorisidir (Pisters, 2003: 72).

Deleuze zaman imgenin ikinci türünün Fransız yazar ve yönetmen Alain Robbe-Grillet'nin çalışmalarında bulunabileceğini öne sürer. Onun çalışmalarında hiçbir zaman birbiri ardına geçen şimdiler yoktur, ancak bir geçmişin eşzamanlılığı, şimdiki zamanın ve geleceğin şimdiki zamanının ürkütücü ve açıklanamaz hale gelmesi vardır. Anlatıya yeni bir değer verir. Çünkü hareket-imgeyi gerçek zaman-imge ile değiştirdiği sürece, onu tüm ardışık eylemlerden ayırır. Böylelikle anlatım, farklı sunumların farklı karakterlere dağıtılmasından oluşacak, böylece her biri kendi içinde makul ve mümkün olan bir kombinasyon oluşturacaktır. Ancak hepsinin birlikte anlaşılabilir olduğu ve açıklanamayanın bu şekilde sürdürüldüğü ve yaratıldığı yer olacaktır (Deleuze, 1997b: 101).

Deleuze'e göre hareket imgesi ve özellikle eylem imgesi, olasılıkların sonuna gelmiştir ancak durum, daha fazla hareket imgesi olmadığı anlamına gelmemelidir. Öte yandan yeni bir şekilde yeni bir düşünce, duygu veya algı yaratmaya çalışan yeni bir imge türü de ortaya çıkmıştır. Deleuze ise bu krizi İkinci Dünya Savaşı etrafında konumlandırmıştır (Pisters, 2003: 71). Bu açıdan Deleuze; temelde sinema tarihi sunmamakla birlikte ayrımı İkinci Dünya Savaşı ile yapmıştır. Aynı ayrımı Zaman-İmge kitabında politik sinema için de geliştirir. Deleuze'e göre eğer modern bir politik sinema varsa şu temel üzerinde olacaktır: artık var olmayan, ya da henüz var olmamış insanlar” (Deleuze 1997b: 216). Tiyatrocu ve yönetmen Carmelo Bene'den ödünç aldığı “*var olmayan insanlar*” kavramı, Kafka'nın “*edebiyat halkın işidir*” olarak tanımladığı minör edebiyatın temelinde var olan oluş biçimleriyle doğrudan ilintilidir.

Modern Siyasal Sinema'nın belirlenimlerini ve bu sinema için verdiği örnekleri incelediğimizde Deleuze'ün minör sinema kuramına bir giriş yaptığı ve modern siyasal sinemayı minör-oluş üzerinden ele aldığı görülmektedir. Deleuze'ün Rizomatik düşünce biçimi Guattari ile birlikte ürettikleri edebiyat kavramları ile sinemada da düşünmesini sağlamış ve bu iki alan arasında tutarlı bir bağıntı kurmuştur.

Kabadayı'ya göre Deleuze; hareket-imge ve zaman-imge kavramları üzerinden pek çok kavram üretmek ve kendine has bir terminoloji oluşturmakla birlikte düşünürün dört temel eğilimini şu şekilde özetlemenin mümkün olduğunu söylemektedir. Şöyle ki (Kabadayı, 2015: 109-111);

İlk olarak Deleuzeyen düşünce, “*her şey imajdır*” düşüncesini içermektedir. Deleuze'e göre imaj; ya çekim içindeki bir imaj-eşya, ya çekimin kendisi (birden fazla çekim-bir/birden fazla sahne-bütün bir film), ya da görsel olan, işitsel olan ve/veya ikisinin birleşimi olabilir. Bu açıdan imge, algılamadan bağımsız bir biçimde ve temsil edilmeksizin var olmaktadır. İkinci olarak Deleuzeyen düşünce, “*her şeyin değişir olması*” gerçeğinden ilham almaktadır. Bu gerçeklik Deleuze'yen felsefede “*her şey hareket eder*” biçimde tasavvur edilmektedir. Söz konusu iki önerme birleştirilince “*her şey hareketin içinde bir imajdır*” önermesi elde edilecektir ve bu anlayış bizi, hareket-imge düşüncesine götürecektir. Üçüncü olarak Deleuze'yen düşünce, “*her şey değişir*” önermesine ulaşır ve dördüncü olarak “*zaman çizgisel ya da kronolojik bir şey değildir*” tezine ulaşılır ki bu tanımlama, yalnızca ‘şimdi’nin ölçülemez ‘an’ı içinde bulunan geçmiş, şimdi ve geleceğin bütünü bir araya getiren orijinal zaman biçiminin dönüşmüş halini içermektedir ve ayrıca Bergson’un metafizik fikriyle de örtüşmektedir (Kabadayı, 2015: 109-111).

İKİNCİ BÖLÜM

2. MİNÖR EDEBİYATTAN MİNÖR SİNEMAYA

“Minör” kavramı, Deleuzyen felsefede sıkça karşılaşılan bir kavram olarak önemli bir yere sahiptir. Deleuze ve Guattari’nin, Kafka’nın eserleri üzerinden ortaya koydukları ‘Minör Edebiyat’ kavramsallaştırmasının ve onun politik içeriğinin izleri sinema sanatında da sürmüştür. Deleuze, sinemayı tarihsel süreci izleyerek ve felsefî bir zeminden hareket ile tasnif eder.

Deleuze ve Guattari'nin Kafka incelemesi, Franz Kafka'nın modernist yazını edebiyat ve dilin benzersiz bir politik yeniden yapılandırması olarak ele alarak ‘minör’ söylemini açar. Kafka, sömürgecinin dilini siyasallaştırmak için sanatı etkili bir şekilde kullanmıştır. Kafka'da Deleuze ve Guattari, minör sinemanın sonraki tartışmalarının yolunu açan minör edebiyat kavramının kökenlerini ortaya koymuştur. Kafka üzerine ortak metinlerinden sonra Deleuze ve Guattari, ortak çalışmaları *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (Bin Yayla)* (1980)'da minörün politik önemine geri dönmüşlerdir (Szymanski, 2011: 95).

Deleuze ve Guattari’ye göre minörün devrimci oluşu, dili içeriden yersizyurtlaştırmasında yatar. Minör dil, majör dili kullanarak, onu yapıbozuma uğratar ve kekeletir. Kafka’nın dili temsili kullanımından koparması ve Gregor Samsa ya da *Akademi İçin Bir Rapor*’daki maymunun insana dönüşmesi gibi şekilsiz tasvirlerle dili bir kekemenin kullandığı gibi rahatsız edici bir boyuta çekmesi, okuru o dil üzerine düşünmeye zorlar. Aynı şekilde sinemada özdeşleşmenin ortadan kalkması da izleyiciyi filmin içine girmekten kurtararak film üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Bu yabancılaşmalar dilin doğası hakkında düşündüren üretken süreçlerdir.

Minör edebiyat öznesizliğiyle arkasına aldığı kalabalık adına kolektif sözcelem üretir. Ne Kafka Çek bir Yahudi olarak İbranice yazmaktadır ne de Rodowick’in Borom Sarett için ifade ettiği gibi “*ne görüntü ne de ses, sömürge sonrası Afrika kimliğinin iddialarını yeterince temsil edemez*” (Rodowick, 1997:165). Fakat iki durumda da hem potansiyel hem de aktüel bir halktan söz edilebilir. Bu yeni bir kimlik

inşasıdır ve doğrudan gelecekle ilgilidir: gelmekte olan halkla. Minör oluş sinemada egemen söylemin elindeki tahakküm aracına bir başkaldırı olarak bizi toplumsal kodlar tarafından domine edilen kimliklerin, cinsiyetlerin, ulusların, marjinalleştirilmiş grupların doğası üzerine yeniden düşünmeye zorlar. Minör anlatı bir yazarın ya da yönetmenin elindeyken, “ulusal bilincin tek kişilerin omuzlarına yüklediği yükümlülük” (Kafka, 2013:204) görünürdür fakat halkın kendisi yoktur. İnsanlar kayıptır. Bir halk dayanışması, topyekûn bir direniş, sloganlar atan bir kitlesel yürüyüş yoktur. Bireyin her eylemi, daracık mekânında politiktir.

2.1. Minör-Oluş Majör-Oluş

Olayın zamanına göre belirlenen ilişkilerin bir konfigürasyonu veya bileşimi olarak oluş, molar varlıklara indirgenemeyen terimleri (birey, kişi ve şey) birbirine bağlayan bir süreçtir. Formların gelişimi ve öznelerin belirlenmesi için bir ölçü olarak hizmet eden doğrusal bir zaman içinde konumlanmış olarak kendimizi ve bizi çevreleyen her şeyi alışkanlıkla kabul ederiz. Oluş, bu tür formlardan, öznelerden, işlevlerden ve organlardan, moleküler parçacıkların belirli gruplaşmalarından, birey-öncesi tekilliklerden ve molar varlıkların bileşimine giren öznelleştirilmemiş duygulanımlardan çıkarmayı içerir. Ancak bu bileşimin gerektirdiği tortulaşma ve homojenleşme dışında, yalnızca aralarında kurulan hareket ve dinlenme, hız ve yavaşlık ilişkileri tarafından tanımlanır. Deleuze ve Guattari, Bergson'u izleyerek, sınırsız ve içerikten bağımsız bir geçmiş ve gelecekte oluşan, her şimdikiyi iki asimetric vektöre sonsuzca bölen, kronolojik olmayan bir zaman çizgisi olarak tanımladıkları saf zaman biçimiyle ilişkisini hemen işaretler: Biri tüm şimdinin geçmesini sağlayan geleceğe doğru atılırken diğeri ise şimdi ile aynı anda var olan tüm geçmişi korur (Burchill, 2010: 87). Majör ve minör oluşlara ilişkin ayrıntılı bilgi vermeden önce kavramsallaştırmanın dayanak noktaları üzerinde durulmalıdır. Bu iki oluş şekli üzerinde ayrıntılı bir biçimde durmak minör edebiyat ve minör sinemayı anlamlandırmak için uygun kavramsal zemini oluşturacaktır.

Modernizm, aslında ideal bir bedenken, normatif beden olması gereken bir beden icat eder. Belirli bir egemen gücün mutlak standardı tek bir kişi tarafından somutlaştırılamamakta ve bu nedenle herkes, bu küçük kimliği kucaklamak ve böylece

onun aracılığıyla hareket etmek için Deleuze'ün oluş süreçleri dediği şeye dahil olabilir (Lambert, 2013: 12). Düşünen özneyi düalist kısıkaçtan bağımsızlaştırmayı amaçlayan oluş süreci, aynı zamanda cinsiyetçi karşıtlığa dayalı tüm cinsiyetli kimliklerin çözülmesini gerektirir. Dolayısıyla kadın-oluş, fallogosentrik kimliklerin yapısökümü için gerekli bir başlangıç noktasıdır, çünkü cinsel dualizm sonucunda kadınların ve cinsel "sapkınların" ötekilik figürü olarak konumlandırılması etrafında yapılandırılmış bir kurum olarak cinsellik, Batı düşüncesinin kurucusudur. Bu nedenle, Deleuze'ün ortodoks okumalarıyla uyumlu olsun ya da olmasın, minör ya da majör arasındaki asimetrik bir başlangıç konumu burada kuvvetle vurgulanmalıdır. Bu, yersizyurtsuzlaşma sürecinin ikili olduğu ve niceliksel azınlıkların, ancak çoğunluğa muhalefetlerinin dayattığı, diğerleri gibi üniter bir kimlikten kendilerini kurtararak oluş sürecinden geçebilecekleri anlamına gelir (Braidotti, 2011: 30).

Colebrook, Deleuze ve Guattari'nin 1976'da kavram haline getirdiği minörlük ve majörlüğü felsefi bağlamında ele alır. Minörlük ve majörlük, ikilinin daha sonra da hem birlikte hem de ayrı ayrı kaleme aldıkları metinlerinde temel 'ayrım yapma yolları' olarak karşımıza çıkar. Deleuze ve Guattari için majör ve minör niceliklerle veya sayısal değerlerle değil, önemle belirlenir. Majör toplumda statü ve öneme sahiptir, oysa minör statü ve önemden yoksundur. Majör veya çoğunlukçu, baskın sistemler, yapılarıdır (değerler ve inançlar dahil) ve toplumda sorgulanmayan otorite olarak hareket eder (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 525). Oluş süreçlerine ilişkin bu genel değerlendirmelerin ardından kavramlara ilişkin daha kapsamlı bilgi vermek mümkün olacaktır. Ayrım yapılan taraflardan biri eğer kökensel bir tanımlamaya, verili bir koşula dayanıyorsa majördür. Majör bir biçim kolayca betimlenebilir, hakkında büyük sözler söylenebilir, çerçevesi çizilebilir, sınırlanabilir, tasnif edilebilirdir.

Farklılık yoluyla bir benzerlik kurulur. Benzerlik, savaş ve tartışma için ortak bir ortam oluşturan bir standardın arabuluculuğunun iki karşıt güç tarafından kabul edilmesidir. Aracı standart, yargı sistemidir. Koşullarda nesnelleştirilen belirli bir yargıyı ve onun olasılık sınırlamasını açıkça ortaya koyma girişimlerine majörite (sayısal terimlerle değil, koşulları onlara bir olasılık fazlası ve onu bir araç olarak kontrol etme araçları verenler olarak) direnecektir. Takip eden savaş ve tartışmada,

belirli oyuncu kadrosu ve içeriği çekişme altında olsa bile yargı onaylanır. Form ve işlev olarak onaylanmıştır. Formu Standarttır: genel olarak doğrulanabilir kriterlere göre değerlendirme ve karşılaştırma. İşlevi, rakip benzerliklerin iddia ettiği haklar ve tanınan olasılıklar üzerinde eğilimsel fikir birliğidir: Aynının koruyucu şemsiyesi altındaki farklılık (eşitlik). Yargının şekli ve işlevi de majöritenin yargısıdır. Muhalefetin büyük gücü ve tehlikesi, üzerlerine baskıcı veya marjinalleştirici blokajlar uygulananların çoğunluğunu harekete geçirmesidir. Muhalefetin büyük gücü ve tehlikesi, baskıcı veya marjinalleştirici blokajların uygulandığı kişilerin majör oluşu harekete geçirmesidir. Dayatılan tikanıklıklara karşı çıkıldığı sürece, bir büyük-oluş izlenebilir ve izlenecektir. Dayatılan blokajlar muhalefet yoluyla aşıldıkça, minör adım adım büyük olacak ve yine eğilimsel uzlaşa adına yeni standartlar empoze ederek baskıyı farklı içeriklerle tekrarlama eğiliminde olacaktır. (Massumi, 1996: 404).

Majör, norma göre şeyleri sınıflandırmaya, tanımlamaya ve anlamaya çalışır. Yerleşik, açıkça anlaşılmış ve aynı zamanda normal kabul edilen şeydir; diğerlerinin ölçüldüğü standarttır (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 525). Deleuze'e göre majör oluş standartlara bağlıdır. Bu standartlar erkek, yetişkin ve heteroseksüel olmak ile şehirde yaşamaktır. Güçlü, zeki, baskın ve başarılı bir ideal erkek vardır; ideal erkek ekonomik olarak üretken, sağlıklı, beyaz, mülk sahibi ve İngilizce konuşandır (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 527).

Majörite olmak için bu standartların zamanında karşılanması gereklidir. Bir diğer deyişle, majörite bir insan grubuna karşılık gelmemekte, bu koşullardan oluşmaktadır. Modern temsili demokrasilerin sahip oldukları siyasi paradigmlar, siyasi yoğunluktan ziyade majör oluşu desteklemektedir (Lambert, 2013: 89). Majör vatandaşlar, bireysel öneme ve konsolide kimliklere sahiptir. Her biri hiyerarşi içindeki diğer vatandaşlardan daha fazla veya daha az değere sahip olan özelliklerle tanımlanır (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 527).

Erkeklik güç, aktiflik, üstünlük vb. tanımlamalara tabi olduğundan majör bir biçimdir. Oysa kadın-oluş gibi bir durumun olanaklı oluşunu hakikaten kabul eder isek, o zaman kadının erkekten gerçekten farklı bir şey olduğunu da kabul ederiz (Colebrook, 2002: 138). Kadın bu durumda erkekliğe ait unsurlar ile

tanımlanmayacaktır. Kadın-oluş yeni olanakları da beraberinde getirir. Majörde erkek kimliği yaratılmaz, ifade edilir (Colebrook, 2002: 139).

Yaşamla ilgili bütün majör tanımların özünde kültür kodları bulunmaktadır. Söz konusu kodlar, bazen bir tür, bazen bir dil, bazen kimlik, bazen cinsiyet şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Sütçü, 2016:90). Bu kodlar bize tanımlar, temsiller ve yorumlar yoluyla iletilir. Başka bir yol düşünme imkânını ortadan kaldırır. Majör dil, bu tanımlar ve temsillerle toplumun düşünme biçimine yön verir. Deleuze minörün majör dildeki kalıplaşmış kimlik tanımlamalarını dışına çıkararak yersizyurtsuzlaşmış dilinde yeni bir kimlik yaratma olanaklılığında minör oluşun varlığını savunur.

Majör segmentler hiyerarşiler oluşturur, kategorize eder ve genellikle erkek/kadın, sağlıklı/hasta, heteroseksüel/gey, doğru/yanlış gibi ikili ve karşıtlıkları düzenler (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 525). Deleuze, Parnet ile gerçekleştirdiği *A'dan Z'ye Deleuze* röportajında erkek-oluş diye bir şeyin mümkün olmayacağını, ancak erkeğin bir kadın-oluş'u deneyimleyebileceğini söyler. Deleuze ve Guattari *Bin Yayla*'da da bu minör ve majör kavramlarını açıklamaya geniş bir yer ayırmışlardır. Erkeklik kendi türünde mükemmeldir ve majöritedir. Oysa oluşlar minöritedir. Bütün oluşlar minörite-oluştur (Deleuze ve Guattari, 2008: 291). İnsanlar kendilerini majör oluşun standartlarında tanır ve böylece minöre müdahale edebilmektedir. Buradan şu sonuç çıkar: majör oluş hiç kimse iken minör oluş herkeştir ve fenomenler burada oluşur (Lambert, 2013: 18-19).

Majör düşünme biçimleri, şeylerin mevcut şeylere benzerlikleriyle açıklandığı veya mevcut kategorilere sığıldığı tabakalaşma çizgileri boyunca ilerler. Bunu organize eden ve kategorize eden segmentasyon hatlarına bölgeselleşme denir. Tanımlama, kategorize etme ve ülkeselleştirme arzusu çoğunlukçu bir arayıştır (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 527).

Hem majör hem de minörler, kendilerini sıkı sıkıya bağlayan haset (olumsuz arzu) ve tahakküm (diyalektik) düğümlerini çözmeye ihtiyaç duyarlar. Bu süreçte, başlangıç konumları çok farklı olduğu için, zorunlu olarak asimetrik oluş çizgilerini takip edeceklerdir. Majör için, merkezi konumunun tamamen ortadan kaldırılması

dışında, olası bir oluş yoktur. Merkez boş; tüm eylem kenarlarda gerçekleşmektedir (Braidotti, 2011: 42).

Majör, aşkınlığı ve bireysel önemi arar, minör ise bireysel anlam veya ustalık aramayan kolektif bir topluluktur; doğası gereği politiktir ve büyüklere direnir veya onu bozar. Majörler, yakalama aygıtı aracılığıyla küçükleri sınırlamaya ve kontrol altına almaya çalışır. Minör oluş, kategorik/normatif kimliklerden uzaklaşma ve büyükten uzaklaşmadır. Yeni bir egemen düşünce ve varlık biçimiyle majörü devirme arayışı değildir, bu çoğunlukçu bir arayış olacaktır (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 528).

Minörlük oluş halindeki bir durum olarak niceliksel değil bilinçsel bir minöriteyi işaret eder. Egemen olanın görmediği, yok saydığı fakat toplumun her kesimine içselleşmiş olan sıkıntılar, toplumun sözcüsü olan yazarın dilinde mevcudiyet bulur. Geçmişten beri süregelen kümülatif birikim toplumsal kodları oluştururken geriye kalan sıkıntılar topluma yayılmış, içselleşmiştir ve bu toplum bilinçlenmeyi beklemektedir. Söz konusu kodların ötesine geçebilmenin yolu onların üstüne tekrardan düşünmek ya da onlarla ilgili yeni bir düşünme geliştirmek değildir, onları yok edebilecek ilişkiler, kopuşlarla kırılmalara neden olabilecek duygulanımlarla ve algılanımlar oluşturmaktır (Sütçü, 2016: 90). Gerçek hayattaki minör oluşların modeli majörden farklıdır: kadınlar, siyahlar, gençler, sömürge sonrası özneler, göçmenler, sürgünler ve evsizler ilk önce bir “kimlik politikası” – sabit bir yer talep etme – aşamasından geçmeleri gerekebilir (Braidotti, 2011: 42).

Deleuze ve Guattari’nin minör politikası (minör dil) minörlükten geçen kuvvetten gelmektedir. Bunun anlamı şudur; minör dil, azınlık dili ve/ya azınlıkların dili değildir. Bunun yerine azınlıkların kullandığı dilin çoğunlukların kullandığı dilin içerisinde (iktidarın dili) içerisinde yerleşmesinden geçen bir şeydir. Çünkü azınlıklar çoğunluğun karşıtı değildir, çoğunluğun içerisine yerleşmiş olan bir harekettir. Tüm ‘oluş’ (kadın, devrimci, fark edilmez oluş) ne şekilde 'gibi yapmak' değilse, karşı çıkmak değilse; minör dil de majör dil karşısında bir hareket değildir, majör dilin içerisine yerleşen ve dili kıran bir harekettir (Deleuze, 2006: 36).

“Gregor Samsa, bir sabah huzursuz eden rüyasından uyandığı zaman, çok büyük bir böceğe dönüşmüş olarak kendisini yatağında bulmuştur” (Kafka, 2015: 7).

Kafka'nın *Dönüşüm*'e çarpıcı girişi, baştan bir yabancılaşma hissi ile karşılaşmamızı sağlar. Bu yabancılaşma, insana olduğu kadar, modern hayatın majör kalıplarına ve kurumlarına, bu kurumların işleyişine dair bir yabancılaşmaya doğru okuru götürecektir. Deleuze ve Guattari Kafka'yı bir yazı makinesi olarak tarif ederken, bütün anlatım bileşenleriyle (mektupları, öyküleri ve romanları) bir araya geldiğinde ortaya çıkan makinenin, aynı yabancılaşma, yerinden çıkma, olduğun halden kopma ve başka bir hale açılma imkânlarını makinesel olarak taşıyan bir dil geliştirdiğinden bahsederler. *Dönüşüm*'ün ilk cümlesi tam bir oluş halini çağrıştırır. Bir önceki gece yatağına insan olarak yatan, rüyalar gören, sabah kalkıp ailesiyle yaşadığı evden çıkıp işine gidecek olan insan artık olmadığı gibi, boyutlarıyla o odadan çıkabilecek, beslenebilecek, şuursuzca içgüdülerinin peşinden gidebilecek bir böcek de yoktur. Bu bir hayvan-oluştur. İnsana ve insana ait olan her unsura yabancılaşma Kafka'nın kurmacalarında karşımıza çıkar ve bu kurmacalar *söz konusu yabancılaşmanın, her türlü mevcut olabilir Tanrı ya da hukuk duygusunu kaybetmiş olmamızın sembolleridir* (Colebrook, 2002: 181).

Gregor Samsa ile böcek karşılıklı olarak birbirlerini yersizyurtsuzlaştırmış, biri öteki olamadan tam bir oluş halinde arada kalmışlardır. Bu durum yeni olanaklar, yeni tanımlamalarla bir minör-oluş olarak yeni deneyimlere açıktır. Arzulanan şey ya da gidilmek istenen son nokta bir hayvan olmak, onu taklit etmek, bundan sonra hayvan olarak anılmak değildir. Bu metaforun da alegorinin de ortadan kalktığı, temsilden uzak, birinin ötekiymiş gibi algılanmasını bozan bir haldir. Gregor bir öteki oluş prosesine ne sınırlandırma ne de benzetim açısından anlaşılamayacak bir sürece girer (Bogue, 2013: 164). Bu bir haline geliş sürecidir. Hayvan haline gelerek kendini ötekine açar (Demirtaş, 2014: 348).

Deleuze ve Guattari'ye göre geleceği oluşturan bir tekrar tarzı olarak kadın-oluş, dişil cinsiyet özelliklerinin tekrarlanmasından veya yeniden üretilmesinden farklıdır. Farklılık olarak aynının bir varyantının dahil edilmesiyle yetinilmez. Geçmişin tortullaşmasından, "farklılıkla ilgili" unsurlar çıkarılır ve daha sonra bu

öğeler, geçmişten veya varyasyonların yayılması olarak şimdiki zamandan etkilenmeyen yeni konfigürasyonlarda kapsanır ya da yinelenir. Kadın-oluşun toplumsal cinsiyet normlarıyla ilişkili birikim olarak tekrarlama biçimi de dahil olmak üzere, öznel kısıtlamaların aşırı kodlama yapısından kendini gevşetmesine dayandığı söylenebilir. Bunu yapmak için sahip olunan şey, kadınlığın molar özellikleri değil, kişiyi yeni koordinatların planlanmasına yönlendiren jestler veya duygulardır. Bu şekilde, kadınlar kendilerini (erkekler gibi) toplumsal cinsiyet normlarına uygun olarak öznelerin gelişimini yöneten doğrusal zamandan kurtulmuş olarak bulmakla kalmazlar, aynı zamanda anıtsal ve döngüsel zamansallıklarla tarihsel ilişkilerini eşit şekilde değiştirirler. Bu anlamda kadın-oluş, cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkilerinin temeli olarak hizmet eden toplumsal cinsiyetli zamansallıkların uyumsuzluğunun geçmişte kaldığı bir geleceğin olumlaması olacaktır (Burchill, 2010: 94-95).

Kadın-oluş yaratıma açıktır ve oluş halinde bulunduğu sürece minördür. Minör oluş halindeyken kendini pasifize eden bütün tanımlamalardan da kurtulmuş olmaktadır. Kadın bir defa yeni bir standart şeklinde bakım, çocuk büyütmeye, edilgenlik ya da şefkatin cisimleşmesi şeklinde kullanıldığı zaman majör olmaktadır: söz konusu kriterleri karşılamayanları dışlamaktadır (Colebrook, 2002: 139). Kadın, erkeğe kıyasla nicelik olarak daha az olduğu için minör değildir. Deleuze ve Guattari minör kavramını kelime karşılığı olan ‘azınlık’ anlamında kullanmamaktadırlar. *“Çoğunluk dediğimizde, daha büyük bir nispi nicelikten değil, azınlık olarak adlandırabileceğimiz, en küçüğüyle olduğu kadar daha büyük miktarla da ilişkili olarak bir durum ya da standardın belirlenmesinden bahsediyoruz: beyaz erkek, yetişkin erkek gibi”* (Deleuze ve Guattari, 2008: 291)

Minör oluş, normatif, hiyerarşik çoğunluğun dışında yeni bir düşünme biçimi arayışıdır. Bu oluş bireye odaklanmaz, süreç ve harekete odaklanır. Minör oluşun ve majör oluşun çok farklı başlangıç noktaları vardır. Minörlerin ilk yersizyurtsuzlaşması, çoğunluk tarafından dayatılan “öteki” olarak kimliklerinden kopmasıdır. Oysa majör bir oluş sürecine girebilmek için, önce aynılığın yeniden üretilmesinden çok farklılığı onaylayarak, kendisini norm olarak kimliğinden yurtsuzlaştırması gerekir (Braidotti, 2011: 42)

Minor oluş süreci, şeylerin birbiriyle ilişkili ve sürekli değişen doğasının hiyerarşik olmayan bir figürasyonu olan köksap kavramıyla tasvir edilir. Köksap, sosyal oluşumları analiz etmek ve ifade etmek için yararlı bir araçtır. Meşguliyetle iç içe geçmiş akışların daha derin bir anlayışını davet eder (Barlot, Shevellar ve Turpin, 2017: 524). Örneğin köklü bir inancın aksine, kitap dünyanın bir görüntüsü değildir. Dünya ile bir köksap oluşturur, kitabın ve dünyanın paralel bir evrimi vardır; kitap dünyanın yersizyurtsuzlaşmasını garanti eder, ancak dünya kitabın yeniden yeryurtsuzlaşmasını etkiler ve bu da kendisini Dünya'da yersizyurtsuzlaştırır (Deleuze ve Guattari, 2008: 11).

Yazarın/sanatçının yaptığı minör oluşa ve yeni olanaklılıklara doğru bir açılma söz konusu olabilir. Bu bizi ilerde inceleyeceğimiz, Deleuze'ün modern siyasal sinemanın tanımını yaparken karşımıza çıkacak olan “*olmayan halk*”, “*gelmekte olan halk*” kavramlarına götürür.

2.2. Minör Edebiyat

Deleuze ile Guattari (2000: 25), minör edebiyat kavramını *minör bir dilin edebiyatı değil, daha çok, bir azınlık grubun majör bir dille gerçekleştirdiği edebiyat* olarak tanımlarken bu edebiyatın ana özelliğinin *dilin, kuvvetli yersizyurtsuzlaşma katsayısından tüm koşullarda etkilenmesi* olduğunu ifade etmektedir. Minör edebiyat, bu açıklamadan da anlaşıldığı gibi aslında bir dil sorununu içermekte; kuramına dâhil olan hususları dilden yola çıkarak anlamaya ve tanımlamaya çalışmaktadır. Deleuze ve Guattari, minör edebiyatı, genel ve majör edebiyatın içinde yapılan bir ötekilerin edebiyatı olarak görmektedir. Ötekilerin edebiyatı, dil temelinde anlam ve görünürlük kazanmaktadır. Minör edebiyat majör edebiyatın içindeki küçük ve devrimci edebiyatların karşılığı olarak kullanılmaktadır (Bayrak, 2016: 347). Bunun yanı sıra minör edebiyatlar, majör edebiyatların aksine siyasal konuları ele almaktadır. Majör edebiyatlarda aile, evlilik, psikoloji gibi bireysel meseleler öncelenmektedir ve bütün bu bireysel meselelerde toplumsal ortam; çevre ve arka plan olarak kullanılmaktadır. Bütün bu Oedipusçu önceliklerin hiçbirisi vazgeçilmez ve/veya mutlak-zorunlu olmamakla birlikte, daha geniş bir mekânda bir “blok” oluşturmaktadır. Minör edebiyat ise bütünüyle farklıdır ve daracık bir mekânda olması hasebiyle, her bireysel

sorunun/konunun doğrudan siyasete bağlanmasına kapı aralamaktadır. Yani bireysel problem, çok farklı *bir hikâyeye hareket ettiği kadar mecburi, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş duruma gelmektedir. Büyük edebiyatlarda yalnızca bir anlık konuşmaya sebep olan şey, minör edebiyatlarda ölüm-kalım meselesi halini alabilmektedir* (Deleuze ve Guattari, 2015: 25-26).

Minör edebiyatın bir başka özelliğiye, her şeyin kolektif bir kıymete sahip olmasıdır. Minör edebiyatın temsilcilerinin ve yazarlarının tek başına dile getirdiği şey(ler), bireyleştirilmiş bir sözcelem'den kaynaklanmaz. Dile getirilen şey(ler), zaten ortak bir eylemi inşa ettiği için söylenilen ya da yapılan şey, zorunlu bir biçimde politik olana evrilecektir. Yani siyasal alan, her türlü sözceye sızmıştır ve eğer yazar, kendi dayanıksız cemaatinin uzağına geçmiş ise, durduğu yeni konum, onu, başka bir potansiyel topluluğu ortaya çıkarmak ve bir başka bilincin duyarlılığını inşa etmek için yetkin kılacaktır. Bu açıdan minör edebiyatın 3 niteliği *dilin yersizyurtsuzlaşması, bireysel olanın dolaysız-politik olana bağlanmasıyla sözcelemenin kolektif olarak düzenlenmesidir. Sanki minör, artık kimi edebiyatları değil, büyük (veya yerleşik) olarak isimlendirilen edebiyatın bağrındaki tüm edebiyatların devrimci şartlarını niteler* (Deleuze ve Guattari, 2015: 27-28).

Minör edebiyat, hâkim anlayış ve edebiyat içinde azınlıkta olanların kendini dil aracılığıyla ve dilin imkânlarını kullanarak keşfetmesi/sergilemesidir. Dil, minörleşme için benzersiz bir araçtır; genel ve kabul edilmiş olanın dışına çıkmak için kanonik hale gelmiş dili bozmak ve bu dilin içinde kendini dezavantajlı hissedenlerin sesini dile getirmek gerekmektedir. Bu da ancak yersizyurtsuzlaşma ile mümkün olabilecektir (Deleuze ve Guattari, 2015: 27-28). Yani minör bir dil yaratmak, majör dilin dışına çıkmak değil, majör dilin imkânlarını kullanarak dili başıboş ve havada asılı bırakmak demektir. Minör edebiyat, tıpkı Kafka ve Beckett'in yaptığı gibi genel ve kullanılan dil içinde bir yoğunluk oluşturmak, dili yoksullaştırmak ve bu suretle dil sayesinde dezavantajlı durumda bulunanların durumlarını, yoksulluklarını ifade etmektir. Deleuze ve Guattari, bu durumu edebiyatçının kendi öz dili içinde “göçebe, göçmen, çingene” olması şeklinde açıklamaktadır: “*Dili eşeleyecek ve bu durumu yalın bir devrimci çizgide geliştirebilecek minör bir edebiyat, öz dilden ne şekilde çekip çıkartılabilir? İnsan nasıl kendi öz dilinin göçbesi, göçmeniyle çingenesi*

olmaktadır?” (Deleuze ve Guattari, 2015: 29). Bireye has tüm duyguların, sosyal sorunların, politik problemlerin majör bir dil ile ifade edilemeyeceği aşikârdır; bunun için majör dilin dışına çıkarak yeni bir alan açmak gerekmektedir. Minör dil, majör dilin herkesi kısıtladığını ve tüm sorunları ifade etmeye muktedir olmadığını iddia ederek bir kaçıışı temsil etmektedir (Deleuze ve Guattari, 2015: 30). Çıkışın dille arandığı minör edebiyatta, kurgu aşınmakta, hâkim ve kabul edilen kuvvetten kaçılmaya çalışılmaktadır.

Majör edebiyata kafa tutan, majör edebiyatın içinde onunla mücadele ederek var olmaya çalışan bir edebiyatın devrimci olması kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendine has bir dil geliştiren, genel ve kabul edilen edebiyatın dilini kullanmayan, taşraya ait dille konuşan minör metinler; bu kuralların dışında çıkmakta ve kendini herkesin benimsediği çerçevenin dışında konumlandırmaktadır. Egemenlerin dili, majördür, oysa azınlığın dili majör dili bozan, ona yeni bir çehre veren bir dil türüdür. Güçbilmez’e göre minör edebiyat, yerleşmiş kurallara meydan okumakta, baskın ve hâkim edebiyatın içinde kendine has bir alan açmaktadır. Minör edebiyat, bu haliyle “*büyük bir nehirdeki ters akıntıdır.*” Akıntının yönünü değiştirmek gibi bir gayesi olmayan minör edebiyat, akıntının önüne dikilip bir anaför oluşturmaktadır. Bu da onun “tekinsiz” bir anlayışa sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Güçbilmez, 2003: 9). Minör edebiyat, despotluğa karşı çıkmakta, belli bir sınıfın ya da azınlığın sesi olmaya çalışmaktadır.

Minör edebiyatın dili, dilde oynamalar yaparak, doğanın dile dâhil olmasını sağlamakta ve böylece yeni, farklı ve azınlığa dair olanı majör dildeki bu sapmalar yoluyla ifade etmektedir. Böylece insan doğasıyla hayvan doğası arasında bir benzerlik oluşmakta, organik bir yaşam ortaya çıkmaktadır (Deleuze ve Parnet, 1990: 18). Yani minör edebiyatı icra eden yazarlar, kültürden doğaya açılmakta ve bir bakıma üretilen bir şey olan kültürü, doğaya has motiflerle sorgulamaktadır. Minör yazarlar, yoğunlukları parçalamakta, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiyi yapı söküne uğratmakta, eşiklerle titreşimlerden oluşan biçimleri bozmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2015: 19-20). Bütün bunlar, dilin en küçük birimlerine kadar parçalanarak yoksullaştırılmasıdır. Dilin küçülmesi ve yoksullaşması, aslında temsille ilgili bir durumdur; dil parçalandıkça dezavantajlı durumdaki bireylerin yoksulluğunu ve

yoksunluğunu da anlatabilecektir. Deleuze ve Guattari, dille edebiyat arasında minör ilişki düzeyleri belirlemiştir (Deleuze ve Guattari, 2015: 31-38):

- Sesler veya sözcükler, herkesin kullandığı ve anlaşma aracı olan ortak dilden üretilmiştir ama bu dile ait değildir. Dilin anlamla ilişkisi kesilmiştir ve anlam etkin bir şekilde geçersizleştirilmiştir. Dilin yönelimi, sözcüklerdeki “vurgu, büküm” gibi dilsel oynamalara kaymaktadır.
- Sözcükler, belli bir metafor veya anlam çerçevesinde belirlenmemektedir; serbestleştirilmekte ve bu sayede kaçış çizgilerini yönlendiren bir güç olmaktadır.
- Edebi metinlerde metafor ve sembol gibi dilsel oyunlara başvurulmamaktadır. Anlam, seslerle ifade edilmektedir.
- Yukarıdaki hususlar, yoksulluğu oluşturmaktadır; bu da dille gösterenlerin dışına çıkılarak yoğunlukların kurulmasını sağlamakta ve bir sözcük kendi iç yoğunluğu ile anlam kazanmaktadır.

Minör edebiyat, dil içinde kendine has bir yol bulmakta ve mesajı bu yolla ifade etmeye çalışmaktadır. Dilin doğal ahenginin dışına çıkarılması, seslerin doğaya has bir üslupla kullanılması ve bir bakıma hayvani bir tonun esere dâhil edilmesi minör edebiyatın bir bulamaç haline getirilmesi anlamına gelmektedir. Deleuze ve Guattari’ye göre bu durum “şizofrenik bir karışım”dır. Minör edebiyat, söylenebilenle söylenemeyeni bir arada barındırmaktadır, dili farklı işlevlerde kullanmaktadır ve böylece iktidar merkezlerine meydan okuyan bir varlık haline getirmektedir (Deleuze ve Guattari, 2015: 38-39). Dil bilinçli anlamlandırmadan uzaklaştırıp yoğunlaşmaktadır; çığlık, seslerle oluşturulan kabalıkla ağız ve ses yoluyla oluşturulan bedensellik minör edebiyata derinlik katmaktadır (Sauvagnargues, 2010: 67-78).

Minör edebiyatın dil içinde muhalif bir tavır sergilemesinin nedeni, yazarının muhalif tavra sahip olması ve azınlık olarak vasıflandırılan grupların varlığını görünür kılmak istemesidir. Bu yüzden minör edebiyatta dilin kuralları, siyasal nedenlerle reddedilmekte, imla kurallarıyla noktalama işaretleri farklı suretlerde kullanılmaktadır. Böyle bir tavır, minör edebiyata politik bir boyut katmakta, onu azınlık edebiyatı haline getirmektedir (Atça, 2011: 80). Hâkim sistem ve mevcut edebi

türlerin bozulması, geleneğin reddedilerek kanonun rahatsız edilmesi ve bu sayede yeni ifade imkânlarının aranması, minör edebiyatın özünde yer almaktadır. Böylece yazar, yerleşik ve baskın bakış açılarına meydan okumaktadır. Onun ereği, hâkim dilin içinde farklı kırılmalar oluşturup oyuklar açıp egemen ve baskıcı ideolojiye hizmet etmeyen değişik ve yeni söylemler için bir kurtuluş kapısı aralamaktır (Arslan, 2016: 186). Minör edebiyat, azınlığın kendini ifade ettiği kekeme ve yoksullaştıkça yoğunlaşan bir edebiyat türüdür; bunu da dilin türlü imkânlarına başvurarak gerçekleştirmektedir.

Deleuze ve Guattari, Kafka okumaları üzerinden ortaya çıkardıkları bu edebiyat kuramına adını, Kafka'nın *Günlükler*'ine 25 Aralık 1911 tarihli girişinde büyük edebiyatlarla küçük edebiyatları karşılaştırdığı pasajdan yola çıkarak vermişlerdir. Deleuze ve Guattari, kavram yaratma sanatlarını kullanarak, minör ve majör kelimelerini bunun ötesine taşıyacaklardır. Bogue, "*Kafka'nın tahlilinde minör bir yazın, bir etnisitenin müşterek hayatının odağı şeklinde hizmet vermektedir ve sosyal problemleri çözmeksizin içerisinde çelişkilerin ortaya konabileceği bir atmosfer sağlamaktadır*" diyerek minör edebiyatın işlevini geliştirir (Bogue, 2013: 171).

2.2.1. Dilin Yersizyurtsuzlaşması

Deleuze'e göre minör edebiyatın ilk özelliği dilin yersizyurtsuzlaşmasıdır. Deleuze, dil ile iktidar arasında ilişkiler kurmuş ve dilin hem dünyayı hem de insanları kodlayan, aralarındaki münasebetleri kategorileştiren bir yapı şeklinde dili bilen kurulu öznel oluşturduğuna dikkat çekmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde; dilbilimcilerin, içerikleriyle değişmezleri açısından analiz etmelerini gereksiz görmüş ve dilbilimcilerin, dili verili bir anda dengeye yakın, homojen bir sistem şeklinde değerlendirmesine eleştiri getirmiştir. Deleuze'e göre yapılması gerekli olan, dili dengeden uzak ve heterojen bir bütünlük şeklinde incelemektir (Uzunlar, 2017: 208).

Yersizyurtsuzlaşma Deleuze felsefesindeki önemli kavramlardan biridir. Söz konusu kavram, "göçebelik" kavramı ile yakından alakalıdır. Deleuze ile Guattari, *hegemonya içeren söylemlerin tutarlılığını bozmak* bu kavramları yeniden anlamlandırmıştır (Goodchild, 2005: 57). Deleuze ile Guattari'nin minör edebiyatın

özellikleriyle işlevini kuramsallaştırmayı denedikleri Kafka çözümlemeleri, Anti-Ödipus'un bir 'case study'si olarak yorumlandığına göre ve en önemli özelliği olarak dilin yerizyurtsuzlaşmasına yaptıkları atıf nedeniyle düşünürlerin Anti-Ödipus'taki kavramlarına da kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Yersizyurtsuzlaşma, her zaman başka bir şey ile bağlantı kurmaya çalışmaktır ve bu açıdan bakıldığında 'oluş' kavramıyla yakın ilişki içindedir. Hatta yeni bağlantılar kurma arzusu ile başlayan yersizyurtsuzlaşma organsız bedenın düşmanı olan organizma ve öznenin karşısında konuşlanmaktadır. Öznenin ortadan kalkması, dilin molar çizgisinin dışına çıktığı, kendini her tür majör tanımlamalardan kurtaran birer öteki-oluşun kapısını aralar. Her bir deneyim kendini başka kesişimlerde yeniden üretir ve tam yerliyurtlulaşırken yeniden bir etki alanına girerek oluş geçirir. Dil bu yönüyle bir savaş makinesi ile aynı işleve sahiptir. Yersizyurtsuzlaşma ile bir savaş makinesine dönüşür. Savaş makinesi, yersizyurtsuzlaşan kaçış hattına yönelmiş olan serbest bir toplanmadır. Akışlardan (süratlerden) müteşekkıl, pürüzlü olmayan bir yüzeyde çalışmakta olan ve sosyal bağları (kodları) çözüp çokluğa dönüştüren çizgili, katı bir biçimde bölümlenmiş sosyal mekâna sığdırılmaz olandır. Bu noktada 'savaş, katı ve aşırı kodlanmış sosyal örgüte karşı bir mekanizma şeklinde görülmelidir. (Albertsen ve Diken, 2014: 161). Bu nedenle öznel fazlalık, hem fazlalığı belirtmek için kendisini aşılamağa hem de ikinci derece fazlalık olarak ondan türemektedir. Öznelleştirme, uçuş hattına pozitif bir işaret atar, yersizyurtsuzlaşmayı mutlaklığa, yoğunluğu en yüksek dereceye, fazlalığı dönüşlü bir biçime taşır. Ancak, önceki rejime geri dönmeden, serbest bıraktığı pozitifliği reddetmek ya da elde ettiğı mutlaklığı göreceleştirmek için kendi yolu vardır (Deleuze ve Guattari, 1987: 33). Öte yandan 'oluş' bir taklit değildir ve bir modele ya da tıpkısına benzememektedir. Bu nedenle "oluştugun nedir" sorusu abes bir sorudur. Eğer biri 'oluş'makta ise, oluştuğı şey de en azından kendisi kadar değişmektedir. 'Oluş'lar; taklit görüntüleri ve/veya benzeşmeleri değil, ikili kapmalar, koşut olmayan evrimlerle iki saltanat arasındaki düşünlerdir. İkili işleyiş bulunmamaktadır: soru-yanıt, erkek-kadın, insan-hayvan, gibi. Bireyin kedi ya da köpek olmasını içermeyen hayvan-oluşları bulunmaktadır; çünkü hayvanla insan yalnızca müşterek fakat simetrik olmayan bir yersizyurtsuzlaşma yolunda karşılaşabilmektedir (Deleuze ve Parnet, 1990: 16-17).

Deleuze ile Guattari'nin -politikadan ziyade etolojiye borçlu olduğu- 'yeryurt' kavramı, elbette bir mekânı içermektedir ancak coğrafi bir yerin objektif olarak sınırlarının saptanmasını durumu değildir (Zourabichvili, 2011: 171). Deleuze -ve Guattari'yle olan çalışmalarında ikili- ürettikleri tüm kavramları yersizyurtsuzluk ekseninden koparmamaktadırlar. Yersizyurtsuzluk coğrafi bir yer imgesinden ziyade kökten koparma ile ilgilidir ve yapısı itibariyle her yersizyurtsuzlaşma bir oluşturmaktır. Oluşturma başlayan yersizyurtsuzlaşma, karşılaştığı şey ile arasında bir çizgi oluşturur. Çizgi kavramı da Deleuze felsefesinin kartografyasında önemli bir yer teşkil etmektedir: Rizomatik yapıda noktalar arasındaki git-gellerin oluşturduğu çizgi, organsız beden üzerinde göçebe öznenin üzerinde hareket ettiği çizgiler, kaçış çizgileri vb. Çizgiler yersizyurtsuzlukla başladığı gibi bizi yeniden yerliyurtluluğa da götürür. Eğer bu oluş hali, kaçış çizgisini bulur onu takip edebilirse, bizi başlangıç noktamıza, geçmişimize geri götürmeyecek, devrimci oluşa kapı açabilecek bir yeğlilikle belirecektir. Kaçışın sadece harekete indirgenemeyeceğini Deleuze şu ifadelerle belirtmektedir:

“Kaçmak ne kımıldamaktır ne de tam anlamıyla yolculuk etmektir. Evvela, çünkü Fransız tarzı seyahatler bulunmaktadır, kendi «benliğini» de beraberinde gö-türmekle yetinen, örgütlenmiş ve kültürel-tarihsel yolculuklar. Dahası, hiç kımıldamaksızın gerçekleşen yolculuklarda, olduğu yerde kaçışlar yaratmak mümkündür. Toynbee göçebelerin, en önemli manasında ne yolcu ne de göçen, en coğrafi manasında, olduklarını ve tam aksine kımıldamayanlar, istemlere yapışıp kalanlar, büyük adımlarında yerlerinde duranlar, en önemli yeni silahları icat edenleri olarak, onların bulundukları yerde bir kaçış çizgisi takip ettikleri göstermiştir.” (Deleuze ve Parnet, 1990: 61).

Kaçış bu örnekte hareket içermemekte, sabit bir yer değiştirmeye karşılık gelmektedir. Dolayısıyla Deleuze ve Guattari'nin şizoanalitik bakış açısına göre yersizyurtsuzlaşma her yerdedir ve temelde şizoanaliz yeniden yeryurt edinmeyi sağlayan bütün toplumsal norm ve kodların karşısındadır. Newman'a göre iktidar günlük yaşama sızdığı için, günlük yaşama karşı çok yönlü bir mücadele performansı ortaya konulmalıdır çünkü iktidar düzenekleri sosyal saha içindeki tüm boşlukları doldurmuştur. Artık amaçla hedef iktidarın dışarısını keşfetmeye gayret etmektir (Newman, 2006: 166-171). Bu açıdan şizoanaliz;

“Oedipal baskıdan kaçış yoludur ve üretimle arzusun mücerret akışları bakımından toplumun evrensel geçmişine sahip şizoanaliz, kapitalin socius'u

yanından özbilinçli şekilde - ama tüm yeniden yersizyurtsuzedinmeden ve üst-kodlamadan kaçan bir dış sınır şeklinde- üretilmektedir. Deleuze ile Guattari'nin sosyal teorisine ait mantığın, sonsuz yinelenmeye uymuş olan bir kısırdöngü mantığı bulunduğu keşfedilmektedir: Kapitalizmle arzunun tabakalaşması, şizoanalizi üretmektedir; ama yalnızca şizoanaliz bu üretimi tanımlayabilmektedir. Şizoanalizin kriterleri tamamıyla içkindir: Şizoanaliz bir 'hakikat' yaklaşımına uyup uymadığını anlamak üzere eleştirel olarak değerlendirilememektedir; tersine, yalnızca bir arzu üretimini etkileyebilmesi çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. İspat, olağanüstü şaheser Bin Yayla'dan gelmektedir: Halihazırdaki bir söylem biçimi çerçevesinde anlaşılmaktan ve kaydedilmekten kaçmaktadır" (Goodchild, 2005: 172).

Dilin güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından tüm şartlarda etkilenmesi minör edebiyatın başlıca özelliğidir. Kafka'nın Prag Yahudilerine yazı yolunu tıkayan ve edebiyatlarını imkânsız hale getiren çıkmazı tanımlama biçimi çarpıcıdır. Kafka, yazamama olanaksızlığından, Almanca yazma olanaksızlığından ve farklı biçimde yazma olanaksızlığından bahseder. Almanca dışında bir dilde yazmanın imkânsızlığı, Prag Yahudileri için başlangıçta olan Çek yerli-yurtluluğuyla giderilemez bir uzaklık duygusu anlamı taşımaktadır. Kısaca, Prag Almancası, garip minör kullanımlar için uygun, yersizyurtsuzlaşmış bir dil halini almıştır. Günümüzde bu yersizyurtsuzlaşma siyah ırktakilerin Amerikan dili ile yaptıklarına karşılık gelir (Deleuze ve Guattari, 2015: 25-26).

Deleuze ve Guattari iki tür yersizyurtsuzlaşma tanımlar: Mutlak ve göreceli. Dilbilimsel açıdan frekans ve rezonans, kendi farklı ilkelerini karıştıran ancak muhafaza eden iki göstergebilim sorunudur (benzer şekilde, diğer işaret rejimleriyle ilişkili ritmik, jestsel veya sayısal gibi başka fazlalık formları tanımlanabilir). Gösteren gösterge yalnızca diğer işaretlere ve tüm göstergeler kümesi gösterenin kendisine atıfta bulunduğundan, karşılık gelen semiyotik yüksek düzeyde yersizyurtsuzlaşmaya sahiptir; ama yine de göreceli olan ve sıklık olarak ifade edilen yersizyurtsuzlaştırmadır. Bu sistemde uçuş hattı negatif kalır, negatif işareti verilir (Deleuze ve Guattari, 1987: 133).

Dil, yersizyurtsuzlaşmasının karşılığını, bir anlamda yeniden bölgeselleşme yoluyla telafi eder. Dil, duyulardan birinin organı olmaktan çıkarak, bir duyu enstrümanı haline gelir. Ve doğru bir duyu olarak, seslerin bozulmasına ve figüratif anlamda imgelerin ve metaforların (kelimelerin belirli durumlar veya koşullar altında

belirttiği diğer şeyler) sevgisine hükmeden anlamdır. Ve doğru bir duyu olarak, seslerin tanımlanmasına (Kelimenin atadığı şey veya durum, şeydir) ve mecazi anlamda imgelerin ve metaforların (kelimelerin belirli durumlar veya koşullar altında belirttiği diğer şeyler) etkisine yön veren anlamdır. Bu durum bölgeselliklerin, yerel dil ya da diyalektik yoluyla yeniden yurtsallaşması ve böylece yeniden canlanmasıdır (Deleuze ve Guattari, 1987: 21).

Bu kavram, majör edebiyatın içindeki olanaksızlığa işaret etmektedir. Majör dile mensup olmayan bir grubun, o dil içinde kendisine ait bir edebiyat üretme amacıyla gerçekleştirdiği edebiyat, minör bir edebiyatın oluşmasına neden olmaktadır. Kendi diliyle ya da lehçesiyle yazamayan ya da konuşamayan bir azınlığın majör edebiyata has olanaklardan yararlanmak amacıyla geliştirdikleri dil, yersiz yurtsuz bir dildir. Yani kendilerine ait olmayan majör dil içinde kendilerine has bir edebiyat üretmeye çalışmak, hâkim sistem içinde olup da bu sisteme mensup olmamaktır. Deleuze ve Guattari, bu noktada Kafka'nın edebiyatını örnek vererek Yahudilere yazı yazma yolunu kapatan edebiyatın bir olanaksızlık doğurduğunu söylemiştir. Ona göre Kafka'nın durumu “Almanca yazma olanaksızlığı” ve “başka türlü yazma olanaksızlığı”dır (Deleuze ve Guattari, 2015: 45). Yazmak, milli bir bilinç kazanmaktır, yazmayı olanaksız hale getiren genel edebiyat, azınlığın ulusal bilinç kazanmasını engellemektedir. Almanca yazmak zorunda kalan Kafka, bu dil içinde kendine has bir imkân oluşturmak istemiştir.

Minör edebiyat, hâkim edebiyatın ve anlayışın kurallarının dışına çıkarak sınırlara ulaşmaya çalışmaktadır. Edebiyatı, yeni bir oluşum haline getirerek marjinal kalmakta ve bu özelliğiyle azınlığın söylemini dilsel olarak ifade etmektedir (Gilmore, 2015: 54). Minör edebiyat, dille gerçekleştirdiği tüm uygulamalarda kaçışı sergilemekte, bu da yersizyurtsuzlaşma olgusunu öne çıkarmaktadır. Yani majör dil ve anlayış içindeki sapma, kendine yeni bir ifade olanağı yaratma girişimidir ve bu haliyle bir yere ve yurda sahip olamamadır. Deleuze bu durumu “köksap” kavramıyla bağlantılı kabul etmektedir. Köksap, “*soyut çizgide öteki çokluklara bağlanıp dönüştükleri kaçış veya yersizyurtsuzlaşma çizgileri*”dir (Deleuze ve Guattari, 1987:15-16). Köksaplar, kanonik dilin dışına çıkmak ve yeraltında bulunmaktır. Yerüstü, kabul edilmeyi çağırıştırırken yeraltı, sapmayı, temeli sarsmayı, zinciri

kırmayı, dilin kökenlerine dönmeyi ifade etmektedir (Artaud, 2009:). Bu da doğal olarak yersizyurtsuzlaşmaya neden olacaktır.

2.2.2. Her Şeyin Politikleşmesi

Minör edebiyatların ikinci yönü, içindeki her şeyin siyasi olmasıdır. Deleuze ve Guattari (2008: 213)’ye göre, her şey politiktir ve tüm politikalarda makro ve mikro politika mevcuttur. Mikropolitika aşk, sevgi, sohbet vb. her etkileşimde mevcuttur. Makropolitik meseleler de karşı karşıya gelen iki büyük kütlenin etkileşiminde moleküler düzeyde alایشm oluşturlar. Örneğin iki cinsiyet karşı karşıya geldiğinde sadece erkek ve kadının karşılaşması değil, aynı anda her birinin hayvanla ya da bitkiyle karşılaşmalarından oluşan kombinasyonlar da söz konusudur. Bunu Deleuze ve Guattari ‘bin küçük cinsiyet’ olarak adlandırırlar. Kütleyi sınıftan net bir şekilde ayırma girişimleri başarısızdır çünkü sosyal sınıflar aynı hedefe doğru yönelmemiş olan kitlelerden oluşur, onları ima eder ve kristalize eder. Bu mikropolitikayla makropolitikanın da birbirinden ayrılamadığı ve birbirine sızdığı bir düzlemi çağırır.

Kafka metinlerinde Deleuze ve Guattari minör edebiyatın üç özelliğini betimlerken sanatı dil, toplumsal beden ve özne/üreticiyi ilgilendiren üç minörleşme ilişkisi içinde ele alırlar Sauvagnargues (2010: 95). Bu ilişkinin fiili toplumsal mücadelelerin bir boyutunda etkinleştirilmemiş olsa bile, payı hemen politik olan yoğun bir çeşitlilik eksenini boyunca sanat eserinde görünür olduğunu belirtir. Esere görünürlük kazandıran asamblajların aktarıcısı ve alıcısı olan toplumsal beden arasındaki ilişki politik bir ölçüt tanımlar. Sanatın politikası, kişisel eylemin değil, sanat eserinin politikasıdır. Bu politikayı belirleyen en önemli şey aracın durumu değil nasıl kullanıldığıdır. Her şeyi bilen bir anlatıcı ya da aşkın bir öznenin bahsedilemeyen bir üretici ve onun dili kullanım şekli (ve bu kullanım şeklinin işlevi) üçüncü minörleşme ilişkisini ortaya çıkarır. Dolayısıyla Deleuze ve Guattari bu ilişkiler çerçevesinde üslup ve politik olarak tutarlı bir edebi makine tanımlarlar.

Minör edebiyat, majörün öteki-oluşuna ait bir edebiyat olduğu için kaçınılmaz biçimde politiktir ve sözcelem bu zemin üzerinde açığa çıkar. Güçbilmez’in ifadeleriyle “*Minör yazın açık bir biçimde ve radikal olarak siyasidir; en*

konusulmamış olanı, konuşulmadıkça acılaşılarak bodrum katında her an yangın çıkarabilecek bir birikime dönüşebilecek yabancı düşmanlığını çoğunluğun kalbine doğru yürüyen bir iğne şeklinde görmüştür” (Güçbilmez, 2017: 39). Minör edebiyat, ismine uygun bir biçimde küçüklüğü kendine şiar edinmiştir. Mekânlar dardır ve sorunlar bireyseldir. Bütün bunlar da politik bir duruma bağlanmaktadır.

Deleuze ve Guattari, “arzu”, “üretim” ve “makine” kavramlarını Freud ile Marx’tan alırlar ve aralarında yeni bağlantılar kurarak kavramsallaştırırlar. Arzu makinesi tarafından üretilen ve dile sızan dışsal arzu görüntüsünü “*délire*” olarak tanımlarlar. Anti-Oedipus bu anlamda, *délire*’nin kolektif doğasına -toplumsal niteliğine- vurgu yapar. Anti-Ödipus kısaca Freudyen anlamdaki temsili bilinçdışı ile arzu üretimi olarak bilinçdışı arasındaki farkı incelemekte ve Freud’un bilinçdışı tanımlamasına karşı en büyük eleştiriyi kişisel olarak politik olan her şeyin bastırılması üzerine yapar. Bireysel olan politiktir ve kişiselle sosyal, bireyselle kolektif arasında herhangi bir ayrım bulunmamaktadır. Politik ve ruhsal saha, politik ve bireysel arzu üzerinde tesirleri olan aynı enerjiyle libido şekliyle yayılır. Libidoyla siyaset birbirlerine sızabilen sahalardır. Deleuze ve Guattari’ye göre; iki toplum biçimine karşılık gelen paranoid ve şizofrenik iki arzu bulunmaktadır: faşist ve devrimci. Bu ikisi arasındaki ayrım ise otoriter ve özgürlükçü sistemler arasındaki ayrım ile eşdeğerdir (Sarup, 2004: 137).

Kimlik-farklılık gibi etik/politik konuların, çağdaş düşüncede daha fazla konuşulur olması, Batı düşünce geleneğinin metafiziksel ve hümanistik boyutundan kaynaklanan epistemik ve buna bağlı olarak ortaya çıkan etik-politik şiddet sebebiyledir. Bundan ötürü Deleuze felsefesini, bahse konu etik-politik meselelerden ayrı olarak değerlendirmek mümkün değildir. Üstelik Deleuze’ün kullandığı terimler ve kavramlar göz önüne alındığında; bu terim ve kavramların hem politik imaları ve hem de etik içerimleri karşımızda durmaktadır. Şizoanaliz, göçebebilim, arzu gibi kavramlar, esasında iktidara karşı bir direniş ve politik fikirleri yeni bir bakış açısıyla alımlamanın kapısını aralamaktadır (Çevirici, 2020: 108). Nitekim Foucault; Anti-Oedipus’a yazdığı önsözde şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Anti-Oedipus, örtülü sahanın genişliğini göstermektedir ama daha çoğunu da yapmaktadır. Freud ile çok eğlenmiş olsa da putları yermenin içerisinde eriyip

gitmemektedir. Ve bilhassa, bizleri daha ileriye gitmeye özendirilmektedir [...] Anti-Oedipus'un (yazarlar beni affetsin!) bir ahlaki eser olduğunu, Fransa'da uzun süreden beri yazılan ilk ahlaki kitap olduğunu ifade edebilirim (Başarısının özel bir okur kitlesiyle sınırlı olmamasının sebebi belki budur: Anti-Oedipus olmak bir yaşam biçimi, bir düşünceyle hayat kipidir.) İnsan devrimci bir militan olduğuna inanır iken (bilhassa o zaman) ırkçı olmamak üzere neler yapabilir? Söylemlerimizle edimlerimizi, kalplerimizle zevklerimizi ırkçılıktan ne şekilde kurtarabiliriz? Davranışlarımızın içerisine sinen ırkçılık nasıl kovulmaktadır? Hristiyan ahlakçıları tinin kıvrımlarının arasına yerleşen izlerini arıyordu. Deleuze ile Guattari de kendilerine göre, ırkçılığın vücuttaki en küçük izlerinin peşinden koşmuştur” (Foucault, 2011: 55-57).

Best ve Kellner (1991: 101), Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus metinleri sonrasında ikiliyi “politik militan” olarak tanımlarlar. Onlara göre düşünürler bir arzu mikro politikasının en gayretkeş yandaşlarıdır. Modernizm arzunun üretimini engelleyen ve bastıran hatta devrimci oluşturma bile musallat olan bir özne türetmiştir. *Anti-Ödipus* modern öznenin ve modern kurumların kışkırtıcı bir eleştirisidir. Deleuze ve Guattari bu metin yoluyla devrimin radikal bir biçimde arzunun özgürleştirilmesi yoluyla gerçekleşebileceğine inandıklarını göstermektedir.

2.2.3. Kolektif Sözcelem

Minör edebiyatın kolektif olmasının arkasındaki düşünce dille siyasal bir tavır içerisinde oynayarak muhalefet etmesidir. Onun muhalif gücü, mecburen kolektif bir değer taşımasına neden olacaktır. Bundan dolayı, minör özellikli edebi eserlerde özne bulunmamaktadır; kolektif sözcelem vardır. Kolektif sözcelem de verili değildir, yani majör edebiyat içinde özel bir yere sahip değildir. Bunun için çoğunluk tarafından önemli görülmezler (Deleuze ve Guattari, 2015: 47-49). Majör dil içinde üretilen sözcelem, yapan, eden bir öznenin ürettiği sözler bütünü değildir; aksine o kahramanın ait olduğu azınlığın genel sözlerini yansıtmaktadır.

Levi R. Bryant (2011), kolektif sözcelemin makinesel asamblajlardan ayıran özellikler üzerinden açıklamaktadır. Deleuze ve Guattari makinesel asamblajlardan bahsettiklerinde genellikle fiziksel nesnelerin kurdukları ilişkiye ve birbirlerine etki alanlarına atıfta bulunur. Sözcelemin kolektif asamblajlarından bahsederken ise tam tersi dilin veya simgeselin etki alanına atıfta bulunurlar. Bu asamblajların birbirlerinden üstünlükleri veya öncelikleri bulunmamaktadır. Kolektif sözcelemin ajanı, kendi payına makinesel asamblajlara gönderme yaparak temsil öznesinin yerini

alacaktır. Deleuze ve Guattari dille ilgili sahip olduğumuz kesin kavramlardan ayırıcı bazı kavramları ortaya atarak dilin işlevine ve bu işlevin kullanım şekline dikkat çekerler. Örneğin dilin işlevinin bilgiyi temsil etmek veya iletmek değil, tekrar etmek olduğunu öne sürerler. Bu çizgiler boyunca, Deleuze ve Guattari, dilin fazlalık ile karakterize edildiğini iddia ederler. “Artıklık” ile, dilin toplumsal alanda tekrarlanma biçimine atıfta bulunurlar, öyle ki, bireysel zihinlerde kökeni yoktur. Buna “dilini kişisizliği” ve “dördüncü kişi” olarak atıfta bulunurlar. Bu yüzden dili şizofreni ile ilişkilendirirler. İkincisi, Deleuze ve Guattari, dilin işlevinin temsil etmek ya da gönderme yapmak değil, “bedensel olmayan dönüşümler” dedikleri şeyi performatif olarak yasalaştırmak olduğunu öne sürerler (Bryant, 2011). Bedensel olmayan dönüşümlere örnek olarak sabıka verilebilir. Bir kişi bir suç işlediğinde bedensel olarak herhangi bir dönüşüm geçirmez fakat sosyal statüsü, günlük hayatı ve yapıp edebilecekleri açısından büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Dilin işlevi bu bedensel olmayan dönüşümleri performe ederek canlandırmaktır. Bryant’ın dikkat çektiği unsur, Marksist anlamda alt yapı/üst yapı ilişkisinin, bu asamblajların kendi içlerinde ve birbirleriyle de heterojen bir etkileşime girerek dönüşümü birbirlerine bağımlı olmadan da gerçekleştirebilme potansiyelleridir.

Deleuze ve Guattari’nin yazar olarak bahsettiği kişi işte bu makinesel asamblajları ve sözcelemenin kolektif asamblajlarını aynı anda düzenleyen, özne olmayan, kişisel olmayan bir teklik halidir. Yazar bu tekliğiyle, kendi içinde işleyen çokluklara açıldığında artık bir özne olabilecektir. Bunu gerçekleştirebilmek yazar için yoğun bir duyarsızlaşma deneyiminin sonucudur. Minör edebiyatın yazarı bireysel ifade olmadığında kişisel olmayan noktaya ulaşır. Bu nedenle teklikten yayılıyor gibi görünse de ifade her zaman kolektiftir. Kolektifliği başarmak salt toplumsal kodların minörleştirilmesine sebep olmaz; aynı zamanda minör-oluş yoluyla kodlar bir yeğinlik düzlemine taşınır ve yeni olasılıklara açılır. Majör ve minör karşıtlığı bir düalizm olarak işlev görür ve sürekli değişim sürecinin ikili bir tanımını sağlar (Sauvagnargues, 2010: 112).

Bireysel sözcelem üreten edim, öfke, ifade biçimi fail tarafından söz ve eylemlerde bulunacak anlama geri dönmektir. Sözcelem üreten kolektivite bir

asamblajdır ve bir asamblajda tekil yoktur, yalnızca bağlaçlar vardır. Bireysel konuşmacı, kolektif topluluğun *içinden* konuşur ve hareket eder.

“En küçük gerçekler bütünlük; bu ne kelime ne düşünce ne kavram ne de işaret edendir, fakat bir düzenlemedir. Bir düzenleme sürekli olarak söylenenleri üretir. Söylenenlerin, öznelere ne anlatım öznesi gibi bağlanır, ne de anlatımın öznesi şeklinde hareket edebilecek bir öz neyi niçin gösterebilecek durumlar olabilir. Söylenen sürekli olarak bizde ve bizim haricimizde toplumları, çocukları, sahaları, oluşları, tesirleri, hadiseleri oyuna dahil eden toplu bir düzenlemedir. Özel ad bir özneyi belirlemez ama geçen bir şeyi en azından özne olmaksızın da iki kavram arasından geçeni, faktörleri, unsurları belirlemektedir.” (Deleuze ve Parnet: 1990:77).

Bu nedenle minör anlatı tekil bir konuyu reddeder; bunun yerine konunun içerdiği bütüne odaklanır. Söz ya da edim bireyin değil, asamblajın ürünü olarak ele alınır. Doğrudan söylem bir kitlenin parçasıdır ve kitlenin moleküler düzeydeki hareketinden doğar; yine de kitleye aittir. Deleuze ve Guattari’nin daha sonra *Bin Yayla*’da belirttiği şekliyle toplumda belirli bir düzeyde frenleme ve direnç vardır. Ancak kitlenin çeşitli düzeylerinde farklı değişkenler makinayı birlikte etkiler. Bu nedenle, sabit ve kolektif bir dil ile değişken ve bireysel konuşma eylemleri arasında bir ayırımın temeli yoktur (Deleuze ve Guattari, 1987: 100).

Deleuze ve Guattari, dilbilimsel modelleri yeterince soyut olamamakla eleştirirler. Bu modeller bir dili ifadelerin anlamsal ve pragmatik içeriğine, toplu ifade meclislerine ve sosyal alanın bütün bir mikropolitikine bağlayan soyut makinaya ulaşamazlar. Köksap, semiyotik zincirler, iktidar örgütleri ve sanat, bilim ve sosyal mücadelelerle ilgili koşullar arasında durmaksızın bağlantılar kurar. Göstergebilimsel bir zincir, yalnızca dilbilimsel değil aynı zamanda algısal, taklitçi, jestsel ve bilişsel olarak çok çeşitli eylemleri bir araya getiren bir yumru gibidir: kendi içinde dil yoktur, dilsel evrenseller de yoktur, yalnızca bir dizi lehçeler, sözler, argo diller ve özelleşmiş diller vardır (Deleuze ve Guattari, 1987: 7).

Daha önce de vurguladığımız gibi, minör edebiyatlarda her şey, kolektif bir değer taşımaktadır. Minör anlatı, belirli bir usta tarafından ifade edilmiş, kolektif sözcelemden ayrılabilen, kişiselleşmiş bir sözcelemden kaynaklanmaz. Yazarın kaleme aldığı şey ortak bir eylemi oluşturur, aktardığı veya yaptığı şeyler diğerleri aynı fikirde olmasa da siyasaldır. Siyasal alanlar her türden sözceye bulaşmış haldedir.

“Özne yoktur, sadece kolektif sözcükleme düzenlemeleri bulunmaktadır-ve yazın, söz konusu düzenlemeleri, daha dışarıda verili olmadıkları ve sadece ilerideki şeytani kuvvetler veya oluşturulacak devrimci kuvvetler şeklinde var oldukları şartlarda ifade ederler. Kafka’nın münzeviliği onu, günümüzün tarihin içerisine işleyen her şeye açmıştır. K harfi, artık bir anlatıcıyı ya da bir şahsı göstermemektedir; bir şahsın, münzeviliği için kendilerine tabi olması derecesinde, makine gibi olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili göstermektedir.” (Deleuze ve Guattari, 2000: 27-28).

2.3. Yazı Makinesi: Kafka

Ölümünden sonra hakkında çokça akademik, sanatsal, bilimsel çalışmalar yapılmış olan yazar Franz Kafka, bugün hala örtük anlamlarının çıkarılmaya çalışıldığı bir yazardır. Hakkında yapılmış çalışmaların çoğu teoloji ve psikanaliz etrafında şekillenmiştir. Bunun aksine Deleuze ve Guattari, Kafka makinesinin nasıl üç tutku veya yoğunluk yarattığını gösterir: korku, kaçış ve parçalanma (Marks, 2005:135). *Kafka*’da Deleuze ile Guattari, Kafka’nın yapıtları içerisinde sadece çoğul arzu patikalarının, onların açılımlarının, kısa devrelerinin, zikzaklarının, blokajlarıyla başkalaşımlarının izini sürmemektedirler, ayrıca bir temsille yorumlama mantığı üstüne kurulan bütün Kafka okumalarının da bir tenkidini yaparlar (Bogue, 2013:161).

Deleuze ve Guattari’nin Kafka’yı ele alış biçimlerindeki en belirgin farklılık onu mektuplar, öyküler ve romanları bir bütün halinde ve adeta bir makinenin çarkları gibi kullanan bir yazar olarak betimlemeleridir. Onlara göre *“makineyi oluşturan şey, kelimenin tam anlamıyla, bağlantılardır, söküme yol açan bağlantılar.”* (Deleuze ve Guattari, 2005:118). Kafka’nın bütün eserleri, homojen gibi görünse ve anlamsal olarak ilk bakışta bağıntı bulunamasa da hepsi birbiriyle bağlantılı, tek bir amaca hizmet eden, belirgin biçimde politik metinlerdir. Bu bağlantılar klasik yazının bütün kodlarını yapı sökümü uğratır. Kafka, mektuplarıyla Ödipus’a ve aileye doğrudan saldırıda bulunur, öykülerinde hayvan-oluşla kaçış çizgileri yaratmaktadır ve romanlarında her türlü gözüpekliği göstererek *“hem hukuksal hem de mühendisliğe ait bir sökme, parçalara ayırma durumu”* yaratır (Deleuze ve Guattari, 2005:69).

Deleuze ve Guattari’ye göre Kafka’nın eserleri rizomatiktir. Eserleri bir hiyerarşiye sahip değildir. Yataydır. Her bir eser makinenin dişlileri olarak, bir araya geldiklerinde makine bütünü oluşturacak şekilde düşünülmelidir. Bütün halinde bir edebiyat yaratır. Makinenin her bir parçası yerli yerine konularak Deleuze ve Guattari

tarafından bir haritası çıkarılır. En belirgin uğraşları Kafka'yı psikanalizin Ödipal yorumlama kıskacından kurtarmaktır. Kafka'nın eserlerinde ödipalleşmeye karşı çıkarken ödipal unsurların varlığını reddetmezler. Ödipal unsurların katı yorumlanması ve psikanalitik çözümlenmesine karşı çıkarlar:

“Cinsellikle ilgili problemlerim varsa, evlenemiyorsam, yazıyorsam, yazamıyorsam, bu dünyada başım eğikse, çöle benzeyen farklı bir dünya kurmak mecburiyetindeysem: Bu durumların tümü de babanın suçudur. Ancak çok geç kalan bir mektuptur bu. Kafka tüm bunların gerçeklik içermediğini çok iyi biliyordu: Evlilikle ilgili konulardaki kabiliyetsizliği, yazısı, çölümsü, yoğun dünyasının çekiciliği, bütün bunlar libido bakımından tamamıyla pozitif güdülenmeler, bulunmuyorsa baba ile ilişkiden türeyen reaksiyonlar değildir” (Deleuze ve Guattari 2000:15).

Kafka, tıpkı Dostoyevski gibi, 'insanlık durumu'nu en iyi anlayan yazarlardan birisidir ve hemen herkes, bunda ittifak halindedir. Örneğin Dostoyevski; gelecekteki bir Sovyet devrimini *Ecinniler* isimli romanında önceden haber vermesi gibi Kafka da, gelecekteki totaliter rejimlerin baskı metotlarını görebilmiş bir yazardır. Nitekim *Dava* isimli eserin olay örgüsü, 'otorite'nin, masum bir insanı yalnızca biçimsel/kavramsal olarak 'suçlu' ilan edebilme becerileri, Nazi Almanya'sı ve Sovyet Rusya gibi pek çok baskı rejiminin alametifarikası olarak karşımızda durmaktadır. Kafka, 'insanlık durumu'nu karamsarlık ve hatta nefret ile birlikte düşünmüştür. Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesiyle anne-babası ona bakmaya bile dayanamamıştır. Kız kardeşi odasına gireceği zaman, onun koltuğun altına saklanması beklemiştir. Samsa'nın cesediyle evin hizmetçisi ilgilenmiştir. Kimse ona acımaz. Üstelik Samsa'nın, aileyi düşürdüğü duruma herkes hayıflanmaktadır (Altun, 2016: 22-23).

Kafka'nın eserlerinde teke indirgenmeyle toplumdan tecrit etme reel boyutları ile kendini göstermektedir (Wagenbach, 2008: 69). Kafka'yı anlamak ne kadar mümkün sorusu ise, cevaplaması bir hayli zor bir sorudur ve çağdaş yazında hiçbir yazar, Kafka kadar değişik biçimlerde izah edilmemiştir. Örneğin Marxist fikir adamı Lucaks, Kafka'nın eserlerinin temasını “*modern kapitalist dünyanın kötülükleri*” biçiminde nitelerken Milan Kundera ise tam aksi bir görüş belirtmiş ve “*Kafka'nın evreninde kapitalizmi oluşturan hemen hiçbir şey yok*” demiştir. Görüldüğü gibi, aynı metinler üzerinden farklı nitelemelerin yapılması bile, Kafka'nın yapıtlarının çok sesli oluşunun göstergesidir. Yine, Almanların yazını konusunda uzman olan Gürsel Aytaç;

Kafka'nın, tükenen tanrı otoritesini seküler olarak betimlediğini ve bu nedenle Kafka'nın yapıtlarının dinsel açıdan da yorumlanabileceğini öne sürmüştür. Benzer şekilde, Albert Camus, J. P. Sartre gibi önde gelen varoluşçular Kafka'yı varoluşçu olarak görürken Andre Breton gibi sürrealist isimler Kafka'yı sürrealist olarak nitelemişlerdir. Dolayısıyla Kafka'nın eserleri, çok farklı, çok yönlü ve çok boyutlu okuma biçimlerine açıktır (Yılmaz, 2016: 26). Kanaatimizce bu çeşitliliğin ve çok sesliliğin nedeni, Kafka'nın yaşadığı zihinsel ve fiziksel sıkıntılar ile yaşadığı dönemin gergin siyasi ve toplumsal atmosferinden kaynaklanmaktadır. Yani, Kafka'nın kurguladığı dünya ile yaşadığı dış dünya iç içedir. Boğucu ve insandan uzaklaşmış bir halde yabancılaşmaktadır (Garaudy, 2007: 7). Nitekim Tanıl Bora da, Kafka'nın "bütün 'dava'ları ve daha nice davaları bir araya getirmiş bir yazar olduğunu söylemektedir. Kendi ifadeleriyle;

"Kafka tüm bunlarla daha pek çok davayı birleştirmiş, karmaşıklştırmış bir yazardır. Özel bir zamanda yaşıyordu: İki dünya harbi arasının acaba geçmiş midir? ferahlamasından öte müsaade edilmeyen endişeli atmosferinde, devrim umanlar ile devrimden korkanların karşı devrim ile alt üst olacağı bir karmaşada, günbegün başka bir teknolojik yeniliğin ortaya çıktığı bir dönemde... Özel bir yerde yaşamaktadır: Ulusçu ajitasyonlarla antisemitizmin birleştiği, bu karambol durumda iyi kötü demokratik bir düzenin egemen olduğu, çok-çokkültürlü, kozmopolitlik ile Orta Avrupa klostrofobisi arasında salınan Prag'da... Kendisi de özel biri, malum... Zaafları, endişeleri, baba problemiyle... Kafka bu karmaşalarının şuurlu bir fikir adamı, analisti değil doğal olarak... Fakat işte önemli bir roman yazarı (Bora, 2016: 33).

Kafka; eserlerinde hayal gücünün günlük hayatın içerisinde nasıl ortaya çıktığı meselesinin bir adım ilerisine gider ve 'olağan olan'ın arkasındakini keşfe koyulur. Kahramanlar; tahminler, varsayımlar ve yanılgılar arasında şaşkın ve meraklı bir halde yol almaktadır (Öztürk, 2007: 17). Bu yönüyle Kafka; realist bir yazar olmanın çok ötesine geçmiştir ve yapıtları sadece nesnel gerçeklik değil, 'aygıtlar' ile karşı karşıya kalanların öznel deneyimidir. Eserleri, yenilgiye uğrayanların bakış açısidir, bürokratik makinenin rasyonel(!) ve kişisellikten sıyrılmış(!) dişlileri arasında sıkışanların bakış açısidir (Löwy, 2008: 111-112).

2.3.1. Kaçış Çizgisi

Deleuze, kaçış çizgisini yersizyurtsuzlaşma şeklinde tanımlamaktadır (Deleuze ve Parnet, 1990: 59).

“Yolculukta sürekli olarak yeniden yerini-yurdunu bulmak şekli bulunmaktadır; yolculukta daima öz babayla ana yeniden bulunmaktadır” (Deleuze ve Parnet, 1990: 61).

Bir eşik yalnızca başka bir varlıkla ilişkili olarak önem taşır: kişi asla tek başına yersizyurtsuzlaşmaz ve arzusun bir varlıktan diğerine yer değiştirmesi, bir dizi sapkınlık vardır. Makinesel işleyişin sınırları sürekli olarak yer değiştirir, çünkü bir makine yalnızca parçalayarak, her zaman yeni bir eşik ve bileşen ekleyerek, düzenekleri değiştirerek, düşüncede yapıcı ve yaratıcı boyutların geri dönmesine izin vererek çalışır. Kaçış çizgileri, tüm makinenin tabiatını devamlı olarak değiştiren yersizyurtsuzlaşmanın kesici kenarları olarak işlev görerek, makinesel işleyişten ve sosyal tabiiyetten kaçır (Goodchild, 2005: 370).

Deleuze felsefesi açısından varlığın tek-anlamlılığı oldukça önemlidir çünkü bu, ‘içkinlik’ fikrini yaratan bir özelliktir. Deleuze, öznenin merkeze alındığı epistemolojinin karşısında, içkinlik merkezinde hareket eden bir kaçış çizgisi yaratmaktadır. Özneyi birey haline getirme prosesi içerisinde tanımlamaktadır ve Spinoza’nın Kartezyen düşünmeye karşı geliştirdiği fikri uç noktaya götürmektedir (Özçınar, 2017: 77). Bu açıdan bakıldığında; Deleuze’ün, özne yerine olay ontolojisi üzerinde düşündüğünü söylememiz mümkündür. Çünkü Deleuze, başından itibaren gerçek üretim koşullarının nasıl gerçekleştiğini inceler ve varlığa karşı oluşuyla bengi dönüşü ortaya koymaktadır (Aras, 2013: 162-163). Deleuze’e göre oluş, yoğun eşikleri temsiliyet çizgisine dâhil ettiği derecede, sınırları kaçış çizgisine yöneltmektedir. Kaçış çizgisi; gücü, duygulamla oluşu belirtmektedir ve varlık, aslında bunlardan oluşur. Deleuze ile Guattari’nin oluş ismini vermiş oldukları çerçeve; hayvan, kadın, devrimci, bitki oluş biçiminde pek çok tür olabilir. Bu bağlamda temel nokta, hayvan-oluşta bir yer-yurt arayışının, kadın-oluşta erkeğin de hissedebileceği bir bilinçdışının ya da bitki-oluşta kodlara ayrılmanın bulunduğuudur. Diğer taraftan, bu oluşlar tek başlarına bir mana ifade etmemektedir ve yalnızca deneysel bir dil kullanılması gibi heterojen bağlamlara bağlanıp belli bir çerçevede iş görmektedir (Erdönmez, 2014: 3).

Arzu özünde devrimcidir çünkü temsil çizgileri, makinesel işleyiş ve paranoyak fantazi kaçış çizgileriyle bölünür: devrim bir bölümlere ayırma sürecidir.

Sınırlar artık önceden bireyselleştirilmiş bir varlığı belirleyen kapsamlı koordinatlar olarak değil, bir varlığın kendisini bireyselleştiren yoğun koordinatlar veya eşikler olarak kabul edilir. Bölümlere ayıran veya dışlayan temsil çizgileri, dikkat çekici olanı sıradan olandan ayıran eşiklerde dağılır, tekil noktalarda birbirini keserek, düşüncenin duygulanımsal ve değerlendirici boyutlarının geri dönmesine izin verir. Oluş, temsil çizgileri içinde yoğun eşikler içerdği sürece, sınırları kaçış çizgilerine dönüştürür. Bu minör varoluş kipi temsil edilemez olduğu için algılanamaz, ancak yine de bir dizinin öneminin duygusal bir değerlendirmesinde yer alır. İki tür çizgi arasındaki asimetri nedeniyle, azınlığın çoğunlukçu bir bakış açısından diyalektik olarak iyileşmesi olasılığı yoktur: kaçış çizgisi, gücü, duygulanımı, oluşumu içerir ve ona artık basit olmayan bir varlık veren bunlardır. Majör ile ikili karşıtlık (Goodchild, 2005: 370).

Deleuze'un kaçış çizgileri, yersizyurtsuzlaşmayla göçebe olması, kapitalizm vb. sistemlerce kodlanarak sabitlenmiş olan bedenlere dönük bir çıkış yoludur. Kapitalizm insanların vücudu üstünden işlemektedir, hayatı olumlamaktadır ve insanların enerjisini kapmaktadır. Deleuze'e göre kodlanmış vücut imajına karşı çıkış yolu "organsız beden"dir. Organsız beden, kaotik, anarşik bir oluşu ortaya koyan, üstüne kazanmış tüm sabit kimlikleri söküp atmaktadır. Erkek ve kadın kimliklerini dışlamaktadır. Bu sayede ikili karşıtıtlıklara dayanan cinsiyet, etnisite vb. tüm ayrımları yok eder (Erkan, 2019: 2641). Deleuze ile Guattari'de organsız beden, ideolojiye karşıdır. Organsız vücutta tüm organların kendi başlarına buyrukluğuyla hepsinin uzamındaki karşılığı olarak- kollarımızla bacaklarımız ani hafızalar ile doludur şeklinde kaydetmesi biraz da bundan dolayıdır (Lowenthal, 1985: 203).

"Organsız Beden arzudur, birinin arzulamış olduğu ve sayesinde arzulamış olduğu şeydir, fakat farklılaşmış arzusunun onu kuran gücül farklılaşmaları önlediği bir yerde, arzu kendi bastırılışını arzulamaya gelmektedir. Bundan dolayı soru, belli bir Benliği bilmeyen mutlak dışarısı şeklinde içkinlik alanının, kısıtlı karşıtlık münasebetlerini çözmek için söz konusu katmanlaşmalar içerisine kıvrılıp kıvrılamayacağıdır" (Deleuze ve Guattari, 1987: 165).

Öte yandan, kaçış çizgisi, hayattan bir kaçış şeklinde görülmemelidir. Çünkü kaçış çizgisi ile oluşan yeni durum, hayatı tekrardan yaratmak ya da biçimlendirmek üzere yazarın bir silah elde etme arayışıdır (Sütçü, 2016: 95). Kendi ifadeleriyle:

“Kaçış bir tür taşkınlık halidir. Taşkınlıklar, izden çıkar. Şeytani ya da iblis gibi bir şey bulunmaktadır söz konusu kaçış çizgisinde... Bir kaçış çizgisi üstünde sürekli bir ihanet kolgezer. Geleceği güvenceye almak isteyen bir düzen bireyin hilesi gibi değildir, fakat ne geçmişi ne de geleceği bulunan basit bir kişinin hile yapması gibidir bu. Bizleri tutmak isteyen toprağın yerleşik güçleriyle sabit güçler aldatılmaktadır (...) en önemli yanlışlık, tek yanlışlık kaçış çizgisinin hayattan kaçışı içerdiğini düşündürmektir; hayal-gücünde ya da sanatta kaçıştır. Fakat kaçmak aksine gerçek üretmek, hayatı yaratmak, kendisine bir mücadele silahı bulmaktır. Genel olarak, bu aynı yanlış harekette hayat bireysel bir şeye indirgenmektedir yahut yapıt sonunu kendinde bulmak mecburiyetindedir veya tam bir yapıt gibidir ve bu da sürekli edebiyata gönderimde bulunmaktadır” (Deleuze ve Parnet, 1990: 64-74).

Deleuze’e göre gerek bireyler ve gerekse gruplar olarak hepimiz, çizgilerden oluştuk ve bunların tabiatı oldukça çeşitlidir. Bizi ilk meydana getiren çizgi birçok parçadan müteşekkildir. Bizi her yönde kesen parçalanmış çizgi paketleri ve bir çeşit bizim moleküler parçalarımız olan daha esnek parçalarımızı vardır. Bu bağlamda Deleuze, “çizgi” kelimesini, bireylerle grupları belirleyen aile, meslek, askerlik, okul gibi ana örgütler şeklinde tanımlamaktadır (Deleuze ve Parnet, 1990: 169). Söz konusu örgütler, ayrıca özneyi her açıdan kesen belirlenen proseslerin de üreticisidir. Kaçış çizgisiyse söz konusu belirlenmişliği altını üstüne getiren bir sapma yaratmaktadır ve “bir başka şey oluşa/durumuna gelişe” imkân tanımaktadır. Deleuze edebiyat, felsefe, müzik, resimle sanatın tam da bu şekilde bir oluşa ya da başka bir şey oluşa olanak sunduğunu söylemektedir (Hakverdi, 2015: 228).

“Göçebe kendisini pürüzsüz bir yere yaymaktadır. Bu tür bir uzamı işgal etmektedir, oraya yerleşmektedir ve tutunmaktadır; bölgesel hükümlerlik prensibidir bu. Bundan dolayı onu yola çıkarak tanımlamak yanlış olurdu. Göçebeyi tam aksine hareket etmeyen şeklinde görmemizi önermekte Tonybee tamamıyla haklıdır. Göçmen giderek biçimsiz ya da düşman duruma gelen bir ortamı arkada bırakan biri iken; göçebe yola çıkmayan, yola çıkmayı istemeyen, çekilen ormanın arkada bıraktığı, ilerleyen bozkır ya da çölün dümdüz uzamına yapışan ve tam da bu meydan okumaya bir cevap şeklinde göçebeliği icat eden birisidir” (Deleuze ve Guattari, 1987: 381).

Deleuze; edimsel-virtüel, hareket-zaman, şimdi-geçmiş gibi ikili kavramlar üzerinden analiz yapmayı öncelemiştir. Bununla birlikte, kavramları karşı karşıya getirirken birinden ötekine geçişi bir aşma temasıyla vermemek için, iki kavramın içine bu iki kavramdan da fragmanlar yerleştirmektedir. Mesela, duygulanım hayalin belli bir mekân göstergesidir, zaman imajın da bir bileşenidir. Ancak söz konusu sunum etrafında ortaya konan şey, zamanın hareketin temeli haline gelmesidir.

Deleuze, bu kaçış çizgileriyle, zaman, hareket ya da geçmişin, şu anın temeli olduğunu göstermektedir. İki zıt kavramdan birisinin ötekini temeli olması, söz konusu kaçış çizgilerinin saf bir noktada buluşturulmasıdır. Sinema merkezinde zamanın hareketin temeli olarak sunulması söz konusu varlık bilimsel noktanın ortaya çıkarılmasıdır (Kaplan, 2020: 179).

Deleuze Kafka'nın bütün hayvan-oluşlarındaki kaçış çizgilerine dikkat çeker. Bu kaçışlar, görmezden gelmek, uzaklaşmak, mekânı terk etmek anlamlarına gelmez. Yeni bir üretim biçimine, bir kendini gerçekleştirme, ataerkilliğin bunaltıcı atmosferine bir karşı koyuş olarak okunur. Kaçış; mekân içerisinde faydasız bir hareket olarak, hürriyetin yanıltıcı hareketi olarak reddedilir; buna karşılık olay mahallinde kaçış, yoğunluğa kaçış olarak kabul edilir (Deleuze ve Guattari 2000: 21). Bogue, Deleuze ve Guattari'nin Kafka'da buldukları kaçış çizgisini incelediği bölümde kaçış çizgisinin tanımını yapar: “üstbelirlenmiş bir ifade olan *ligne de fuite*, ‘en küçük direniş çizgisi’, ‘sızma noktası’ ve ‘sapma çizgisi’ anlamını taşımanın yanında, bir perspektif çizimde ufuk noktasında birleşen gerçek ya da imgesel çizgilerin terimidir” (Bogue, 2013:164). Ona göre Kafka'nın *Bir Akademi'ye Rapor*'da maymun “*Hayır hürriyet değil benim arzu ettiğim, sadece bir çıkış yoludur; sağa mı olur, sola mı, nereye olursa; farklı bir istek üstünde durmuyordum*” (Kafka, 2012:211) sözleriyle mutlak bir hürriyet veya kaçış değil, basit bir biçimde bir hareket vasıtası, durumu dönüştürmek için -bu durumda insan haline gelmekle- bir yol aramaktadır. Kafka da bütün hayatına, insan ilişkilerine, kurumlarla ilişkilerine sirayet eden devleşmiş babadan özgürleşmeyi aramakta, bir çıkış yolu, bir dönüştürme aracı bulmayı istemektedir.

Deleuze'e göre, bir sabit şekiller dünyası bir de oluşlar dünyası bulunmamaktadır; çizginin değişik durumları bulunmaktadır ve bunların iç içe geçmesi yaşamın yeniden yapılanabilir bir haritasını oluşturmaktadır. Noktalarla konumlar sistemine karşı ürettiği bu çizgi kavramı, zamanla ve mekânla münasebetleri tanımlamak için 3 tipte ayırt edilmektedir (Zourabichvili, 2011: 100);

1. Kaçış çizgisi / Aion ile kaygan mekân.
2. Katı bölmeli (segmentaire) çizgiler (*molar çizgiler*) / İkili döngülerle pürüklü mekân.
3. Yumuşak bölmeli çizgiler (*moleküler çizgiler*) /pürüklü ve kaygan mekân arasındaki delikli mekân

Bu üç mekân arasındaki farklar ise Deleuze ve Guattari tarafından şöyle kategorileştirilmektedir:

“Pürüklü mekân ile (metreli) kaygan mekân (topolojik ya da projektif, vektörel) arasındaki farklılık da budur: birisinde hesap yapılmaksızın mekân işgal edilmektedir, diğerindeyse işgal etmek üzere hesap yapılmaktadır (...) ancak savaş makinasıyla göçebe-biliminin hidrolik yaklaşımı kaygan bir mekânda hava çevrintileri ile yayılmayı, mekânı tutan bir hareket oluşturmayı, bir noktadan diğer noktaya doğru giden yerel hareketteki gibi yapacağına, aynı anda bütün noktaları tesir altına almayı içermektedir” (Deleuze ve Guattari, 1990: 44-48).

2.3.2. Rizom

“Köksap”ın sözcük manası, yeraltında yatay şekilde büyüyen, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bitkilerin sap kısmıdır. Deleuze ile Guattari de söz konusu kavramı, “*Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla*” (*Capitalisme et Schizophrénie: Mille plateaux, 1980*) isimli eserin girişinde, belli bir düşünce şeklini tanımlamak için kullanmışlardır. Platon ve Aristoteles’ten beri, Avrupa’da binlerce senedir egemen düşünce biçimi nedenseldir, hiyerarşiktir ve (tek/çok, biz/onlar, erkek/kadın vs.) ikili karşıtlıkların üstüne kurulmuştur. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari, Batı’da egemen olan düşünce şeklini, sebep ve sonuç ilişkisine yapmış olduğu vurguyla hiyerarşiler oluşturma merakından dolayı ağaca benzetmişlerdir. Bu imaj, yalnızca bir ağacın ilk anda dikkati çeken şekline değil (tohum neden-ağaç sonuç), ayrıca, mesela bir soyağacı söz konusu olduğu zaman, nesilleri birbirlerine bağlayan ilişkilere de göndermede bulunmaktadır. Köksap ise, Batı felsefesinin yerleşik düşünce sistemine kıyasla, yatay bir saptan dallanıp büyüyen köklerle filizler imajıdır (Sutton ve Martin-Jones, 2016: 21).

Deleuze ile Guattari’nin bir arada geliştirmiş oldukları kavramlardan birisi olan köksap, bir özne veya nesneye sabitlenebilen, fakat buna rağmen hiçbir birliğiyle

bütünlüğü bulunmayan bir ‘çok’luktur. Sabit bir düzeni bulunmayan köksaplar kolay bir biçimde başka özneler ile bağlantıya geçebilmektedir. Kırıldığı yerden tekrardan sap vermektedir. Söz konusu bağlantılarla çoğullaşmayla yaratıcı oluşlar imkanı hale gelecektir. “Çokluk $1 + 1 + 1....$ değil, $n-1$ ’dir... Köklerin çiftçatallanmasına, birbirlerine olan bağımlılığına, tüm alanları dil bilgisine indirgemesine, nesnelerle manaları arasında koymuş oldukları uzaklığa dayalı olarak, köksap birbirlerinden kopuk, dil biliminden ayrı, politik, iktisadi, biyolojik manaları içerisinde taşıyan ve kopukluğuyla bir bütün teşkil edemeyen tekilliklerin birbirinden bağımsız ve çıkarma işlemi ile çıkmalarıyla ($n-1$) oluşmaktadır.” (Deleuze ve Guattari, 2014: 10).

Deleuze ile Guattari, rizomu her şeyin merkezi olan bir gövdeden yayıldığı ağaca benzer yapının tersi olarak kullanır; ağaca benzeyen yapıda küçük dallar daha büyük dallardan çıkmaktadır ve sağlam öze geri dönmektedir. Ağaç merkezi bir iktidar imajı olarak, hatta bir imajdan fazla bir şey olarak incelenmektedir: Bir merkezileşme yaklaşımıdır, söz konusu yaklaşımın gerçek uygulamasıdır (Ballantyne, 2012: 27).

Deleuze felsefesi, bir sistem felsefesi olmayıp, tekillik ve fark üzerinde kurulmuş bir felsefedir ve farklı tekilliklerin bir köksap (rizom) oluşturmak suretiyle birbiri ile etkileşime girmesi fikrine dayanmaktadır (Erkan, 2019: 2629). Deleuzyen felsefe; diyalektik, hümanist ve metafizik düşüncelere karşı yaratıcı bir oluşu, hayatın olumlanmasıyla kuvvet istencini merkeze koymaktadır. Bütünlük yerine farka vurgu yapmakta; yaşamı daha yüce bir ereğe dayandırmaksızın bireyi geliştiren fiillere yönelmektedir. Deleuze felsefesinde, birbirine bağlanan çoğulluklarla hayatın canlı enerjisi bedeninin olanaklarıyla birleşmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde; Kartezyen ya da diyalektik bir çatışmaya değil yeni bağlantılar ile köksaplar oluşturan, sabitlenemeyen ve belli bir yere hapsedilmeyen ve kodlanamayan eylemselliklere dayanmaktadır (Erkan, 2019: 2638).

Köksap kavramı, Guattari’ye göre Chomsky’nin ağaca benzer ikiliklerine karşı üretilmiştir. Chomsky’de (S) noktası başlangıcı oluşturur ve buradan başlayarak öteki ikili ayrımlar oluşmaktadır. Ancak köksapın içerdiği gibi kök, yani çıkış noktası diye bir nokta yoktur ve köksaplar belli bir noktadan hareket edip farklı bir noktaya, herhangi bir hiyerarşik ilinti olmaksızın erişebilir. Deleuze ile Guattari’nin, *Bin Yayla*

eserinde belirttikleri üzere köksap bir çokluktur. Kökü olan bir Kozmos'a karşı kaotik bir dünya öngörmektedir. Köksapın kendisinin çok farklı şekilleri vardır ve köksapların içerisindeki noktalar ayrıdır (Deleuze ve Parnet, 1990: 9-10).

Bu başlık altında şunu da belirtmek gerekmektedir ki; Deleuze ile Guattari köksap fikrini, Avrupa modeline karşıt bir yaklaşım şeklinde sunmamışlardır. Çünkü bu şekilde yapmak, ikili karşıtlığı, bu defa doğru ve yanlış düşünme şekilleri olarak yeniden üretmekten farklı bir manaya gelmeyecektir ve buysa Deleuze ile Guattari'nin yeni baştan düşünmeyi arzu ettikleri Avrupalı düşünme yaklaşımının içerisinde kaldıkları sonucunu doğuracaktır. Deleuze ve Guattari, nasıl düşündüğümüzü yeni baştan düşünmek istemişler; karşıtlık içeren bir fikri yaklaşımı önermektense, daha evvelki yaklaşımın, resmin bütününe göstermediğini vurgulamaya çalışmışlardır. Bu farkı anlamamanın en basit yolu, ormandaki bir ağaç imgesini göz önüne getirmektir. Ormanda tek bir hakikat, tek bir neden ve sonuç, tek bir "hakiki ağaç" yoktur. Aksine orman, birçok ağaçtan, yani pek çok hakikatten müteşekkil tek bir varlıktır. Dahası, bir ormanın tek bir kökünün olduğunu söylemek de imkânsızdır. Her bir ağaç su, güneş ışığı ve toprağın bir bileşimidir. Bu unsurların etkisini göz önünde bulundurmadan, bir ağacı tek başına ele almak hatalı olacaktır çünkü her şey, pek çok farklı unsurun bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında her şey "*köksapsı*"dır ve ağaç tarzında düşünmek köksapın boyutlarından sadece bir tanesidir. Bundan dolayı, düşünme fiilini gerçekleştirir iken her zaman "tek bir şey ve o şeyin ötekisi-rakibi" üzerinden düşünülmemeli; her şeyin, her zaman birden fazla hakikat içerdiği unutulmamalıdır. Eş deyişle, tıpkı bir orman gibi, köksapın da bir başlangıç noktası ve bir sonu bulunmamaktadır fakat hep oradan hareket ederek büyüdüğü bir ortası (milieu) bulunmaktadır (Sutton ve Martin-Jones, 2016: 22).

2.3.3. Kafka'nın Şizoanalitik Okunması: Ceza Sömürgesi

Bir yazı makinesi olarak Kafka Deleuze ve Guattari'nin düşünce dünyası için en bereketli örnektir. Gerek şizoanalitik okuma yaparken gerekse minör edebiyatın niteliğini ortaya koyarken sık sık Kafka'nın metinlerine başvurmuşlardır. Deleuze düşünce ve duygu üretmenin yollarını ararken bunun olanaklılığını önceden edebiyatta, sonraları da sinemada bulmuştur.

Kafka I. Dünya Savaşı başladığı sıralarda *Ceza Sömürgesi* öyküsünü kaleme alırken hala *Dava* üzerine çalışmaya devam etmektedir. Yoğun ve hızlı bir yazı süreci içindeyken yasaya benzer bir bakış açısı üzerine bu öyküyü yazmıştır. *Dava*’nın yazımının ortasında ara vererek “üç gece veya daha kısa sürede” bitirdiği öyküde mahkûm, tıpkı Joseph K. gibi neden mahkûm edildiğini, suçunu ve cezasını bilmemektedir (Corngold, 1988:232).

Öykü Fransızca konuşulan bir adada geçer. Eski Komutan’ın tasarladığı oldukça detaylı bir işkence makinesi, onun takipçisi bir Subay tarafından büyük bir titizlikle kullanılmaya devam etmektedir. Subay, bu makineyle yapılan bir infazı gözlemlemek üzere orada bulunan Gezgin’in Yeni Komutan tarafından makinenin işlevselliğini sorgulamak amacıyla gönderildiğini düşünmektedir. Gezgin makinenin nasıl çalıştığını izleme şansı da bulacaktır. Bir askerin eşlik ettiği bir mahkûm, cezasının görülmesi için orada beklemektedir. Mahkûm, suçunun ve kendisine verilen cezanın ne olduğunu bilmemekte zaten konuşulan dili de anlamamaktadır. Subay, Makinenin ve eski usul yargılama ve infaz sürecinin devam ettirilmesi için Gezgin’i ikna etmesi gerektiğini düşünmektedir; hevesle ve büyük bir hayranlıkla Gezgin’e çalışma şekli hakkında detaylı bilgiler vermektedir. Makine, yatak bölümüne yüzükoyun yatan suçlunun sırtına, suçunu bir dövme gibi kazıyarak yazmaktadır. On iki saat süren infazın ancak 6. saatinde hem mahkûm hem de izleyenler suçun ne olduğunu anlayabilmektedirler. Çünkü o saatte sırtına ne yazıldığı anlaşılır hale gelmektedir. İnfaz 12. saatte suçlunun ölmesiyle sonuçlanmaktadır. Subay suç hükmü ve ceza süreci için en mükemmel bir örnek olarak gördüğü yöntemlerini tüm detayları ile anlattığı Gezgin’i ikna edemediğini anlayan Subay, mahkûmun infazını yarıda bırakır; kendisi makineye girerek ölümüne ve makinenin parçalanarak yok olmasına neden olur. Öykünün sonunda Gezgin, Eski Komutan’ın mezarını ziyaret ettikten sonra kendisiyle kaçmak isteyen asker ve mahkûmu tekneye almadan adadan kaçarcasına ayrılır.

Deleuze ve Guattari Kafka’yı, yapılan psikanalitik okumaların yanlışlığını ortaya koymak üzere yeniden okumaya tabi tutarlar. Bu derin okuma sonucunda, yeni kavramlara ulaşacaklarını düşünmektedirler. Deleuze ve Guattari’ye göre felsefe “kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanatıdır (Deleuze ve Guattari, 2013:3). Onlara göre düşünme sürecinin sonunda ulaşılan bir kavram yoksa, bu felsefe yapmak

değil yalnızca derin düşünme yapmaktır. Bu yüzden her metinleri yeni bir kavramın ve eski ürettikleri kavramların da kümülatif olarak karşımıza çıktığı, okunması zor, karmaşık metinlerdir. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* eserlerinde de *Anti-Ödip*’te üretilen kavramlar neredeyse denenerek ve derin bir okumaya tabi olarak yeni kavramlarını oluşturup okuyucuyla paylaşırlar. Bu yeni okumalar sırasında Kafka’daki Ödipusçu görüntünün arkasındaki - Ödipusçu unsurlar vardır; yalnızca onların psikanalitik okumaları yanıştır- şizo-oluşların izini sürerler. İkilinin Kafka üzerine şizoanalizleri, bireysel arzusun bilinçdışı yatırımlarının aile ve devlet tarafından belirlenen kodlardan daha güçlü olduğunu göstermiştir. Kafka’yı psikanalitik bağlarından ve yorumlarından yersizyurtsuzlaştırarak devrim potansiyeline atıfta bulunurlar. İşte bu okumalar ve derin düşünceler sonunda minör edebiyat, minör anlatı, minör-oluş, kavramlarının ortaya çıkmasıyla felsefi süreç tamamlanmış olur.

Belirtmek gerekir ki Deleuze ve Guattari’nin bu okumadaki hedefleri, Kafka’yı, bileşenleri mektuplar, öyküler ve romanlardan oluşan bir yazı makinesi olarak karakterize etmeye çalışmaktır. Makinenin işleyişinin ve işlevinin bir kartografisini çıkarırlar. Yoruma yer vermeyen ve yalnızca işlevselliğe odaklanılan bu çözümlemede mektuplar yazı makinesini çalışır durumda tutmak için geçici çözümlerdir. Kısa öyküler genellikle hayvan-oluş ve kaçış çizgilerinin odağa alındığı ve sanki unutmadan aklından bir an önce dışarı çıkarmak ister gibi düşüncelerini ve kaygılarını aktardığı yapıtlardır. Romanlar ise toplumsal bağlantılarının çoklandığı, katmanlı ve birçok başka makineye bağlanmaya hazır bir halde bırakılarak sonsuza dek çalışan bir yazı makinesi icat etmenin bir denemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanların parçalı doğası çalışmalarını tamamlamadaki başarısızlığını değil, açık uçlu kurgu makineleri icat etme yeteneğini temsil eder (Bogue, 2013b:256). Deleuze ve Guattari’ye göre Kafka, yazınının üç aparatıyla (mektuplar, kısa öyküler, romanlar) bütün bir edebiyat makinesi olarak çalışmaktadır.

Ceza Sömürgesi’nde sömürgeciler açısından işlerin yolunda gitmesinin sebebi olarak ‘socius’ karşımıza çıkmaktadır. Socius’u Deleuze ve Guattari “toplumsal organsız beden” olarak tanımlamaktadır. Ceza sömürgesindeki eski kumandanın sistemini despotun sistemiyle paralel olarak ele alırsak, socius’u gerçekleştiren despotun tanrısallığını belirten mitlerin eski kumandanın mezar taşında yazan sözler

olduğunu görürüz. Eski komutana bir mesih payesi verilmiştir. Ada halkının (sömürülenlerin) bu sözlere gülüp geçmeye başlaması socius'un dağıldığını, sistemin sonunun geldiğini haber verir. Artık toplumsal sistem yeniden inşa edilecektir. Yeni bir socius'a ihtiyaç vardır. Artık yeni kumandanın zamanıdır. Kafka yeni kumandanın sistemi hakkında bilgi vermemektedir. Kadınların etkisinin artması baskıcı, katı, "erkek" düzenin yerini bir oluşa bırakacağını hissettirmektedir. Yaklaşan toplum kendini iyice belli etmiştir.¹

Kafka *Dava*'daki dağılmış yasa makinesini ceza sömürgesinde tekillenmiştir. Davayı yazarken başka bir anlatım biçimi olan öykü ile aşkın yasa üzerine vurucu bir gönderme yapmak ister. Subayı makinenin bir parçası olarak değerlendirdiğimizde en üstte aşkın yasa, ortada uygulayıcı en altta da mahkûmun olduğu somut bir makine yaratmıştır. Oysa suçluluk ve tanınmazlık kortejiyle birlikte aşkın yasanın temsiline tamami kurulu olan bir soyut makine olduğu ortaya çıkmaktadır (Deleuze ve Guattari: 2000:105). Aslında bu gerçek işkence makinesi üzerinden bir soyut makine okuması yapmamızı istemektedir. Ceza sömürgesinin makinesi eski komutanın iktidarını mümkün kılan icadıdır. Fakat tamamen eski komutanın arzusu da değildir. Verili olan daha önceki hükmetme metotlarının adanın özgül koşullarına uyarlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Hedef ada halkının sömürgeleştirilmesini sağlamaktır. Ceza makinesi, sömürgecilere değil, ada halkına uygulanmaktadır. Fakat ada halkı kendilerini topluluk olarak uysallaştırmak amacını taşıyan makinenin işleyişini ilkel dürtülerle bir törensel kurban etme ritüeline dönüştürerek, adamlardır. Ne mahkûmun kim olduğunun ne de hükmün ne olduğunun önemi vardır. Mahkûm ile izleyicilerden herhangi birisinin yer değiştirmesinin de bir önemi yoktur: İtaat ya da teslimiyet, coşku ya da röntgen, aşk ya da erotika, mit ya da Tanrısallık... "*Makineye girmek, çıkmak, makinede olmak, makine boyunca ilerlemek, makineye yaklaşmak tüm bunlar hala makinenin bir parçası olmaktır. Bunlar tüm yorumlardan bağımsız olarak arzu durumlarıdır.*" (Deleuze ve Guattari, 2000:26).

¹ Buradan bahsedilen Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği yaklaşan toplum değil. O kapitalist düzenden sonra gelecek olan toplumdur. Ceza Sömürgesi belki bir burjuva devrimine götürecek olan yaklaşan topluma ihtiyaç duymaktadır. Sömürgecinin kendi kendini yöneteceği bir düzene ulaşmasının yeni komutandan sonra olabileceğini hissederiz.

Ceza Sömürgesi'nde çoğunluğu teşkil eden ada halkı yasayı yalnızca sömürgecilere ait keyfi bir olgu olarak görebilir. Dolayısıyla yasanın bir iyiye bağlanması gerekmemektedir. Yasa, iyiyi belirleyecektir. Davanın katedral bölümünde olduğu gibi ceza sömürgesinde de mahkûmun kendini savunmasının ya da yüzbaşının söylediğinin doğruluğunun araştırılmasının bir önemi yoktur. Yüzbaşının söylediği üzerinden hüküm verilecektir. *“Yasanın içini kimse bilmez. Ceza sömürgesinde yasanın ne olduğunu bilen yoktur”* (Deleuze ve Guattari, 2015:97). Bunun önemi de yoktur. O bir ritüelin coşkusunun tam ortasında makinenin iğneleri hükmü mahkûmun bedenine işlerken ortaya çıkacaktır. Hüküm ritüelin bir parçasıdır. Hükmün ne olduğu altıncı saatte anlaşılır. Bu da törenin en coşkulu safhasıdır. Mahkûm, ilk altı saatte yalnızca acı duymaktadır. Tırmığın cam muhafazası bir röntgenci öge olarak seyircilerin bu acıyı mahkûmun yüzünde görmesini ve erotik bir arka planla zevk almalarını sağlamaktadır. Altıncı saatte mahkûmun yüzünde de gözlerinden başlayarak bir aydınlanma belirir. Bu seyircileri tırmığın altına yatmak isteği uyandıracak şekilde baştan çıkarır:

Zekâdan en nasibini almayanları da bilgin gibi olur. Evvela gözlerinin etrafında zeki bir mana belirlemektedir, ardından söz konusu zekâ belirtisi bütün yüze dağılmaktadır. Söz konusu manzara, o kadar güzeldir ki, insana mahkûmun yanına uzanarak kendisini tırmığa teslim etme arzusunu vermektedir (Kafka, 2018:10).

Coşku ve aydınlanma itaatin derecesini de gösterir. Bunun nedeni sömürgeciliği kabullenmeleri ve sorgulamamalarıdır. Gözlemci bu itaatin farkındadır. Mahkûmun arzu üretiminin aşkın yasanın sınırları içerisinde olması, bu yerliyurtlulaşma sonucu ortaya çıkan yabancılaşma da kusursuzdur. Öyküde Ada halkını oluşturan bireylerden kaynaklanan ve aşkın yasanın kuşattığı çeperleri törpüleyebilecek içkin arzudan kaynaklı hiçbir belirti yoktur. Peki neden yeni komutan değişim istemektedir? Bu eski törensel gruplaşmaların yok olması sebebiyledir. Socius'u gerçekleştiren mitolojik evrenin kaybolmasındandır. Yeni bir paranoyak makine üretilmelidir. Yasa kendini geliştirmemekte ceza makinesi artık amaca hizmet etmemektedir. Aşkın yasa olduğu yerde durmaktadır. Ona yeni, işlevli bir ceza makinesi gerekir. Yerine gelecek olan yine bir soyut makine olacaktır.

Yasanın temsilcisi olan “Ceza Sömürgesi”nin makinesi arkaik ve aşılmış görünüyor ise bu durumun sebebi genel olarak ifade edildiği üzere daha çağdaş yeni bir kanunun mevcudiyeti değildir; genel olarak kanunun şeklinin kendisini somut şekilde geliştiremeyen özyıkımcı mücerret bir makineden ayrılamamasıdır. Öykülerin kısa kesilmesine yol açan tamamlanmalarını önleyen veya roman şekline gelmelerini engelleyen iki tehlike ile karşı karşıya kaldıklarını düşünmemizin sebebi de bu durumdur: ya ne kadar canlı olurlarsa olsunlar sadece makinesel montaj belirteçleri taşımaktadırlar veya da ortaya somut şekilde birbirine bağlanamayan bütünüyle kurulmuş ölü ve soyut makineler çıkarmaktadırlar. (Deleuze ve Guattari, 2000: 105-106).

Eski törensel ritüellerin ortadan kalkması, Ceza Sömürgesi makinesinin ilkel ritüellerin coşkusu karşısında işini yapamaması ile ceza makinesinin ilkel kayıt makinesi ortadan kalkmış ve despotun kayıt makinesi-organsız bedeni ortaya çıkmıştır. Yazı icat edilmiş, merkezi olmayan kurallar bir araya getirilmiştir. “Üst kodlama, yasanın özü, bedenin acılarının kaynağıdır” (Deleuze ve Guattari, 2000:212). İlkel zulüm ve gözün zevki tiyatrosu yerini despotun terörüne bırakır. Deleuze ve Guattari despotik yasanın tanımını şöyle yapar (Deleuze ve Guattari, 2000:212):

Kafka'nın bu kadar güçlü bir şekilde geliştirdiği iki özellik: birincisi, yasanın toparlanamaz ve toplamlashtırılmamış kısımları yönettiği ,onları parçalara ayırdığı , tuğlalar olarak düzenlediği, mesafelerini ölçtüğü ve iletişimlerini yasaklayan yasanın paranoyak-şizoid özelliği (metonim) , bundan böyle müthiş, ama biçimsel ve boş bir Birlik adına hareket eden, yüce, dağınık ve kolektif olmayan; ve ikincisi, kanunun hiçbir şey ortaya koymadığı ve bilinebilir bir nesnesi olmayan manyak depresif özellik (metafor), cezadan önce hükmün var olmaması ve hükmün öncesindeki kanun ifadesinin hiçbir varlığı yoktur (Deleuze ve Guattari 2000:212).

Aynı dönemde yazılan *Dava*’da yasa makinesini söküme uğrattırken, *Ceza Sömürgesi*’nde tekil bir soyut makineye odaklanır. Çünkü Kafka -yazı makinesi-nin öykülere yüklediği işlev buna yöneliktir. Subay gözlemciye önce makinesel belirtileri anlatmaktadır: Sistemin parçalarının nasıl çalıştığını. Bütünü en sona saklar. Gözlemcinin makineyi olumlamasını sağlamak için bilinçli bir tercihtir. Kendisinin de çoktandır fark ettiği işlevsizleşmeyi geciktirmek çabasıdır. Ne var ki bütünü ortaya çıkardığında bir şey değişmeyecektir. Gözlemci ikna olmamıştır. Kafka öyküde bileşenlerden oluşan yargı makinesinin nasıl çalıştığını bize ceza makinesiyle çarçabuk göstermektedir. *Dava*’da ise makinesel düzenlemelerle daha yayılmış, yan odalar, bürolar, koridorlar ve buralarda gelişen olayları da içine alan yargı makinesini söküme uğratacaktır. Roman ve öyküye yüklediği iki farklı işlevdir bu. Öykü;

romanlardaki makinesel düzenlemelere, rizomatik yapıya ve söküme giden yolu hazırlamaktadır.

Subay makinenin mükemmel çalışmasını sağlamakla görevlendirilmesini, idealist bir kararlılıkla yerine getirir. Carrouges'in bekar makineyi "*aşkı bir ölüm tekniğine dönüştüren fantastik bir makine imgesi*" şeklinde tanımladığı gibi subayın makine ile ilişkisi aşk düzeyine ulaşır (Carrouges, 1975:21). Düzenin ona biçtiği rol libidinal yatırımı makineye yönlendirmesini sağlar. Duchamb'ın *the Large Glass* yapıtındaki bekarların bekar-oluşlarını sonlandıracağını bildikleri halde kurban olmaya hazır olarak gelini arzulamaları gibi subay da bir bekar makine olarak ceza makinesine kendini adar. Makine bundan sonra dağılır.

Öyküde kırılma gözlemcinin subaya yardım etmeyeceği anlaşıldığında gerçekleşir. Subay gözlemciyi son şans olarak görmektedir. Bu olmayınca gözlemciye okuduğu ve kendisi için kutsal olan eski komutanın "Adil ol!" hükmünü suçunun cezası olarak kendi sırtına kazımak ister. Suçunun farkına varması, socius karşısında bir yersizyurtsuzlaşma safhasıdır. O artık göçebe öznedir. Kendi suçunun farkına vardysa cezasını da bir savcı olarak kendisi verecektir.

Ronald Bogue, Kafka çözümlemesinin Deleuze'ün hukuk konusundaki fikirleriyle oldukça bağdaştığından bahsetmektedir. Kafka Kantçı yasa fikrini ceza sömürgesinde 'iyi' üzerinden eleştirmektedir. Klasik, Platoncu anlayış, yasayı iyilik fikrine bağlar. Modern Kantçı anlayış durumu tersine çevirir ve iyiyi yasaya bağımlı kılar. Bu, yasanın artık otoritesini alacağı daha yüksek bir ilkeye dayanmadığı, ancak kendi temelli olduğu ve yalnızca kendi biçimi sayesinde geçerli olduğu anlamına gelir" (Deleuze, 1989:82).

Ceza Kolonisi makinesi, kelimenin tam anlamıyla bir hukuk makinesidir, ancak aynı zamanda insan bedenleri ile saf hukuk biçimi arasındaki ilişkinin yoğunlaştırılmış bir şeklidir (yani, doğasını belirleyen hiçbir ayrıntı olmaksızın genel bir ilke olarak hukuk ve dolayısıyla herhangi bir "içeriği" olmayan bir "form"). Hem eski zulmün hem de modern terörün bir aracı olan makine, hukuk kurumlarının bir parodisidir ve bu nedenle kara mizah eleştirisinin en iyi örneklerindendir (Bogue, 2013b:258).

Hukuk metinleri üzerinden hukuka karşı olumsuz bir eleştiri geliştiren Ceza Sömürgesi, Bogue'un bahsettiği gibi bir kara mizah olarak okunduğunda dönüşüm

potansiyeli bakımından olumlu bir değerlendirme de sağlar. Bogue, Deleuze ve Guattari'nin de bu okumayı olumladığını belirtmektedir.

Öyküde yasanın ve düzenin ikili bir kavrayışı söz konudur: Ada halkı ve sömürgeciler. Ada halkı yasa ve sistemi ilkel toplumların davranış biçimleriyle dolayısıyla mitler ve ritler aracılığıyla kavrar ve itaat eder. Sömürgeciler ise onu bir uysallaştırma aracı olarak kavrar. Bir köpeğin eğitilmesi gibi. Gözlemcinin mahkûmda bulunduğu davranış belirgin bir biçimde böyle bir kavrayışın dışavurumudur. “Mahkûmun yüzünde öyle bir bağlılık vardı ki, zincirlerini söküp özgür bir biçimde yamaçlarda dolaşması için bıraksalar, daha sonra bir ıslık çalarak çağırsalar, herhalde herhangi bir problem sorun çıkmaz, bir köpek gibi kendi infaz işinin gerçekleşmesi için koşardır (Kafka, 2018:5).

Gözlemcinin adadan asker ve mahkûmu almadan kaçarcasına gidişyle, Kafka sömürgeci insanın kurtuluşunun ancak içsel bir arzu üretimiyle mümkün olabileceğini anlatmaktadır. Tek bir kişiyi kurtarmanın (veya öyküdeki iki kişi) ada halkı için herhangi bir katkısı olmayacaktır. Aksine asker ve mahkûmda başlayan kaçış arzusu ceza sömürgesi için bir başlangıç olacaktır. Gözlemcinin düzenin değişmesi konusunda herhangi bir fonksiyonu yoktur. Yeni komutan da bir devrimci değildir. Sadece ceza makinesinin işlevsizleşmesinden dolayı bir yenileşmeye ihtiyaç duymaktadır.

Ceza Sömürgesi'ne şizoanalitik yaklaşmak, bize suçla orantısız bir cezayla karşı karşıya kaldığımız; suçluluk, ıstırap ve kurtuluş üçgeninden ya da otobiyografik bir umutsuzluk aurasından çıkarak olumlayıcı bir okuma yapma imkânı tanır. Psikanalitik çözümlemelerde her karakter, mekân ya da aygıt bir psikanalitik unsura tekabül ederek temsil ettikleriyle yorumlanır. Örneğin Globus ve Pillard'ın 1966 yılında yaptıkları psikanalitik çözümlemelerde, mahkûm idi, gezgin egoyu, eski komutan ise süperegoyu temsil etmektedir ve gezgin koloniden, bilinçdışının dünyasından dış gerçeklik dünyasına kaçmalıdır. Gezgini'nin gemiye binerken mahkûm ve askeri yanına almaması egonun onların gerçekliğe ve temsile ulaşmalarına izin vermemesi ve böylece hem içgüdüsel dürtüleri hem de arkaik süperegoyu reddetmesi şeklinde yorumlanmaktadır (Globus ve Pillard, 1966:191-8). Oysa şizoanalitik yaklaşım, öykünün sonunda arzunun üretken ve olumlayıcı gücünü bulur. Asker ve mahkûmun

arzusu kaçış çizgisi üretmekte ve yatırımını geleceğe yaparak, oluşıa imkân vermesi olanağında gelmekte olan halkın ayak seslerini duyurmaktadır.

Metne şizoanalitik yaklaşım aynı zamanda hukuk, dil, kültür, kimlik gibi konularda köksapsal (rizomatik) bir okuma yapma olanağı da tanımaktadır. Bir köksapın herhangi bir noktası başka herhangi bir şeyle bağlantılı olabilir ve öyle olmalıdır. Bir köksap, semiyotik zincirler, iktidar organizasyonları ve sanatlara, sosyal bilimlere ve sosyal mücadelelere ilişkin koşullar arasında durmaksızın bağlantılar kurar (Deleuze ve Guattari, 1987:7). Kesintisiz ve devam eden bağlantılar üzerinden kaçış çizgilerinin izini sürme okuyucuyu düşünce üretmek için kışkırtmaktadır.

2.4. Minör Sinema

Minör sinema üzerine yapılan akademik çalışmalar ağırlıklı olarak *Kafka: Minör Edebiyata Doğru, Bin Yayla, Sinema 2'*ye ve çok daha az ölçüde Guattari'nin konuyla ilgili kendi yazılarına dayanarak oluşmuştur (Szymanski, 2011: 96). Deleuze'ün politik sinemanın minör oluşunu tanımlamasına karşın minör sinema kavramını ilk defa *Gilles Deleuze's Time Machine* isimli yazısında Rodowick kullanmıştır (Özçınar, 2017: 80). Deleuze ve Guattari, politik sinemayı Franz Kafka'nın yazılarında "minör edebiyatlar" sorununu ele aldıkları gibi, bir "minör sinema" olarak tasavvur eder (Rodowick, 1997: 152). Deleuze, bu minör sinemayı, 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 tanımlar. Kafka'nın minör edebiyatı gibi, minör sinema temsille, yorumla ya da deneyle ilgilenmez, yaratıcı bir oluş eylemidir.

Minör sinema, filmlerin ortak politik ve anti-psikiyatrik duyarlılığını ifade etmek için kavramsal araçlar sağlayarak bu sınıflandırmayı tamamlar ve vurgular. Minör sinema teorisinin sunduğu şey, filmleri ortak kimlik yerine ortak yakınlıkları üzerinden birlikte düşünmek için bir fırsattır. Minör sinema teorisi, Guattari'nin konuyla ilgili solo yazılarında ortaya çıkan anti-psikiyatri hareketiyle az bilinen ama oldukça önemli bir bağlantıya sahiptir. Guattari'nin anti-psikiyatri minör sineması günümüzün depresyon krizine bağlanarak bu boşluğu doldurma girişimi olarak okunmalıdır. Guattari'nin anti-psikiyatri yazılarının, kavram üzerine film çalışmaları

bilimine hakim olan Deleuze merkezli okumaların ötesine geçen daha incelikli ve çok yönlü bir minör sinema anlayışı için hayati önem taşır (Szymanski, 2017: 59).

Rodowick; Deleuze'ün modern siyasal sinemanın koşullarından biri olarak gösterdiği türden bir kimlik krizinin sinemada varlık gösterme biçimini Ousmane Sembene'nin *Borom Sarret* (1963) filmi üzerinden açılar. Ses ve görüntü karmaşık ayrımlara tabi olurken, kimlik konumları, karakterden karaktere, izleyicinin tanıyabilmesine rağmen henüz tanıyamadıkları bir kolektifin görüntüsünü verecek şekilde çoğalır. Bu ayrım özne ile nesnenin de ölçülemez, serbest, dolaylı bir ilişki içinde salınmasına sebep olur. Böylelikle kimlik görünürde bulunamaz 'yalnızca tamamlanmamış oluşun bir imgesinde' bulunabilir. Görüntüler, sesler, cisimler durmadan farklılaşmakta, başkalaşmaktadır. Bu oluş içinde birey kolektif, özel kamusal hale gelir (Rodowick, 1997: 166). Minör olanın farklı imkanlar oluşturabileceği ve yeni düşünme biçimlerini olumladığını düşündüğümüz zaman minör sinemanın geniş bir coğrafi alanda kendi dallarından yeni filizler üretip-rizomatik bir şekilde çoğalabileceğini belirtmek olanaklıdır (Özçınar, 2017: 80).

Bu anlamda bir azınlık olmak, ille de demografik bir azınlık olmak zorunda değildir. Bir azınlık söylemi, kendisini engelleyen tahakküm ve dışlama güçleri aracılığıyla kendini tanımlamak için mücadele ederek, imgelerde varlığını doğrulamalıdır. Bir azınlığın belirleyici özelliği aslında felsefidir: iktidar için olumlayıcı bir irade olarak diğeri olmak. Alternatif olarak, bir azınlık söylemi bir kimlik politikasına dayanamaz. Zaten var olduğu varsayılan bir (azınlık) insana hitap ederek, kimlik siyaseti, alt konuyu, savaşıma çalıştığı kültürel hegemonyanınkinden daha az olmamak üzere somutlaştıran veya özelleştiren bir tersine çevirme şemasının kurbanı olur. İdeal olarak, bir azınlık söylemi birleştirmeden kolektiftir. İnsanlar asla bir değil, birkaç veya birden fazla, molar değil molekülerdir. Minör sinema, birleşik veya birleştirici bir söyleme dayanmaktansa, paradoksal özelliği henüz var olmayan insanlara hitap eden ve bunu yaparken onları olmaya teşvik eden kolektif sözler (énoncés collectifs) üretmelidir (Rodowick, 1997: 152-153).

Minör sinema örneklerinde, bilinen, konvansiyonel ve geleneksel sinema anlayışının kıyısında durmak ve onunla diyalog kurmak gibi bir durum söz konusudur.

Buna göre minör sinema, yeni ve katı bir kimlik yaratmaktan ziyade ana akım sinemadaki kimliklerin ne şekilde kurgulandıklarıyla ilgilenmektedir. Minör sinemadaki kimlikler, kekeleyen ve inlemektedir (Sutton ve Jones, 2016: 76). Deleuze'un minör edebiyat örneği olarak gördüğü Kafka'nın yapıtlarındaki gibi kahramanlar, rahat ve huzur içinde yaşamamaktadır. Daima bir yoksunluk ve yoksulluk durumunun sergilendiği minör sinemada da "sıcak ve güvenli" bir aile yoktur. Bunlara sahip olmak, adeta lüks bir durumdur. Modern siyasal sinemada kahramanlar, toplumun merkezinde yaşamamaktadır, kamusal alanın dışına itilmişlerdir. Deleuze'in bu yaklaşımı, sinemayı yaratıcı ve ileriye götüren bir eylem olarak gördüğünün de kanıtıdır. Minör sinema, çözüm odaklı ve sorunları sergileyen bir sinema türüdür. Düşünce, tam da sinemanın merkezindedir. Buradaki sorun, sinema çekme teknikleri, kamera hareketleri gibi sinemanın teknik tarafıyla ilgili hususlar değildir. Minör sinema, ona göre bir dil ve göstergeler sistemi değildir. Dilin kokuştugu, anlamsız bir yapı haline geldiği çağımızda, böyle bir sistemden yararlanmaya gerek yoktur (Deleuze, 1997b: 251). Güç ve iktidar, kapitalist ekonomik modele göre düşünceyi tahakküm altına almakta, bireylerin nasıl ve ne şekilde düşüneceğini belirlemektedir. Bunun için minör sinema, sınırları aşan ve özgürlük alanı yaratan bir düşünme eylemi olarak öne çıkmaktadır (Deleuze, 1997b: 258). Sinema, bu özellikleriyle birlikte düşünüldüğü vakit felsefi bir uğraş alanı olmaktadır. Düşünsel bir içeriğe sahip olan minör sinema, alışılmışın ve daha önceki kalıpların dışına çıkmayı hedeflemektedir (Sütçü, 2015: 17-18). Sinemada düşünme edimi, hareket-imge ve zaman-imgeler ile yapılmaktadır. İmgelerin kavramsallaştığı minör sinemada düşünce, görüntüler kullanılarak verilmektedir.

Jerry White (2018: 360), minör sinema için dört temel model sunar. İlki, muhtemelen Deleuz ve Guattari'nin Kafka anlayışına en yakın olanı, bir alt-ulusal sinema; örneğin, İrlanda sineması. White'a göre özellikle Bob Quinn'in filmleri bu türe örnek oluşturur. İkincisi alt-devlet (yerel) sinemadır ve birinci türle karıştırılmamalıdır. Bu kategoride verilebilecek en iyi çağdaş örnek Katalan sineması ve Pere Portabella ve José Luis Guerin'in filmleridir. Üçüncü tür ise, küçük ülke sinemasıdır. Nana Ekvimishvili ve Simon Groß'un birlikte yaptıkları filmlerle "minör" bir pratiğin sorunlarına örnek teşkil eden Gürcü sinemasının örnekleridir.

Dördüncü tür minör sinema yerli sinemasıdır. Grönland'dan Okyanusya'ya kadar alanda kültürel köklü geniş bağlantıları, geniş ve dışa dönük taahhütlerle dengelerler.

2.4.1. Modern Siyasal Sinema

Minör sinema kavramı Deleuze'un modern siyasal sinema düşünceleri üzerine ilerletilmiştir. Deleuze, sinemanın siyasal karakterine ilişkin görüşlerini *Cinema 2: The Time Image* isimli kitabında açıklamıştır (Deleuze, 1997b: 215-224). Modern siyasal sinemalar, ana akımın dışında kalan, ticari olmayan ve siyasal bir karşılığı olan sinemalardır. Belli bir bilinç geliştirmek için yapılmakta ve kimlik inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Ona göre siyasal sinema örnekleri ancak üçüncü dünya ülkelerinden gelebilir, bunun nedeni de bu ülkelerde sömürü ve zulmün yaygınlaşmasıdır. Sömürü ve zulüm, beraberinde kimlik krizini getirmektedir (Deleuze, 1997b: 217). Azınlıklar, sömürü ve zulme karşı durmak üzere kimliklerini öne çıkarak yeniden inşa etmeye çalışan bir sinema anlayışını benimsemektedir. Minör sinema, asıl itibarıyla bu azınlıklara uygulanan asimilasyonun sergilenmesiyle ilgilenmektedir.

Sinema 2: Zaman-İmge'de Deleuze, Franz Kafka ve minör edebiyatlar üzerine yazılarına başvurarak Üçüncü Dünya ve azınlıklarında kök salmış siyasetin konusuna doğrudan bağlanan bir "minor sinema"yı betimler. Böyle bir (modern) politik sinema üç şekilde karakterize edilir (ve klasik sinemaya karşı çıkar). Birincisi, minör sinema ezilen ve tabi kılınmış bir halkı temsil etmez (veya hitap etmez), daha çok henüz yaratılmamış bir halkı, var edilecek bir bilinci öngörür. İkincisi, minör sinema özel ve kamusal arasında bir sınır korumaz, bunun yerine sınırları aşar, kişisel olanı toplumsal olanla birleştirerek onu hemen politik hale getirir. Üçüncüsü, halkın yalnızca bir azınlık durumunda var olduğunu kabul eden politik sinema, yeni bir birlik (bir tekillik) tanımlamaz, daha çok bir koşullar çokluğu yaratır ve yeniden üretir (Verevis, 2005: 166). Artık ne yazar tek başınadır ne de meselesi küçük ve önemsizdir. Buradan bir kolektif sözcelem doğar ve yazar arkasına aldığı kocaman bir sanal potansiyel kalabalık fikri adına konuşur. Bu olmayan halkın gelmekte olan halk haline gelişinin bir tezahürüdür.

Deleuze, kolektif sözcelem üreten bir sinemanın varlığını, edebiyat okumaları üzerine inşa eder. Minör kavramsallaştırmasında çokça Kafka ve Klee'ye başvurur. Kafka ve Klee, minör edebiyatların, genellikle hareketsiz ve her zaman dağılma sürecinde olan ulusal bir bilinci desteklemesi ve bir halkın yokluğunda kolektif görevleri yerine getirmesi gerektiğini söyler. İkincisi, resmin, büyük eserinin tüm parçalarını bir araya getirmek için, son bir güce, hala kayıp olan insanlara ihtiyaç duyduğunu söyler. Deleuze bunların, kitle sanatı olarak sinema için daha da geçerli olduğunu savunur. Üçüncü dünya film yapımcısı, bazen okuma yazma bile bilmeyen bir halkın önünde kendini bularak kitle kültürünü aşmak zorundadır. Melodramlar, karate filmleri, televizyon dizilerini geçebilmek için üzerinde çalışması gereken malzeme 'kayıp olan halk'tır. Bazen minör sinemacı, Kafka'nın yazmanın imkânsızlığı diye anlattığı çıkmazda kendini bulur. Eksik olan bir halkın bu kabulü, siyasi sinemadan bir feragat değil, tam tersine üçüncü dünyada ve azınlıklar için dayandığı yeni temeldir (Deleuze, 1997b: 217).

Deleuze ve Guattari, *Kafka* metinlerinin *Minör Edebiyat Nedir?* başlığında bu edebiyatın ikinci özelliğinin her şeyin politikleşmesi olduğunu yazmışlardır. Burada referans noktaları Kafka'nın *Günlükler*'indeki, büyük ve küçük edebiyatları karşılaştırdığı pasajdır. Kafka "büyük yazınlarda olan biten ve bir yapının mevcudiyeti için mecburi sayılamayacak olan bodrum katını şey, küçük yazınlarda tam bir aydınlık içerisinde gerçekleşmektedir. Büyük yazınlarda sadece bir anlık konuşmaya yol açan şey, küçük yazınlarda tüm insanların ölüm kalımı ile alakalı bir karar niteliğine sahiptir" demiştir (Deleuze ve Guattari, 2015:47). Minör edebiyatta her şey politiktir fakat politikadan bahsettiği ya da sloganlar attığı ölçüde değil; dar alanındaki bireysel sorunların onu aşp toplumsal bir sıkıntıya bağlanması anlamında politiktir. Direnişi çatışmadan değil yeni bir yaratımda, olanakların sınırlarında mümkün görmesindedir. Majör edebiyatta, kişisel sorunlar daha az kişisel olmayan sorunlar ile birleşme eğilimindeyken; sosyal ortamsa çevre ve arka plan olarak kullanılır. Diğer taraftan minör edebiyatta dar mekânlar kişisel sorunların tamamını doğrudan siyasete bağlayabilmektedir. Bir diğer deyişle, kişisel sorunlar farklı bir öykü ile hareket ettiği düzeyde mecburi, vazgeçilmez ve mikroskopla büyütülmüş bir hal alırlar. Örneğin Kafka'nın babalar ile oğulları arasında yaşanan çatışmanın yumuşatılmasını, böylece

bu çatışma ile ilgili konuşma olanağının oluşturulmasını minör edebiyatın hedefleri arasında saymıştır. Bu yaklaşım, ödipusçu bir yaklaşımdan ziyade siyasal bir programa işaret etmektedir (Deleuze ve Guattari, 2000: 26). Minör edebiyatta siyasallık, hikâyelerde kurgulanan karakterin veya yazarın (sözde) kişisel durumlarının, yaşadığı sorunların, iç dünyasında yaşadıklarının kendiyile ya da aile çevresiyle sınırlı kalmaması, zorunlu olarak daha geniş bir çevreye bağlanmasında yatar. Örneğin Gregor Samsa'nın böcek oluşunu, fantezi, hayal ya da delilik olarak tanımlamak sorunu ortadan kaldırmaya yönelmektir. Oysaki bu dönüşümün veyahut oluşun nedenlerini çözümlemek için sınırsız sayıda sebep bulunabilir (Kara, 2016: 260). Minör olan ile siyasal olanın ilişkisi genellikle minör ile azınlığın eş olduğu yanılışmasını doğurur. Kafka sömürge ortamında yaşamaya mecbur olan Yahudi asıllı bir Çek'tir. Ancak diğer taraftan iyi derecede Almanca konuşabilen ve zengin bir ailenin çocuğudur. Bu sebeple minör olan ırk, etnik statü, toplumsal cinsiyet bağlamında daima olumsuz bir azınlığa işaret etmez. Minör dendiğinde esasen küçük veya ötekiden ziyade, aklın ve algının sınırlarını zorlayan yeni gelir (Özçınar, 2017: 76).

Sinema, politik ve ekonomik bütünün bir parçası olarak ani bir etki yaparak verili bir bilinç yaratma ve denetim sağlama aracı olarak işlev görmektedir. Bu işlev; Hollywood filmlerinde de benzer bir işleyişle anlam üretilmesi ve hem ekonomik hem de politik yerleşiklik ile örtüşür bir gerçeklik üretilmesi ile birlikte inşa edilmekte ve yeniden üretilmektedir. Bu sinematografik düşünce, toplum ya da kapitalist ekonomik ve politik düzen gibi sabit ve aşkın bir bütün ya da dışsal ve olgusal bir gerçeklik olarak değerlendirileni bir özne olarak algılayan düşüncenin yeniden üretilmesinden ibarettir. Bununla birlikte; kitleleri nesneleştirerek dayatılan normlara, yönetilen bilinçlere, farklı bir şey düşünmeyi engellemeye karşı olan sinemaya politik sinema dememiz mümkündür ve bu yönüyle politik sinema; anahtar kelimesi 'direniş' olan bir etkinliktir (Yetişkin, 2010: 102-105). Ryan ve Kellner'e göre de toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve seçilen temsil biçimleri, dünyaya karşı politik duruşu simgelemektedir. Her kamera açısı ve hareketi, her görüntü düzenlemesi, her kurgu ve montaj tekniği veya her anlatı; çeşitli çıkar ve arzular içeren bir temsil stratejisinin çıktısıdır. Dolayısıyla sinema, sadece gerçekliği ortaya koyan bir yüze sahip değildir.

Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak şekilde konumlar (Ryan ve Kellner, 2016: 384). Bu bağlamda Deleuze, klasik sinemanın ‘hakikat’ inşa eden yerleşikliğine; ‘hakikat’ kavramının yerleşik tanımını reddederek ve diğer kavramlara olduğu gibi ‘hakikat’ kavramına da yeni anlamlar yükleyerek eleştiri getirmektedir. Çünkü Deleuze’e göre hakikat; *"ne bir kuram, ne de bir örgütlenmedir. Hakikat bir yapı ve onun göstereni değil, savaş makinası ve onun anlamsızlığıdır. Hakikat, ortaya çıktığında kuramın ve örgütlenmenin üstesinden gelmesi gereken şeydir. Özeleştiri yapması gereken her zaman kuramın ve örgütlenmedir, hiçbir zaman arzu değildir"* (Deleuze, 2009: 314).

Deleuze ve Guattari, minör fikrinin sinemaya nasıl aktarılacağını net bir biçimde tanımlamamışlardır ancak Deleuze, tek başına yazdığı *Sinema 2: Zaman İmge* isimli eserinde minör düşüncenin sinemada nasıl var olabileceğini örneklemiştir. Söz konusu eserde Deleuze, minör fikrine farklı bir isimle geri dönmüş ve “modern siyasal sinema” diye adlandırdığı şeyi tartışmaya açmıştır. Önceleri, Alain Resnais, Jean Rouch ve Jean-Marie Straub gibi farklı Fransız yönetmenlerinden bahseden Deleuze, sonraları Türkiye’den Yılmaz Güney, Mısır’dan Youssef Chahine, Brezilya’dan Glauber Rocha, Quebec’den (Kanada) Pierre Perrault ve Senegal’den Ousmane Sembene gibi daha marjinal yönetmenlere yönelmiştir. Esasında, adı geçen bütün bu isimlerin yapıtları, modern siyasal sinemada asıl meselenin ne olduğu konusunda da fikir vermektedir. Çünkü bu isimlerin yapıtları, kendi ülkelerinin ana-akım sinemaları ile örtüşmemektedir. Üstelik bu yönetmenlerden bazıları ticari kazanç istememiş ve zor siyasal koşullar altında sinemayı kullanmaya çalışmışlardır. Dahası, bu isimlerin ülkeleri, politik karmaşanın olduğu ve görece daha otoriter ülkeler olarak bilinmektedir. Örneğin, Sembene’nin Senegal’i bağımsızlığına yeni kavuşmuş postkolonyal bir ülkedir. Rocha’nın Brezilya’sında askeri yönetim egemendir bu açıdan bakıldığında modern siyasal sinema, etkin bir minör sinema olarak karşımızda durmaktadır. Deleuze, *Cinema 2 - Zaman İmge* eserinde modern siyasal sinemanın, klişeleri yeniden üretmeye de onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaya da direniş gösterdiğini söylemiştir. Dolayısıyla minör (azınlık) sinemasının, kolektif kimlik krizlerinin yaşandığı ve sömürünün olduğu üçüncü dünya ülkelerinde görülmesi

şasıllacak bir durum değildir (Deleuze, 1997b: 217; Sutton ve Martin-Jones, 2016: 73-75).

Deleuze'e göre sinema, esasında başından itibaren iki kutuplu bir inanç nesnesini dillendirmiştir: "katolik tutku", (Hristiyan inancı) ve "devrimci tutku". Deleuze, sinemanın bu iki inanç düzleminde gelişim gösterdiğini düşünmüştür. Katolik tutku, Dreyer'in ve Ford'un Katolikliği ile Rosellini ve Bresson'un Katolikliği arasındaki farkta gelişim göstermişken; devrimci tutku, Eisenstein'in ve Pudovki'nin devrimciliği ile üçüncü dünya sinemasında Rocha ve Güney'in devrimciliği arasındaki farkta gelişim göstermiştir (Sütçü, 2014: 34). Politik sinema, özellikle 1960'ların üçüncü sineması ve ardından ilham veren filmler, genellikle özneliliğin oluşumuna ve dönüşümüne dayanır. Bu tür filmler, Ali LaPointe'nin Cezayir Savaşı'nda duvarcı ve boksörden devrimciliğe geçişi gibi karakterlerinin politik hale gelmesini tasvir eder. Özneler siyasallaştıkça, filmin siyasetine yön veren sosyal, ahlaki, varoluşsal veya etik gereklilikleri ortaya çıkarırlar. Bu bağlamda, anlatı güdümlü politik sinemaların çoğu biyopolitik sinemadır, ancak anlatımı filmde filme veya bir dönemden diğerine geçmektedir. Gilles Deleuze, sinema üzerine yaptığı iki çalışmada böyle bir değişimi dile getirir. Yani, II. Dünya Savaşı öncesi sinemadan savaş sonrası film yapım ortamına geçişi işaret eden eylem ve tepki arasındaki bağlantının kopmasına işaret eder. Bu değişim, daha önceki siyasi sinema modellerinden ödün verir ve siyasi kamuoyunun parçalanmasına ve yeni siyasi gerekliliklerin oluşumuna dayanan modern bir siyasi sinema ile sonuçlanır (Holtmeier ve College, 2016: 303).

Modern siyasal sinema, klasik sinema gibi evrim ve devrim olasılıkları temelinde değil, imkânsızlıklar üzerine kurulmuştur. Kafka tarzında: *dayanılmaz* (*intolerable*). Deleuze'e göre Batılı yazarlar, karton bir halk ve kâğıt devrimcilerle yetinmedikçe, kendilerini bu çıkmazdan kurtaramayacağını savunur (Deleuze, 1997b: 219). Modern siyasal sinemada hikâye anlatmak sadece kişisel olmayan mit değildir, ama kişisel bir kurgu da değildir: bu, eylem halindeki bir sözdür. Karakterin sürekli olarak sınırları aşarak kendi özel iş biçimini politikaları ayıran ve kendisi kolektif ifadeler üreten bir konuşma eylemidir (Deleuze, 1997b: 221). Politik bir araç olarak verili bir amaca erişmek üzere anlam üreten sinemada insanlar ezilmiş, aldatılmış, konu edilmiş, kör ya da bilinçsiz olsa bile politik bir makina olarak işlev üreten

sinemada insanlar eksiktir ve insanlar kendilerini gecekondualarda, gettolarda, mücadelenin yeni koşullarında icat ederler. Nitekim Deleuze'e göre sanat ve özellikle sinematografik sanat; zaten var olan bir insana hitap etmek değil, bir halkın icadına katkıda bulunmak amacını taşımalıdır. (Deleuze, 1997b: 217-218).

Resnais and Straubs Deleuze'e göre Batıda modern sinemada en büyük siyasi film yapımcısıdır. Ancak, bunu başarmalarının sebebi var olan halktan kaynaklanmamaktadır. Aksine, insanların noksanlığını gösterebilmelerinden kaynaklanmaktadır. Deleuze klasik ve modern sinema arasındaki ilk büyük farkın bu olduğunu söylemektedir. Çünkü klasik sinemada Amerikan ve Sovyet sinemasında insanlar, halk oradadır. Gerçek olmadan önce gerçeklerdir, soyut olmadan idealdirler. Sinema kitlelerin sanatı olduğuna göre, kitleleri gerçek bir özne haline getiren yüce devrimci veya demokratik sanat olabileceği düşünülmüştür. Klasik sinemada söylevler üretirek ve sloganlar atılarak devrim için gerekli koşulların sağlanabileceği yanılgısı vardır. Bu yanılgı insanların bu bilince zaten sahip oldukları ve var oldukları fikri üzerine kuruludur. Modern siyasi sinemadan bahsedebilmek ancak şu temelde olacaktır: İnsanlar artık yok ya da henüz yok... insanlar kayıp (Deleuze, 1997b: 217). Bu ifade oldukça önemlidir. Çünkü 'modern politik sinema' terimi, Deleuze'ün Sinema 2'deki politik sinema analizinden, özellikle şu iddiasından gelir: 'Sanat ve özellikle sinematografik sanat, bu görevde yer almalıdır: zaten orada varsayılan bir halka hitap etme görevinden değil, ancak bir halkın icadına katkıda bulunmaktan (Holtmeier ve College, 2016: 305).

Geleneksel ve modern siyasal sinemanın ikinci büyük farklılığı, siyasi ve özel arasındaki ilişkiye yaklaşımlarından doğar. Kafka, majör edebiyatın daima özel ile siyasi arasına bir sınır çektiğini; buna karşın minör edebiyatta özel sıkıntıların hemen politikleştiğini ve bir ölüm kalım meselesi haline geldiğini savunmaktadır. Bu işi zorunlu olarak sosyal çelişkileri ve sorunları ifade etse veya bunların etkilerinden doğrudan zarar görse bile, bireyin kendisi kendi işini yapar. Daha büyük politik konular üzerinde herhangi bir etkisi yoktur. Kendi küçük dünyasında, kendi evindeki sorunların çözümleriyle uğraşmakta ve bu sorunların kaynağının sistemsel parametreleriyle ilgilenmez. Asgari bir mesafe veya evrim sağlamak için hiçbir sınırın

kalmadığı modern politik sinemada artık durum böyle değildir: Özel mesele sosyal veya politik aciliyetle birleşir (Deleuze, 1997b: 218).

İster aleni ister politik olarak belirli sınırlar içinde belirlenen siyaset anlayışının özelle iç içe geçmesi, siyasetin hayatın en küçük noktasında nasıl işlediğini veya gündelik hayatta bile siyasal zorlamaya karşı direnişi gösterir. Evrensel politik gerçekliği yeniden ürettiği düşünülen eylem potansiyeli ile ilgilenen sinema, eklektik bir arada yaşamının, çatışmanın ve ulusötesi sermayenin çatışmasının üretken gücünü keşfetmeyi amaçlayan bir etkinlik olarak değerlendirilebilir. Böylelikle modern siyasal sinema, ikna edici düşünme niteliğini koruyan üretken bir etkinlik olmaya devam etmektedir (Yetişkin, 2010: 114).

2.4.2. Olmayan Halk-Gelmekte Olan Halkın Ayak Sesleri

Sosyal bilimlerde siyasal pratikler genellikle bir halk, ulus, azınlık, sınıf gibi kolektif kimlikler üzerinden incelenmektedir. Deleuze ve Guattari'nin bu yaklaşımın artık çöktüğü ve geçerli olmadığına dair görüşleri “insanlar artık yoktur (the people are missing)” söyleminde ifade bulur. İkili bu çöküşün sonuçlarını kavramsallaştırmaya çalışmaktadırlar. Bu tarz bir politikliğin ortaya çıktığı alan, toplumsal ilişkilerin mevcut olduğu, bireysel ile toplumsalın ve kişisel ile kolektifin sınırlarının ortadan kalktığı bir pratiğin söz konusu olduğu ‘sıkışık alan’dır.

Deleuze ve Guattari'nin (2015:26) majörite olarak adlandırdığı şey bireysel sorunların (aile, evliliğe ilişkin vb.) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimi gösterdiği, toplumsal ortamın çevre ve arka plan olarak kullanıldığı bir koşuldur. Toplumsal yapıda, bu yapının devamlılığını sağlayan majörite için ötekilerin bireysel meseleleri yalnızca kendilerini ilgilendirmektedir. Bahsi geçen ötekiler, henüz bir minör oluş içinde değildir. Öteki olarak adlandırılmak zaten majör dilin pratiklerinden biri olduğu için yine çoğunlukçu sistem içerisinde tanımlar kazanırlar. Tekinsiz, yoksul, muhtaç durumda olabilirler ve bu özellikler onları azınlık ya da minörite yapmaz. Minörite, bu dar alan içinde farklı toplumsal ilişkileri deneyimleyebildikleri ölçüde, bireysel olanla kolektif olanın sınırlarını ihlal edebildikleri müddetçe söz konusu olabilecektir. Bu bilinçten yoksun olan insan yığınlarının toplumsal ilişkileri, ‘ezilen halk’ olarak tarif edildikleri sürece aynı

toplumsal sistemi devam ettirmeye mahkumdurlar. Buradan başarılı bir devrim fikrinin doğması mümkün değildir. Çoğunluğun ‘ezilen halk’ olarak tanımladıkları insanlar, devrimi gerçekleştirebilme kudretinden yoksundur. Bu bilinç ancak minör oluşlarla mümkün olabilecektir. Çoğunluğun ötekileri yaftaladığı tanımlamalardan, betimlemelerden, tariflerden soyutlandıkları; başka türlü kimliklerin mümkün olabileceği fikrinin doğumuyla birlikte, toplumsal pratiklerinin yol açtığı oluş süreçlerinden geçerek, farklı olasılıklara açılacak ve değişim için bir imkân ancak bu koşullarda mümkün olacaktır. İşte böyle bir halk yoktur, mevcut değildir, henüz inşa edilmemiştir. Minör edebiyatın yazarı, ya da minör sinemanın (Deleuzien tanımla modern siyasal sinemanın) yönetmeninin üzerinde çalışması gereken temel budur: olmayan halk (Deleuze ve Guattari, 1997b:216).

Deleuze ve Guattari’nin betimlediği manadaki ‘azınlıklar’ için toplumsal ilişkiler yalnızca bir arka plan olmanın çok ötesindedir. Kimlik bunalımı, kimliğin yokluğu ya da önemsizliği, hiçbir mahrem alanın olmamasını sağlar. Bütün bireysel ve özel durumlar doğrudan toplumsal ilişkiler içinde bir mana bulurlar ve onlar tarafından şekillenirler. Bireyselin doğrudan politığe bağlanmasının anlamı budur. Bu toplumsal ilişkiler olanaklar ya da imkanlar yaratmak yerine bunalımlar, kısıtlamalar, baskılar ve tahakkümler yaratır. Bu bunaltıcılığın içinde tıpkı Kafka’nın Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı ve yazmama olanaksızlığı olarak adlandırdığı şekilde, birey, toplumsal ilişkiler ağı içerisinde yaşamamanın olanaksızlığı, yaşayamamanın olanaksızlığıyla karşılaşır. İşte Deleuze için yaratmanın, üretmenin tanımı budur: imkansızlıklar arasında yolunu çizen bir şey (Deleuze, 2006:144). Siyaset de bu şartlar altında yapılabilir ve başka bir yolu da yoktur.

Deleuze’e göre yazarın konumu, toplumdan kaçıyormuş gibi görünen ama onun sınırlarında kalan sahte bir yolculuktan öte, onu hayatın yaratıcı üretiminde inşa etmektir. Edebiyat bir ‘*sabuklama*’ sabuklama ise bir ‘*hastalık*’tır. Bu hastalık yazarın majör anlamda saf ve egemen bir halk kurduğunda hastalıkların en büyüğüdür. Fakat egemene karşı direnmeyi ve ayaklanmayı sürdüren bir halka başvurduğunda ise bu sabuklama bir sağlık ölçütüdür. Yazar psikanalitik anlamda nevroz ve psikozlarının eşlik ettiği bir yazma ediminde değildir. Bu anlamda yazar hasta değil, tam aksine bir *hekimdir: kendisinin ve dünyanın doktoru*. Yazarın nevroz ve psikozlarına sebep olan

görüp işittikleri şeyler, onu hasta etmekten ziyade, iyileştirmiştir. Deleuze bu sağlık durumunun majör anlamda bir sağlık durumu olduğundan bahsetmemektedir. Hiçbir oluşa imkân tanımayacak olan o majör sağlık halinin aksine, yazar yaşamı özgürleştirmeye yetecek bir sağlıklı-oluş haline girmiştir. Görüp işittikleri onun gözlerini kulaklarını kanatmış, onu nefessiz bırakmış, tüketmiştir; fakat bir yandan da semptomları görüp, tanısını koyan ve tedaviye başlayan bir doktor gibi, yazabilmesini sağlayan oluşlara girmesine sebep olan bir sağlıklı hale getirir. Edebiyatın nihai amacı, sabuklamanın içinden bu sağlık yaratımını ya da bir halkın keşfini, yani bir yaşam olasılığını çıkarmaktır; eksik olan bir halk için yazmaktır (Deleuze, 2013:12-13).

Deleuze ve Guattari *A Thousand Plateaus* (2008) metinlerinde, edebiyat üzerine okumalarında ortaya çıkardıkları ‘olmayan halk’ ve ‘gelmekte olan halk’ kavramlarını, sanatı da içine alacak şekilde genişletirler. Yine bir örneği şair ve suikastçi üzerinden verirken “*şairi bu metaforlarla bunaltmak*” istemezler ve sanatın da görevinin olmayan halk üzerinde çalışmak olduğunu belirtirler. Yazarlara göre radyonun emirlerine ve atom bombası tehditlerine rağmen pop müzik ses molekülleriyle oraya buraya tam da şu anda yeni tipte bir insan ekiyor olabilir. Sanatçının da halka ilişkisi önemli ölçüde değişmiştir. Sanatçı artık toplumdan bağımsız, kendi köşesine çekilmiş ve yalnızlaşmış durumundan çıkmıştır. Aktif olarak hayatın içindedir fakat yine de insanları kurulu bir güç olarak çağırmayı da bırakmıştır. “*Halbuki sanatçı hiçbir zaman bir halka bu kadar muhtaç olmamıştı (...) oysa ki insan en çok eksik olan şeydir*” (Deleuze ve Guattari, 2008:345-346).

Deleuze için modern politik sinema, minör anlatının pratikleri üzerinden mümkün görünmektedir. Modern politik sinemanın olanaklılığının koşulları ancak minör-oluşlarla mümkündür. Bunu *Cinema 2 – Time Image* kitabında detaylandırır. Çünkü modern politik sinema yapmanın bir koşulu da zaman-imge sineması yapmaktır. Yani halkın noksanlığı, II. Dünya Savaşı sonrası ortamda ve koşullarda fark edilir olmuştur. Hareket-imgede anlatıldığı gibi, bütün bir halde, varlığı, kitle sanatının organik koşullarını sağlayan, duyu-motor şemalarını yeniden üreten bir halkın varlığı son bulmuştur. Artık, ancak duyu-motor şeması bozulmuş, donmuş, hareketsiz kalmış, trans haline girmiş bir halktan bahsedilebilir. Böyle bir ortamda

Üçüncü Dünya Sineması yönetmenlerinin bir zamanlar inandıkları şekliyle devrimin başarılı olması mümkün değildir:

“Sanki modern politik sinema, klasik sinema gibi, evrimin ve devrimin imkânı üzerine değil, daha ziyade, Kafka’nın tarzında, imkansızlıklar üzerine kurulmuş gibidir: Katlanılamaz olan (...) Eğer halk yoksa, eğer artık bilinç, evrim veya devrim yoksa, imkânsız hale gelen ters yüz etme şemasının kendisidir. Artık proletaryanın ya da birleşmiş veyahut birlik olmuş bir halkın iktidarı ele geçirmesi söz konusu olmayacaktır.” (Deleuze, 1997b:219).

Rodowick, politik sinemayı tartışırken, zaman-imgedeki ‘zamanın diziselliği’nden ve masallama özelliğinden bahseder. Postkolonyal film yapımcıları dizi halindeki zaman-imgelerle sinemayı melezleştirmektedir. Bu melezleştirmenin minör anlatıya uygun bir şekilde minör bir sinemanın eklemlenme özelliğini ortaya çıkardığını savunur. Halkın (henüz) noksanlığı, olumlayıcı bir güç iradesidir. Modern politik film yapımcısı, noksan olan halka hitap ederek bu halkı oluşa zorlamak olan kolektif sözcelemler üretir. Noksan olan halk varoluşa gelebilmek için onu çağırabilecek olanaklı bir imgeye ihtiyaç duyar. Modern siyasal sinema burada masallamaya başvurur. Mitleri bağlamından koparıp yeniden üreterek tarihsel olayları ortaya çıkarmaya çalışır. Kolektif sözcelemin temeli halkı temsil etmek değildir. Bunun yerine temel, noksan halkı gelmekte olan halka dönüştürecek bir fikir ya da imgenin üretilmesidir. Noksan halkın geçmişindeki silinmiş değerlerini yaratıcı ve üretici bir biçimde dönüştürerek geleceği inşa eden bir tarih imgesi:

“Söz konusu ‘insanlar yok’ ifadesi, insanların, başkası olmakla özdeş bir mevcudiyete çağırıcı, etkinleştirici bir imaja ihtiyaç duydukları anlamına gelir. Dizi olarak zaman, düşüncenin ‘henüz olmayan’ mevcudiyetinin, bir halkın henüz olmayan mevcudiyetini çağırmasının ifadesidir. Henüz-olmama ve mevcudiyete getirme, durum ya da niteliklerin yeni bir şeye dönüşmesi olarak dizilerin zamansallığını ifade eder: Virtüel ya da gelecekteki bir olayın, geçmişten yükselen, şimdiki bir kuvvet halinde kavranması” (Rodowick, 2018: 182).

2.4.3. Guattari’nin Minör Sineması

Deleuze aslında hiçbir zaman “minör sinema”dan bahsetmemiştir. Minör edebiyat, minör sanatlar ve minör söz edimleri hakkında yazdı ama asla açıkça “minör sinema” hakkında yazmamıştır. Bununla birlikte, Sinema 2’de tartıştığı “modern politik sinema”, Guattari’nin Kafka üzerine kitaplarında keşfettiği sorunsalın benzerine değinir. Daha sonra minör sinemaların film çalışmaları bilim adamları

tarafından kuramlaştırılmasında önemli bir etkisi oldu. Deleuze için bu “modern politik sinema” açıkça sömürge durumuna dayanır ve verdiği Pierre Perrault ve Ousmane Sembene örnekleri, bir sömürge gerçekliği içinde konuşmak, eylemde bulunmak ve yaşamak zorunda olmanın getirdiği gerilimle işlenir. Kolonyal ilişkinin Deleuze’ün modern politik sinemasındaki önemi, son zamanlarda minör sinemalar üzerine yapılan araştırmalarda genişletilmiştir ve birbiriyle ilişkili ve bazen örtüşen, vurgulu, interstitial, kültürlerarası, sürgün, diasporik, küçük ulusal kavramları kullanan çalışmaları büyük ölçüde etkilemiştir (Szymanski, 2017: 61).

Guattari, Freudyen psikanalizin yerine şizoanalizi koyar. Psikanaliz, psişik normallik klişesinin egemenliğinde iken şizoanaliz, nevrotik, birey merkezli Oidipal modeli kişisel olmayan, politik, Oidipal olmayan bir psikoz modeliyle değiştiren Marksist bir bilinçdışı analizini varsayar. Şizoanaliz, deliliğe, sosyal uyumsuzluğa ve psikozu pratik, deneysel değer atfeder ve politik dramatizasyon ve kültürel değer içerir. Sanatçı estetik zevkleri değiştirmekten, dolayısıyla normları istikrarsızlaştırmaktan sorumlu bir fail haline gelir. Bir toplum eleştirisi olarak sanat, yeni özneleştirme türlerini ortaya koyarken aynı zamanda toplumsal eleştirisini de ortaya koyar (Sauvagnargues, 2010: 15).

Guattari, Kafka ile edebi bir anahtardaki minör oluş ilişkisine sinemayı ekler. Guattari’ye göre minör sinema, kitle içinde minörleşmeyi (şizo arzusunun pratik zenginleşmesini) hızlandırır. Minör olmak, bir azınlıkta olmak veya bir azınlığın temsilcisi olmak, hatta bir azınlığın özelliklerini veya statüsünü bir mensubiyet yoluyla resmen kazanmak değildir. Bu bir mimesis ya da üyelik sorunu değil, sinemanın bağlantı kurduğu bir halkı çağırabilecek oluşumların nasıl üretileceği sorunudur. Buradaki temel teorik sorun, teleolojik ya da mesihçi politikalar olmaksızın yeni bir halk çağırmanın ne anlama geldiğinin merkezinde yatmaktadır (Genosko, 2009: 146).

Guattari açısından sinema, anti-psikiyatrik sosyal ve politik uygulamaların ilerici hedeflerine yönelik özel bir yönelim gösteren minoritarist oluşumlar için ayrıcalıklı bir ortamdır. Guattari’nin minör aracılığıyla sinemaya yaklaşımı genellikle Deleuze’ün sömürgeci karşıtı, devrimci üçüncü sinemayı konuşlandırmasıyla

örtüşmekle birlikte Guattari bu yaklaşımı toptan kabul etmemiştir. Guattari, Üçüncü sinemada ilerici politik hedefleri ve sanatsal deneyleri paylaşırken, Hollywood'un endüstriyel modeli auteur sinema ile sömürge karşıtı mücadelelere ve gelişmekte olan ulusal sinemaların özlemlerine dayanan değerli bir radikal sinema arasındaki üçüncü sinemada tipolojiyi ise reddetmiştir (Genosko, 2015).

Guattari'nin başarması gerektiğini düşündüğü şey, belki de bir "kültürel dizi" ile sonuçlanan, televizyon şovlarının yapımı yoluyla bir miktar fon bulan bir film yapmaktır. Televizyon, Guattari'nin küçük Kafka oluşları aracılığıyla bağlantı kurmaya çalıştığı, henüz baskın normatif modelleştirmelere tam olarak karışmamış duyarlılıklarla bağlantı kurmaya çalıştığı potansiyel bir halk, henüz gelmemiş bir halk arayışında bir seçim aracıydı (Genosko, 2009: 146). Minörler genellikle ezilen azınlıklara yapıştırılmasa da (kimlikleri kısıtlı bir kimlik görüşüne göre, yalnızca marjinal eserler yazabilir), bu, akıl hastalığı, yoksulluk ve ırkçılıkla mücadele eden pek çok insanın sosyoekonomik ve ruhsal olarak baskı altında olduğu ve fiziksel olarak gettolaştırılmış olduğu gerçeğini değiştirmez (Genosko, 2015: 337).

Guattari'ye göre, bir minör sinemayı neyin oluşturduğu sorusu, arzu akışlarından ve öznelleştirme süreçlerinden ayrılamaz. Minörle Guattari'nin düşüncesiyle tutarlı bir şekilde ilişki kurmak, zorunlu olarak öznelliğin bileşimini gerçek semiyotik, materyal ve libidinal katmanlar arasında çok değerli bir tekilleştirme işlemi olarak anlamaktır. Reçineselleştirme, çoklu varoluşsal referans evrenlerine fiilen içkin olan sonsuz sayıdaki bir araya gelme olasılığına karşılık gelen sonsuz sayıda biçim alabilir. Öznellik genellikle kimlik merceğinden tartışılır. Kimlik siyasetinin politik bir potansiyeli olmasına ve gerçek anlamda politize olmuş her sinemanın bu mücadele yollarından elde edilen kazanımlara duyarlı olması gerekmesine rağmen, kimliğin de sınırları vardır ve minör sinema yalnızca azınlık kimliklerinin sineması olarak nitelendirilmemelidir. Çoğu zaman, kimlik, semiyokapitalizmin mantığına sorunsuz bir şekilde dahil edilmiş yerleşik anlamlandırma kodlarının sembolik alanı içinde önceden oluşturulmuş bir yapıya bağlılığı işaretler. Kültürel olarak önceden belirlenmiş bir anlamlandırma mantığını aşan ve evrenin ham maddesiyle karşılıklı ilişki içinde olan öznellik, devrimci oluşlar için daha kapsamlı bir etkinleştirme alanı oluşturur (Szymanski, 2011: 92-92).

Guattari minör ve marjinali birbirine karıştırmaz, sosyo-demografik bir iddiada bulunmaz. Marjinal, Guattari'nin düşüncesinde, bir azınlığın (örneğin, ABD'deki ilk dalga gey hakları aktivistleri), normatif cinsellik ve yaşam tarzı modelleri üzerindeki baskıcı yeni kaynaklara bağlı olduğu için marjinalliklerini reddettikleri için, minörden farklıdır (Genosko, 2015: 337).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SİNEMADA YENİ BİR ESTETİK ARAYIŞI

3.1. Benzerlik ve Farklarıyla Türk ve Güney Kore Sinemalarının Serüveni

Güney Kore ve Türk Sinemasını karşılaştırmalı bir perspektiften analiz etmek olanaklı mıdır? Ya da böyle bir analiz her iki sinemayı anlamak açısından bize ne katkı sağlar? Deleuze Zaman-İmge metninde modern siyasal sinemanın siyasal ve politik iç çalkantılar yaşayan ülke sinemalarında var olabileceğine işaret eder. Bu nedenle de Mısır, Türkiye, Brezilya gibi farklı ülke sinemalarından yönetmenleri örnek vererek minör sinema olarak modern siyasal sinemanın ortak dilinden söz eder. Bu ülkelerde sinema, icadından sonra belirgin bir gecikme ile keşfedilir ve ilk yılları ülkelerin ekonomi-politik alt yapılarından dolayı sorunludur. Söz konusu durum Güney Kore ve Türk Sinemaları için de geçerlidir. Her iki sinema da sinemanın icadından yaklaşık 20 yıl sonra başlamıştır.

Güney Kore Sinemasında Altın Çağ (1955-1972) olarak adlandırılan dönemin başat türü melodram sinemasıdır. Türk Sineması ise 1960-1978 yılları arasında Yeşilçam Sineması olarak tanımlanan dönemde ağırlıklı olarak melodram sineması üretmiştir. Her iki ülke sineması için bu dönem geleneksel anlatım kalıplarının yerleştiği ve ulusal sinema tartışmalarının da sürdüğü bir döneme tekabül etmektedir.

Geleneksel Kurucu Sinemanın içinden çıkan yeni bir sinema estetiği arayışı ise iki ülke sinemasının ortaklaştığı bir diğer bileşendir. Kore Yeni Dalgası askeri ihtilal sonrası bir özgürleşme hareketi isteğiyle birlikte sinemanın yeni bir estetik arayışıdır. Yeni Türk Sineması da 1980 askeri darbesinden sonra sinemanın neredeyse yok olma noktasından geleneksel sinemanın içinden bir yeniyi çıkarma çabasıdır.

Güney Kore Sineması bugün, Hollywood'un karşısında Batı dışında üretilen sinemaların en çarpıcı başarılarını elde etmiş ulus sinemalarından biridir. 90'ların ortalarından itibaren Koreliler tarafından Güney Kore'deki ithal filmlerin tamamına yerli yapımlar tercih edilmektedir. 20. yüzyıl, Kore'nin büyük sosyal ve siyasal

değişimler yaşadığı ve kültürünü oluşturan unsurların şekillenmesinde önemli roller oynayan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusal sinemanın inşası, modern Kore tarihinin iki büyük belirleyici olayıyla doğrudan ilintilidir. Bu olaylardan biri 35 yıl süren Japon ilhakı, diğeri hemen ardından gelen bölünmedir.

Kameranın icadından kısa bir süre sonra kitleler üzerinde yaratabileceği etkilerin fark edilmesiyle birlikte hemen hemen her ülke gibi Kore de kendi sinema endüstrisini kurma çalışmalarına başlamıştır. Fransız yapımı film gösterimlerinin başladığı 1903 yılından sonra bu çalışmalar hızlansa da 1910 yılında gelindiğinde Kore, Japon ilhakıyla karşılaşır. Bu dönemde Kore’de sinema pek çok kısıtlamayla karşı karşıya kalır. Film üretimi çok yakından takip edilir ve otoritelerce yönlendirilmektedir. Bu dönemin kültürel etkisini Carter şu sözlerle ifade etmektedir:

"Kore'nin ekonomik yapısını değiştirme amacıyla tasarlanmış birçok programı yürürlüğe koymakla birlikte, Japonya aynı zamanda Kore kültürünün birçok yönünü de ortadan kaldırmaya girişti. Bu binaların ve kabristanların mahvedilmesi ve yıkımını ve ayrıca Kore dilinin okullarda yasaklanmasını da kapsadı. Koreliler isimlerini standartlaştırılmış Japon tarzına uygun bir şekilde değiştirilmeye zorlandılar." (Carter, 2011:174).

Darcy Paquet’in (2007) de işaret ettiği gibi ilk Kore filmi olarak 1919 yılına ait *the Righteous Revenge (Uirijeok Gutu)* gösterilmektedir. Kore Film Arşivi’nde kıdemli araştırmacı olan Chonghwa Chung’a göre ilk film olarak kabul edilmesinin sebebi işgal altındaki Koreli oyuncuların rol alması, Kore yarımadasında çekilmiş olması ve yine Koreli izleyicilere gösteriminin yapılmış olmasıdır. Bu film, bir sinema salonunda perdede sinematik görüntüler akarken oyuncuların perdenin önünde canlı bir performans göstermesi şeklindedir. Chung ayrıca bu ‘kombinasyon oyunu’nun Kolonyal Kore sinemasının Batı sinemasına verdiği tepki olduğunu düşünmektedir (Chung, 2012:164-166). Paquet ise entelektüeller tarafından bu karma medya formatının hem tiyatroya hem de sinemaya hakaret olarak algılandığını belirtmekte ve bu yüzden bu formatın tutunamadığına dikkat çekmektedir (Paquet, 2007). Kore sinemasının ilk filmi olarak kabul edilip edilmemesi tartışma yaratsa da filmin gösterime girdiği 27 Ekim tarihi, 1966 yılından bu yana Kore sinemasının doğuşunu onurlandırmak için her yıl Ulusal Sinema Günü olarak kutlanmaktadır (Yecies, 2005:78).

Thomas Doherty'nin vurguladığı gibi Kore yapımı filmler 1919 gibi erken bir tarihte gösterilmiş olsa da kimi Kore sinema endüstrisi tarihçileri de Na Woon Kyu'nun çalışmalarını Kore sinemasının gerçek başlangıcı olarak kabul etmektedir. Na'nın sessiz sinemadaki öncü çalışması 1926'dan 1934'e kadar Kore sinemasının ilk altın çağı olarak kabul edilen dönemde üretilen seksen kadar filmin standardını belirlemiştir. Bu süre içinde perdede dramatize edilen milliyetçi temaların tipik bir örneği, yönetmenin 1926 yapımı ünlü tarihi draması *Arirang*'dır (Doherty, 1984:840). *Arirang*, aynı yıl son Joseon Kralı Soonjong'un ölümüyle birlikte Kore halkının Japon hükümetine karşı ulusal düzeyde büyüyen öfkesinin de rüzgarıyla ülke çapında büyük bir başarı yakalamıştır. Film, Na'nın 1937 yılında vefatından bir yıl sonra düzenlenen ilk Kore film festivalinde seyirciler tarafından en iyi sessiz film seçilir (Kim, Lee ve Baek, 2019:193).

1930'larda Japon hükümetinin sansürleri ve endüstri üzerindeki baskıları gittikçe artar ve bu durum ulusal film üretiminin filizlenmesini neredeyse yok eder. 1930'ların başında film endüstrisindeki pek çok insan Çin'e kaçar ve buradaki Kore milliyetçileri tarafından kurulan Kore Geçici Hükümeti ile karşılıklı yardımlaşmalarla film çekmeye devam ederler. Artan şiddetli sansür 1930'ların başında film üretim sayısında büyük bir düşüşe neden olur. Sesli filmlerin ithal edilmeye başlanması da hala sessiz film teknolojisine bağlı olan Kore film endüstrisini neredeyse yok olacak duruma getirir. 1931'de sadece altı film üretilir. 1932'de sayı dörde iner ve 1933 ve 34'te yılda sadece iki film üretilir. 1935'te, Kore'nin ilk sesli filmi *Chunhyangjeon (the Tale of Chunhyang)* çekilir (Min, Joo ve Kwak 2003:31). Yecies ve Shim (2011) bu filmin Korelilerin sömürge yönetiminin kısıtlamaları dahilinde dahi kültürel ifade için kendi alanlarını inşa edebileceklerini kanıtladığını ifade etmektedir. Film çalışanlarının tamamı Koreli bir firma tarafından bir Japon girişimcisinin finansmanı ile çekilir. Japon finansör filmin milliyetçi etkilerini tahmin etmiş olsa da sansür kurulundan kolayca geçmesini sağlar (Yecies ve Shim, 2011:108-109). *The Story of Chunhyang* geleneksel Kore sanatı Pansori'ye de uyarlanmış bir halk öyküsüdür ve 1923 yılında Japonlar tarafından sessiz sinema versiyonu çekilmiştir. Soylu bir erkekle alt tabakadan bir kadının aşkını anlatan ve daha sonraki yıllarda da defalarca yeniden çevrimi gerçekleşen film uzun aşk sahneleri, kelime oyunları, Çin

edebiyatına gönderme yapan entelektüelizmi, katı kast sistemini kırması (bu nedenle politik olarak aşırıya kaçması), romantizm ve adaletsizliğin kurbanları için pathos içerikli retorikleriyle beyaz perdede kendi dilini duymaktan çok mutlu olan Koreliler tarafından coşkuyla karşılanır (Shin, 2019).

1930'ların sonlarına doğru yerel sinema popülaritesini artırsa da Japon hükümetinin sansür uygulamaları giderek artmaktadır. Hükümet yalnızca yerli filmleri değil ithal filmleri de onay için sansür kurulunda değerlendirir. Gösterim sırasında salonlarda polis hazır bulunmaktadır. 1920'lerin sonlarından itibaren Kore milliyetçiliğini öven filmler seyirciye ulaşsa da artık yerini daha çok melodramlara ve Japon yanlısı filmlere bırakır. Japon yönetiminin propaganda filmleri devlet kurumlarında zorunlu olarak gösterilir. 1937'de Japonya'nın Çin'i işgali ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına doğru gelirken baskılar iyice artar. Eğitim dili tamamen Japonca olur ve Kore tarihi müfredattan kaldırılır. Koreliler Çin ve Japonya'da Japon ordusunun hizmeti altına alınır. 1940'ta Japonya yanlısı filmler çekmeyi reddeden şirketlere ceza verilmesini sağlayan 'Kore Film Mevzuatı' yürürlüğe girer ardından da 1942'de herhangi bir filmin Korece gösterimi yasaklanır (Carter, 2011:178).

1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Japon sömürgesi kalkmış, Kore özgürlüğüne kavuşmuş gibi görünse de ülkeye müttefik orduların girmesi siyasi kaos ve ulusal bölünme trajedisine yol açmıştır. Siyasi istikrarsızlığa sosyo-ekonomik zayıflık da eşlik edince sinema sektörü bu sıkıntıların dışında kalamamıştır. Farklı siyasi görüşlere sahip gruplar kendi yönetmenlerini de ortaya çıkarmış, karşılıklı düşmanlıkları post-kolonyal dönemde de devam etmiştir. Kore'de film yapımının siyasi havadan ve ideolojik baskıdan ne derece etkilendiğini gösteren bu durum, sol görüşlü film yapımcılarının savaş başlamadan hemen önce Kuzey Kore'ye iltica etmesine neden olmuştur. Bu iklimde yirmiye yakın film çekilmiştir. Dönemin en popüler filmi Choi In-Gyu tarafından çekilen *Hurrah! For Freedom* (1946), kendinden sonraki çekilecek filmlere de ilham kaynağı olacak vatansever bir tonla Japon hükümetine karşı yeni kazanılan özgürlüğü kutlamaktadır. Bağımsızlık konusu ve siyasi değişiklikler bu filmlerde yalnızca sıradan halkın basit duygusal tepkileri açısından ele alınır (Lee, 2000:47-48). Bu dönemin dikkate değer diğer filmi ise 1949

yılında çekilen ilk renkli Kore filmi Hong Seong-gi tarafından çekilen *the Women's Diary* olur. Sömürge sonrası özgürlük motivasyonu ile kendini toparlama sürecine giren endüstri için bir yıl sonra başlayan Kore Savaşı, hem film yapım şirketlerini bombaların altında bırakıp endüstriyi kelimenin tam manasıyla yıkacak, hem de halkta bugün hala süren büyük bir travmaya sebep olacaktır. Kyung Hyun-Kim savaşın etkilerini *the Remasculanization of Korean Cinema* adlı kitabında şu sözlerle anlatmaktadır:

“1950'den 1953'e kadar süren İç Savaş, her türlü sanayi, gurur ve insanlık belirtisini tamamen yok etti. Savaşın doğrudan etkisinden daha da yıkıcı olan şey, savaştan sonra iki Kore arasındaki barış sürecinin inkâr edilmesiydi. Soğuk Savaş hem kuzey hem de Güney Kore'nin zafer iddiasında bulunduğu yüzyılın kalan yarısında sıcak savaşın yerini aldı. Dolayısıyla ruhsal yaralar veya savaş travmalarıyla uzlaşma şansı yoktu.” (Kim, 2004:15).

Bugünkü Güney Kore'nin ekonomik ve sosyolojik yapısına baktığımızda, zengin, çalışkan ve sanayileşmiş bir ülke görmemizin altında Kore Savaşı'nın sonuçlarının etkisi büyüktür. Çünkü bütün bu yıkım ve acının altında iki Kore arasındaki rekabet, aynı zamanda sıkı disiplinli siyasi ve ideolojik yapılar altında, savaş sonrası sanayileşmeyi hızlandıracak verimli bir ekonominin inşasını gerektirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri tarafından komünizme karşı bir siper olarak görülen Güney Kore, yarım yüzyılın geri kalanında stratejik Soğuk Savaş amaçları için kuzeydoğu Asya bölgesinde değerli bir Amerikan müttefiki haline gelir. Amerika Birleşik Devletleri'nin himayesi altında Kore, savaş yaralarını duygusallaştırmayı göze alamayan gelişmekte olan ülkeler için hızla bir ekonomik başarı modeli haline gelir ve acı dolu geçmişini anti-komünizmin şiddetli ifadesine ve savaş kahramanlığına yönlendirir (Kim, 2004:16). Bu durum özgün bir savaş-sonrası film kültürünün üretimi için hem kelimenin tam anlamıyla hem de mecazi olarak bir alan yaratır. Sömürge döneminin film yapım sisteminden geriye kalanları paramparça eder ve Koreli film yapımcılarının kendi amaçları için yabancı malzeme ve kültür akışını benimsemesiyle sektör için yeni bir kapı açılır. Savaşın fiziksel olduğu kadar kültürel olarak da dönüştürdüğü bir ortamda, film yapımcıları kültürel olarak melez ve benzersiz bir şekilde Koreli film sanatı eserleri üretmeye başlarlar (Klein, 2017:14). Savaş sonrası 1950'lerin ortalarından itibaren Güney Kore Sineması, Türk

Sinemasında da hemen hemen Sinemacılar Dönemiyle aynı zamana tekabül eden ve “kurucu sineması” olan Altın Çağ dönemine girer.

1923’te İstiklal Savaşı’nı vermiş, rejimini değiştirmiş genç bir Cumhuriyet olarak Türkiye, filmlerin saklanması ve günümüze ulaşması açısından daha şanslı ve istikrarlı olsa da sosyal ve siyasal değişim dönemlerinin getirdiği müdahaleler ve sansür politikalarının etkisinden kurtulamamıştır. Sinema, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, dünyadaki ilk gösteriminden yalnızca bir yıl sonra İstanbul’a girmiş ve ilk sinema salonunun kurucusu Sigmund Weinburg’un halka açık gösterimlerinin başlamasıyla bu yeni temaşa biçimi Orta Oyunu oynatan salonlarda da yavaş yavaş yaygınlaşmaya başlamıştır. 1914’e kadar Türkiye’de yabancıların çektiği filmler yaygındır ve gösterimler Beyoğlu’nda yoğunlaşmıştır (Scognamillo, 2010:19).

Tartışmalı da olsa -çünkü günümüze ulaşmamıştır- ilk Türk filminin Fuat Uzkınay’ın çektiği *Ayastefanos Abidesi’nin Yıkılışı* (1914) olduğu konusunda sinema araştırmacıları fikir birliğine varmıştır (Onaran, 1994:12-13; Özgüç, 1993:13; Özön, 2010:50-51; Scognamillo, 2010:23-25). Bu tarih Nijat Özön’ün ‘ilk adımlar’ olarak adlandırdığı dönemin başlangıcıdır. Bu tarih aynı zamanda ‘Milli Sinema’ adıyla Türkler tarafından işletilen ilk sinema salonunun açıldığı yıldır (Scognamillo, 2010:19).

Sinemayı bir endüstri olarak başlatan ilk kurum ordudur. Birinci Dünya Savaşı’na doğru giden dönem düşünüldüğünde ordu reformları, modernleşme hareketlerinin devlet üzerinden ana gücüdür. Sinema ordunun bir yan unsuru olarak kurumsallaşmıştır. Osmanlının son dönemlerinde kuvvetli bir sivil toplum örgütlenmesinin olmadığı da düşünülürse pek çok sanat ve kültürel yeniliklerin ordunun ihtiyaçları doğrultusunda ordu öncülüğünde ortaya çıktığı görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun o dönem Harbiye Nazırı (bugünün Genel Kurmay Başkanı) Enver Paşa, Almanya’ya yaptığı ziyaretler sırasında ordunun bir sinema kolu olduğunu görür ve çalışmaları yakından takip eder. Birinci Dünya Savaşı devam ederken 1915 yılında gerçekleşen bu gezide Enver Paşa Alman ordu sinemasının çeşitli savaş cephelerinde çevirdiği filmleri seyretmiş, sinemanın halk kitleleri, hele okuma yazma bilmeyen halk kitleleri üzerindeki etkisini sezinlemiştir (Özön,

1968:13). Yurda döndüğünde burada da ordu bünyesinde daha sonra Ordu Foto Film Merkezi adını alan Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni (MOSD) kurar. Bu dairenin faaliyetleri daha çok devlet adamlarının ve yabancı önemli kişilerin gezi ve ziyaretleri ile resmî törenlerin çok basit bir teknikle saptanması çerçevesinde olmuştur (Onaran, 1994, 94). MOSD'nin başkanlığına Türkiye'de sinemanın öncülüğünü yapan, Saray'da ve paşa konaklarında filmler gösteren, ilk sürekli sinema salonunu açan, film çeken Sigmund Weinberg getirilir. Fakat yaklaşık bir yıl sonra kopan Türk-Romen Savaşı yüzünden görevinden uzaklaştırılınca yerine Fuat Uzkınay getirilir. Türkiye'ye sinemanın girişinde önemli bir şahsiyet olan Weinberg görevde kaldığı süre boyunca, başkanı olduğu MOSD'nin doğası gereği pek çok belge film çektiği gibi 1916'da Uzkınay tarafından tamamlanacak olan bilinen ilk konulu Türk filmi *Himmet Ağa'nın izdivacı*'nın da çekimine başlamıştır (Scognamillo, 2010:21-22).

MOSD'den başka, ordu ve halk arasında ilişkileri sağlamak amacıyla 1913 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1916 yılında aldığı bir kararla sinema çalışmalarına başlar (Odabaş, 2006:207). Savaş içinde bulunduğu için savaş belgeselleri çekmekle işe başlayan bu kuruluşun operatörü de Kenan Erginsoy idi (Onaran, 1994:14). Cemiyetin film çekme kararının ardından bu dönemin dikkat çekici bir diğer ismi, daha sonra tanınmış bir gazeteci olan Sedat Simavi'dir. Cemiyete başvurarak kısa filmlerin yetersizliğini belirtir ve hikayeli uzun filmler çekilirse bunların halkın daha çok ilgisini toplayacağını ve derneğe daha çok gelir getireceğini, hatta yurttan gerçek anlamda sinemacılığın başlayabileceğini söyler (Özön, 2010:55). Böylelikle 1917 yılında çektiği iki film *Pençe* ve *Casus* ile ilk konulu Türk yapımları ortaya çıkmış olur. Konulu film çalışmaları her ne kadar daha önce Weinberg tarafından başlasa da yarım kaldığı için bu filmler daha önce gösterime girmişlerdir.

Türkiye'de sinemaya bir endüstri değeri katan ve kurumsallaştıran MOSD ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Birinci Dünya Savaşı'ndaki mağlubiyetin ardından sahip oldukları sinema araç-gerecini işgal kuvvetlerinin eline geçmemesi için Malûl Gaziler Cemiyeti'ne devrederler. Söz konusu cemiyetin çatısı altında çekilen filmlerden en dikkate değer olanları, dönemin ünlü tiyatrocularından Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* ve *Binnaz* (1919) filmleridir. Bu iki filmin özelliği Türk Sinema tarihinde ilk kez, kadın kişilikleri üzerine kurulmuş konulardan oluşmasıdır (Özgüç, 1993:15).

Mürebbiye ayrıca Türkiye’de sansür uygulamasına uğrayan ilk film olarak ayrı bir tarihsel nitelik taşımaktadır (Scognamillo, 2010:30). Filmin ana karakteri olan Fransız kadının hafifmeşrep yazıldığı gerekçesiyle, işgal kuvvetlerine karşı bir sessiz direniş olarak algılanmış ve gösterimi onaylanmamıştır. Film yapımı işgal altında bulunan İstanbul’da dahi devam eder. Bu şartlarda ilk hikâyeli uzun filmi olan *Mürebbiye*’ye başladıktan üç ay sonra cemiyetin sinemacıları çalışmalarına bir süre ara verip işgale karşı girişilen protesto gösterilerini filme alırlar. İşgal yıllarının sonlarına doğru TBMM ordularında da bir Ordu Film Alma Dairesi kurulur ve bu kez film yapım teçhizatı buraya devredilir. Nitekim, bu dairenin yaptığı en önemli belgesel film, kaçan düşman ordusunun, yolu üzerinde işlediği vahşeti tespit etmek için çekilen *İstiklal (İzmir Zaferi)* (1922) olur. Aynı yıl bu resmi ve yarı resmi ilk film çalışmalarından sonra, iş amacıyla kurulan ilk özel Türk Sinema şirketi Kemal Film çalışmalarına başlar (Özön, 2010:69-70).

Tıpkı Kore’de Na Un-Gyu’nun 1926 yılında çektiği *Arirang*’ına kadar sinemanın kitlesel bir karşılık bulmaması gibi Türkiye’de de Muhsin Ertuğrul’un 1922 yılında sinemaya girmesiyle başlayan Tiyatrocular Dönemi’ne kadar benzer sıkıntılar hüküm sürmüştür. Her iki ülke de farklı şekillerde savaş ve işgal atmosferini deneyimlemiş, ekipman ve sermaye yetersizliği, yetişmiş insan bulamama ve insan yetiştirecek alan yaratamama gibi eksiklikler, sinema sanatını icra edecek zihinsel süreçlere de yaklaşılamamalarına sebep olmuş, Batı’daki ilerleme çok geç tezahür bulmuştur.

Sinema sanatı doğduğunda elbette tiyatronun pek çok özelliğini devralmıştır. Ancak kamera hareketi ve kurguyla kendine has sanatsal özellikleri keşfedildikten sonra dahi Türk ve Güney Kore sinemalarındaki tiyatro etkisi uzun bir süre devam eder. Kore’deki sinema ve tiyatronun bir arada sergilendiği ilk örneği *the Righteous Revenge (Uirijeok Gutu, 1917)* olan karma gösterim biçimi, Danseong Sa Tiyatrosu’nda uzun bir süre devam edecektir. Türkiye’de ise ilk filmciler Uzkınay ve Simavi’nin ardından devreye tiyatrocular girmektedir. Ahmet Fehim (*Mürebbiye; Binnaz, 1919*), Şadi Karagözoğlu (*Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Dizisi, 1921*) ve nihayet Muhsin Ertuğrul (Scognamillo, 2010:27).

Türk Sinemasında tiyatrocular dönemi, Muhsin Ertuğrul'un 1922-1939 yılları arasında tek başına sinema yaptığı, sinemaya tiyatro kökenli sanatçıların tamamen egemen olduğu, biçim ve içeriğin de tiyatroya özgü özelliklerle donandığı bir dönemdir. Ertuğrul, Almanya'da ve Sovyetler Birliği'nde oyunculuk deneyimlerinin ardından 1922'de yurda dönerek ilk filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'ı (1922) çeker. 1939 yılına kadar 19 film çeken yönetmenin *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934) filmleri öne çıkmaktadır. Agah Özgüç her ne kadar tek adam olması ve sinema dilini bir türlü çalışmalarına aktaramaması açısından eleştirilse de Türk Sineması'nda ilk kurtuluş savaşı filmleri ve ilk köy filmini oluşturan bu çalışmalar ne kadar abartıdan ve de teatral havadan kurtulmasa da dönemin koşulları içinde çeşitli özellikler taşıyacağını ve Ertuğrul'un bir öncü olduğunu savunmaktadır (Özgüç, 1993:16). Ertuğrul aynı zamanda ilk Müslüman Türk kadın oyuncular Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit'i kamera karşısına geçirmiştir. Ateşten Gömlek filmi her ne kadar sinema dili açısından ilkel bulunsa da Özön'e göre işgalcilerden kurtulmuş ve Cumhuriyet rejimi henüz ilan edilmiş bir millet için ulusal duyguların en son sınıra vardığı bir zamana rastlamasından dolayı coşkuyla karşılanmıştır (Özön, 2010:89). Nijat Özön, Ertuğrul'un bu dönemi tekeline almasıyla Türk Sinemasının gelişimine zarar vermesinin nedenlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

"Her şeyden önce Ertuğrul, sinema duygusundan yoksundu. Sinema dilini hiçbir vakit öğrenemedi. Filmlerinin hiçbiri 'filme alınmış tiyatro' düzeyini aşamadı. Çalışma arkadaşlarının hepsi de 'Şehir Tiyatrosu'ndaki meslektaşları olduğundan bu 'tiyatro kokusu' kendisini daha çok gösteriyordu. Böylelikle sinemamızın 17 yıl süren bu ikinci dönemi, sinemaya çok aykırı düşen yönetmenlik anlayışıyla, sinemaya çok aykırı düşen oyunculuk anlayışıyla, yine sinemaya çok aykırı düşen sahne oyunlarını uyarlamasıyla, ustadan çırağa da geçtiğinden, sinemamızda izleri bugün de görülen bir 'Dâr-ül-bedayi Okulu'na yol açtı. (...) bunlar tiyatro ile sinema arasındaki başkalığı bir türlü anlayamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, zaten uydurmaya da çalışmamışlardı." (Özön, 1968:18-19).

1930'ların bir diğer önemli hadisesi de bu yıllarda sinemada sansürle ilgili iki yönetmelik çıkmasıdır. Yönetmenliği kadar sinema eleştirmenliğiyle de tanına Metin Erksan, 11 Haziran 1994 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yazdığı yazıda Türk Sinemasının dönemselleştirme çalışmalarının yetersiz kaldığını belirterek kendi dönemselleştirme önerisini getirmiş ve söz konusu yönetmelikleri köşe taşı olarak

belirtmiştir (Erksan, 1994:2). Bu yönetmelikler 1932 tarihli “sinema filmlerinin sansürüne ilişkin yönetmelik” ve 1939 tarihli “filmlerin ve film senaryolarının sansürüne ilişkin yönetmelik”tir. Denetim ve sansür mekanizmalarının özellikle de Türkiye ve Kore gibi işgal, savaş, rejim değişiklikleri gibi olağanüstü durumların etkisi altına kalan uluslarda sinemanın gelişimi üzerinde yaratım, üretim, dağıtım ve gösterim bakımından büyük etkisi olmuştur. Bu mekanizmalar Özön’ün de belirttiği gibi son aşamada sinemacıda kendiliğinden oluşan bir oto-sansürü beraberinde getirmektedir. Sinemacı daha düşünce aşamasındayken sanatsal özgürlüklerden yoksun kalarak, dönemin sosyolojik ve siyasal durumu altında ve bu durumlara göre düşüncelerine bir düzen getirir. Her olayı sanatına konu edinemez ya da “yumuşatarak” ortaya koyar, bazı noktaları tamamıyla geçirir (Özön, 2010:244).

Nihayetinde Tiyatrocular Dönemi, elbette Türk Sineması’nın durmadığı, üretimine devam ettiği bir dönem olsa da Türkiye’de kendi ayakları üzerinde duran bir sinema endüstrisinin gelişimini, sinema düşüncesi ve estetiğinin ortaya çıkmasını engellemiş bir dönemdir. Tamamen tiyatrocuların egemenliği altında, filmleştirilmiş tiyatro şeklinde ortaya çıkan ürünler, sinemanın gelişimi düşünülerek ve bu sanata katkı sağlamak amacıyla üretilmemiştir. Hatta endüstrideki sinemacıların asıl işleri olarak değil yalnızca bir yan gelir, bir yan unsur olarak gördükleri bu işler sinemaya değil tiyatroya daha fazla katkı sağlamıştır. Andre Bazin’in de dediği gibi filmleştirilmiş tiyatro esasen “sinemanın gücünün tiyatro üzerine enjekte edilmesidir” (Bazin, 2011:91).

Tiyatrocular Dönemi 1939 yılında tiyatro dışından gelen, Almanya’da fotoğrafçılık eğitimi almış Faruk Kenç’in yeni kurulan Ha-Ka Film bünyesinde ilk filmi *Taş Parçası*’nı çekmesiyle sona erer. 1939-1950 yıllarını kapsayan bu geçiş döneminde Baha Gelenbevi, Şadam Kamil, Turgut Demirağ gibi isimler de film yapma şansını yakalamışlardır. Bu ‘geçiş dönemi’, aslında niteliklerinden çok deneyleriyle ilginç bir oluşum dönemidir. Bu dönem sahip olduğu sinema-tiyatro karışımından, birbirine karşıt farklı öğeleri yüzünden de söz edilmeye değerdir (Scognamillo, 2010: 85). Tiyatro tekeli sona ermiş olsa da tiyatro geleneği tam anlamıyla son bulmamıştır fakat yeni bir sinema olanağının mümkün olduğu görülerek biçim ve anlatı

bakımından Türk Sinemasının kurucu yönetmenlerinin ortaya çıktığı Sinemacılar Dönemine doğru bir ‘geçiş’ yaşanmıştır.

1950’lerin başı Kore topraklarına büyük bir tahribat ve toplumsal açıdan hala etkileri hissedilen büyük bir yıkım getirmiştir. Komünizm ve kapitalizmin soğuk savaşı bu topraklarda sıcak bir cephe açmış ve geride bölünmeyle sonuçlanan bir toplumsal travma yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın Japonya aleyhine sonuçlanması her ne kadar Kore için olumlu gibi görünse de Amerikan güçlerinin Güneye girmesiyle birlikte başlayan “ulus inşası” sürecinde yeni bir hükümet kurma konusunda Kuzey’deki halk birlikleri daha hazırlıklıdır. Sovyet himayesinde Stalin destekli bir Sovyet komutanı olan Kim Il-Sung tarafından bir fiili hükümet kurulur. 1949’da Çin’de de Mao başkanlığındaki Komünist Parti zafer kazanınca, onunla birlikte Çin’de mücadele veren 40.000 Koreli asker yurda dönerek ulus inşası sürecinde çalışmak isterler. Birleşmiş bir ulus yaratmak isteyen Kuzey Koreli liderler 1950 yılında Güney’e ani bir saldırı gerçekleştirdiklerinde dönemin Amerikan Başkanı Truman Birleşmiş Milletleri devreye sokar ve Güney’den saldırılara karşılık verilir. Birleşmiş Milletler güçlerinin 38. Paraleli geçmesiyle birlikte Çin de Kuzey’e asker gönderince bir ülke için ideolojik bir çatışma olarak başlayan süreç dünyanın büyük güçlerini içeren uluslararası bir felakete yol açar (Young, 2000:27). Dönemin olağanüstü siyasi ve sosyolojik gelişmeleri sinema salonları, film stüdyoları ve endüstriyel altyapıdaki büyük kayıplarla birleşince ana akım film üretimi ve dolaşımını neredeyse imkansız hale getirmiştir. Film endüstrisinin sorunlarına ek olarak, savaşın sonunda Kuzey, Güney’den çok sayıda personeli kaçırmış ve değerli ekipman da çalınmıştır. Yerli film yapımcıları, Kore Savaşı’nın patlak vermesi gelişmekte olan endüstriyi çökerttiğinde, halihazırda İkinci Dünya Savaşı’nın ekipman kıtlığını ve aksamalarını yeni yeni toparlamaktadır. Komünist birlikler, üretim ekipmanı ve nadir film baskıları ile Kuzey’e dönerler ve geri çekilmeleri sırasında teknik veya sanatsal uzmanlığa sahip kişileri yanlarında götürmek veya ortadan kaldırmak için özel dikkat göstermişlerdir. Geleceğin Güney Koreli film yapımcıları neslinin tamamı neredeyse yok edilir (Lee, 1988:99-102; Doherty, 1984:841). Tüm bu şartlar altında savaş boyunca ve hemen ardından gelen süreçte film yapımcıları, ana akım filmler çekmek yerine, tıpkı işgal altındaki Türkiye’de olduğu gibi daha çok haber ve belgeseller üzerinde

çalışabilmişlerdir. Savaştan hemen sonra ulusun yeniden inşası projesiyle hızlıca endüstriyel bir toparlanma süreci başlasa da sinema üretiminde otoriter askeri rejimlerin müdahalesi her zaman etkili olmuştur.

Young Ick Lew, her iki Kore’de de askeri egemenlik ve otoriter siyasi kültürlerin ortaya çıkmasını, birleşme umuduyla silahlara sarılan iki rakip rejimin yarım milyondan fazla askerden oluşan ve her biri diğeriyle savaşmak için pahalı silahlarla iyi donatılmış silahlı kuvvetler toplaması ve böylece her iki Kore’nin de ağır silahlı askeri kamplara dönüştürülmesine bağlamaktadır. 1953 yılında ateşkesin imzalanmasının ardından Kuzey Kore giderek dışa kapanan ve aşılmaz bir rejime sahip olurken Güney Kore, 1990’lara kadar egemen olan otoriter fakat etkili askeri rejimlerinin altında teknolojik ve endüstriyel yatırımlarla öngörülemez bir ekonomik büyüme sağlamıştır. “Han Nehrindeki Mucize” olarak adlandırdıkları bu ekonomik büyümenin en önemli göstergesi 1953’te 67 dolar olan GSMH’nın 1994’te 7.500 dolara sıçramasıdır. Bir tarım toplumundan yaklaşık nüfusunun %80’i kentlerde yaşayan, dünyaya tamamen entegre bir endüstriyel toplum haline gelmiştir. Şu an %99 okuryazarlık oranıyla dünyanın en yüksek eğitim düzeyine ulaşmış ülkesidir ve bu oranın %20’si üniversite diplomasına sahiptir (Young, 2000:28). Bütün bu gelişmeler sinema endüstrisinde de karşılık bulmuş ve 1953’te başladığı düşünülen bir “Altın Çağ” yaşanmıştır.

1953 tarihinin önemi, dönemin Amerikan destekli başkanı Syngman Rhee’nin (1895-1965) endüstrinin canlanması için filmleri vergiden muaf tutmaya başlamasıdır (Lee, 1988:108). Savaş sonrası halkın sinemayı bir eğlence aracı olarak tüketmek istemesiyle de sinema salonları dolmaya başlanınca birbiri ardına filmler çekilmeye başlandı. Bunlardan en önemlisi, büyük bir gişe başarısı elde eden *the Story of Chunyang* (*Chunyangjeon*, 1955) filmidir. Film Joseon Hanedanlığından miras alınan konfüçyanist ahlak yasalarına uygun bir dramdır. Chunyang adında çok güzel ama sıradan halktan bir ‘kisaeng’ (geyşa) ile evlenmek isteyen asil bir erkek, evden uzağa çalışmak için gönderildiğinde bölgenin valisi Chunyang’ın kendisinin metresi olmasını ister. Chunyang reddettiğinde onu hapse atar ve neredeyse öldürecek kadar korkunç işkencelere maruz bırakır. Asil erkek filmin sonunda bir müfettiş olarak geri döner ve Chunyang’ı kurtarır. Bu anlatının alt metni farklı tarihsel dönemlerde çeşitli

şekillerde yorumlanmıştır; en sonuncusu Kore'nin yabancı güçler tarafından tecavüze uğramasının Chunyang'ın kaderinde sembolik olarak tasvir edilmesidir (Standish, 1993:57). Bu filmin başarısı, Altın Çağ boyunca film yapımcılarının yöneleceği baskın türü de belirlemiştir.

Altın Çağ boyunca sayıca artan filmler genellikle aşk ve kadın temalı melodramlar ve 60'larda daha da öne çıkan anti-komünist yapımlardır. Kırk beş yıllık Japon sömürgeciliği, üç yıllık savaş ve ulusal bölünme travması Kore'nin geleneklerini baltaladı, kültürel kurumlarını harap etti ve sanatçıları ve entelektüellerini yoksullaştırdı. Güney'deki hükümet, bu açıkları daha liberal ve dünyevi bir kültür geliştirmek için eşsiz bir fırsat olarak gördü. Kore'de TAF (the Asia Foundation), ülkenin kültürel mirasını canlandırmanın yanı sıra yurtdışından gelen yeni fikirlerin seçici bir şekilde benimsenmesini teşvik etmeye çalıştı. İdeal olarak, Kore'nin yeni kozmopolit kültürü, ulusun farklı geleneklerini ön plana çıkarırken, aynı zamanda modernleşmeye istekli olduğunu da gösterir (Klein, 2017:284). Modernleşmek arzusunda olan toplumdaki kadın izleyicileri hedef alan, kadın kahramanların belirgin şekilde ekonomik refah içerisinde olduğu ve kamusal alanda aktif olarak görüldüğü bu anlatılarda ahlaki açıdan zor kararlar vermek zorunda olan kadın tasvirlerine bolca yer verilir. Bu yüzden Kore içinde ve Kore dışında bu ulus sinemasının üzerine yapılan tartışmalar 1950'lerin ve 1960'ların Güney Kore melodramlarında kadın cinselliğinin temsili üzerine odaklanmaktadır. Savaş sonrası melodramları *Madame Freedom* (Han Hyeong-mo, 1956) ve *The Housemaid* (Kim Ki-young, 1960), modern bir yaşam tarzına duyulan özlemin ardında gizlenen bastırılmış bir kadın cinselliğini ortaya çıkarır (Choi, 2010:89).

Hızlı endüstrileşme köyden kente göç eden nüfusta bir patlama yaşatmış ve kente gelen gençler büyük ölçüde üniversitelerde okumaya başlamıştır. Öğrenci nüfusunun da artmasıyla, baskıcı bir yönetim kuran Rhee'ye karşı 19 Nisan 1960'da ayaklanan öğrenciler Rhee'nin istifa etmesini sağlar. Mayıs 1961'de Park Chung-hee'yi ortaya çıkaran bir askeri darbe gerçekleşir. Park Chung-hee rejimi müthiş bir ekonomik büyümeyi, korkunç çalışma koşullarını ve sert ideolojik kontrolü ortaya çıkaran oldukça otokratik bir siyasi kültürle birleştirir (Abelmann ve McHuge, 2005:6). Kitle iletişiminin gücüne büyük önem veren Park Chung-hee 1962 yılında

endüstrinin kalkınması için bir dizi düzenleme getiren Kore Sinema Yasası'nı (MPL) yürürlüğe koyar. Resmi hedef film endüstrisinin yüksek kalitede filmlerin üretimine yönlendirme amacı taşımaktadır. Bu filmlerin Kore toplumu ve kültürü hakkında uluslararası izleyicide olumlu bir intiba bırakması beklenmektedir. Bununla birlikte ülkeye döviz getirmek için ihracatı da teşvik etmektedir (Lent, 1990:127). 60'lı yıllarda yönetmenler, bireyleri kendi kontrollerinin dışındaki politik ve ekonomik koşulların kurbanları olarak tasvir ettikleri pek çok toplumsal yorum ortaya koydukları filmler çekerler. Bunların en önemlileri *The Stray Bullet* (Yoo Hyeon-mok, 1961), *The Stableman* (Kang Dae-jin, 1961) ve *The Housemaid* (Kim Kiyeong, 1960) filmleridir. Bu dönemde ayrıca *Chunyang* (Sang-ok, 1961), *Love Me Once Again* (Jeong So-yeoung, 1968) gibi Kore melodramasının arketipi olarak kabul eden yapımlar ve *My Mother and the Lodger* (Shin Sang-ok, 1961), *Late Autumn* (Lee Man-hui, 1966) gibi edebiyat uyarlamaları da geniş izleyici kitlesine ulaşmıştır (Carter, 2011:186-7).

Altın Çağ dönemi Abelman ve McHuge'ya göre 1996'dan itibaren başlayan Kore Sinemasının rönesansı döneminin öncülü, Choi'ye göre ise ilk Rönesans dönemidir (Abelman ve McHuge, 2005:3-5; Choi, 2010:89). Dolayısıyla bu dönemin Güney Kore sinemasının 'kurucu dönemi' olduğunu söylemek mümkündür. 1955'ten 1972'ye kadar olan kısa süre boyunca, bir dizi Güney Koreli yönetmen, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Alman Sineması gibi diğer tanınmış ulusal film akımları kadar tarihsel, estetik ve politik olarak önemli bir yapıt üretmiştir. Ancak bu diğer film hareketlerinden farklı olarak, Güney Kore Altın Çağ sineması Batı'da büyük ölçüde bilinmemektedir ve Güney Kore sinemasının yirmi birinci yüzyılda sahneye hızlı ve dikkat çekici bir şekilde ortaya çıkması nedeniyle ancak şimdi kullanılabilir hale gelmektedir. (Abelman ve McHuge, 2005:3-5). Kore Savaşı'nın sonunda, Kore film endüstrisi en zayıf dönemini yaşamaktadır ve yılda otuzdan az film üretilmektedir. Ancak 1950'lerin sonunda endüstri büyümeye başlar. 1959'da yüzün üzerinde film çeken yetmiş bir yapım şirketi mevcuttur. Kore Sinema Kanunu (Korean Motion Picture Law) ilk olarak 1962'de Güney Kore sinema sektörünün sanayileşmesini hızlandırmak amacıyla yürürlüğe girer. Hükümet, küçük, istikrarsız yapım şirketlerini ortadan kaldırarak Kore film endüstrisini Hollywood stüdyo sistemini örnek alan büyük stüdyolar tarafından domine eder bir hale getirmek

istemiştir. Elbette bu durum filmler üzerindeki kontrolü de kolaylaştırmaktadır. Birtakım olumsuzluklarına rağmen Güney Kore sineması 1960'larda yeni yapım şirketlerinin ortaya çıkması ve gişedeki ticari başarısı ile ilk rönesansını yaşamıştır (Choi, 2010:2). 60'ların sonuna doğru Park Chung Hee'nin giderek otokratikleşen yönetimi ve nihayetinde 1972'de yürürlüğe koyduğu 'Yusin Sistemi' Altın Çağın sonunu getirir.

Aynı dönem Türk sineması için de bir kendini bulma, ulus sinemasının kodlarını yazma, estetik ve anlatı dilini biçimlendirme dönemidir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen 50'ler boyunca Türkiye tarihinde çok partili dönemin toplumsal izdüşümleri, köyden kente yoğun göç ve Belge'nin deyimiyle "kültürel ikileşme" ön plana çıkar (Belge, 1983:863). Aynı zamanda endüstriyel gelişmeler, karayolları ve dağıtım ağlarına, elektrik elektronik alt yapılarına yapılan yatırımlar, sinema salonlarının artması 1948 yılındaki vergi indirimi gibi gelişmeler sinemanın Türkiye'ye yayılmasını ve daha fazla insana ulaşmasını sağlamıştır. Sosyo-ekonomik değişimlerin sinemaya yansımaları belirgindir. Savaş sonrası Avrupa'da ortaya çıkan yeni akımlar, Türkiye'de de sinema üzerine tartışmaların ortaya çıkmasına ve sinema dilinin gelişmesine sebep olmuştur.

Özön'e göre tiyatro ile sinemanın birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmasını sağlayan Lütfi Ö. Akad'ın ilk filmi, 1949'da piyasaya çıkan *Vurun Kahpeye*'dir (Özön, 2010:156). Fakat Özön de Onaran da, Akad'ın bir sinemacı olarak gerçek anlamda sinema sahnesine çıkışını 1952 yapımı *Kanun Namına* filmine bağlamakta ve sinemacılar dönemini bu filmle başlatmaktadırlar (Özön, 2010:158; Onaran, 1994:53). Film oldukça ağır bir tempoyla başlayıp kameranın sokağa indiği, gerçek insanların gerçek mekanlarda çekildiği, dramatik karmaşanın başladığı yerden itibaren dinamik bir kurguya geçen sinematografik açıdan kendinden önceki filmlerden belirgin biçimde ayrılan bir kent anlatısıdır. 1956 yapımı Güney Kore melodramı *Madam Freedom*'a benzer bir biçimde bu filmde de kadınlar anlatıda önemli bir rol oynamakta ve ahlaki açıdan zorluklarla karşılaştıkları tekinsiz mekanların batı stili eğlence mekanları olduğu göze çarpmaktadır. Bu mekanlarda kadınlar batı stili giyim tarzlarıyla dans edip eğlenmektedirler fakat farklı olarak *Kanun Namına*'da alaturka müziklerin ve dansların da kullanılması dönemin köy ve kent yaşamının karşı karşıya

gelip birbirlerinin içine geçmesi hakkında da fikir vermektedir. Akad, aynı başarıyı benzer bir anlatımla yine kent hikayeleri olan *AltıÖlü Var* (1953) ve *Öldüren Şehir* (1954) ile de sürdürmüştür. Özön Fransız ‘ozansı gerçekçiliği’ ve kara filminden oldukça etkilenen Akad’ın kendisinden sonraki sinemacıları da etkilediği ve bu yönetmenlerin onun bıraktığı yerden çok kez onu tekrarlamakla işe başladıklarını belirtmektedir (Özön, 1968:25).

Sinemacılar döneminin bir başka önemli yönetmeni Metin Erksan ise ilk olarak *Aşık Veysel’in Hayatı* (1953) adlı filmini bir taşra hikayesi olarak çekmiştir. Toplumsal kaygıları ön planda bulundurmakla birlikte kariyeri boyunca sansür ile mücadele etmek zorunda kalacaktır. 22 yaşında çok gençken başladığı kariyeri Özön ve Onaran’ın deyimleriyle ‘acemilikle’ eleştirilmesine sebep olsa da bu dönemde çektiği *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Mahalle Arkadaşları* (1961), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1962) gibi toplumcu gerçekçiliğin ön planda olduğu yapımlarıyla kurucu dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olarak tarih sahnesinde yerini almıştır (Özön, 2010:173; Onaran, 1994:61). Kariyerine çok erken başladığı için ilk çalışmaları sinema yazarları tarafından takdir görmese de Erksan’ın 50’lerde türler arası denemelerinin bulunması, 60’larda oturacak olan anlatı dilinin gelmekte olduğunun işaretleridir.

50’lerde ortaya çıkan ve Türk sinemasını tiyatro geleneğinden çıkarıp kendi dinamikleriyle ortaya koymaya başlayan diğer önemli yönetmenler Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve Memduh Ün’dür. Batıbeki *Gelinin Muradı* (1957), *Günahsız Katiller* (1958) ve *Bu Vatan’ın Çocukları* (1959) gibi yapımlarıyla melodramlar, güldürüler ve edebiyat uyarlamaları ortaya koymuştur. *Bu Vatan’ın Çocukları* dönemin modasına da uygun olarak izleyicisinin onayını almış bir Kurtuluş Savaşı filmidir. 1959 yılında *Karacaoğlan’ın Karasevdası* ile folklorik öğeleri en başarılı kullanan yönetmen olduğunu ortaya koymuştur (Özön, 1968:27). Yavaş yavaş ulus sinemasının kuramsal tartışmalarının başladığı bir dönemde, kültürel unsurların beyaz perdeye aktarımının denenmesi açısından bu başarının önemi büyüktür. Osman F. Seden ise, Akad’la uzun yıllar birlikte çalışmalarının sonucunda onun cesaretlendirmesi ve etkisiyle sinemacılığa başlamış bir isimdir. Fakat Onaran’a göre 60’lara gelinceye kadar kendi tarzını bulamamış ve örneğin *İntikam Alevi*’nde Akad’ın

Katil'inden, *Bir Avuç Toprak*'ta Akad'ın *Beyaz Mendil*'inden izler taşımaktadır (Onaran, 1994:69-70). Netice itibariyle sinemacılar döneminin ilk on yılını kapsayan 1950'ler Türk sinemasının kendi anlatı dilinin oluşturulmaya başlandığı, tiyatrocuların etkisinden çıkıp sinema terimleriyle düşünmenin, sinema dilini kullanmanın yerleştiği, eleştirel yaklaşımların başladığı, ciddi sinema yayınlarının ortaya çıktığı, sinemacı-eleştirmen-seyirci arasında zaman zaman yararlı bağların kurulduğu bir dönemdir (Özön, 1968:28-29).

1950'ler Türkiye-Kore ilişkileri açısından olağanüstü bir dönemdir. Dönemin Menderes hükümeti, Batı'nın bakış açısına meyilli olarak Kore Savaşı'nda Güney Kore'ye asker gönderme kararı almıştır. Cumhuriyet'in ilanından beri Türkiye Cumhuriyeti'nin içinde bulunduğu ve bu kadar uzak bir coğrafyada gerçekleşen bir savaşın Türk sinemasına yansımaları olmuştur. Bu dönemde Kore Savaşı'nı konu alan *Kore'de Türk Süngüsü* (1951), *Yurda Dönüş* (1952), *Zafer Güneşi* (1953) *Şimal Yıldızı* (1954) gibi kurmaca filmler ile *Kore Gazileri* (1951), *Mehmetçik Kore'de* (1952) gibi belgesel yapımlar çekilmiştir. Işık ve Özdemir bu filmler üzerine yaptıkları okumada filmlerin genel olarak savaşa katılımın gerekliliği konusunda halkı ikna edici bir tonda hazırlanmış kahramanlık filmleri olduğunu belirtmektedirler (Işık ve Özdemir, 2017:127-132).

1960'lar Türkiye için hükümete karşı bir askeri müdahale ile başlamaktadır. 1961 yılında referandumla kabul edilen Anayasa insan hakları ve özgürlükler bakımından ileri doğru bir adım olarak yorumlanmaktadır. Öyle ki Esen “1960'lı yıllar 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam sayesinde Türkiye devletinin ve vatandaşlarının en çağdaş, en gelişmiş ve en uygar yaşadığı yıllardı. Hukukun sınırlarını çizdiği özgürlük ortamında, bir aydınlanma dönemi yaşanmaktadır” şeklinde görüş belirtmektedir (Esen, 2010:68). Bu dönemde sinemayı bir bilim olarak ele alan ve öğretimini amaçlayan kurumlar ve yayınlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu durum Ulusal Sinema, Milli Sinema, Devrimci Sinema, Halk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik eksenli eleştirel ve kuramsal tartışmaların da önünü açmıştır. 50'lerin öncü yönetmenleri daha bilinçli, tutarlı ve nitelikli yapıtlarını vermeye başlamıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz/biçim sorununa dönüşür (Scognamillo, 2010:159). 60'ların ilk

yarısındaki toplumsal gerçekçi filmler nicelik bakımından fazla olmamasına ve nitelik bakımından melodram kodlarından ve Yeşilçam anlatılarından kopamamasına rağmen, sinema üzerine düşünce üreten ilk örnekler olması sebebiyle kıymetlidir. Bunun kuşkusuz bir diğer sebebi ise 60'ların özgürlük rüzgarına rağmen yürüklükten kalkmayan 1939'daki sansür yönetmeliğidir. Metin Erksan'ın 1963'te çektiği ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü alan *Susuz Yaz*, Ertem Göreç'in filmi ilk kez grev-sendika-sömürü konusuna eğilen *Karanlıkta Uyananlar* (1964), petrolün millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı* (1966) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir (Esen, 2010:73). Bunların yanında yıldız sisteminin de oluşmasıyla ağırlığı artan melodramlar, aşk filmleri, Ayşecik gibi çocuk oyuncuların ön planda olduğu duygusal dramlar beyaz perdede halkın büyük ilgi gösterdiği yapımlar olmaya devam etmiştir.

1970'ler sinemanı seyircisini gittikçe yaygınlaşan televizyona kaptırdığı yıllardır. Hem ekonomik krizin getirdiği yoksulluk sinema bileti almayı engellemekte, hem de televizyonlarda alternatif izleme olanakları bulunmaktadır. Yabancı dizi ve filmlere televizyon üzerinden ulaşım daha kolaylaşmıştır. Siyasi kutuplaşmanın ve gerginliğin sokaklarda kargaşa ve kaos yarattığı bir dönemde evde televizyon izlemek daha güvenilir bulunmaktadır. Böyle bir ortamda 70'lerde sinemada iki tür öne çıkmıştır: Yılmaz Güney'in dikkatleri en çok üzerine çektiği toplumsal gerçekçilik akımının belirginleştiği, eleştirel filmler ve iç göç sonucu ailelerini köyünde bırakmak zorunda kalarak kente çalışmaya gelen erkekleri hedefleyen maliyet açısından düşük ve kalitesiz, 16 mm'lik seks filmleri (Esen, 2010:133-5). Seks filmleri furyası kendine yarattığı yeni kitleyle birlikte kendi yıldızlarını da yaratmış, 1974 yılından başlayarak 6 yıl boyunca salonlara damgasını vurmuştur. Sinema salonu sahipleri ve işletmecileri, maliyetleri de düşük olan bu filmler sayesinde bir 'altın çağ' yaşarken, yıllar öncesinin has seyircileri olan 'aile'yi ise sinemadan kaçıracaktı. Bu furya emniyet kuvvetleri ve ahlak zabıtasının el koymasıyla son bulur (Özgüç, 1993:51).

1970'den başlayan dönemi Özön Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi olarak adlandırmaktadır (Özön, 1985:377-400). Bu dönemin belirgin özellikleri Sinemacılar kuşağı yönetmenlerinin çağa ayak uyduramaması, Türk sinemasının Türkiye'nin ekonomik, siyasi ve sosyolojik durumu karşısında yeni yönelimler geliştirmek zorunda

kalışı ve Yılmaz Güney'in bir yönetmen olarak ortaya çıkıp kendinden sonra gelen yeni yönetmenleri gerçekçi ve yalın anlatımıyla etkilemesidir. Güney, 1968'de çektiği ilk filmi *Seyyit Han*'dan önce oyunculuk ve senaryo yazarlığı ile sinema alanında halihazırda tanınmış bir kişiliktir. Çirkin Kral olarak adlandırıldığı ve oynadığı filmlerde kahraman olarak başrolde görüldüğü pek çok filmin senaryo yazarlığına da yardımcı olmuştur. Fakat 1970'de çektiği *Umut* ile yeni bir dönemi başlatacak tarzını ortaya koymuştur. Film yurt içinde ve dışında pek çok ödül almasına rağmen Çirkin Kral'ı seven seyircisi faytoncu Cabbar'ın kötülükle mücadele edip sonunda onu yenen bir kahraman olmamasını sevmemiş ve Güney'in kitlesi yavaş yavaş değişmiştir. Scognamillo *Umut* filmini Batı'nın sinema akımları ile tanımlanamayacak bir 'arayış' filmi olarak betimler. Bu arayış sanatçıyı -ve sonradan onu izleyenleri- daha doğal ve giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin düzenlenmesine de bir yol açmıştır (Scognamillo, 2010:324). Kariyeri ilerlerken eski kahramanlık anlatılarının da ön planda olduğu filmleri de çeken yönetmen *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981) gibi eleştirel siyasal filmleriyle sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Öyle ki Deleuze *Sinema 2: Zaman İmge* kitabının Modern Siyasal Sinema başlığında Güney'e de yer vermiştir. Güney ilerleyen dönemlerde sahneye çıkacak Zeki Ökten, Şerif Gören, Yavuz Özkan, Ömer Kavur gibi Genç Sinemacıları daha gerçekçi yapıtlar ortaya koymaları konusunda derinden etkilemiştir. Sermaye yavaş yavaş Yeşilçam dışı kaynaklardan sağlanmaya başlamış ve yönetmenler aynı zamanda yapımcılık da yapmak durumunda kalmışlardır. Özön, ele alınan çevrenin genellikle kırsal kesimler ve bu kesimin en geri kalmış olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri; ele alınan konuların ağırlıkla feodal yapının ağalık düzeninin buna bağlı geri kalmışlığın ortaya çıkardığı sorunlar, toprak mülkiyeti, mülkiyet ilişkileri insan ilişkileri, katı gelenek ve görenekler, böyle bir toplumda kadının yeri olduğuna dikkat çekmektedir (Özön, 1985:393).

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka furya da fantastik tarihsel filmlerdir. Bu türün yıldızlar ise Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet'tir. Türk mitolojilerine dayanan bu filmlerde en çok öne çıkan tipler Kara Murat, Malkoçoğlu ve Tarkan'dır. Esen (2010), izleyici tarafından sevilen bu filmlerin ortaya çıkışını Kıbrıs sorunu, kıta

sahanlığı ve karasularının genişliğine ilişkin çatışmalar, silah ambargoları ve ekonomik ambargolar gibi gelişmeler karşısında kitlelerin sığınma mekanı rüyalar, ya da benzeri olan düşsel filmlerin sağladığı rahatlama ortamına karşılık gelmesine bağlamaktadır (Esen, 2010:162).

Bu dönemin en önemli kırılma noktalarından biri Türkiye için 12 Eylül 1980 tarihidir. Film sayısındaki belirgin düşüş endüstrinin bir krize girdiğinin göstergesidir. Yine bir askeri müdahale ile Türkiye'nin siyasi ve toplumsal kurumları askeri rejim tarafından hazırlanan 1982 Anayasası çerçevesinde büyük oranda yeniden şekillenmiştir (Suner, 2006:19). 82 anayasası 61 Anayasası'nın tersine özgürlükleri sınırlayan, baskıcı bir anayasadır. 1983 yılına kadar Türkiye askeri bir rejim tarafından yönetilmekte ve bu rejim politik olan her şeye müsamahasız bir biçimde yaklaşmaktadır. 12 Eylül'den hemen sonra gelen süreçteki ağır tutuklama ve gözaltıları sonrasında gençlik politik söylemden uzaklaştırılmaktadır. 1983 yılında Turgut Özal ile gelen sivil hükümetle birlikte bir özgürleşme olduysa da bu hava politik konulara pek yansımaz. Sinema izleyicisi hali hazırda televizyona kaptırılmıştır. Video kasetlerin de ortaya çıkması bunalımı artırmıştır. Ticari sinemacılar bu ortamda salonları dolduracak ama yasaklara da takılmayacak yeni bir tür bulurlar: köyden göçüp gelen, yeni kentlilerin duygularına seslenen arabesk filmler. Bu dönemin ticari sinema furyası senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, görüntüler eşliğinde bol bol bu şarkıların duyulduğu, baş rollerini arabeskçilerin oynadığı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik ağırlıklı filmlerden oluşan bir daldır (Esen, 2010:180).

1986 yılında 3257 sayılı Türkiye'nin ilk Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu yürürlüğe girerek 1939 sansür yönetmeliğini ortadan kaldırır. 1987 yılında Türk film endüstrisine 16 yeni yönetmen girer. Scognamillo 87-89 döneminin bir şeylerin hatta pek çok şeyin elden gittiğinin ve dahasının da gideceğini gösteren bir geçiş dönemi olduğunu belirtmektedir (Scognamillo, 2010:367). Sinema endüstrisi eğer izleyicisini yeniden kazanmak istiyorsa, kodlarını değiştirmelidir. Böyle bir ortamda yönetmenler 90'ların ortalarına kadar sürecek bir sallantı ve kimlik arayışı evresine girmişlerdir. Politik filmler artık çekilememektedir. Önceki kuşaktan gelen yönetmenler Yeşilçam döneminin melodramlarını da hissettirecek nostalji tonlu filmler çekmekte ve siyasi değil fakat kültürel bir söylem üretmektedirler. Örneğin

Yavuz Turgul *Muhsin Bey* (1987) ile kentlerdeki yozlaşmanın ürünü olarak ortaya çıkan arabeske karşı geleneksel müziğin savunmasını yaparak kente yeni gelenlerin ürettiği yaşam biçimine karşı kültürel bir eleştiri getirmektedir. Bu sadece arabeske karşı geleneksel müziği öne çıkarmak dışında arabesk ortamın arka planını oluşturan ve Özallı yılların daha sonraki eleştirilerinde en çok kullanılan para hırsı, ‘erkenden köşeyi dönme’ ve bunun için her türlü tavizin verilebilmesi gibi özetlenecek bir tutuma da bir eleştiridir.

Suner’in deyimiyle Türkiye’nin yakın tarihini dönemselleştirme çabasına giren çalışmalar, çoğunlukla 1990’ları 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında başlayan ve ardından Özal döneminin neoliberal ekonomik politikalarıyla devam eden 1980’lerin bir uzantısı olarak değerlendirmektedir (Suner, 2006:19). Yukarda bahsi geçen endüstriyel kriz ve kimlik arayışı Türk sinemasında 90’ların ortalarında iki ana arterin ortaya çıkmasına sebep olur: Biri yüksek bütçeli, kolay sponsorlar bulabilen, yıldız oyuncuların başrollerde olduğu, medya ve tanıtım destekli ‘popüler’ filmler; diğeri ise düşük bütçeli, amatör ve tanınmamış oyuncuların oynadığı, yönetmenlerin kendi imkanlarıyla, senaryolarını da kendileri yazarak ‘auteur’ diyebileceğimiz, dağıtım ve gösterim olanağı az bulunan fakat yurt dışında dikkat çeken bir sanat sineması. Popüler filmlerin en büyük kırılma noktasını Yavuz Turgul’un 1996 yılına ait *Eşkıya* filmidir. Film 2.565.123 biletle o zamana kadarki rekor izleyiciye ulaşabilmiştir (Scognamillo, 2010:374). Film Yeşilçam melodramlarının temel kutuplarını Amerikan film biçimiyle sentezleyerek kendinden sonra gelecek popüler filmlerin tarzını da belirlemiştir. Filmin en büyük başarısı ise sinema salonlarından ayrılan, gelse bile ithal filmleri tercih eden izleyiciyi tekrar bir Türk filmini izlemek için sinema salonuna geri döndürmesidir. Suner Yeni Türk Sineması’nın doğumunun popüler kanalını *Eşkıya*’ya bağlarken sanat sineması kanalını ise aynı yıl gösterime giren *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) filmine bağlamaktadır. Kendi cümleleriyle “Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi”dir (Suner, 2006:37). Bu üslup daha sonraları ortaya çıkan genç ve dinamik yönetmenlerin çalışmalarıyla birlikte uluslararası platformda Türk Sinemasının büyük başarılar kazanmasını sağlamıştır.

Güney Kore sineması da hemen hemen aynı dönemde benzer bir gelişim göstermiştir. 1970'lerde Park rejimi tekrar seçilememesinin önündeki engelleri kaldırarak daha otoriterleşen bir rejim haline gelir. Bu ortamda sinema endüstrisine müdahaleler hız kazanmıştır. "Kaliteli film Ödül Sistemi kapsamında Kore ulusunu yücelten filmler teşvik edilir ve ödül kazanan şirketlere ek ithalat kotaları verilir. Altın çağın ardından ithalat kotaları, dağıtımcılar için daha cazip hale gelir ve yabancı filmler halk arasında daha da popülerleşir. Film şirketleri için daha da karlı olan bu durum ağır sansürlerle ve televizyonun her eve girmesiyle de birleşince Güney Kore'de film üretimi önemli ölçüde zorlaşır. Üretilen filmler ise oldukça düşük bütçeli ve kalitesiz 'kota şipşak' adı verilen filmler olmuştur. Hükümetin birincil kaygısı, politik olarak uyumlu filmlerin üretimini denetlemektir. İthalat kotalarının sağlanması yoluyla, hükümet, tercih ettiği istikrarlı, politik olarak uyumlu film şirketlerine gelir elde etmeleri ve kârsız üretim faaliyetlerinin maliyetlerini dengelemeleri için bir araç sağlamıştır. Seyirciler alternatif bir eğlence kaynağı olarak televizyona yönelmeye başlamıştır. 1974'ten 1986'ya kadar, Güney Kore'de sahip olunan televizyon miktarı on kat artarak 880.000'den 8,5 milyona çıkarken toplam sinema bileti satışları yarıya inerek 97 milyondan 47 milyona düşmüştür (Brown, 2006:16-7). Sonuç olarak, ülkedeki ilk gösterime giren sinemaların yarısından fazlası kapanmak zorunda kalmıştır.

1979'da Başkan Park Chun-hee'nin suikastiyle ortaya yine bir askeri diktatör çıkmıştır. Aralık 1979'da başka bir darbeyle iktidarı ele geçiren Chun Doo-hwan , sivil yönetime dönüşü savunan popüler gösterileri acımasızca bastırdıktan sonra Beşinci Cumhuriyet'in (1980-1988) başkanı olur. Bu gösterilerin en ünlüsü, Mayıs 1980'deki Kwangju Demokratikleşme Hareketi'dir. Chun'un halkı kontrol etmeye yönelik baskıcı önlemlerine rağmen, demokrasiye dönüş için öğrencilerin önderlik ettiği gösteriler Beşinci Cumhuriyet'in siyasi ortamını karakterize eder. İsyanlar Haziran 1987'de Başkan Chun'u iktidardaki Demokratik Adalet Partisi'nin başkanı eski General Roh Tae-woo tarafından önerilen Demokratikleşme Manifestosu'nu kabul etmeye zorlayan Seul'deki Büyük Demokrasi Yürüyüşü ile zirveye ulaşır. Doğrudan cumhurbaşkanlığı seçimleri için çağrıda bulunan yeni bir anayasa kabul edilir ve bir başka asker olan Roh'un Altıncı Cumhuriyeti Şubat 1988'de göreve başlar. Nihayet Aralık 1994'te, otuz

yıldan fazla askeri yönetimden sonra, Güney Kore halkı sivil demokrasiye geçer (Young, 2000:28). 1988 anayasası her ne kadar askeri bir rejim altına kabul edilmiş olsa da oldukça özgürlükçü bir anayasadır. Ülkede bu anayasa ile doğan sanatsal özgürlük ortamı siyasal sansür yasalarının esnemesiyle toplumsal gerçekçiliği yorumlayan yeni bir sinemanın doğumunu sağlamıştır. Standish, ‘Yeni Dalga’ olarak adlandırdığı bu akımı *Nambugun* (1990) ve *Silver Stallion* (1991) üzerinden örnekleyerek ‘minjung’ hareketiyle birlikte toplumda son on ila onbeş yılda belirgin hale gelen bastırılmış felsefelerinin ana akım kültürüne geçişini temsil ettiğini belirtmektedir (Standish, 1992:109). 90’lardaki demokrasi rüzgârı film endüstrisine de yavaş da olsa etki etmiş ve Türkiye’de *Eşkîya* (1996)’nın yarattığı etkiye benzer bir etki Güney Kore’de *Seopyeonje* (Im Kwon-taek, 1993) ile ortaya çıkmıştır. *Seopyeonje*, Korelilerin tekrar Kore Sineması izlemek için sinema salonlarını doldurduğu, beklenmedik bir başarı ile karşılaşmıştır. Ülke genelinde 2,2 milyon izleyici sayısına ulaşmış, uyarlandığı roman çok satanlar listesine girmiş ve soundtrack albümü 130.000 kopya satmıştır (Paquet, 2009:33). Film, geleneksel Kore sanatı Pansori üzerine çekilmiş, melodram kodlarını içeren, hüzünlü bir hikâyeyi anlatmaktadır. Koreliler yılların üzerlerinde biriktirdiği dışardan müdahalelerle kültürel seyirlerinde yarattığı kopmaların kimlik bunalımının üstüne tamamen kendilerine ait bir sanatı tekrar beyaz perdede görmekten memnun olmuşlardır. Bu dönemde yine değişimin öncüsü çoğu sinemasever veya farklı geçmişlere sahip öğrenci aktivistleri olan yeni bir genç nesilden oluşmaktadır. Birçoğu Marksist siyasi hareketlerden büyük ölçüde etkilenen, filmin toplumsal değişim için bir araç olarak kullanılması gerektiğine inanan yeni nesil yönetmenlerdir. Bu grup genellikle ana akımın dışında çalışarak sanat filmi başlığı altında alternatif bir sinema arayışına girmişlerdir. Moon’a göre Yeni Dalga’nın değişimi gerçekleştirme stratejisi, auteurizmi gerçekçilikle birleştirmek ve böylece auteur-realizm adını verdikleri yeni bir film yaklaşımı yaratmaktır. Batılı auteurizm kavramı filmi sanat olarak vurgularken, Kore’deki auteur gerçekçilik, Kore film kurumunun her yönüne meydan okumak için pratik bir strateji olarak işlemiştir (Moon, 2006:39). Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Kim Jee-woon, Kim Ki-duk gibi yönetmenler Batı’nın hem festivallerde hem de sinema araştırmalarında övgüyle yer verdikleri filmlerle Kore Yeni Dalgası’nın görünür olmasını sağlamışlardır.

2000’ler iki ülke sineması için de giderek artan bir ilgiyle karşılaşma dönemidir. Her iki toplum da kendi sinemalarını tercih etme ve sahip çıkma bakımından ilerleme göstermiş, yurt dışında aldıkları ödüllerle bulundukları bölgelerin en çok dikkate alınan sinemaları haline gelmiştir. Yaşadıkları zorlukların ve travmaların izlerini, kültürlerinin kendilerine has dokularını ve yaşam biçimlerine etki eden düşünme biçimlerini ve estetik algılarını sinemalarında görmek mümkündür. Bir sonraki başlıkta 2000’ler ve 2010’larda bu iki sinemanın yönetmenlerinin getirdiği yeni bakış açısı minör anlatı bağlamında çözümlenerek yeni olanakların mümkün olup olmadığı tartışılmaya çalışılacaktır.

3.2. Minör Anlatı Üzerinden Film Analizleri

Minör Sinema kavramı ilk kez Deleuze’ün *Zaman-İmge* metninde karşımıza çıkar. *Hareket-İmge* metninde eylemin dönüşümü ile imgenin zaman içindeki değişimine odaklanılarak imge taksonomisi yapılır. *Hareket-İmge* metninin sonu ile *Zaman-İmge* metninin başlangıcı sinema tarihinde yaşanan büyük değişimi anlamak için oldukça önemlidir. Eyleme olan inancın kaybolması ile hareket-imge yerini zaman-imgeye bırakır.

Deleuze ve Guattari *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* başlıklı metinde minör oluş ve minör edebiyat kavramları üzerine Kafka eserleri üzerinden fikir üretirler. Ancak bu metin minör oluşun sinemaya nasıl yansıtacağı üzerinde durmaz. Minör sinemanın tanımlandığı metin *Zaman- İmge* metnidir. Deleuze burada minör sinemayı modern siyasal sinema olarak tanımlar ve bu sinemayı yapan yönetmenler olarak Glouber Roche, Pierre Perrault, Youssef Chahine, Glouber Roche, Yılmaz Güney filmlerine değinir. Bu metin Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filmine dair oldukça ilginç analiz ve argümanlar içerir. Burada adı geçen yönetmenlerin film yaptıkları ülkelerde siyasal karmaşa yaşanmaktadır ve modern siyasal sinema perspektifi bu ülkeleri anlamak için oldukça önemlidir.

“Zulme uğrayan ve sömürülen ulusların sürekli olarak azınlık durumunda olduğu, sürekli olarak kolektif kimlik krizinin yaşandığı üçüncü dünyada halkın kaybolmuş olduğunu görmek, bu yönetmenler için çok daha kolaydı” (Akt. Sutton ve Martin-Jones, 2016:74).

Deleuze, Minör Sinemayı tanımlarken, Hareket ve Zaman İmge sinemasından farklı bir sinema tanımlar. Bu kuşkusuz hareket ve zaman-imge sinemasının tamamen kaybolduğu ya da öldüğü anlamına gelmez. Hareket imge ve zaman imge sineması devam ederken yeni bir sinema kavramının tanımlanmasına duyulan ihtiyaç nedeniyle minör sinema kavramı ortaya çıkar.

Deleuze'ün modern siyasal sinemanın üçüncü dünya ülkelerinde ortaya çıkmasının o ülkelerin içinde bulunduğu siyasal karmaşa ve kimlik krizi nedeniyle muhtemel olduğunu vurgulaması, Türk Sineması ve Güney Kore Sinemasını Minör Sinema kavramı üzerinden analiz etmemizin de temel argümanı olarak değerlendirilebilir. Güney Kore ve Türk Sineması minör sinema bakış açısından önemli analizler ortaya koyabilecek bir potansiyele sahiptir. Bu çalışmada her iki ülke sinemasından seçilen *Ahlat Ağacı* (2018), *Çoğunluk* (2010), *Parazit* (2019) ve *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve İlkbahar* (2003) filmleri üzerinden minör sinema çözümlemesi, Deleuze kavramları izleğinden sürdürülerek yeni bir estetiği üretip üretmediklerine dair yorum ortaya konulacaktır. Deleuzyen bir ifadeyle bu konuda sorular sorabilmesi de anlamlı bir sonuç olarak kabul edilebilir.

3.2.1. Minör Sinemanın Özellikleri

Minör sinema her ne kadar Deleuze'ün *Zaman İmge* kitabında örnekleriyle birlikte açıklansa da minör edebiyat kadar bileşenleri üzerinden ayrıntılı tanımlanmamıştır. Deleuze'ü takip eden Deleuzyen araştırmacılar Rodowick, Sutton ve Martin-Jones, Colebrook minör sinema üzerine yazmışlar ve bugün yapılan çalışmalar da buradan beslenmektedir.

Deleuze Guatatri'yle birlikte yazmış oldukları *Kafka Minör Bir Edebiyat için* metninde minör edebiyatın üç önemli özelliği üzerinde dururlar. Bu üç özellik sinemanın kendine özgü bileşenleriyle birleştirilerek minör sinemanın özellikleri ortaya koyulabilir. İlki olmakta olan ya da gelmekte olan ancak henüz mevcut olmayan bir halkın yaratılması ona bir kimlik oluşturma çabasıdır.

Deleuze'ün “henüz olmayan halk” kavramı Franz Kafka ve Paul Klee'den beslenir. Deleuze Kafka'da bunun küçük uluslarda minör edebiyatın ulus bilincinin

yükselmesine katkı vermesi ve kolektif bilincin gelişmesine katkı vermesi noktasında ortaya çıktığını öne sürer. Klee’de ise, bir resmin tüm parçalarının bir araya gelmesi için insanların yok olması gerektiği fikri olarak karşımıza çıkar. Deleuze’ün “olmayan halk” kavramını inşa etme şekli- kavramın felsefi-edebi ve sanatsal bileşenleri üzerinden yükselmesi- birçok diğer kavramı için de geçerlidir. Bu kavram minör sinemaya, sinemanın olmayan bir halkı keşfetmesi olarak uyarlanabilir. Minör sinema bu olmayan halkı inşa etme potansiyeline sahiptir. Politik bir eylemsellik içinde minör sinema bu yaratıcı edimi, majör olanın içinde minör oluşlarla inşa eder.

Klasik sinemanın tartışmasız en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilen Capra’nın *It’s a Wonderful Life* (1946) filminde birbiriyle neredeyse aynı özelliklerle donatılmış bir halk olduğu varsayılır. Homojen kitle hem filmin anlatısı içinde hem de seyirci düzeyinde varsayılır. Benzer bir yaklaşım Eisenstein’ın filmlerinde de mevcuttur. *Potemkin Zirhlisi*’nda, bilinçlenmeyi sağlayarak devrimi kucaklayacak sınıf zaten vardır. Eisenstein bunu sinemasında sorunsallaştırmaz tam tersine proleteryanın devrimci potansiyeli son derece nettir. Ancak minör sinema için hazır bir halk yoktur. Minör sinema, politik bilincin biçime yansımısıyla bu halkı inşa etme çabası içindedir.

“Görsel, işitsel imgenin ayrışması, minör oluşlara bir alan açar. Bu alan içinde insan ideal tanımlamasından uzaklaşır. Yaratıcı kaçış çizgileri ile insan idealleştirilmekten kurtulur. İmgenin okunabilir olarak oluşturulması gibi insan da oluşturulmalıdır.” (Özçınar, 2022:209). Deleuze’ün temsil kavramına karşı çıkarak homojen olmanın imkansızlığına yaptığı vurgu görsel işitsel imgenin ayrışması ile mümkün olabilir.

Görsel işitsel imgenin ayrışması tam da minör sinemanın çoğulluk ve çeşitlilik üzerine kurulmasından dolayı farklı kaçış çizgileri ile mümkündür. Bunu sinema üzerinden düşündüğümüzde filmlerin görsel işitsel imgeyi ayrıştırmak için kaçış çizgilerini farklı şekillerde biçimsel estetik anlatım biçimlerine dönüştürmesi olarak okuyabiliriz. Örneğin *Ahlat Ağacı* filminde zamanın içinde ölü zamanlar yaratılarak zaman imgesi görsel olan ile işitsel olanı birbirinden uzaklaştırarak sorunsallaştırılır. Bu ana baskın olan estetik bakış açısından nefis bir kaçış çizgisidir. Bir başka örnek

ise Emin Alper'in *Tepenin Ardı* filminden verilebilir. Filmde, olmayan bir mekân üzerinden olmayan bir düşman halk anlatısı kurulur hem çok uzaktan hem çok yakında filmdeki tüm karakterlerin kendinden emin bir biçimde tanımladıkları aslında olmayan ama gelmekte olan düşmanın mekânı tanımlar. Seyirci olarak film boyunca o mekânı görmek için tepeye doğru tırmanırız tam soluğumuz tükenmek üzereyken ve tepeye en yakın noktada film biter.

Minör sinemanın ikinci özelliği ise bireysel ve kamusal olan arasındaki farklılığın ortadan kalkarak bireysel olanın siyasallaşmasıdır. Klasik sinema bireysel ve kamusal alan arasındaki sınır ancak kısıtlı durumlar için söz konusudur. Klasik sinema anlatısının kurucusu sayılabilecek Griffith sinemasında yoksulluk bireysel bir durumdur. Bunun kamusal bir karşılığı yoktur ve çözümü de bireysel bir çaba sonucu mümkün olabilir. Amerikan Sinemasına genel olarak bakacak olursak bunun farklı versiyonları çok kez karşımıza çıkar.

Sovyet Sinemasında ise politik bilincin baskın olması nedeniyle bireysel olan hızla politikleşerek kamusal olanın içinde kaybolur. Pudovkin'in filmlerinde bunu görmek mümkündür. Bireysel ve kamusal olan arasındaki sınır yok olurken politik bir bilinç ortaya çıkar ancak bu filmin sinematografik yapısına yansımaz.

Emin Alper'in *Abluka* filminde Kadir tahliye olduktan Hamza'nın yardımıyla iş bulur. Gecekondu mahallesinde çöplükleri karıştırarak bomba malzemesi olup olmadığını araştırır. Bir çöp toplayıcısı gibi görünürken aslında muhbirlik yapar. Bu işi yaparken kardeşi Ahmet ile olan ve bir türlü doyumsuz ilişkiye dönüşmeyen ilişkisi kafasını kurcalamaya başlar. Ahmet'in içe dönük halleri onun kafasında bambaşka şeyler kurmasına neden olur. Kadir'in bu paranoyası onu bambaşka bir durumun içine sokar ve Ahmet'i ihbar eder. Deleuze'ün sözünü etmiş olduğu tahammül edilemez olan ile yüzleşme gerçekleşir. Özel ile kamusal olan arasındaki sınır bulanıklaşır ve bu durum Kafkaesk tarzla tahammül edilemez olanla anlatılır.

“Modern siyasal sinema, eylemin belirleyici olduğu temsil ilişkisini ortadan kaldırır. Eylemle değiştirebileceğimiz dünya ideali ortadan kalkar. Dünya dönüştürülecek dolayısıyla nesneleştirilmiş bir yer değil, gerçeğe inanç üzerinden yorumlayabileceğimiz yaşam alanıdır. Bu yaşam kendiliğinden politiktir.” (Özçınar, 2022:211)

Minör sinemanın üçüncü özelliği ise minör edebiyattan alıntılanarak kolektif sözcelem olarak karşımıza çıkar. kollektif sözcelem öznenin belirleyici olduğu fikrine karşı çıkar. Minör sinema kahraman olarak tek bir karakterin yerine birden çok çeşitlendirilmiş karakteri koyar. Tek bir özne tüm bir halkı temsil edemez bu nedenle karakterlerin çeşitlenerek birbirine dönüşmesi söz konusudur.

3.2.2. Ahlat Ağacı Filminin Çözümlemesi (Nuri Bilge Ceylan, 2018)

Ahlat Ağacı Nuri Bilge Ceylan'ın sekizinci uzun metrajlı filmidir. Film; edebiyata yoğun ilgisi olan Sinan'ın askerlikten sonra yaşadığı kasabaya dönmesi ve kitabını bastırma çabası ile başlar. Kasabaya döndüğünde kitabını bastırmakta kararlı olan Sinan babasının borçları, onun hayal ettiği dünya ile var olan arasındaki uyumsuzluk gibi nedenlerle hayal kırıklığı yaşar. Kasabada yazdığı romana olan güveni dolayısıyla birçok kapıyı çalar ancak oralardan aldığı cevaplar onu hayal kırıklığına uğratar. Üstelik edebiyat çevrelerindeki hararetli tartışmalar da onun hayal kırıklığını giderecek çözümler önermez.

Sinan için kasabaya dönüş, romanını bastırarak hayal ettiği varoluşu imkansızlaştıran bir dizi olayla karşılaşmasını da beraberinde getirir. Babanın borçlarından dolayı kasabada zor anlar yaşar. Bu durumdan dolayı babayla uzaklaşır. Annesi ile olan iletişimi de hayal ettiği bir noktada değildir. Annenin babanın savrukluğundan gelen yorgunluğu onu bir boş vermişliğe sürüklemiştir. Sinan bütün bu sürecin içinde kaybolur. Ancak aynı süreç onu filmin sonunda babaya yaklaştırır.

Nuri Bilge Ceylan klasik sinema anlatım kalıplarının dışında, sinematografik unsurları ustalıkla kullanması ile dikkat çekmektedir. Türk Sineması'nın 1995 yılı ve sonrası için araştırmacılar tarafından Yeni Türk Sineması olarak tanımlanan dönem içinde film yapan bir yönetmendir. Hatta bu Yeni Türk Sineması tanımlamasına neden olacak kadar önemli yapıtları olduğunu söylemek mümkündür. 1997 yılında çekmiş olduğu *Kasaba* filmi Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* ve Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filmiyle birlikte 'Türk Sineması'nın yeni bir dönemleştirmeye ihtiyacı var' argümanını besleyen önemli bir kaynaktır.

Ceylan'ın filmleri majör olandan iki temel noktada farklı bir bakış açısı üreterek minör oluş gerçekleştirir. Filmlerinde taşra-merkez, hiçbir yere ait olamama, arada kalma gibi kendi etrafında dönen temaları işler. Ceylan'ın filmleri genellikle taşrada geçer ve merkez hep orada hem çok yakın hem de çok uzakta varlığını sürdürür. Onun karakterleri taşrada ufkuna merkezi yerleştirmiş bir biçimde var olmaya çalışırlar. Bu noktada Ceylan'ın karakterleriyle Majör olanın içinde dilin yersizyurtsuzlaşmasıyla minör oluşu gerçekleştiren Kafka karakterleri birbirine çok yakındırlar. Taşra-merkez ikileminin Türk modernleşmesinin bir sonucu olması ve bütün bir Türkiye tarihinin bu gerilim üzerine oturması gibi nedenlerden dolayı politiktir. Ceylan'ın filmleri de son derece kişisel hikayeleri anlatıyormuş gibi görünse de söz konusu politik olan atmosferden beslenir.

Nuri Bilge Ceylan sinemasını majör olandan ayıran bir diğer oluş perspektifi ise sinematografik anlatım açısından dikkat çekici bir yaratıcı bakış açısına sahip olmasıdır. Ceylan'ın sinematografisi farklı mizansen anlayışı ile ayrılır. Uzun ve estetik olarak iyi kurulmuş planlar, rengin ve kontrastın etkin kullanımı, ölü zamanlar ile zamanın görüntüye musallat olması, zamanın ağır aksak devam etmesinin görüntüdeki en ince ayrıntılara kadar görmemize imkân vermesi gibi unsurlar öne çıkar. Ceylan sinemasının gerçekliği kurgulanmış ve aslına öykünmüş bir gerçeklik değildir. Yönetmen yarattığı mizansenlerle gerçekliği yalnızca olduğu gibi gösterir. Pek çok sosyal medya ağında defalarca paylaşılmış olan, Ceylan'ın film çekimi sırasında kadın oyuncu ile girdiği diyalogda da benzer bir kaygı vardır. Oyuncunun karakterin içine girmesini dahi istememekte, büyük bir oyunculuk beklememektedir. Böyle bir mizansen anlayışı özdeşleşmeyi kesintiye uğratmakta, seyircinin sahnede kaybolmasını engellemektedir.

Ahlat Ağacı filmine minör sinemanın üç özelliği üzerinden baktığımızda analiz edilecek olan ilk nokta olmayan halk gelmekte olan halktır. Filmde Capra'nın *It's a Wonderful Life* filminde olduğu gibi homojen bir orta sınıf ön kabulü yoktur. *Ahlat Ağacı* filminde orta sınıf gibi görünen bir ailenin ve bireylerinin çıkışsızlığı vardır. Kendi sosyo-ekonomik durumlarına uygun bir yaşam felsefesi üretemezler. Sinan kasabada yaşayan öğretmen bir babanın ve ev hanımı bir annenin çocuğudur. Baba kendi doğduğu kasabada öğretmenlik yapmaktadır. Ancak onun kumara olan

düşkünlüğü borcun içine saplanmasına sebep olmuştur. Sinan kasabaya gelir gelmez babanın borcuyla yüzleşir. Annesiyle yaptıkları konuşmalarda babanın ev ve aile için sorumluluklarını yerine getirmemesi hatta ihmal etmesi anne için de bir hayal kırıklığıdır. Filmin ilerleyen sahnelerinde baba, anne ve Sinan hayal kırıklığında ortaklaşırlar.

Olmayan halk felsefesinin filmdeki sinematografik karşılığı görüntü ve ses imgesinin ayrışmasıdır. Filmde uzun planlar, genel planda devam eden uzun diyaloglar, iç monologlar ve karakterin kontrasta düşerek mekânın karakterin önüne geçmesi, uzun genel planda sesi duyamayacağımız mesafede uzun tartışmanın parçası olmamız gibi anlatım biçimleri kullanılır. Bu estetik unsurlar, klasik sinemanın görsel ve işitsel harmonisine uygunluk göstermez. *Ahlat Ağacı* filminde görüntü ve ses birbirinin alanını sürekli bir biçimde ihlal ederek eşiği tamamen ortadan kaldırır. Görsel ve işitsel imgeler birbirinin içine geçerek rizomatik bir biçim kazanırlar.

Görsel işitsel imgenin birbirinden ayrışmasına verilebilecek diğer örnek ise Sinan, imam ve arkadaşının bir elma ağacının yanında başlayıp uzun kendi içine kapanan bir patikada devam eden tartışması sahnesinde de karşımıza çıkar. Ağacın yanında tartışmanın kimler arasında yürüdüğünü gördüğümüz anahtar plandan sonra konuşan kişileri yakın planda pek görmeyiz. Uzun kıvrımlı yol içinde hiçbir yere varmayacağını anladığımız din sohbeti devam eder. Böyle bir kullanım klasik sinema anlatım biçiminin ihlalidir. Deleuzyen bir tanımla ifade edecek olursak Nuri Bilge Ceylan'ın majör olandan uzaklaştığı yaratıcı bir kaçış çizgisidir.

Bir diğer örnek ise Sinan'ın Çan'da başıboş biçimde gezdiği sahnelerdir. Sinan amaçsızca dolaşmaktadır. Eylem anlamsız bir hale gelmiştir. Deleuze'ün *Taksi Driver*'da örnek verdiği eylemin başıboş bir gezintiye dönüşmesi, '*duyu-motor eylemin ya da durumun yerine geçmiş olan gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş-gelişler*' ile karşılaşırız² (Deleuze, 1997a:212). Sinan amaçsızca nefret ettiği kasabasında dolaşmaktadır. Ceylan'ın bu sahneyi dönüştürdüğü görüntü imgesi de oldukça

² Deleuze Hareket İmge kitabının, zaman imgeye geçiş olarak da okuyabileceğimiz son bölümünde bu durumu çoğunlukla eski gerçekçiliğin nitelikli zaman-mekânlarında gelişen eylemin tersine, herhangi bir mekanda, triyaj garlarında, terk edilmiş antrepolarda, şehrin aynışmış dokusunda yapılan modern bir yolculuk olarak adlandırır.

ilginçtir. Sinan Çan'ı genel olarak görebileceğimiz planda kontrasta düşer. Çan arkada aydınlık ve görülebilir hale gelirken Sinan karanlığın içinde sadece bir form olarak kalır. Bu imge iki noktadan okunabilir. İlki imgenin okunabilir hale gelmesi ikincisi ise aslında Sinan'ın hikayesinin bireysel olandan çıkıp kolektif olana dahil olması anlamına gelir. Bireysel olan ne olursa olsun o aslında taşranın yaşadığı sıkıntıya maruz kalır. Bir anlamda taşra kişisel olana baskınlık kurar. Karakterin eyleminin bir amacı, gücü, büyüklüğü olmadığı için mekân bir arka plan olmaktan çıkar. Eylemin önünde, ön plandadır. Zaten karakterlerin güçsüzlüğü de belirgin bir anlatım unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinan'ın Çanakkale'de katılmış olduğu edebiyat panelinde edebiyatta taşra sorunsalına dair uzun bir konuşmaya şahit oluruz. Sinan'ın çok sevdiği yazarla yapmış olduğu yer yer gerginliğe düşünülen sohbet boyunca aslında Türk Edebiyatı ile ilgili olarak gündelik hayatta da yürüyen bir tartışmanın içine dahil oluruz. Taşranın şiirde ve edebiyatta iyi ürünler vermesine rağmen her zaman merkez olarak İstanbul'un gölgesinde kalması, merkezin bilinçli bir biçimde taşrayı yok sayması politik bir durumdur. Bu tartışma edebiyat içinde de Mesut Varlık'ın kaleme aldığı bir denemede tartışılmıştır³. Bu tartışma neredeyse tek bir plan üzerinde yürür. Diyalog görüntünün önüne geçerek görüntü ses senkronizasyonunu yok eder. Bu ayrıca bireysel olan ile kolektif olanın iç içe geçmesi bireysel olanın politik bir hale gelmesi perspektifine de örnek olarak gösterilebilir.

Bireysel olanın kolektif olana bağlanarak politik bir hale gelmesi Deleuze'un *Zaman-İmge* kitabında minör sinemayı modern siyasal sinema olarak tanımlaması ve bunun da üçüncü dünya ülkelerinde karşılığı olması şeklinde yorumlanır. Deleuze Yılmaz Güney'in ve Sembene'nin filmlerini bu duruma örnek verir. Güney'in *Yol* (1982) filminde Seyit ihanet ettiği için karısını öldürmek zorundadır. Nerede öldüreceğini düşünürken doğanın acımasız koşulları içinde ölür. Karısının yardım isteğine rağmen Seyit onu kurtarmaya da yanaşmaz. Ona olan kızgınlığı ile merhametinin arasında sıkışıp kalır. Bu durum da karısının ölümüne neden olur. Bireysel olan ile politik iç içe geçer. Burada artık gerçeği dönüştürecek büyük bir

³ Ayrıntılı bilgi için bkzn. Mesut Varlık, *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

idealden-inançtan söz edilemez. Kafka'nın eserlerinde yer alan tahammül edilemez olan ile yüzleşme gerçekleşir. Minör sinema işte bu dağlımalardan beslenerek yükselir.

Minör Sinemanın üçüncü özelliği olan kolektif sözcelem *Ahlat Ağacı* filminde ilk olarak karakterlerin kurulması noktasında karışımıza çıkar. Filmin iki ana karakteri olan Sinan ve Baba, kendi oluşları ile toplumsal varoluş arasında sıkışıp kalmış, arada kalmış karakterlerdir. Birbirlerini şiddetli bir biçimde reddetseler de aslında bütünüyle birbirlerine dönüşerek benzeşirler. Filmin son sahnesinde Sinan, kendi kitabını sadece babasının okuduğunu öğrenir. Bu onu oldukça şaşırtır. İlişkisinin daha iyi olduğunu düşündüğü annesi okumamış hatta nemlenmesine de engel olmayarak onun temel varoluşsal eylemine destek vermemiştir. Baba ile Sinan'ı bu ortaklığa sürükleyen empatiye dayalı iletişim değil birbirlerine olan benzerlikleridir.

Ceylan'ın seçtiği her iki karakter de orta sınıfa ait genel kabul görmüş başarı kriterlerinin dışında arada kalmış yenik karakterlerdir. Anne ise başlangıçta babaya olan aşkı ve idealleştirmeyi kaybederek hayattan vazgeçen bir karaktere dönüşür. Sinan, Sinan'ın babası ve büyük baba arasında döngüsel bir ilişki vardır. Kadersel bir biçimde hepsi bu başarısızlığa mahkumdur. Öğretmen olan babanın mesleki hayal kırıklığının üstüne bir de topraklarındaki su arayışı eklenir. Son çaresi açtığı son kuyuda suyu bulmasıdır. Sinan ile babayı da birleştiren var oluş idealinin bu son halkasıdır.

Ahlat Ağacı filminin sonunda minör sinema perspektifine uygun bir diyalog geçer. Sinan babasını çiftlik evinde ziyaret eder. Baba ile su bulmak için açtıkları kuyunun başında otururlar. Babanın su bulmak için bütün umutları kaybolmuştur. Haklı çıkmayı ister ama bunun için artık umut yoktur. Ancak bu umutsuzluğun da oluşa katkısı vardır.

Baba: "Mesleğe hemen her öğretmen gibi Doğu'da, kuş uçmaz kervan geçmez köylerde başladık, biliyorsun. Terörün zirvede olduğu dönemler. Aslında başka şeyler hayal etmişim tabii ama, olsun! Var mı öyle pat diye hayale ulaşmak? Neler yaşadım, ne insanlar tanıdım. Çoğunu unutsam da unutuşun da bir cazibesi var bence. İnsan biraz da zamanın içinde süzülmesi; iyi ve kötü anılar birbirine karışıp belirsizleşmeli ve silinip gitmeli. Silinmeyecek olanlar da var tabii. Zamana bir çentik atmak..." (Ahlat Ağacı, Nur Bilge Ceylan, 2018).

Bu diyalogda zaman; Bergsoncu süre anlayışına yakındır. Kronolojik birbirinin ardılı şeklinde ilerleyen bir zaman değil, genişleyen ve deneyimle ifadesini bulan bir şekle bürünür insan ise bu süzülüp giden zamanı anılarıyla deneyimler. Oluş bu acı tatlı anıların eşiği yok ederek birbirinin içinden geçip belirsizleşerek rizomatik bir hal almasıdır.

Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filminin, görsel ve işitsel imgenin ayrışması, uzun planlar ve yumuşak kamera hareketleriyle imgenin görünebilir olanın ötesinde okunabilir hal alması, taşra ve merkez tanımlamasının mekândan öte bir anlama kavuşması bakımından Yeni Türk Sineması içinde farklı bir mizansen yapısına sahip olması nedeniyle ayrıksı bir yeri vardır.

3.2.3. Çoğunluk Filminin Çözümlemesi (Seren Yüce, 2010)

2010 yılı yapımı *Çoğunluk*, Seren Yüce'nin "Yeni Sinemacılar" oluşumu içinde yapmış olduğu ilk filmidir. Yeni Sinema, 1998 yılında Serdar Akar, Önder Çakar, Sevil Demirci tarafından bağımsız ve genç sinemacıları desteklemek için kurulmuştur. Geleneksel Yeşilçam çizgisinin dışında film yapmak isteyen ancak gerek ekonomik gerekse sektörel koşullar nedeniyle filmlerini çekememiş olan genç yönetmenleri destekleme amacı taşıyan Yeni Sinemacılar hareketi, sinemanın ekonomik boyunduruğun altından çıkmasını amaçlayan politik bir oluşumdur. Yeni Sinemacılar hareketinin sadece ekonomik yapının dışına çıkma amacı taşımasından dolayı değil aynı zamanda filmlerin seçtiği konular bu konuları anlatma tarzları ve sinematografik üslup bakımından da politik olduğu söylenebilir. Yeni Sinemacılar; *Gemide* (1998), *Lalelide bir Azize* (1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Takva* (2006) gibi filmler ile 90'lı yılların sonu, 2000'li yılların başında Yeni Türk Sinemasının adından en çok söz ettiren sinema hareketi olmuştur.

Çoğunluk filmi söz konusu hareket içerisinde yapılan ve uluslararası ve ulusal festivallerde aldığı ödüller ile adından söz edilen bir film olmuştur. Özellikle 2010 yılında gerçekleştirilmiş olan Antalya Altın Portakal Film Festivalinde En İyi Yönetmen, En İyi Film dahil olmak üzere birçok dalda ödül kazanır. Bu dönemde filmin anlattığı konu ve sinematografik tarzıyla dikkat çektiğini söylemek mümkündür.

Çoğunluk; müteahhit bir baba ve ev hanımı bir annenin oğlu Mertkan ile Gül arasında gelişen-gelişemeyen bir hikâyeyi anlatır. Mertkan babasının inşaatlarında getir götür işleri yapan orta sınıf bir ailenin çocuğudur. Zamanını çoğunlukla kafelerde ve alışveriş merkezlerinde geçirir. Gül ile tanışana kadar hemen hiçbir konuda bir ikileme düşmez ve sıkıntı çekmez. Babasından devraldığı ahlaki anlayışla kolaylıkla hayatını sürdürebilmektedir. Baba iş yerinde ve evdeki kararlarda muktedir bir karakterdir. Anne ise çoğunlukla sessiz kalarak kendi konumunu korumakta ve bundan dolayı da mutlu mesut hayatını devam ettirmektedir.

Baba her fırsatta ailesi ve vatani için elinden geleni yaptığını söyleyen ve bununla övünen bir cengaverdir. İnşaatlarındaki aksaklıklar, gördükleri ve görmezden geldikleri, inşaatlarının 20 yıl içinde yenilenme zorunluluğu gibi pek çok şeyi vatan millet sevgisi kılıfına uydurarak açıklayabilecek yetenektedir.

Mertkan ise babasının şirketlerinin tek varisi olarak onun gibi davranmaktan vazgeçmez. Onu gibi konuşur, onun gibi vestiyere oturarak ayakkabısını giyer. Hizmetçi kadına kötü davranmaktan da hiç çekinmez. Babasından devraldığı ahlaki anlayışı sürdürerek yaşamaya devam eder. Bağımsız bir birey olma çabası da yoktur.

Van'dan İstanbul'a üniversite okumak için gelen Gül ile tanışması Mertkan'ın her şeyin yolunda gittiği hayatında ilk kırılma noktasıdır. Gül, Marmara Üniversitesi'nde Sosyoloji okumaktadır. Gül feodalitenin içinden çıkıp üniversite okumayı isteyecek kadar cesur iken kendisine öğretilmiş çaresizliği devam ettirerek hayırlı bir kısmet bulup evlenmek ister. Mertkan ile olan ilişkisi bu eksen üzerine kuruludur. Mertkan için ise arkadaşlarına anlatabileceği bir cinsel kahramanlık hikayesidir. Babasından öğrendiği gibi bütün bunlar erkek adam için son derece normaldir. Bu ilişkide yaşanacak tek çelişki Gül ve Mertkan'ın ilişkiye bakış açılarındaki farklılık değildir. Mertkan'ın babasının bu ilişkiyi öğrenmesi ve babası açısından Gül'ün Kürt olması asıl büyük sorunu yaratır. Baba Gül'ü asla kabul etmez.

Çoğunluk filmini nasıl okumalıyız? Türkiye'de sıradan orta sınıf bir ailenin hikayesi olarak görebileceğimiz bu hikâye modern siyasal sinema örneği olarak değerlendirilebilir mi?

Deleuze *Sinema 2 Zaman- İmge* kitabında günümüzde minör sinemayı modern siyasal sinema olarak tanımlar ve bunun en iyi örneklerinin Glober Rocha, Ousman Sambene, Yılmaz Güney gibi üçüncü dünya ülkelerinden çıktığı vurgusunu yapar. Deleuze, minör sinema üzerine düşünceler üretirken, politik güncel meseleler üzerinde duran bir sinema olarak tanımlamaktan çok, majörü kaçış çizgileri ile kekeleyen bir oluş olarak tanımlar. Deleuze'ün çalışmasının kısa bir bölümünü oluşturan bu bölüm ile ilgili sonraki yıllarda yazma şansı olmaz. Ancak her ne kadar modern siyasal sinemayı ayrıntılı anlatmamış olsa da Deleuze felsefesini ve sinemaya bakış açısını anlamak yeterlidir.

Deleuze'ün minör oluş-modern siyasal sinema üzerine düşünceleri Deleuze'ü takip eden Deleuzyen teorisyenler tarafından da ele alınmıştır. Rodowick *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi* metninde de konuyu ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Bu çalışma, Deleuze üzerine yazan Deleuzyen teorisyenleri dikkate almakla beraber, Deleuze'ün kendi metinleri izleğinden bir modern siyasal sinema yorumlaması olarak ortaya çıkmaktadır. Modern siyasal sinemada bireysel olan ile politik olan birbirine denk düşer. “*Modern Politik Sinemada özel alan/ kamusal alan, özel olan/politik olan, içeri/dışarı, bireysel /kolektif arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve bu durumun tüm kişisel eylemleri kendi kendine köleleştirdiği görülür*” (Rodowick, 2020: 2014).

Çoğunluk filminde Mertkan ile Gül ilişkisi bu perspektiften okunabilir. Mertkan ile Gül'ün aşk ilişkisi tesadüfi bir aşktan öte 90'lı yılların atmosferiyle politikleşir. Gül'ün Kürt olması ve 90'lı yıllarda Kürt sorununun Türkiye siyasi atmosferinde önemli bir yeri olması belirleyici olur. Mertkan'ın babasının bu ilişkiyi Gül'ün Kürt olmasından dolayı reddetmesi, Türkiye orta sınıfında Kürtlere karşı duruşu simgeler. Bireysel olan ulusal kimlik tartışmaları nedeniyle politik olana bağlanır. Kendisini vatansever bireyler olarak tanımlayan erkek karakterler aracılığıyla öteki olana düşmanlık yeniden üretilir.

“*Kendin gibilerle beraber ol. Hepimiz Müslümanız, Türk'üz. Ailemize yaraşır kişilerle beraber olmak lazım... Ben her gün sizin için, vatan için, en şerefli için daha fazla çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için, çocuğun için çalışacaksın. Ama takıldığın adamlara dikkat edeceksin. Kiminle yatıp kalktığına dikkat edeceksin. Bu gibi tipler vatani bölmek derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir.*” (Çoğunluk, 2010).

Babanın biz ve onlar üzerinde kodladığı bu durum milliyetçi muhafazakâr düşüncenin söylemidir. Farklı olan bizden değildir ve bu nedenle de tehlikelidir. Milliyetçilikte tek başına kendi olanı kurgulamak yeterli değildir, benlik bilincinin oturabilmesi için öteki olanın, dışarda olanın da kurgulanması gerekir. Biz normal standartlara uyanı temsil ederken öteki olan en basit biçimde farklı olarak kurgulanır. Gül de genel stereotiplere göre kurgulanmıştır.

Bu perspektiften okuyabileceğimiz ikinci husus babanın müteahhit olmasıdır. Türkiye’de hızlı ve orantısız bir biçimde zenginleşen orta sınıfın varlığı politik meselelerin bir diğer tartışmalı noktasıdır. Sıklıkla ahlak ve doğru değerlerden bahseden ancak iş ahlakı başta olmak üzere hiçbir anlamda tam olarak söylemlerinin karşılığı bir eylemlilik içinde bulunmayan bir orta sınıftan söz edilmektedir. Filmde Mertkan’ın babası olarak gördüğümüz Kemal, aslında söz konusu orta sınıfın bir temsilcisi olarak değerlendirilebilir.

Baba ile Mertkan arasında geçen proletarya üzerine yaptıkları tartışma ve Mertkan’ın temizlikçi kadının “Mertçiğim” demesi üzerine yaşadığı öfke krizinden sonra kadına yaptığı eziyetler de benzer bir yerden okunabilir. Mertkan isminin kullanımı bile sözü edilen orta sınıfın zihinsel dünyasını anlamak için önemlidir. “*Çoğunluk, sonuçta çoğunluk mantığını üretmekten fayda uman bir ‘azınlığın’ filmidir*” (Ahıska, 2012: 224).

Kemal oğlu Mertkan’a bazı değerleri aşlamak ve onu hayata hazırlamakla yükümlüdür. Ait olduğu sınıfın sosyal ve ahlaki değerlerini ona aktarmaya çalışır. Mertkan’ı kendi yerini alacak şekilde yani en mükemmel şekilde yetiştirmeye çalışır. Ailenin ne kadar önemli olduğu bu nedenle doğru bir kadınla evlenmesinin kendi soy ağaçlarının devamı için ne kadar önemli olduğunu anlatır. Sosyal normlara uygun davranmasını öğretirken, trafik raporunu değiştirmekten ve tanıdığı birisinin tamirhanesinde arabayı yaptırmakta hiçbir sakınca duymaz. Ahlak ve sosyal normların önemine değinir ancak gerektiğinde bir takım hızlı yolları denemenin iş bitirici olmanın önemini de vurgular. Bu çifte standart hayatta kalabilmenin en geçerli yoludur. Burada bireysel bir seçimden değil sınıfsal bir stratejiden söz ettiğimiz açıktır.

Mertkan'ın eve geç ve sarhoş gelmesi babası tarafından cezalandırılır. Bu baskıdan bıkan Mertkan'ın tek çözüm yolu ise evlenip kurtulmaktır. Tıpkı Gül'ün kendisini memleketine göndermeye çalışan yakınlarından kurtulmanın tek yolunu evlenmekte görmesi gibi. Bu nedenle Gül'ün en büyük hayali evlenmektir. Hem Gül için hem Mertkan için geleneksel aile yapısı içinde kalmak tek çözüm yoludur. Geleneksel-muhafazakâr aile yapısı orta sınıf dünya görüşü için kilit bir öneme sahiptir.

Modern siyasal sinemanın üçüncü özelliği ise kolektif sözcelem üretmesidir. Gelmekte olan halkı ortaya çıkarabilecek olan güç de budur. Klasik sinemada olduğu gibi klişeler ve bu klişeleri yeniden üretmez bunun yerine oluşturma izi verecek bir sinematografik dil geliştirir. Modern siyasal sinema, karakterleri çeşitlendirir ve sürekli olarak yeni karakterler yaratarak devam eder. Bu yolla gelmekte olan halka destek verir. *“Kriz yoluyla gerçek tarafları bir araya getiren, bir düzenleme oluşturmak ve böylelikle onların noksan halkın habercisi olarak kolektif sözcelem üretmesini sağlamaktır.”* (Deleuze, 1997b:224).

Çoğunluk filminde Mertkan, Mertkan'ın babası ve Gül üzerinden benzer bir durum gerçekleşir. Türk siyaseti içinde önemli bir tartışma konusu olan Kürt sorunu karakterler üzerinden tartışmaya açılır. Birbirine karşıt taraflar kurmaca bir hikâye içinde bir araya getirilir. Gündelik hayatın içinde kolayca tartışılmayan bir konu kurmacanın dünyası içinde tartışılmaya çalışılır.

Gül ile Mertkan'ın karşılaşması filmin çıkış yolu bulunabilecek iki karşılaşmasından biridir. İlişkileri boyunca Mertkan'ın bunalımcı kuşatılmışlıklarından çıkış yolunu gösterecek bir gerginlik her zaman hissedilir fakat bir türlü gerçekleşmez. Bu karşılaşma Mertkan açısından da politiktir. Gül Mertkan'ın kaçış çizgisi ve ödipal kuşatılmışlıklarının yersizyurtsuzlaştığı bir açık alandır. Gül ile olan karşılaşmasında bir ötekiyle yaklaşma deneyimi yaşar. Bu deneyimi yönetmen, ırksal ve kültürel farklılığın işlevinin ötesine de geçirerek, etrafındaki daha geniş bir tartışma alanı olan adaletsizlik ve eşitsizlik eksenine de kaydırır. Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde okuyan genç bir Kürt kadından büyük sloganlar atan politik bir duruş izlemeyiz. Okumaya kıymet veren, müteahhit sevgilisine mimarlık kitabı hediye eden,

Mertkan’a nispeten oldukça entelektüel bir karakterdir. Fakat toplumsal cinsiyet kodlarından kurtulamayan bir bireyin yoksulluktan dolayı toplumsal sınıf atlama isteğini üniversite okumasına değil evliliğe bağlamasını izleriz. Bu küçük ve bireysel öykü izleyicide yarattığı ekonomi-politik bir okuma deneyimiyle politişe bağlanır.

Klasik sinemada romans olarak gerçekleşebilecek ve uyumsuzluklara rağmen bir araya gelen imkânsız aşk filmde yıkılır. Klasik sinema uyumsuzlukları aşkın gücü potasında kolaylıkla eritip mutlu bir aşk hikayesini inşa edebilir. *Çoğunluk*’ta ise mutlu bir aşk hikayesi ortaya çıkmaz. Mertkan babasının sözünü dinler ve onun çizdiği hayatın içinde var olmaya devam eder. Filmin önemli politik noktalarından birisi de budur. Mertkan gibi bir karakterin babasının izinden çıkmaması son derece normaldir. Romanslar ile sınıf sorunu çözülemez. Orta sınıfın bunaltıcılığı mutlu bir aşk hikayesine izin vermeyecek kadar boğucudur. Seren Yüce *Çoğunluk* filminde Mertkan ile Gül aşkını yeni bir klişede yerli yurtlulaştırmadan majör olanın kekelemesini ve düzenin bozulmasını sağlar.

Filmin oluş açısından önem arz eden ikinci karşılaşması ise sarhoş bir şekilde araba kullanırken çarptığı Taksici karakteriyle ortaya çıkar. Mertkan’ın, babasının taksiciyi tartaklayarak yazıhanesinden kovmasının ardından taksiciyi çay içerken izlemesinde ve Gebze’deyken gördüğü rüyada bütün donukluğuna rağmen bir anda ortaya çıkan vicdanını görürüz. Tanık olduğumuz şey Deleuzeyen anlamda bir yarık, bu şizo-oluş halidir. *Çoğunluk* filminin çekimleri olabildiğince gerçeğe yakındır. Işıklar doğal, dış çekimlerde diyaloglar çevre seslerine karışmış, açılar çarpıcı biçimde yalın seçilmiştir. Bütün bu gerçeklik sürekli olarak Kafkaesk bir tehdit ve kâbus halinden çıkamama hissiyatı uyandırır. Filmdeki tek rüya sahnesi olan bu sahne de ses, müzik ya da efekt kullanılmadan, rüya olduğu bile hissettirilmeden çekilmiştir. Tersine bir okumayla Mertkan’ın arzusunun ve gerçeğinin bu sahnedeki kaçış çizgisi olduğu, kabusunun ise babasının iktidarı olduğu ileri sürülebilir. Bir türlü uyanılamayan, ses dahi çıkarılamayan Kafkaesk bir kâbus hali. Mertkan’ın sonsuz kere gerçek, bunaltıcı ve boğucu ruh hali, “*Kafka’nın tarzında, imkansızlıklar üzerine kurulmuş gibidir: katlanılmaz olan*” (Deleuze, 1997b:268).

Benzer bir durum Mertkan'ın evinde Şükriye'nin ölüm haberi üzerine yatağında yatarken aklına gelen hatırasında da vardır. Bu sahne de çekim açısından farklı değildir. Filmin gidişatının normal bir akışı olarak görünür. Ve yine Mertkan'ın vicdanıyla baş başa kaldığı bir andır. Bu durum akla Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği “dışsal yolculuktaki deneyimlerin halüsinasyon ve hezeyanla karıştırılması”nı getirir. Mertkan için bu sahnelerdeki deneyimler birer kaçış çizgisidir. Her ne kadar bu çizgileri takip edemese, bir çıkış yolu bulamasa da göçebe özne olarak Mertkan bu deneyimleri yaşadktan sonra tam anlamıyla babasına dönüşmez. Gebze'den eve döndüğünde annesinin yanağındaki bandı görerek ona ilk kez duygusal ve insancıl bir tepki vermiştir. Yemek masasını görünce “Anne yine döktürmüşsün” diyerek iltifat eder. Hatta ayakkabısını ilk kez babası gibi çıkarmamıştır. Buradan kolektif sözce üretimine giden ve Mertkan için tam anlamıyla görünür olmasa da toplumsal baskıdan kurtulmanın yollarını bulmuş ve arzularını serbest bırakmış bir toplumun tohumlarını eken çıkış yollarına gitmek mümkündür.

Göçebe deneyimleri Mertkan'ın babasına dönüşse bile şizo-süreci içerisinde tam olarak ona dönüşmeden ama geçmiş deneyimlerini de barındırarak başka bir şeye dönüşmesini temsil eder. Film boyunca hep bir ‘arada kalma’ halindedir. Babasını izlemeyi, takip etmeyi çocukluğundan beri istememekle birlikte buna karşı koyabilecek arzu üretimi yoktur. Libidinal yatırımı başından beri aile üçgenine tabidir. Mimetik olanın kaçınılmaz bunaltıcılığı sonsuz bir döngü halinde Mertkan'ı kuşatır. Deneyimlerin baskıları ve travmalarıyla şekillenen yaratılış ve hayatta kalma içgüdüğü Mertkan'ı kaçış çizgilerinden uzaklaştırıp tek direniş unsuru olan kayıtsızlık ve sessizliği ortaya çıkarır.

Çoğunluk filmi hikâyeden ziyade karakterlerin durumlarını ön plana alarak politik bir durum resmetmeye çalışmaktadır. Stereotip olan karakterler birbirleriyle ilişkiye girseler dahi toplumsal ilişkilerinin boğuculuğu altında bir türlü kaçış çizgilerini takip edememektedirler. İzleyiciye bir hikâye vadediyor gibi görünmesine rağmen ne Gül'ün ne Mertkan'ın ne annesinin ne de babasının hiçbir karakterin dönüşüm göstermemesiyle izleyiciyi rahatlatacak bir sona bağlanmaz. Özenilen orta sınıfın öteki yüzüyle kapitalist düzenin yarattığı içsel çelişkilerin doruk noktasını izleriz. Bütün kaçış çizgileri kendi üzerine kapanır. Kaçış, kurtulma abi ve kız

arkadaşla yeniden aile üçgenine girmekle son bulacaktır. Toplumsal kodlar aşkın yasa ve normlar tarafından kuşatılmış Mertkan'ın arzu üretimi akranları ve babası yüzünden kesintiye uğrar. Onu besleyen ve koruyan “babanın yasası”na karşı bir direniş gösteremez. Arzuyu aile üçgeninde yeniden yerli-yurtlulaştırarak kapitalizmin topraklarına geri döndürür ve evcilleştirir.

Çoğunluk adı ve konusu itibariyle büyük sosyolojik eleştiriler yapacakmış gibi hissettirmekte fakat büyük bir devrim çözümüne bizi götürmemektedir. Aksine küçük bir ailenin küçük çocuğunun gündelik bunalımlarını gösterir ama politize olduğu yer tam da burasıdır. ‘Öteki’nin kimliği bile yeniden okunmaya müsait, bizim tahminimizin ötesinde, başka sorunlara bağlanan, hayatın içinde, ortasında tam da kendi sorunlarını bireysel çözümlerle çözmeye çalışan bir insan kimliğidir. Deleuze devrimci hareketlerin majör anlamda sabit benlik ya da ötekilik kategorilerinin dışında ve ötesinde var olduğunda ısrar eder. Mertkan için de mesele Kafka’da da olduğu gibi itaat etmenin karşıtı olan özgür olmak değildir. Basit bir kaçış çizgisi, sağa, sola nereye olursa yönelen basit bir çıkıştır (Deleuze ve Guattari, 2015:11).

3.2.4. Parazit Filminin Çözömlenmesi (Bong Joon Ho, 2019)

Güney Kore’nin tanınmış Yeni Dalga sinemacılarından biri olan Bong Joon-Ho’ya ait *Parazit* (*Parasite, Gisaengchung*, 2019) hem Cannes hem Akademi’den ödöl almaya hak kazanmış ve Güney Kore Sinemasının görönlörlüğünün artmasına büyük katkı sağlamış filmidir. Önce sosyoloji ardından The Korean Academy of Film Arts’da film çekim teknikleri eğitimi alan Bong Joon-Ho’nun önceki filmlerinde de sosyal sınıf eşitsizliklerine vurgu yapılmıştır. Parazit filmi de izleyiciye beklendiğı gibi kapitalizm eleştirisi üzerinden toplumsal sınıf eşitsizliklerine dikkat çekecek bir öykü izletecekmiş gibi başlamakta fakat ilerleyen sahnelerde öyle olmadığı ortaya çıkmaktadır.

Parazit filmi yoksul Kim ailesinin, çeşitli kurnazlıklarla zengin Park ailesinin evine girmesini konu almaktadır. Kim ailesi bodrum katında yaşamaktadır ve aile fertlerinin hiçbirinin düzenli bir işi yoktur. Alt sınıfa ait bir aile olmakla birlikte oldukça yeteneklilerdir. Pizza kutusu katlayarak geçimlerini sağlamaktadırlar. Ailenin oğlu Ki-Woo’ya bir arkadaş, yurtdışında okumak için ülkeden ayrılırken, özel ders

verdiği zengin Park ailesinin kızına yokluğunda kendisinin ders vermesini teklif eder. Ki-Woo İngilizce ders vermek için girdiği eve ablası Ki-Jung'u da sanat dersleri vermek üzere aldırır. Ardından kovdurdıkları şoförün yerine babalarını ve yine kovdurdıkları hizmetçinin yerine de annelerini aldırırlar. Park ailesinin evde olmadığı bir geceyi büyük evin salonunda hep birlikte geçirir ve yemek yerlerken, eski hizmetçinin eve gelmesiyle planları altüst olur. Çünkü eski hizmetçi, evin bilinmeyen sığınağında dört yıldır kendi kocasını saklamakta ve ona yemek götürmektedir. İki yoksul aile birbirlerinin durumunu öğrendiklerinde Park ailesinin de eve erken gelmesiyle ortalık karışır. Bu karışıklık ertesi gün Park ailesinin bahçesinde verilen partide üç cinayetin işlenmesine sebep olur.

Parazit filmi, ilk kez Akademi Ödülleri'nde hem en iyi yabancı film hem de en iyi film oscarını alan ilk filmidir. İlk kez bir yabancı filmin Akademi'de oscara hak kazanması, başlı başına bir minör oluşturmaktadır. Sinematografik olarak Hollywood sinemasından belirgin biçimde ayrılan bu film, klasik film anlatısını yersizyurtsuzlaştırmış ve ana akım sinema dilini temellerinden sarsarak majör sinema dilini minörleştirmiştir.

Minör oluşları anlatı dilinde de görmek mümkündür. Film sınıfsal ayrımın ve eşitsizliğin iki ucunu bize ayrı ayrı kendi evlerinde göstermekle beraber, üç ailenin de birleştiği Park ailesinin evinde çok katmanlı, tikellikten uzak ve anlamsal yeğliliklerin olduğu bir mekân kurulumunu deneyimleriz. Deleuze ve Guattari'nin kaygan mekanına çok uygun kurulmuş olan bu evde, her aile hatta her karakter, yeni bir karşılaşma ile birbirleriyle yeni oluşlar deneyimlerken, kimin parazit olduğu yavaş yavaş anlaşılammaya başlar. İzleyici tam da Kim ailesini parazit olarak görmeye başladığında, aslında bodrum katı kendine mesken tutmuş bir ailenin daha varlığını öğrenir.

Parazit filmi toplam 960 sahneden oluşmaktadır ve bu montajda fazla kesmeye gidilmeden, plan sekansların fazlaca filmde yer almasından kaynaklanmaktadır. Klasik Hollywood filmlerinde olduğu gibi bir diyalogu kesme ve amors çekimlerle göstermekten ziyade Bong Joon-Ho panlama hareketleriyle kamerayı kaydırarak diyalogları kuvvetlendirmeyi tercih etmiştir. Bu sahne düzeni yalnızca diyaloglara

değil filmin bütününe yansımaktadır. Örneğin Kim ailesinin wi-fi ararken tuvalete geçtikleri sahnede anneleri sahneye yine pan hareketiyle girer.

Çekimlerde özellikle zengin Park ailesinin evinin mekânsal ferahlığı ve büyüklüğüne de vurgu yapan geniş açı lensler kullanılmıştır. Bu durum, kahramanın odağa alındığı çekimleri değil, tek çerçevede birden çok karakterin, kendi olay örgüsünün akmaya devam ettiği sahneler oluşturulmasını da sağlamıştır. Âdem-i merkeziyetçi kameradan çıkılıp, filmin diğer karakterlerinin de anlatısının birlikte aktığı çok anlamlı tek sahneler yaratılmıştır. Geniş açı lensler kullanılarak tiyatro gibi, bir karede ekranda gözlerimizi kaydırarak izlediğimiz sahneler yaratılmıştır.

Filmde toplam 3 aile ve 10 karakter vardır. Belirli bir başrol oyuncusundan ziyade izleyici olarak her aileyi birlikte ve tek bir organizma olarak düşünmemiz istenmiştir. Bunun en belirgin olduğu sahne Kim ailesinin pizza kutusu katlayarak para kazandığı işin patronu, onların bodrum katındaki evinin dışındayken onunla konuşmak için yanlarına geldikleri sahnedir. Ailenin her ferdi tek tek kesme olmadan kadrja girerler, patronun etrafını sararlar ve onu kısıp alırlar. Tek bir baş kahramanın izleğini seyretmeyeceğimizin ve âdem-i merkeziyetçi, tanrı konumunda olan bir kameranın gözünden olayları izlemeyeceğimizin belirgin bir işaretidir. Âdem-i merkeziyetçi olmayan bir kameranın kullanımı izleyiciye olabildiğince objektif bir bakış açısı ve kendi yorumunu yapma imanı sağlar. İki ailenin de güçlü ve zayıf yönleri, mükemmel ve hasarlı üyeleri vardır. Park ailesinin odasından çıkıp koşarak aşağı indiği sahneyi çeken omuz kamerası bile karakteri takip etmez; tanrısal bakıştan uzak, objektif ve izleyiciyi düşünmek için kışkırtan bir şekilde kullanılır.

Parazit filmi her ne kadar Güney Kore toplumunun beyaz perdeye yansıması gibi görünse de bugün tüm dünyaya açılan ve popüler kültürünü küresel sistemlere fazlasıyla entegre edebilmiş bir toplumun sineması olarak bizi kapitalizm, sınıf farklılıkları, yoksulluk, zenginlik, insanlık, etik gibi konularda düşünmeye zorlar. Parazit kimdir? Yoksul Kim ailesi mi? Kim ailesinin babasının, bodrumdaki varlığını fark ettiğinde “bu şekilde nasıl yaşayabiliyorsun?” diye sorduğu eski hizmetçinin kocası mı? Yoksa yoksul sınıfın emek gücünü sömüren ve tüketen zengin Park ailesi mi? Bizim parazitik bir ilişki olarak gördüğümüz tek taraflı tutunma ve sömürme

durumu esasen simbiyotik, karşılıklı faydaya dayanan ve üretken bir ilişki biçimi midir?

Film bütün bu soruları Park ailesinin evi ve arabası üzerinden bize göstermektedir. Tam bodrumda ve yarı bodrumda yaşayan insanlar, kaçış çizgileriyle, dünyanın tepesinde yaşayan Park ailesinin evinde buluşur. Kim iktidarını kaybederse bodruma, bir başka deyişle dehlize düşer, çukura sıkışır. Fakirlik doğrudan mekâna bağlanır; Kim ailesinin kızlarının dediği gibi “ev”le alakalıdır. Bütün aile “aynı kokmaktadır”. Dehlizden bir türlü çıkamayan yoksulluk, minör oluşlara imkân tanıyarak, Kafka’nın bodrumda yaşan ailesi gibi bireysel olanın politik olmasını sağlar. Aslında bahçedeki trajik sahneye kadar sınıf farklılıkları ve toplumsal hiyerarşinin katı kuralları doğrudan politik olarak bizi rahatsız etmez. En belirgin iki unsur yağmurun zengin için temizlik, fakir için ölüm kalım meselesi olması ve koku üzerinden işlenen cinayettir. Bunlar dışında yoksul olan aileler, parazit halinde yaşamaktan memnundur. Bir eşitlik, sosyal imkanlar açısından denge, gelir dağılımından daha fazla pay alma, sömürü düzeninin sona ermesi gibi arzuları bulunmamaktadır. Kim ailesi sloganlar atarak politik bir duruş göstermez. Toplumsal hiyerarşiyi ezilen halk klişesini kullanarak yıkmayı tercih etmez. Her bir ferdi çok yetenekli olmasına rağmen niçin bu şartlar altında yaşadıklarını sorgulamaz. Çeşitli kurnazlıklarla, bireysel olarak şartlarını iyileştirme eğilimindedirler. Kapitalizmden türetilen bu faydacılık kapitalist dinamiklerin sonsuz tekrarını imler. Aldatma ve dolandırıcılık hayatta kalmak ve yoksulluktan kurtulmak için meşrulaştırılır. Birlikte karmaşık bir oluş düzenine girerek, her biri bir diğerinin kaçış çizgisine olanak tanır. Bu haliyle Parazit, devrim sonrası ütöpik bir toplum gösteren bir kapitalizm eleştirisi değil, bir insan eleştirisi olmakta ve bireyseli politik olana doğrudan bağlamaktadır. Toplumsal hiyerarşi, sınıf mücadelesi ve ezilenlerin madunluğu konularındaki düşüncelerimizi çözer ve meseleyi insan olmak üzerinden ele alır. Böyle bir halk yoktur.

Bong Joon Ho, minör dilin yaptığını sinema diline yaparak, dilin egemen normlarından kaçmış ve tam da bu yüzden Batının hayranlıkla izlediği bir film ortaya çıkarmıştır. Savaş sonrası ulusun inşası sürecinden başlayıp bugüne kadar gelen dönemde Kore toplumunun en çok şikayetçi olduğu, Kore beyaz perdesinde görmeye

alıştığımız konulardan üretim ilişkilerinin ve mülkiyetin yarattığı eşitsizliği merkezine almış fakat belirgin bir kapitalizm eleştirisi ortaya koymamış, meseleyi bir insan eleştirisi olarak okumamızı sağlamıştır. İlk yarıyı mizahi bir dille bir kabare tadında ve tiyatrovary sahnelerle çekerek bize en eski hikayelerden birini izleyeceğimiz konusunda ikna edecekken ikinci yarıda bir gerilim filmine dönerek bizim duyu-motor algımızı bozmakta ve bizi düşünmek için kışkırtmaktadır. Bize sloganlar atan ve devrim için gönüllü bir yoksul sınıf temsili göstermemekte bireysel kaçış çizgileri ve arzu üretimi ile yaratılan yeni bir gerçeklik sunmaktadır. Kaçış çizgileriyle eve sızan parazitin yerleştiği andan itibaren zaman parçalanır. Bodrum bir delilik, ölüm ve sonsuz tekrar zamanıdır.

Parazit kavramı doğuştan politiktir; zengin ve yoksul bu yapıya gömülüdür ve aralarında simbiyotik bir ilişkiler ağı bulunmaktadır. Bütün bu ağ rizomatik bir biçimde bahçe katliamı sahnesinde aynı seviyeye gelmiş, hiyerarşiden kopmuş üç ailenin bir araya gelmesiyle tamamen görünür bir hal alır ve üç ailenin de birer ferdinin ölmesiyle birbirinin üzerine kapanarak yok olur. Parazitin kolektif sözcelemini bu noktadan yükselir. Katliam sahnesinin ardından gelen birbirinden bağımsız zaman imge sahnelerinin bizi götürdüğü düşsel son, duyu-motor şemalarımızı yıkar.

3.2.5. İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar Filminin Çözümlemesi (Kim Ki Duk, 2003)

1996 yılında ilk filmi *Crocodile*'ın ardından çektiği filmlerle 2020 yılındaki ölümüne kadar oldukça üretken bir film yapımcısı olan Kim Ki Duk, Güney Kore'nin özellikle batıda en çok bilinen yönetmenlerinden biridir. Filmleri çoğu zaman rahatsız edici bulunmuş fakat pek çok ödüle de layık görülmüştür. Güney Kore toplumunun Hallyu fantezisi dışında bambaşka yüzlerini beyazperdeye sıra dışı bir sinema estetiğiyle yansıtmış, Kore Yeni Dalgası'nın en belirgin figürlerinden biri haline gelmiştir. Film dili uzun çekimler, az diyalog, sessiz ve marjinal başrolleriyle ana akım melodramlardan ayrılmaktadır. Şiddeti ve cinselliği dışavurumcu kullanımı sebebiyle çokça olumsuz eleştiri almıştır. Kim Ki Duk bir röportajında kendi film yapımcılığını 'ana akımın sahiplerini kendi alanına kaçırmak ve sonra onlara kendini bir insanoğlu olarak tanıtmak' şeklinde tanımlamıştır. Bir başka röportajında ise *Bad Guy* (2001)

filmi için “*insanlar fahişelerin ve serserilerin dünyasına bakıyor ve ‘bu çöp, bunu temizlememiz lazım’ diyor. Ancak bu insanların hayatları tedavi edilmeyi hak ediyor*” demiştir (Chung, 2010:100). Kendi sinemasını kendi cümleleriyle ifade ediş biçimi Deleuzien okumaya elverişliliği hakkında ipuçları vermektedir. Bu anlamda Deleuze ve Guattari’nin bütün eserlerini birlikte değerlendirirken Kafka için yaptıkları ‘yazı makinesi’ tanımına uygun bir auteur olarak Kim Ki Duk da karşımıza bir sinema-makinesi olarak çıkmaktadır.

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar (2003, bundan sonra *İlkbahar* olarak anılacaktır) Kim’in şiddet ve cinsellik kullanımı bakımından diğer filmlerinden ayrılan, yoğun şiddetten uzaklaşmış yalın bir anlatımın tercih edildiği ve eleştirmenler tarafından olgunlaşma göstergesi olan bir kırılma noktası olarak değerlendirilen yarı otobiyografik bir filmidir. Ustasıyla birlikte yaşayan bir genç keşişin hayatı öğrenme ve anlamlandırmasını odağına alır. İki keşişin yaşadıkları yer, dünyadan tamamen soyutlanmış yüksek dağlarla çevrili bir göletin ortasında yüzen, hareketli, küçük bir tapınaktır. Yaşamın evreleri filmin adından da anlaşılacağı gibi birer mevsimle ve her mevsimde değişen bir hayvanla temsil edilir. İlkbahar çocukluk çağı, yaz ergenlik, sonbahar yetişkinlik, kış orta yaş ve döngüyü tamamlayıp yeniden gelen ilkbahar yaşlılığı temsil etmektedir. Her mevsim, isimlerinin yazıldığı bir sahneyle başlar ve ardından duvarları olmayan bir kapı açılarak tapınak görünür.

Kim’in filmlerinde yarattığı karakterleri genellikle toplum dışına itilmiş, marjinalleştirilmiş karakterlerdir. Ya da *Crocodile* ve *Bad Guy* filmlerindeki kadın karakterlerde olduğu gibi toplumsal statüsünü başlarda görsek de kısa süre içinde bunu kaybettiklerini görürüz veya anlatı ilerledikçe bunun bir önemi kalmaz. Toplumsal kodlar Kim’in filmsel alanına girmez. *İlkbahar*’da da karakterlerin geçmişleri ve sosyal rolleri hakkında çok az bilgi verir. Filmin sonunu izlediğimizde anladığımız üzere genç keşiş oraya annesi tarafından bırakılmıştır. Ustası ise çocukluk ve gençlik dönemlerinde genç keşişe verdiği öğütlerden (kehanetler de denebilir) anlaşıldığı üzere benzer şeyler yaşamıştır. İlkbahar bölümünde çocuk keşiş hayvanların sırtına taş bağlayarak onlara işkence eder. Ustası ise eğer o hayvanlar ölürse o taşı hayatı boyunca kalbinde taşıyacağını belirtir.

Yaz bölümünde ise tapınağa iyileşmeye gelen bir kadın ile cinselliği keşfeden ergen haline ustası “sahiplenme duygun uyandı; bu da öldürme arzusunu uyandırır” der. İzleyici bu kehanetlerin gerçekleşmesini izlerken, doğrudan bir deneyime tanıklık etmez. Filmsel mekân değişmez ve biz bu olayları izlemeyiz. Deneyim ve kimlik yersizyurtsuzlaşır ve geriye bir bağlanıp bir kopan rizomatik ilişkiler ağı içerisinde deneyimlenen oluşlar kalır. Film adeta bir organsız bedendir. Karakterler önceki deneyimlerinden bağımsız olarak birbirleriyle, doğayla, hayvanlarla girdikleri ilişki ile hareket ederler. Arzu üretiminin gözle görülür imge akışlarına, tekrar ve oluş içinde daima akan bir zamana tanık oluruz. Önceden verili ve sabit bir kimlik yerine özne, tekrara dayalı bir kalıntı olarak belirir. Her mevsimle birlikte çeşitlenen bir kimlikten ziyade kimliğin kendisinin gereksiz bir yanılsama oluşunu canlandırır. Dolayısıyla özne, ritüellerin arasına sıkışmış, yüzeyde yalnızca yere çizilmiş çizgileri kazıyarak takip eden bir kalıntıyken, sayısız tekilliklere bölünmüş deneyimler, mevsimlere dağılır. Karakterlerin bir geçmişinin olmaması ve birbirleriyle etkileşimleri bize saf oluşları gösterir. Karakterler içkinlik düzlemindeki halleriyle karşımızdadır ve bireysellikleri kayıp bir yeğlilikler topluluğudur. Bu minör-oluşun bütün olanaklarını içinde barındırır.

Yaz mevsiminde görünen ergenlikte genç kız cinsellik, evlilik ve aileyi temsil eder. Hazzı (horozu) serbest bırakır, görünmez duvarları ihlal eder. Hayvan-oluşu kesintiye uğratar. Genç keşiş ödipal kodlar tarafından kuşatılır. Bu ihlal içkinlik düzlemini sarsar. Hayvan-oluş tapınağa geri dönüp taşı sırtına bağladığında devam eder. Bu bölümde anlatı geleneksel bir hale bürünür. Kısa ve dizi anlatı sahneleri belirgin bir sebep-sonuç ilişkisi kurmamızı sağlar. Ergen keşişin arzusu ve takip ettiği kaçış çizgisi tekrar üzerine kapanacak ve bir cinayet işleyerek kaçak olarak tapınağa geri dönmesini sağlayacaktır. Yetişkin, kentli, sağlıklı erkek olarak oluş süreçlerinden çıkan keşiş, arzu üretimini kesintiye uğratarak, hocasının/ustasının kehanetinde olduğu gibi öldürmeyle sonuçlanacak bir süreç yaşayacaktır. Bu süreç keşişin doğal mekânından ayrılıp gerçek hayatta devletin kurumlarıyla ilişkiye gireceği, yargılanıp cezalandırılacağı Kafka’nın da bürokrasinin içine girerek politize olduğu benzer bir yolu izlemesine sebep olacaktır.

Kim Konfüçyanist mitlerle film dili aracılığıyla oynar ve onları yeniden tanımlamamızı ister. Deleuze'un (1997b:272-273) Rocha ve Sembene'yi refere ederek söz edimi üzerinden örneklediği gibi suç, adalet, ceza, kefarete kavramlarını izleyicinin yeniden düşünmeye zorlandığı, bir halkın icadına yükseltmeye muktedir kolektif sözcelerinin üretimine zemin hazırlayan bir masallama yapar. Bu masallamanın kendisi bellek, bellek de bir halkın icadı olacaktır (Deleuze, 1997b:272-273). Polislerin alıp götürmesinden ve cezasını çekmeden önceki süreç ustasının yardımıyla algılanamaz-oluşun başladığı bir organsız bedene açılır. Kim bize hapisanede geçen süreci ve gerçek dünyayı göstermez. Algılanamaz-oluş, adeta kesintiye uğramıştır; zamanın akışkan döngüsellğinde, kış geldiğinde devam eder.

Algılanamaz-oluş tüm kavramları moleküler düzeyde deneyimlediğimiz bir algı tarzıdır. Tüm kavramlarımızı, yargılarımızı, düşünce imgelerimizi terk ettiğimiz; dönüştürmek zorunda kaldığımız bir algı düzlemidir. Yalnızca içimizden geçen farklılıkları, yoğunlukları ve tekillikleri deneyimlediğimiz bir alan-oluşun kendisi algılanamazdır. *İlkbahar*'da Algılanamaz-oluş ve hayvan-oluş taklit ya da asimilasyon olarak değil bilakis en belirgin oluş akışları şeklinde görünür. Kurbağanın sırtına bağladığı taşı sonunda kendi sırtına bağlaması, ergenlikte tapınaktan ayrılırken horozu tapınağın dışında serbest bırakması, yere kazıdığı şekillerin önceden canlı bir kedi kuyruğuyla çizilmesi insan ile hayvan arasındaki ayırt edilemezlik, karar verilemezlik bölgesidir. Hayvan-oluşlarda onlarla özdeşleşmez, onları taklit etmez, temsil etmez. Hayvan-oluş, genç keşişi algılanamaz oluşa doğru götürecek bir deneyim sürecine sokar. Taşıdığı taşı kalbine gömerek, tekillikleri ve yoğunlukları, tekrara girse bile farklı bir biçimde deneyimlemesini/görmesini sağlayacak bir olasılıklar evrenine açar.

Filmin en önemli kırılma noktalarından biri, tapınağa çocuğuyla birlikte bir kadının geldiği sahnedir. Bu kadın yine kimliksiz olmasının yanında suratsızdır. Yüzünü tamamen kapatan bir şal takmaktadır. Kadın gece çocuğunu tapınağa bırakıp gitmeye çalışırken, keşişin daha önce buz tutmuş gölde açtığı deliğe düşerek ölür. Bu ölüm çocukken öldürdüğü iki hayvana karşılık yetişkinliğinde de öldürdüğü ikinci kadındır. Kadın cesedinin yüzünü açtığında geçilen öznel kamera açısından anlarız ki keşiş, kendi gözünden kadını da Buddha'ya benzetmektedir. Kadınla girdikleri oluş sürecinde, kendi payına düşeni alır ve kaçış çizgisi keşişi hayvan-oluşu tamamlama

deneyimine iter. Keşiş sırtına bir taş bağlar ve onu tapınağı ve göletin tamamını görebileceği en yüksek noktaya kadar sürükleyerek taşır. Dağlar yaşadıkları yeri çerçevelemektedir. Taşla yürüyüş çerçevede gezinme, ufku kırma, sınırlarda dolaşma, kaçış çizgisi arama ve o çizgi üzerinde yürüme anlamlarını taşır. Çerçeve dışına çıkma imkânı varken oluştaki takılı kalma halinde bir Buda-oluşu canlandırır. Olmayan halk için ekilen en belirgin tohum, otobiyografik olarak (yetişkin keşişi Kim Ki Duk kendisi oynamaktadır) burada anlamlanır.

Değişken bir zamansallığa vurgu yapan Bergson'un süresini somutlaştıran bir döngüyü canlandırır. Bu döngü içindeki her arzu bir kaçış çizgisidir: çocukluk keşişte hayvanlara işkence, ergen keşişte cinselliğin keşfiyle tapınaktan ayrılma, yetişkin keşişte cezadan kaçma, hatta intihar etme, orta yaşlı keşişte hayvan-oluş, yaşlı keşişte yeni bir genç keşiş yetiştirme. Her nesne, hayvan ya da doğanın kendisi moleküler düzeyde duyumların ya da deneyimlerin var olduğu bir dünyanın parçasıdır. Bu döngüsellik ve deneyim 'bu toplumda yaşamının imkansızlığı'nı çağrıştırarak varoluşu yersizyurtsuzlaştırır.

Evin duvarlarının olmayışı ayırt edilemez oluşu temsil eder: Yüzer, temelsizdir. Seçilen mekan zamanın saf optik ve saf sonik imgesi olarak bir temsili olmayan fakat oluşturulan gerçeklik vurgusu yapar. Bu haliyle filmsel mekan Kim'in karakterlerine uygun bir biçimde Deleuzien bir kavramla 'herhangi yer' tanımına uygundur. Mekanın akışkanlığı ve bunun içindeki kaçınılmaz sabitliği geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir arada sonsuz defa tekrar ettiği bir döngüye soktuğu kristal imgeyi üretir. Moleküler düzeyde deneyimlenen zaman, bütün bir ömrü bu kristal imgenin içinde yoğunlaştırır: kimliksiz, geçmişsiz, deneyimsiz, sürekli bir arayış hali; hayvan-oluş ve algılanamaz-oluş sürecinden çıkamayan, zamanın saf döngüsellliğini deneyimleyen bir Buda-oluş.

Bir sinema-makinesi olarak Kim Ki Duk, *İlkbahar*'da toplumsal kodların tamamen kırıldığı, bütün deneyimlerin her bir ilişki ile gelişen oluşlarla farklılaştığı, geçmişteki halkın mitlerini çözerek yeniden masallama yaptığı bir içkinlik düzleminde gelmekte olan halkı yaratmak için kolektif sözcelem üretir. Bireyin varoluşunu yersizyurtsuzlaştırır ve zamansal döngüde, hayatın her evresinde kaçış çizgileri

yaratarak bireyi doğrudan politik olana bağlar. Bütün bu kimliksizliğin ve arayışın içinde karakterler Güney Kore'nin hatta dünyanın egemen ya da ezilen öznelerinin bakış açısını yıkar ve duyu-motor şematizminin beklentilerinin ötesine geçer.

Hye Seung Chung'a göre *“filmlerimde her iki tarafın da (ana akım ve filmlerimde gösterdiğim insanlar) birbirini anlamasına yardımcı olmak istiyorum”* diyen Kim'in filmleri gerçekten de sınıflar arası iletişimi teşvik edebilir; ancak yalnızca açık fikirli bir izleyici tarafından benimsendiğinde (Chung, 2010:109). Sormak istediğimiz soru ise böyle bir halkın varlığı gibi, böyle bir izleyicinin de var olup olmadığıdır. Jagodzinski de (2020:123) benzer bir savla Kim Ki Duk'un filmlerinin Kore içinde rağbet görmediğini, dolayısıyla kelimenin tam manasıyla insanların kayıp olduğunu, izleyicisinin olmadığını söyler. Yazar'a göre Kim'in filmleri popülizme de hitap etmemektedir. Kim Ki Duk, virtüel bir izleyiciyi, gelecekte, filmleri aracılığıyla yaratılacak (ya da kurgulanacak) bir izleyici için çağrıda bulunur.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışmada yeni bir sinema estetiğinin olanaklılığının, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin birlikte geliştirdikleri 'minör anlatı' kavramı bağlamında Türk ve Güney Kore sinemalarının yeni dalgalarına ait olarak kabul edilen filmler üzerinden izini sürmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda ortaya konmak istenen, düşünürlerin edebiyat alanında ürettikleri kavram olan minör anlatının sinemadaki izdüşümünün bir manifestosunu ortaya çıkarmak değildir. Bir minör film çözümlemesi önererek bütün bir filmi minör olarak tanımlamayıp minör-oluşları keşfetmek; izleyiciyi oluş süreçlerine sokabilecek unsurları aramaktır. Günümüzde sanatın, çalışmanın özelinde sinemanın, politik tezahürünün neye tekabül ettiğini, olanaklılığının olasılığını tartışmaya açmak ve sinemanın kışkırtıcılığını ortaya çıkarmaktır.

Deleuze felsefesi, kendine özgü kavramları olan ve söz konusu kavramlar ile diğer felsefi düşüncelerden ayrılan farklı bir yapıya sahiptir. Deleuze ve Guattari yaptıkları çalışmalarda kavram yaratmanın önemine özellikle değinirler. Deleuze felsefesinin kavramlarını farklı kılan bir diğer önemli husus ise farklı disiplinlerle kurduğu ilişkidir. Biyolojiden sanata kadar çok farklı alanlardan aldıkları terimleri kendi felsefeleri içinde kavramsal bir zemine taşırlar. Bu nedenle Deleuze felsefesi okurundan bütünsel ve çok yönlü bir çaba bekler. Sinema-felsefe ekseninde kurulan bu çalışmada, Deleuze'un sinema ile ilgili çalışmalarına odaklanmasına rağmen sıklıkla Deleuze felsefesinin farklı kavramlarıyla ilgilenmiştir. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde Deleuze felsefesinin anahtar kavramları açıklanmıştır.

Bu kavramlar ilerleyen çalışmalarda kümülatif bir biçimde sürekli karşımıza çıkmaktadır. Minör anlatıyı kavrayabilmek için bilinmesi gereken temel kavramlar hakkında biraz daha derin bir okuma yapılmaya çalışılmış ardından ikinci bölümde minör anlatıya odaklanılmıştır. İkinci bölümde minör anlatı, edebiyattan sinemaya doğru daha derin bir okumaya tabi tutulmuştur. Hem Deleuze hem de Guattari edebiyat üzerine minör anlatı kavramını üretmiş olsalar da daha sonra kendi solo çalışmalarında da sinema düşünceleri için bu edebiyatın özelliklerini referans almışlardır. Ayrıca öğrencileri ve takipçileri de bu düşünceleri ilerleterek geliştirdikleri çalışmalar ortaya

çıkarmışlardır. Fakat dikkat çeken durum, Deleuze'ün hiç 'minör sinema' dememiş olması, minör anlatının özelliklerinden bahsettiği sinemanın varlığını 'modern siyasal sinema' olarak adlandırmış olmasıdır. Üçüncü bölümde Deleuzeyen anlamda modern siyasal sinema üretiminin mümkün görüldüğü iki ulusun sinemaları mercek altına alınmıştır. Deleuze'e göre minör sinema kimlik krizindeki ulusların sinemalarında ortaya çıkar. Dolayısıyla Türk ve Güney Kore sinemalarının tarih içindeki gelişimi ve seyri toplumsal ve siyasal olaylardan münezzeh tutulmadan incelenmeye çalışılmıştır. Ardından minör çözümlemeye uygun olabileceği düşünülen, her ulus sinemasından iki film; *Ahlat Ağacı* (2018), *Çoğunluk* (2010), *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...* ve *İlkbahar* (2003) ve *Parazit* (2019) filmleri analiz edilmiştir.

Günümüzde söylev üreten değil söylem üreten bir politik sinemaya ihtiyaç vardır. Deleuze, II. Dünya Savaşıyla birlikte eyleme olan inancın ortadan kalktığını savunur. Bu yüzden sinemayı ikiye ayırırken kırılma noktasını bu savaş dönemi yapar. Eş zamanlı olarak modern politik sinema kavramını da ortaya atar ve *Zaman İmge* kitabında kavramsallaştırır. Deleuze'e göre II. Dünya Savaşı sonrasında politik film yapma biçimi de değişmiştir. Modern politik sinema sloganlar atarak, kapitalizm sonrası kurtulmuş bir halk hayali kurarak, karşısında var olduğunu düşündüğü bir halkı uyandırmaya çalışmaz. Mevcut olmayan düşünceyi, gelmekte olan halkın ayak seslerine dönüştürür; ya da bunu amaçlar. Olmayan bir halk için konuşarak, bireysel/kolektif- özel/kamusal olanın sınırlarını ortadan kaldırarak kolektif sözcelem üretir. Deleuze'ün *Zaman-İmge* kitabında sözünü ettiği modern siyasal sinema ile politik sinemayı birbirinden ayıran en önemli husus politik sinemanın var olan bir halka yönelik zaman zaman sloganlar üreterek bilinçlendirme çabasıdır. Deleuzyen modern siyasal sinema var olan bir halkı bilinçlendirmek ile değil o halkı oluşturmak ile ilgilenir. Eisenstein, Ken Loach, Costa Gavras sinemalarından bu nedenle uzaklaşır. Bu yönüyle de politik sinemayla ilgili olan kuramsal çalışmalardan çok farklı bir perspektife sahiptir.

Ahlat Ağacı ve *İlkbahar*'ın sinematografik dillerindeki ortaklıkta, ölü zamanlar kurulup zamanın görsel imgeyi domine etmesiyle olmayan halk felsefesi üretilir. Ya da sinemanın bir halka duyduğu ihtiyaç görünür kılınır. *Parazit*, *Ahlat Ağacı* ve *İlkbahar* majör dili yersizyurtsuzlaştırarak minör-oluşlara girerler ve duyu-motor

şematığımızı yıkar. *Ahlat Ağacı* ve *İlkbahar* seçtikleri mekanlarla bir taşra-merkez ikiliği yaratarak politığe bağlanırlar. Dört filmde de babalarla ilişkiler ön plandadır ve kaçış çizgileri Kafkaesk bir biçimde yok olur. *Çoğunluk* ve *Parazit*, sınıf farklılıkları üzerinden ‘insan olmak’ adına bazı tanımlamaları tartışmaya açar. İkisinde de devrim için gönüllü bir yoksul sınıf temsili yoktur. Kaçış çizgileri bireysel, küçük hikayeleri içinde ortaya çıkar. Klasik anlamda politiklik belirgin bir biçimde görünür olmasa da bu dört filmin de politik filmler olmadığı anlamına gelmez.

Ahlat Ağacı, sinematografik açıdan duyu-motor şemamızı yıkan bir anlatı diline sahiptir. Saf optik ve saf sonik imgeler üreterek, klasik anlatıyı dönüştürmekte zamanın saf halini göstermekte ve düşünce üretmek üzere bizi kışkırtmaktadır. Karakter izleklerindeki boğuculuk ve bir türlü dönüşememe hali bizi Kafkaesk bir atmosfere çekerek, politik bir sözcelem üretmektedir. *Çoğunluk*’ta Mertkan’ın aile üçgeni içinde kapanan izleği tam bir dönüşüm ve çıkış yolu üretememesiyle politik bir anlam taşır. Dönüşüm başarılı olsaydı *Çoğunluk*, modern olmayan, klasik bir politik söylev üretmiş olurdu. Mertkan’ın babanın yasasından çıkamaması ama yine de oluş halinde kalıp tam olarak baba gibi olmaması, bireysel küçük öykünün gerçekliğine yapılan vurgusuyla modern anlamda politığe bağlanarak kolektif sözcelem üretmiş olur.

Parazit filminin politik söyleminin yükseldiği en görünür ve önemli unsuru mekânın tasarlanış biçimidir. Üç ayrı katmanda yaşayan üç ayrı aile üzerinden film, bize en eski anlatı biçimlerinden biri olan sınıf farklılıklarını anlatacak gibi görünürken, filmin yarısından itibaren bütün anlatı değişir. Proletaryanın devrimini ve devrimin başarısını beklerken, filmin sonunda bütün sınıfların birbirine karıştığı, doğuştan politik olan Parazit kavramı ekseninde kimin parazit olduğunun silikleştiği ve iktidarı kaybedip bodruma sırasıyla düştüğü bir son izleriz. Film politik atmosferini sınıf mücadelesi üzerinden değil, insan olma üzerinden yaratır. *İlkbahar*’da Kim Ki Duk Deleuze’ün Rocha ve Sembene’yi refere ederek söz edimi üzerinden örneklediği gibi suç, adalet, ceza, kefarete kavramlarını düşünmek üzere izleyiciyi kışkırtır. Burdan gelmekte olan halkın icadına muktedir kolektif sözcelerin üretimine zemin hazırlayan bir masallama yapar. Deleuzeyen anlamda bu masallamanın kendisi bellek, bellek de bir halkın icadı olacaktır. Algılanamaz-oluş ve hayvan-oluş taklit ya da asimilasyon olarak değil bilakis en belirgin oluş akışları şeklinde görünür.

Bu çalışma, bir felsefe tezi olmadığı için Deleuze felsefesinin yalnızca odaklandığı alanlarındaki kavramlarına yer vermesi bakımından sınırlılık taşımaktadır; ancak tam da sınırlılık taşıması, belirli bir alanda derinleşmeyi tercih etmesi güçlü yanlarından birini oluşturmaktadır. Deleuze felsefesinin organik ve bütünsel yapısı onun kavramlarını birbirinden ayırmayı güçleştirir; bu nedenle Deleuze’ün sinema çalışmaları ile kavramları arasında yeni bir okuma biçimi üretmek ve yeni sorular sormak önemlidir. Deleuze’ün kartografyasında bütün kavramları birbirleriyle ilişki içerisinde ve tutarlıdır. Kendisi de her yeni çalışmasında rizomatik bir biçimde bu kavramlar arasında özgürce dolaşmaktadır. Bu kavramlar yığınının arasında kaybolmanın mümkünlüğü ve anlaşılmasının zorluğu içinde okuruna ortadan başlama cesaretini veren yine kendisidir. Bu yüzden bu çalışma eksikleriyle de sonraki çalışmalara zemin hazırlayabilecek yeni soruları sordurabilecektir.

Böyle bir sinema diline niçin ihtiyaç var, sorusu akla gelecektir. Kaosla mücadelelemize bir parçacık düzen getirmek için mi? İnsanoğlu ilerleme için, hayatı anlamlandırarak yaşayabilmek için, mevcut toplumsal ilişkilerinin boğuculuğundan ve baskılarından kurtulabilmek için yaratıcı edimlere, zincirlerinden kurtulmuş ipleri boşaltılmış arzu akışlarına ve onları takip edebilme cesaretini bulabileceği kaçış çizgilerine ihtiyaç duymaktadır. Minör-oluşları deneyimledikçe sanatçı-yazar hem gündelik pratikleri yersizyurtsuzlaştırarak her şeyin başka türlüünün de mümkün olduğunu keşfedebilecek, hem de izleyicisine-okuruna tıpkı Deleuze’ün yaptığı gibi cesaret verecektir. Deleuze felsefesi, farklı bakış açısıyla bizi olanı bozmaya, olanın içindeki farklı olanlara işaret ederek kaçış çizgileri üretmeye iter. Yaşamın içinde kaçış çizgileri üretmek yaratıcı bir edimdir ve bu yaratıcı edimler daha iyi bir dünya hayali için gerçek hammaddedir. Olmayan halk için girişilen bu acı verici fakat olumlayıcı süreç, oraya-buraya yepyeni bir halkın tohumlarını ekecek, henüz mevcut olmayan düşüncelerin aktüelleşmesini sağlayacaktır. Seyredilen yolda karşılaşılan her canlı, her nesne, her insan onlarla ‘oluş’ sürecine girdiğimiz ölçüde bizi gerçeğe biraz daha yaklaştıracaktır. Deleuze ve Guattari bu çalışmaları her şeyin mümkün olduğuna inandıkları bir ortamda yapmışlardır. Buna inanan insanlar arttıkça, gelmekte olan halkın ayak sesleri de görkemli bir şarkıya ritim kazandıracaktır.

KAYNAKÇA

- Abelmann, N., McHuge K., 2005, *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre and National Cinema*, MI: Wayne State University Press
- Akay, A, (2004), *Tekil Düşünce*, İstanbul: Bağlam.
- Akay, A., (2015), *La Jetee Filmi Üzerine*, Sinema Tutkusu I, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl 18, Sayı 72, 89-116.
- Albertsen, N. ve Diken, B., (2014), *Organlı/Organsız Toplum*, Göçebe Düşünmek, der.: Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Altun, A.Y., (2016), *Gregor Samsa Bizim Neyimiz Olur?*, Arkakapak Kitap ve Kültür Dergisi, Yıl 1, Sayı 10, İstanbul: YKY, 22-23.
- Aras, Kudret (2013), *Gilles Deleuze Felsefesinde Özne-Oluş'un Ontolojik Tasarımı*, Basılmamış Doktora Tezi.
- Armes, R., (2011), *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, Çev.: Z. Ö. Barkot, İstanbul: Doruk.
- Arslan, A. T., (2016), *Ters Akıntının Açtığı Oyuk: Sevim Burak'ın "Büyük Kuş" Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak*, Söylem Filoloji Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, Aralık 2016, 182-195.
- Artaud, A., (2009), *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY.
- Ashton, D., (2006), *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effects*, PHD Thesis, Bowling Green State University, Ohio.
- Atça, M., (2011), *Sevim Burak'ın Yanık Saraylar'ında Baskaldıran Dil: Minör Edebiyat Açısından Bir Okuma*, XI. Uluslararası Dil – Yazın – Deyisbilim Sempozyumu (Gönüllülük ve Hosgörü) 13 – 14 Ekim 2011, 2. Cilt, ss. 78-87.

- Baker, U., (2012), *Deleuze ve Ayrıcalıklı Anlar*, Beyin Ekran, Der.: Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Ballantyne, A. (2012). *Mimarlar için; Deleuze ve Guattari* (Çev. Rahmi Ögdül). (Birinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Barlot, T. Shevellar, L. Ve Turpin, M. (2017). *Becoming Minor: Mapping New Territories in Occupational Science*, Journal of Occupational Science, 24(4), (524-534).
- Bayrak, Ö. (2016), *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bazin, A., (2011), *Sinema Nedir?*, çev.: İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Beaulieu, A. (2011). *The Status of Animality in Deleuze's Thought*, Journal for Critical Animal Studies, Cilt 9, Sayı 1, (69-88).
- Behrens, R., (2011), *Adorno Sözlüğü*, Çev: Mustafa Tüzel, Versus,
- Belge, M., (1983), *Türkiye'de Günlük Hayat*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, İstanbul: İletişim.
- Bergson, H., (1997), *Zaman ve Özgür İstenç* Çev.: Alp Tümertekin, Cogito, (11), (7-16).
- Bergson, H., (1998), *Metafizığe Giriş* Çev.: Barış Karacasu, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Bogue, R., (2013), *Deleuze ve Guattari*, çev.: İsmail Öğretir, Ali Utku, İstanbul: Otonom.
- Bogue, R., (2003), *Deleuze on Literature*, Routledge:New York.
- Bogue, R., (2013b), *'In the Penal Colony' in the Philosophy of Gilles Deleuze*, Philosophy and Kafka, ed.: Brendan Moran, Carlo Salzani, Marland: Lexington Books.
- Bora, T., (2016), *Kafka Ritimli ve Hissiyatlı Bir Sadeliğin Yazarıdır* (Röportaj), Arkakapak Kitap ve Kültür Dergisi, Yıl 1, Sayı 10, İstanbul: YKY, 32-34.

- Braidotti, R., (1993). *Discontinuous Becomings. Deleuze on the Becoming-Woman of Philosophy*, Journal of the British Society for Phenomenology, Cilt 24. Sayı 1, ss. 44-55.
- Braidotti, R. (2006). *The Ethics of Becoming-Imperceptible*, Deleuze and Philosophy içinde, ed.: Constantin V. Boundas, (131-159), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Theory*, New York: Columbia University Press
- Brown, L. (2007). *Becoming-Animal in the Flesh: Expanding the Ethical Reach of Deleuze and Guattari's Tenth Plateau*, PhaenEx 2, Sayı 2, ss. 260-278
- Brown, J., (2006), *South Korean Film Since 1986: The Domestic and Regional Formulation of East ASia's Most Recent Commercial Entertainment Cinema*, Flinders University, School of Humanities and Creative Arts.
- Bryant, L. R., (2011). *Two Types of Assemblages, Larval Subjects*, (erişim tarihi, 22.08.2020), <https://larvalsubjects.wordpress.com/2011/02/20/two-types-of-assemblages/>
- Buchanan, I. (2000). *Deleuzism A metacommentary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buchanan, I. ve Colebrook, C., (ed.) (2000). *Deleuze and Feminist Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buchanan, I. (2014), *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u*, Çev.: Fahreddin Ege ve Hakan Erdoğan, Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Carrouges, M., (1968), *Kafka Versus Kafka*, University of Alabama Press.
- Carrouges, M., (1975), *Directions for Use*, Le Macchine Celibi, the Bachelor Machines, Rizzoli:New York.
- Carter, D., (2011), *Doğu Asya Sineması*, East Asian Cinema, çev.: Nejat Ağırnaslı, İstanbul:Kalkedon.

- Cevizci, A., (1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul:Paradigma Yay.
- Choi, J., (2010), *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*, CT: Wesleyan University Press.
- Chung, C., (2012), *Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies*, 1923–1939, Cross-Currents: East Asian History and Culture Review, No. 5 (December 2012).
- Cingöz, Y. (2013). *Feminist Felsefe ve Deleuze*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Colebrook, C., (2000). *Introduction*, Deleuze and Feminist Theory içinde, ed.: Ian Buchanan ve Claire Colebrook, 18-37, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Colebrook, C., (2002), *Gilles Deleuze*, Çev.: Cem Soydemir, Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Colebrook, C., (2002b), *Understanding Deleuze*, Allen & Unwin, Cultural Studies, ed.: Rachel Fensham ve Terry Threadgold.
- Globus, G., G., Richard C. P., (1966), *Tausk's "Influencing Machine" and Kafka's "In The Penal Colony"*, American Imago, the John Hopkins University Press, Vol. 23, No. 3 (FALL 1966), pp. 191-207.
- Corngold, S. (1988), *Franz Kafka: the Necessity of Form*, Cornell University Press: London.
- Crockett, C., (2005). *Technology and the Time-Image: Deleuze and Postmodern Subjectivity*. South African Journal of Philosophy, 24(3), 176–188. doi:10.4314/sajpem.v24i3.31423
- Stephen Crofts, “*Concepts of National Cinema*,” in World Cinema: Critical Approaches, ed.: John Hill and Pamela Church Gibson, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 4.

Stephen Crofts, “**Reconceptualising National Cinema/s**,” in Film and Nationalism, ed.: Alan Williams, (New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press, 2002), p. 28.

Çevirici, S., (2020), **Faşist Olmayan Bir Yaşam Biçimi Olarak Deleuze’de Siyasetin Alımlanması**, Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi 39 (1), 105-135.

Deleuze, G., (1989), **Masochism: Coldness and Cruelty**, Translated by Jean McNeil, New York: Zone Books.

Deleuze, G. (1995), **Conversation with Toni Negri. Negotiations 1972 – 1990**, Translated by Martin Joughin, European Perspectives. New York: Columbia University, s. 169-176.

Deleuze, G., (1997a), **Cinema 1: The Movement-Image**, Translated by H. Tomlinson, B. Habberjam, 5th printing, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1997b), **Cinema 2: The Time-Image** (5. bs.), Translated by H. Tomlinson ve R. Galeta, 5th printing, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., (1998), **Essays Clinical and Critical**, London-New York: Verso.

Deleuze, Gilles (2006), **Müzakereler**, Çev. İ. Uysal. İstanbul: Norgunk Yay.

Deleuze, G., (2009), **İssız Ada ve Diğer Metinler**, Yayına Hazırlayan: David Lapoujade, Çev.: Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer, Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay, Ankara: Bağlam Yay., 2009.

Deleuze, G., (2013), **Foucault**, Çev: Burcu Yalım - Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk.

Deleuze, G., (2014), **Sinema I: Hareket İmge**, Çev: Soner Özdemir, Norgunk: İstanbul.

Deleuze, G. (2015), **Anlamanın Mantığı**, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G., Guattari, F., (1987), *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., Guattari, F., (1990), *Kapitalizm ve Şizofreni Göçebelimi İncelemesi: Savaş Makinası*, Çev.: Ali Akay, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Deleuze, G., Guattari, F., (2000), *Capitalism and Schizophrenia, Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Deleuze, G., Guattari, F., (2008), *Capitalism and Schizophrenia, A Thousand Plateaus*, Translated by Brian Massumi, London: Continuum.
- Deleuze, G., Guattari, F., (2012), *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2014), *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1*, (2. Baskı), Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yay.
- Deleuze, G. ve Guattari, F., (2015), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev.: Işık Ergüden, Dedalus Yayınevi, İstanbul.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017), *Felsefe Nedir?*, Çev. T. Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G, Parnet, C., (1990), *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Demir, I., (2017), *Deleuze ve Spinoza Kavramları Üzerinden Kardelen Fincancı, Nezaket Ekici ve Ali Çam'ın Çalışmalarının Değerlendirilmesi*, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- TOJDAC, July 2017, Volume 7 Issue 3, 427-437.
- Demirtaş, M., (2014), *Minör Edebiyat ve Minör Oluş*, Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında, haz.: Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, İstanbul: Metis yay.

- Doherty, T., (1984), *Creating a National Cinema: The South Korean Experience*, Asian Survey, Volume 24, Issue 8, (840-851).
- Erdönmez, I., Ç., (2014), *20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Deleuze*, Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 5, Haziran 2014, 1-10.
- Erin, S., (2019), *Lee Byeong-Il's 1941 Retelling of the Story of Chunhyang*, *Literature/Film Quarterly*, vol.47, no.4, https://lfq.salisbury.edu/issues/47_4/lee_byeong-ils_1941_retelling_of_the_story_of_chunhyang.html (erişim tarihi: 8 Mayıs 2021).
- Erkan, Ü., (2019), *Gilles Deleuze Felsefesinde Temel Kavramlar ve Yeni Toplumsal Hareketler*, OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 13 (19), 2627-2652.
- Erksan, M., (1994, 11 Haziran), *Sinemanın 100. Yılı*, Cumhuriyet Gazetesi, ss. 2.
- Esen, Ş., (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*, İstanbul: Agora.
- Flaxman, G., (2000), *The Brain is the Screen – Deleuze and The Philosophy of Cinema*, London: University of Minesota Press.
- Flieger, J. (2000). *Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification*, Deleuze and Feminist Theory içinde, ed.: Ian Buchanan ve Claire Colebrook, 38-63, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Foucault, M., (2011), *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, (3. Basım), çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay ve Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Framton, D. (2013), *Filmozofi*, Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. Çev.: C. Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Garaudy, R. (2007). *Kafka*, 2. baskı, çev.: Mehmet Sert, İstanbul:Yirmidört Yayınevi.

- Genosko, G. (2009). *Introduction to Félix Guattari's 'Project for a Film by Kafka'*, Deleuze Studies, C. 3, S. 2, ss. 145–149
- Genosko, G., (2015), *Félix Guattari and Minor Cinema*. European Visions, edited by Janelle Blankenship and Tobias Nagl, Bielefeld: transcript-Verlag, 2015, pp. 337-350. <https://doi.org/10.14361/9783839418185-021>.
- Gilmore, C., (2015), *A Minor Literature in a Major Voice: Narrating Nubian Identity in Contemporary Egypt*, American University in Cairo Press, pp. 52-74.
- Goodchild, P., (2005), *Arzu Politikasına Giriş: Deleuze & Guattari*, Çev: Rahmi Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Grosz, E., (2009), *Feminizm , Sanat, Deleuze ve Darwincilik*, Çev.: Zeynep Direk, Cogito, Sayı: 58, 2009, 11-145.
- Guattari, F., (1996), *A Liberation of Desire: an Interview with George Stambolian*, The Guattari Reader, Ed.: Gary Genosko, Massachusettes: Blackwell Pub.
- Güçbilmez, B., (2003), *Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Sesin Temsili*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 16, Ankara.
- Güçbilmez, B., (2017), *Yazının Kalbine Yürüyen İğne*” Notos Öykü, Sayı 65, İstanbul.
- Güçlü, E., (2013), *Deleuze'ün Sinema Felsefesine Kaos-Oluş Perspektifiyle Yaklaşma Denemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi.
- Hakverdi, G., (2015), *Gitmeden Göçmek: Bir Fotoğrafçının Düşündürdükleri Üzerine*, Moment Dergi, 2(1), 2015, 224-241.
- Hardt, M., (2012), *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*. Çev. İ. Öğretir, A. Utku, İstanbul: Otonom Yayınları.

- Holland, E. W., (2013): **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş**, (2. Basım), Çev.: Ali Utku-Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Holtmeier, M., College, I. (2016), **The Modern Political Cinema: From Third Cinema to Contemporary Networked Biopolitics**, Film-Philosophy 20 (2016): 303–323.
- Işık, M., Özdemir E., (2017), **Türk Sineması'nda Kore Savaşı'nı Konu Alan Filmlerde İdeoloji ve Özne**, IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi, ed.: Ahmet Aytaç, (127-132), İstanbul: Anka Basım.
- İpek, Ö., (2017), **Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali**, Erciyes İletişim Dergisi “akademia”, Cilt (Volume): 5, Sayı (Number): 1, 282-294.
- İşler, B. (2020), **Derviş Zaim'in Geleneksel El Sanatları Üçlemesinin Gilles Deleuze'ün Zaman İmgesi Kavramı Açısından Okunması**, SineFilozofi Dergisi Özel Sayı, www.sinefilozofi.org adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 20.02.2020).
- Kabadayı, L., (2015), **Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine**, Sinema Tutkusu I, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl 18, Sayı 72, 117-128.
- Kafka, F. (2012), **Akademi İçin Bir Rapor**, Bütün Öyküler, Çev.: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kafka, F. (2013), **Günlükler**, çev.: Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kafka, F., (2015), **Dönüşüm**, çev.: Emre Alagöz, Ankara: Panama yay.
- Kafka, F., (2018). **Ceza Sömürgesi**. Çev. Kerem Çalışkan. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaplan, T., (2020), **Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ABD, 2020.

- Karadağ, İ., (2014), *Yaratıcılık ve Öznellik*, Göçebe Düşünmek, Ed.: Ahmet Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş., İstanbul: Metis, 50-83.
- Kılıç, S., (2013), *Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması*, Kaygı Felsefe Dergisi, S. 21, Güz, 95-110.
- Kim, H. D., Lee, H., Baek, M., (2019), *Discourse on Joseon Cinema I (Chunchu 2, no. 11, November 1941) Im Hwa*, Journal of Japanese and Korean Cinema, 11:2, 186-193.
- Kim, K. H. (2004)., *The Remasculinization of Korean cinema*, Duke University Press.
- Klein, C., (2017), *Cold War Cosmopolitanism: The Asia Foundation and 1950s Korean Cinema*, Journal of Korean Studies, Volume 22, Number 2, Fall 2017, 281-316.
- Koppensteiner, N. (2009). *Beyond Postmodernity: Living and Thinking. A Nietzschean Journey*, Peace Studies, (erişim tarihi 17 Ağustos 2019) <https://www.uibk.ac.at/peacestudies/downloads/peacelibrary/beyondpostmodernity.pdf>
- Küçükalp, K., (2009), *Deleuze'ün Felsefe Kavrayışı*, Kaygı Felsefe Dergisi, S. 12, ss. 131-145.
- Laurie, T. (2015). *Becoming-Animal Is a Trap for Humans: Deleuze and Guattari in Madagascar*, Deleuze and the Non/Human içinde, ed.: Jon Roffe ve Hannah Stark, New York: Palgrave Macmillan, (142-162).
- Lee, H., (2000), *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*, Manchester:Manchester University Press.
- Lee, Y. I., (1988), *the History of Korean Cinema*, çev.: Richard Lynn Greever, Seoul:Jimoondang.
- Lent, J. A., (1990), *The Asian Film Industry*, London: Helm.

- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Löwy, M., (2008), *Franz Kafka Boyun Eğmeyen Hayalperest*, Çev: Işık Ergüden, İstanbul: Versus.
- Maratti, P., (2008), *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, The Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.
- Marks, J., (2005), *Kafka, Franz (1883-1924)*, The Deleuze Dictionary, edited by: Adrian Parr, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- May, T., (2017), *Deleuze: Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?*, çev.: Sercan Çalcı, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Min, E., Joo, J., Kwak H. J., (2003), *Korean Film: History, Resistance and Democratic Imagination*, CT: Praeger.
- Newman, S., (2006), *Bakunin'den Lacan'a*, Çev.: Kürşad Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı.
- Odabaş, B., (2006), *Türk Sineması'nın Kuruluşunda Ordunun rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri*, İÜ İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:24, (205-212).
- Onaran, A. Ş., (1994), *Türk Sineması I. Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özçınar, M., (2013), *Deleuze: Oluş ve Zaman Felsefesi Olarak Sinema*, Sinema Kuramları 2, Editör: Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yay., 263-282.
- Özçınar, M., (2017), *Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı*” SineFilozofi Dergisi, Volume 2, Number 4, 73-93.
- Özgüç, A., (1993), *100 Filmde Türk Sineması*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özman, A., Bağır, İ., T., (2015), *İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Francesco Rosi'nin Politik Sineması Cristo Si E Fermato A Ebolü Üzerine Notlar*, Sinema Tutkusu II, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl 18, Sayı 73, 109-138.
- Özön, N., (1968), *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, İstanbul: Bilgi Yayınları

- Özön, N., (1985), *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N., (2010), *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Öztürk, M. (2007). *Franz Kafka ve Sinema*, İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.
- Öztürk, S., (2016), *SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine...*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 42 / Bahar 2016, 139-156.
- Patton, P., (2001), *Conceptual Politics and The War-Machine in Mille Plateaux*, Deleuze and Guattari-Critical Assessments of Leading Philosophers, edited by Gar Genosko, vol. III, Routledge, London, pp. 1277-1298.
- Paquet, D., (2009), *New Korean Cinema: Breaking the Waves*, NY: Columbia University Press.
- Pehar, L., (2017), *Kafka: a Blueprint of Desire*, yayınlanmamış doktora tezi, Department of Germanic Languages and Literatures, University of Toronto. (kaynakça yazımı doğru mu kontrol et)
- Pisters, P., (2003), *The Matrix of Visual Culture: Working With Deleuze In Film Theory*, Stanford University Press, Stanford.
- Rae, G., (2019), *Independence, Alliance, and Echo: Deleuze on the Relationship between Philosophy, Science, and Art*, Deleuze, Guattari, and the Problem of Transdisciplinarity, edited by Guillaume Collett, Bloomsbury Publishing.
- Rodowick, D. N., (2018), *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D., N., (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine*, London: Duke University Press.
- Ryan, M., Kellner, D., (2016), *Politik Kamera*. Çev. Elif Özsayar, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

- Sarup, M., (2004), *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev.: Abdulkaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010), *Deleuze ve Sanat*, Çev. Nurten Sarıca, Ankara: De Ki Yay.
- Scognamillo, G., (2010), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
- Serttek, G. E., (2013), *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Smith, D., Protevi, J. (2008), **Gilles Deleuze**, the Stanford Encyclopedia of Philosophy, ed.: Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/> (erişim tarihi: 09.05.2021).
- Standish, I., (1993), *Korean Cinema and the New Realism: Text and Context*, East – West Film Journal, Vol.: 7, No. 2, (54-80).
- Standish, I., (1994), *United in Han: Korean Cinema and the New Wave*, Korea Journal Vol.: 32, No: 4, 109-118.
- Stivale, C. J., (1980), *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Schizoanalysis & Literary Discourse*, SubStance, Vol. 9, No. 4, Issue 29, (46-57).
- Suner, A. (2006), *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutton, D. ve Martin-Jones D. (2016), *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, Çev. M. Özbank ve Y. Başkavak, İstanbul: Kolektif.
- Sütçü, O., Y., (2014), *Dünya ve İnsan İmgesi: Sinematografik İnanç*, Felsefelogos, 55(4), 27-37.
- Sütçü, Ö. Y. (2015), *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Sütçü, Ö. Y., (2016), *Deleuze ve Edebiyat: Sınırların Ötesine Geçmek*, ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, Temmuz/July 2016, 9(2), 84-100.

- Szymanski, A., (2011), *It's All About Love: Félix Guattari's Minor Cinema*, Revue Kinephanos, Multilingualism in Popular Arts, Vol. 3, No. 1, 92-109.
- Szymanski, A., (2017), *Minor Cinemas of Melancholy and Therapy*, PhD Thesis, Concordia University, Canada.
- Tuğran, F. E. (2016), *Türk Sineması'nda Fantastiğin Dönüşümü: Deleuzeyen Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türkgeldi, K., (2015), *Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda "21 Gram"a Bir Bakış"*, Akdeniz İletişim Dergisi, S. 24, 114-131.
- Uzunlar, B., (2017), *Deleuze'nin Artaud Okumasındaki İçkin Yaşam Arayışı*, Kaygı Felsefe Dergisi, S. 29, ss.195-211.
- Verevis, C., (2005), *Minoritarion + Cinema*, The Deleuze Dictionary, edited by: Adrian Parr, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wagenbach, K. (2008). *Franz Kafka Yaşamöyküsü*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- White, J. (2018). *Introduction: Four Kinds of Minor Cinema (and Some Thoughts on a Fifth)*, Canadian Review of Comparative Literature, Cilt 45, Sayı 3, 357-380.
- Yakupoğlu, M., (1999), *Özne ve Söylem*, Söylem Üstüne Söylem, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl 3, Sayı 9, 79-90.
- Yardımcıoğlu, M., Kaplan, M., (2018), *Kapitaliz ve Şizofreni: Deleuze ve Guattari*, G. Ü. İslâhiye İİBF Uluslararası E-Dergi, 2(2): 77-87.
- Yecies, B., (2005), *Systematization of Film Censorship in Colonial Korea: Profiteering from Hollywood's First Golden Age, 1926-1936*, Journal of Korean Studies, Volume 10, Number 1, Fall 2005, pp. 59-83.

- Yecies, B., Shim, A., (2011), *Korea's Occupied Cinemas, 1893-1948: the Untold History of the Film Industry*, NY: Routhledge.
- Yetişkin, E., (2010). *Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek*, Akademik İncelemeler Dergisi. Cilt 5, Sayı 2, İstanbul.
- Yetişkin, E. (2011), *Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fak. Der. S.: 40, İ.Ü.İletişim Fak. Basımevi, 123-141.
- Yılmaz, M., (2016), *Görkemli Kaybedenler Franz Kafka ve Gregor Samsa*, Arkakapak Kitap ve Kültür Dergisi (iç.), Yıl 1, Sayı 10, İstanbul: YKY, 26-27.
- Young, I. L., (2000), *Brief History of Korea: a Bird's-Eye View*, NY:The Korea Society.
- Yüzüncüyıl, K., Buluş, B., (2016), *Hareket-İmge Ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri*, MomentDergi, 3(2): 467-482.
- Zourabichvilli, F., (2011), *Deleuze Sözlüğü*, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

2006 yılında Marmara Üniversitesi Sermaye Piyasası Bölümü'nden mezun olduktan sonra Gazi Üniversitesi Radyo TV Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansa başlamıştır. 2012 yılında “Çağdaş Çin Sineması'nda Kadının Sunumu: Zhang Yimou Örneği” başlıklı teziyle mezun olmuş ve 2013 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başlamıştır.

2008 yılında Uşak Üniversitesi'nde Uzman kadrosuyla çalışmaya başlamış, burada Protokol, Basın ve Halkla İlişkiler Koordinatörlüğü ve Kadın Sorunları Uygulama ve Araştırma Merkez Müdür Yardımcılığı görevlerini üstlenerek hem idari hem de akademik çalışmalara imza atmıştır. 2015 yılında TRT Genel Müdürlüğü'ne Basın ve Yayın Müdürü olarak atanmış bu görevi 2020 yılına kadar sürdürmüştür. 2005-2015 yılları arasında TRT Radyo 3 ve TRT FM kanallarında dış yapımcı olarak pek çok radyo programı hazırlamış ve sunmuş, resmi ve akademik pek çok programda sunuculuk ve moderatörlük yapmış, çeşitli seminer ve konferanslarda bildiriler sunmuş, kitap ve dergi editörlüğü yapmıştır.

Akademik çalışmalar:

Kitap bölümü:

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 15: Sinema ve Yeşilçam, Bölüm Adı: Minör Anlatı Bağlamında Modern Siyasal Sinema Üzerine Bir Tartışma), (2019), ŞAHİN GÜVEN ASLIHAN, Bağlam Yayınları, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayraktar, Derleyen: Ahmet Emin Bülbül, Basım Sayısı: 1, ISBN: 978-605-9911-51-1, 129-142, Türkçe (Bilimsel Kitap)

Uluslararası Hakemli Dergide Yayımlanan Makale:

ÖZÇINAR MERAL, ŞAHİN GÜVEN ASLIHAN (2021). Interpreting Conservatism Constructed as Daily Life Ideology in the Movies A Tale of Three Sisters (Kız Kardeşler) and Commitment (Bağlılık Aslı), The Journal of Communication and Media Studies, 6(4), 1-17, Doi: 10.18848/2470- 9247/CGP

Kitap editörlüğü:

Sinemaya Taşradan Bakmak, (2020), Su Yayınevi, Editör: Meral Özçınar, Aslıhan Şahin Güven, Basım Sayısı: 1, Sayfa Sayısı: 224, ISBN: 978-605-4554-61-4, Türkçe (Bilimsel Kitap)

Dergi editör yardımcılığı:

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (Endekste taranmıyor), Editör Yardımcısı, Uşak Üniversitesi, 31.10.2014.

