

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI**

**HAREKET İMGEDEN ZAMAN İMGEYE YERSİZYURTSUZ
İMAJLAR: DELEUZE VE GUATTARİ DÜŞÜNCESİ
EKSENİNDE GÖÇ FİLMLERİ VE YERSİZYURTSUZLUK**

Fatma DOĞRUSÖZLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Mikail UĞUŞ

KASIM - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**HAREKET İMGEDEN ZAMAN İMGEYE
YERSİZYURTSUZ İMAJLAR: GİLLES DELEUZE VE
FELİX GUATTARİ DÜŞÜNCESİ EKSENİNDE GÖÇ
FİLMLERİ VE YERSİZYURTSUZLUK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatma DOĞRUSÖZLÜ

Enstitü Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar

**“Bu tez 29/11/2023 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Yusuf ADIGÜZEL	Başarılı
Doç. Dr. Mikail UĞUŞ	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Furkan POLAT	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☒

Hayır ☐

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Fatma DOĞRUSÖZLÜ

29/11/2023

İÇİNDEKİLER

GÖRSEL LİSTESİ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: “YERSİZ-YURTSUZLAŞMA” /DETERRİORİALİZATİON..	8
1.1. Martin Heidegger’in Dasein’i ve Yurtsuzluk /	10
1.2. Friedrich Nietzsche ve Yurt.....	14
1.3. Edward Said ve Yersiz-Yurtsuz Kimliği: “Out of Place”	18
1.4. Gilles Deleuze ve Felix Quattari’ de Yersiz-yurtsuzluk ve Yurtsallaşma.....	19
2. BÖLÜM: GILLES DELEUZE VE SİNEMA/ DELEUZE’ÜN	
SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI	26
2.1. Hareket-İmge	31
2.2. Zaman Algısı ve Sunumu	38
3. BÖLÜM: HAREKET-İMGE VE ZAMAN-İMGE SİNEMASINDA	
YERSİZYURTSUZ İMAJLAR	46
3.1. Film Çözümlemeleri.....	46
3.1.1. Eşanlamlılar (Synonyms, 2019)	46
3.1.2. Araf (Limbo, 2010)	56
3.1.3. Umudun Öteki Yüzü (The Other Side Of Hope, 2017).....	64
SONUÇ	72
KAYNAKÇA.....	75
ÖZ GEÇMİŞ	79

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Nadav Lapid, Synonyms (2019) Filminden Bir Sahne	51
Görsel 2: Ben Sharrock, Limbo (2020) Filminden Bir Sahne	63
Görsel 3: The Other Side Of Hope (2017) Filminden Bir Sahne	71



ÖZET	
Başlık: Hareket İmgeden Zaman İmgeye Yersizyurtsuz İmajlar: Gilles Deleuze ve Felix Guattari Düşüncesi Ekseninde Göç Filmleri ve Yersizyurtsuzluk	
Yazar: Fatma doğrusözlü	
Danışman: Doç. Dr. Mikail UĞUŞ	
Kabul Tarihi: 29/11/2023	Sayfa Sayısı: iv (ön kısım) + 79 (ana kısım)
Yersizleşme sürecin-oluşun kendisini tasvir etmekte ve niteliksel bir değişime işaret etmektedir. Zaman imaj filmlerinde göçebenin imajlar ile bu bağlantısallığı sürecin devamlılığı ve oluşun akışını bize sunma gücüne sahiptir Sanat sineması bu kapsamda göçü imgeleyen filmler üzerinden göç-göçebelik yersizyurtsuzlaşma (deteriorialization) sürecine indirgenerek bir oluşu ve bunu sinema ile icra ettiği için farklı bir deneyim yaşatması bakımından bir özgünlüğü içermektedir. Sözden ve iletişimden kaçan bir yaratma eylemi olarak sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imgeyle kavramlaştıran ve yeni yaşam olasılıklarını arayan bir etkinliktir. Bu inceleme de göçebenin filmlerdeki karakterler ve onların yaşadıkları süreçlerle kurdukları ilişkileri odağa alarak yersizyurtsuz imajların nasıl kavram üretmek, düşünsel açılım yarattığını sözle değil muhayyilenin gücüyle göstermek amacı taşımaktadır. İnceleme, konusu itibarıyla göç sineması bağlamında sergilenen “<i>düşünce/yoğun</i>” filmlerinden; (<i>Synonyms: Eşanlımlılar</i> 2019, <i>Limbo: Araf</i>, 2020, <i>The Other Side Of Hope: Umudun Öteki Yüzü</i>, 2017)’nü örneklem kapsamında seçmiştir. Bu çerçevede teorik zemini Gilles Deleuze ve Felix Quattari’nin geliştirdiği yersizyurtsuzluk kavramına dayanarak sınırlamıştır, çalışma, sinemanın bir sanat olarak yaşamla ilişkisini, dirimselci yönünü, diğer bir ifadeyle “oluştur” açığa çıkan farkları, felsefeyi pratik olarak eyleyen söz konusu filmlerle görmenin ve deneyimlemenin imkânlarını ortaya koymuştur. Göçün daha çok siyasi ve sosyolojik çalışmalarla anlamlandırılmaya çalışıldığı günümüzde söz konusu olguyu bu filmler sayesinde imajlarla da düşünebilmeyi, deneyimlemeyi ve ortak duyguların eşliğinde niteliksel bir algılamaya yükselttiği görüşünü savunmaktadır. Bu açıdan çalışma Gilles Deleuze ve Felix Quattari’nin yersizyurtsuzlaşma düşüncesini yorumlayan metinleri birincil kaynak olarak ele alırken bunun yanında araştırmayı tek bir perspektiften değerlendirmemek ve yersizyurtsuz kavramının daha iyi anlaşılması amacıyla literatür taraması kapsamında Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ve Edward Said gibi kavramın farklı yorum ve anlamlandırmalarına yer açan düşünürlerin fikirlerine de yer vermiştir. Bu anlamda düşünsel yönlendirme ve yaratımı için kavramlar üreten Gilles Deleuze’ün yaklaşımları ve sinema felsefesini formüleştirdiği Hareket-İmge ve Zaman-İmge kitaplarındaki çeşitli kavramları, film anlatısında imajlar yoluyla örneklendirilerek, filmlerin düşünce bağlantıları nitel analizlerle yakalanmaya çalışılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Hareket İmge, Zaman İmge, Yersizyurtsuzluk, Göç	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Deterritorialized Images From Movement Image to Time Image: Migration Films and Deterritorialization on the Axis of the Thoughts of Gilles Deleuze and Felix Guattari	
Author of Thesis: Fatma DOĞRUSÖZLÜ	
Supervisor: Assoc. Prof. Mikail UĞUŞ	
Accepted Date: 29/11/2023	Number of Pages: iv (pre text) + 79 (main body)
The process of deterritorialization depicts and signifies the emergence of a qualitative change. In the context of time-image films, this connection of the nomad with the images has the power to present us the continuity of the process and the flow of becoming. Art cinema, by reducing the concept of migration and nomadism to the process of deterritorialization through films that imagine migration, offers a unique experience in terms of bringing about a formation and executing it through cinema. Cinema, as a creative act that escapes from words and communication, conceptualizes thought through movement-image and time-image, seeking new possibilities for life. By focusing on the relationships that nomads establish with the characters in the films and the processes they go through, this analysis aims to show how terrestrial images produce concepts and create intellectual expansion, not with words but with the power of imagination. The study, by its nature, seeks to demonstrate how the images of displacement produce concepts and intellectual expansions by harnessing the imaginative power. In the context of migration cinema, the analysis has chosen to sample films known for their "the philosophical cinema" portrayal, specifically (Synonyms: 2019, Limbo: Araf, 2020, The Other Side Of Hope: Umudun Öteki Yüzü, 2017). Within this framework, the study has grounded its theoretical foundation in the concept of deterritorialization developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The work explores the relationship between cinema as an art form and life, its vitalistic aspect, or in other words, the differences that emerge in "becoming," by practically examining the possibilities of seeing and experiencing through films that enact philosophy. In a contemporary context where migration is predominantly interpreted through political and sociological studies, the study argues that these films enable us to think about and experience the phenomenon through images, elevating qualitative perception in the company of shared emotions. In this context, the study takes texts interpreting Gilles Deleuze and Felix Guattari's concept of deterritorialization as primary sources. However, in order to avoid evaluating the research from a single perspective and to better understand the concept of deterritorialization, the study also includes ideas from thinkers such as Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, and Edward Said through a literature review. These thinkers provide different interpretations and meanings to the concept, enriching the exploration of deterritorialization. In this regard, the study aims to capture the intellectual guidance and creation by incorporating various concepts from Gilles Deleuze's approaches and his formulation of cinema philosophy in his books "Movement-Image" and "Time-Image." These concepts are exemplified through images in film narratives, and the intellectual connections within films are explored through qualitative analyses.	
Keywords: Movement Image, Time Image, Deterritorialization, Migration	

GİRİŞ

Göçmenin hafızasını anlamak, nasıl inşa edildiğini öğrenmek, hayaletsi bedenini kurgusal öykülerin algoritmalarında ifşa ederek deneyimlemek, onun ne orada ne burada her an arafta ve arada olma serüvenini bir imge bir ses, ışık ya da bir bakışın zamansallığında kovuşturmak; zihnin çağrışımlarına uyanan, tefekkür mahfilini kışkırtan, düşünceyi ayartan bir belleğin devrelerinde salınıp, varlığı, işleyişini, içsel, ama öznel dayatmalardan beri, üretken bir akış içinde soğurtmak; ve böylece düşüncenin “gök kubbeyi yırtıp yersizyurtsuzlaştırmasına” kapı aralayabilmektir. Bu uzun ve bitimsiz mecranın seyri sefası her anın keşfe matuf bir algılanıma, harekete çokluk ve çeşitlilik veren bir tasavvurun varlık içindeki inkişafına bağlıdır. Minik bir hareketin, minör farkın ve arzunun; tutkulu, albenili, vazgeçilmez ve bir o kadar sancılı bir muhakemeye yol vermesidir. Düşünceyi tutkuya kurban etmeden ama aynı zamanda tutkuyu düşünceye ezdirmeden, onu sadece akıl ile kavranılabilen, tanımlanmış şeylerin-nesnelerin sevk edilmiş, yönlendirilmiş ve alıştırılmış oyunlarından alıkoymaktır.

Düşünmek için kavram üretme zorunluluğunu bertaraf etmek, kavramlara sahip olunmadan da duygularla ve imgelerle düşünebilmeyi ortaya koymaktır. Bu yüzden canlılığı ve devinimi emerek düşünceyi kurutan bir soyutlama ile varoluşu ıskalayan, onu öze indirgeyen ve düşünceyi sadece kavramların kucağına atan, dar perspektiflere hapseden benzerlikten, zıtlıktan ve analogiden kaçırtmaktır. Ağaç biçimli düşünmeye dayanmayan bir ontolojiyle düşünceyi iflah olmaz hakikatin koyu temsilciliğinden kurtarmaktır. Platon’un mağarasından ideal dünyasına geçiş yaparak bilgisel aydınlanma yaşamak değildir bu. Düşünceyi, merkezi bir koldan fırlayan tekil çizgilerin hamlığından koparıp merkezi olmayan bir çemberin sonsuzluğunda, oluşun ve akışın pratiğinde alımlamaktır. Düşünceyi dogmatik ve öz temsillerin örtüsünden çekip ona göçebe elbisesi giydirmek ve özgür yolculuklara çıkartmaktır. Hakikati ne aşkın özlerde ne de mutlak ilkelerde aramak, tam tersine yaşamın içindeki göstergelerle ilişkiye girerek idrak etmektir. Kaba ve softa yurtların sokaklarında bir göçebe arayışında, hakikatin bir keşif meselesi olmadığını, aksine bir yaratma ve dolayısıyla bir oluş meselesi olduğunu anlamak ve yersizyurtsuzluğa yazgılanmaktır. Ne “duyumsanır olanı aşmak” ne de “duyumsanır olana gömülme” sadece ve sadece yaşanılabilirliğe göz kırpmak, bunu bütünü bir parçası adına hayatın her yanına dağıtmaktır. Yaşama içkin hareketi

onaylamak ve böylece hareketin her türlü sabit ve aşkın belirlenmeye karşı bir direnç noktası, bir kaçış çizgisi yaratma imkânına yollar açmaktır.

Aşkınsal kodların anlam dayatmalarına bir kaçış çizgisi olarak sinema, verili göstergelerden ve temsillerden çözülmüş bir üretim aracı olarak cömertçe düşünceyi yersiyurtsuzlaşmaya tabi tutar ve hareketi canlı, akışta bırakır. Böylece yersiyurtsuzlaşma ile yaratıcı ve üretici güç bambaşka varoluşlara imkân aralar. İşte bu, sinematografik düşünmenin başarısıdır. Nitekim o düşünceyi ayırıştırır, saf bir şekilde zaman içindeki ilerlemesini yavaşlatır ve böylece dağınık ve yersizyurtsuzlaşma ile göçebe oluş ile ele geçirilemez hale gelir.

Filozof bir yönetmenin tam olarak yaptığı da budur. Sinemayı üretici bir güç olarak işler ve mümkün dünyalar yaratır. O, Lawrence’e göre “gitmek, kaçıp kurtulmak... Ufku geçmek, başka bir hayata girmeyi sanatının asıl amacı haline getirmiştir. Öyle ki sanatçı olarak bu kaçış yolunda kendini oluşa bıraktığı için, rahatlıkla oluşta açığa çıkan farkları hayal eder, düşünür ve yaratmak için harekete geçer. Bu durumda bir metin ya da film, kişiyi başka bir oluş haline taşıma potansiyeli içeriyorsa, yani “oluş süreçlerine” sokuyorsa bir kavram, imge veya ses ile başka bir şeye dönüşme fikri ve deneyimi yaşıyorsa; işte bu, kişiyi yaşama açılan kaçış çizgileri ile buluşturur ve onu yeni bir varlık haline getirir. O artık topraktan ayrılıp gökyüzüne çıkmıştır. Bu çıkma bir terkediş değildir asla, yersizyurtsuzlaşma ile keşmekeşliğin kargaşasında, bilinmezliğe ve onun ihtişamıyla karşılaşarak kavgaya tutuşmak ve böylece özgürleşmektir. Apolluncu dünyanın kendi kendisi için olmaya yönelik itilim, tipik, basitleştiren, vurgulayan, gücü olumlayan, iki anlamlı olan yasanın altında bir özgürlük sunmaz. Aksine Dionysos’un dünyasında “kendini unut” mottosuna sığınarak kimliğin unutuluşunu salık verir ve hakikatin ve daimî değişimin ve yaratmanın esrikliğinden kendinden yeniden doğuşu müjdeler.

Çünkü nasıl ki felsefe yeni düşünceler, hayat biçimleri ve yaratımları için olanaklar sunuyorsa sinema, bu yolda düşünce oluşumu için farklı varyantlarla insanın “kısıtlı görme” haline bakış açıları getirerek çeşitli-çoklu algılama formları yaratır. Bu minvalde algıyı algılardan, duyguyu duygulardan çekip alarak hareketi bükerek ve kullandığı imgelerle düşünce edimini hareket ve zaman blokları ile yeniden oldurur. Çünkü “felsefe, bilim ve sanat gökkubeyi yırtmamızı ve doğruca kaosun içine dalmamızı ister”. Sinema ise felsefesini kavramların yaratımından kopararak kendi içinde imgeler, sesler, yüzler ve

ışıklarla henüz meydana gelmemiş bir yeryüzüne ve insanlara çağrıda bulunarak yapar. Bunu da barındırdığı “yersizyurtsuzlaşma” itkisi içinde yeni halklar yaratarak yapar. Böylece izleyici hiçbir zaman deneyimleme imkânı bulamayacağı hayat biçimleri ve yaratımlarını, sinemanın hareket ve zaman blokları sayesinde, yarattığı düşünümsel iklimi ve niteliksel bir sıçraması ile tecrübe eder.

Göç-göçebelik olgularının yer aldığı filmler ise bu bağlamda hem bir kaçış çizgisi olarak atılım gösteren sinemanın varlığını hem de imgelediği sayısız hikâyelerinden biri olan göçle yersizyurtsuzluğun iç içe girmiş yapısını aynı anda ortaya koyar. Öyle ki sinemanın çıkış noktasını olduran faktörlerin yine bir kaçış-çıkış halini imgeleyen göç filmlerindeki hikâyelerinin “kaçış çizgisi”, yaratma eylemi bağlamında hareket noktalarını eyleyen faktörler ve çıkış amaçları aynıdır denilebilir.

Bu çalışma ise kaçış çizgilerine bir aralık açabilmek ve o aralıktan sinemanın, felsefenin en nihayetinde sanatın sunduğu imkânla, göç filmleri üzerinden yersiyurtsuz imgelerin/imağların ötesini incelemek ve buradan sinematografik bir düşünme ile göçebeliği ve yersizyurtsuzluğu niteliksel bağlantılar eşliğinde kesişme noktaları ile buluşturmaktır. Böylece filmlerin sunduğu imgelemelerin, insan muhayyilesinde açtığı düşünsel bağlantılar ile deneyimlerinin potansiyel kudretini farkedebilir, toplumun en büyük gerçeği olarak önümüzde duran göç-göçebe problemini Deleuze’ün görme sineması olarak tanımladığı sinemasal yapının özelliklerini taşıdığı filmler üzerinden görebilirdik. Bu sayede görme ve hayal etme fırsatı ile sinemanın felsefi kavrayışını da yanına alarak filmlerin yarattığı illüstrasyon ile bir anı, bir duygu ve algılanıma kapılarak aldığımız duyumların içimizde yarattığı titreşimler arasında bağlantılar kurmayı deneyimler ve göçebenin dünyasına girebilirdik.

Bu kapsamda çalışmayı göç ve mülteciliğin hiç olmadığı kadar yaşandığı günümüz dünyasında filmlerle söz konusu süreci tasvir etmek, hareketin ve zamanın imgesini “yersizyurtsuzlaşma”nın gücünden istifade ederek serimlemek hedefiyle ele aldım. Bu bağlamda neredeyse insanın varlığına eşdeğer, onun kadar kadim olan göçebeliği anlamak amacıyla esas olarak Deleuze ve Quattari’nin kavramlarına ilişkin aşkınsal yapı ve kodları kırarak başlangıç yaptığı yerden başladım. Bu kapsamda araştırmanın esas olarak bina edildiği kavram olan yersizyurtsuzluk kavramını, kronolojik olarak dağınık duran, dolayısıyla anlam karmaşasına neden olan esnek yapısını bir bütünlük oluşturacak şekilde metne dağıtıp, geleneksel anlam ve olay örgüsünden farklılaşarak istisna halleri

ve çatallanmalar yaratarak, kavramın kendine has ilkesine bağılı kalmaya çalışarak yorumladım.

Bu doğrultuda incelemeyi üç bölümle sınırlayarak ilk bölümde genel olarak yersiyurtsuzluğun aşağıda isimlerini saydığım filozoflardan yola çıkarak söz konusu kavramın düşünsel dünyalarında çağrıştırdığı anlam ve ifadelerine yer verdim. Yersizyurtsuzluk kavramının kesişme ve ayrılma noktalarını bütünlüğü bozmadan kronolojik bir değerle Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Edward Said ve son olarak araştırmanın esasının etrafında şekillendiği Gilles Deleuze ve Felix Quattari üzerinden düşünsel bir önem atfederek yaptım. Özellikle Edward Said'in yersizyurtsuzluk anlayışına verdiği anlam tezin pozisyonunu çetrefilli bir hale sokacağından dışsallama amacıyla teze almayı daha uygun buldum. Nitekim film çözümlemelerinde "Araf" da ciddi göndermeler yaptığına kanaat ettim. Nietzsche'nin yersiyurtsuzluğu ise daha çok aforizmalar şeklinde olması hasebiyle ve yer yer çelişkiye düşülmesi gayet doğal bir durum olacağından çelişkinin barizliğini azaltma amacıyla nihilizm ve yersiyurtsuzluk arasındaki ilişkiye vurgu yaptım.

İkinci bölümde ise Gilles Deleuze'un sinema felsefesine kazandırdığı iki eseri olan Hareket İmge ve Zaman İmge eserlerinde yer alan sinema yaklaşımını Gilles Deleuze'un sinemaya dair karmaşık felsefi düşüncelerinin içinden çekip alınan kavramların bazılarının özetini sunma biçiminde ele aldım. Üçüncü bölümdeki örneklem filmleri için bir hazırlık mahiyetinde olan bu bölümü olabildiğince sınırlamaya çalıştım ve söz konusu filmleri bu anlam penceresine açılan söylem üzerinden sentezlemeye gayret ettim.

Üçüncü bölümde ise sinemanın bir imge yaratımı çıkarımına dayanarak son on yıl içinde göçü anlatan üç filmi (*Eşanlamlılar: Synonymys 2019, Araf: Limbo 2020, Umudun Öteki Yüzü: The Other Side of Hope: 2017*) amaçlı örneklem bağlamında ele aldım. Bu filmlerin içerisindeki kavramsal belirtileri filmleri irdeleme sürecinde daha önce tartıştığım kavramlara başvurarak detaylardan kaçarak değindim. Bu çıkarımlara dayanarak söz konusu üç filmi Deleuze'un sinema kitaplarındaki kavramsal belirtileri serimleyerek sinemanın içindeki devinimi göç filmleri ekseninde tartıştım

Araştırmanın Konusu

Sinemanın felsefe ile ilişkisine bağılı olarak ortaya atılan düşünce sineması, felsefenin kavramlarla yaptığı şeyi sinemanın imgelerle yaptığını savunmaktadır. Buna bağılı olarak

sinema, birçok alanda görülmeyeni gören işitilmeyeni işiten ve deneyimlenmesi mümkün olmayan yaşamları bize gösteren işittiren ve deneyimleten bir sanat dalıdır. Göç gibi kompleks ve değişken bir olguyu yersizyurtsuz imgelerle ele almak ancak sinemanın sunduğu imkanlar dahilinde mümkün olabilir. Bu incelemede göç ve göçebelik ilk olarak bir felsefe terimi olan yersizyurtsuzluk kavramı üzerinden ele alınmıştır. Kavram öncelikle farklı düşünür ve filozofların anlam dünyalarında çağrıştırdığı mana ve yorumlama biçimlerini literatür kapsamında araştırmaya dahil etmiştir. Bu doğrultuda Gilles Deleuze ve Felix Quattari'nin yersizyurtsuzluk hakkındaki yorumları incelemenin teorik olarak altyapısına uygun bulunarak tartışma bunun üzerine inşa edilmiştir. Yersizyurtsuzluk kavramı felsefi olarak incelendikten sonra bu kavramın sinema ile bağlantı noktalarını keşfetmek amacıyla filmler üzerinden yersizyurtsuz imgeler aranmıştır. Böylece sinemanın yarattığı imajlarla göç ve göçebelik olgusunu felsefi ve sosyolojik anlam anlayıştan uzak deneyimsel biçimde bir algılama ile idrak etmenin mümkün olabileceği iddia edilmiştir. Yersizyurtsuz imgeleri göç filmleri ile görmek ve idrak etmek için sanat filmleri listesinde yer almış, festivallerde ödüller almış son on yıl içindeki üç film örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler yaşça birbirine yakın üç göçmen karakterin göç ettikleri ülkelerdeki hayatlarına odaklanarak yersizyurtsuzluklarını imgelerin sunumuyla ifşa ederek ele almaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma göç ve göçebeliği anlatı ve kavram perspektiflerinden ayrı olarak sunan sinemanın, imge gücüne bağlı olarak yarattığı deneyimleri filmler üzerinden analiz etmeyi hedeflemiştir. Buna bağlı olarak kavramlarla düşünmeyi savunan felsefeye paralel şekilde imgelerle düşünmeyi öngören sinemanın sunduğu imkanları tartışmak ve bu doğrultuda göçü anlatan filmler üzerinden bunu ele almak, çalışmanın esas noktasını oluşturmaktadır. İncelemenin genel argümanı sinemanın imgeler yoluyla insanı tefekküre yöneltmesi iddiasından yola çıkarak göç ve göçebeliği anlatan filmlerin bu kapsamda izleyicide söz konusu olguyu tecrübe etme ve deneyimleme imkânları vermesini savunmasıdır.

Araştırmanın Önemi

Bir sanat dalı olarak kendi kendini aşan sinema ortaya çıktığı günden bu yana toplumsal olgu ve olayları kendi perspektifi ile değerlendirerek farklı bakış açıları geliştirmiştir. Yine toplumsal bir olgu olan ve günümüzde artarak devam eden göç, klasik anlatı ve kavramsal açıklamalara dayalı araştırmalardan farklı olarak sinemanın görme ve duyma gücünü kullanarak, farklı bir algılama yoluna gitmiştir. Sinema felsefenin kavramlarla yarattığı düşünsel iklimi imgelerle yaparak idrak ve algı yollarını çoğaltmış, tefekkürü hareket ve zaman blokları ile canlandırmıştır. Bu durumda göç tecrübesini yaşayan bireylerle aynı deneyimi yaşamak, ancak sinemanın sunduğu imkanlar nispetinde gerçekleşebilir. Bu, sinemanın diğer dallardan ayrı olarak gücünü ve potansiyelini de ortaya koyar. Bu noktada yersizyurtsuzluk kavramı göç ve göçebelik olgusunu anlamamız için bize önemli teorik bilgiler sunar. Buna göre göç geçici bir süreci değil, daha çok insanın varoluşsal bir parçasını ve devamlı bir akış hali anlamına gelir. Sinema bu kapsamda yarattığı yersizyurtsuz imajlarla bu süreci bize gösterebilir. Yine bu bağlamda göç filmlerinde göçü ve göçebelik tecrübesini yaşayanlarda yersizyurtsuzluk imgelerini araştırmak göç ve göçebelik tecrübesini yaşamaya bizi ortak etmesi açısından önem arz eder. Sinemanın izleyiciyi aktif olarak düşünsel etkinliğe dahil etmesi hatırd tutulmalıdır, buna göre filmlerle bu algıyı yaşatır ve hislere bizi ortak eder. Bu araştırma da göç filmlerinden örnekler yoluyla yersizyurtsuz imgeleri ifşa ederek ayrıntılı biçimde göç ve göçebeliğin içsel durumunu yakalamak, sinemadaki görüntüsünü ve dönüşümünü fark etmenin, deneyimlemenin önemini yakalamaya çalışmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada örneklem filmler olarak seçilen “Eşanlımlılar” “Araf” ve Umudun Öteki Yüzü” filmlerinde Gilles Deleuze’ün Hareket İmge ve Zaman İmge kitaplarında yer alan kavramsal açıklamalara dayanarak bir çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle yersizyurtsuzluk kavramı felsefi alanyazında ele alınmış ve bununla ilgili araştırmanın temel yaklaşımı kavramsal çerçevenin oluşturulması aşamasında Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche ve Edward Said’in konuyla ilgili düşüncelerine yer vermiştir. Ancak bu alanda daha çok öne çıkan Gilles Deleuze ve Felix Quattari’nin konuyla ilgili yaklaşımları esas alınarak tartışılmıştır. Yersizyurtsuzluk kavramı felsefi olarak tartışıldıktan sonra seçilen örneklem filmler üzerinden yine Gilles Deleuze’ün kavramsal

okumalarına dayanarak filmlerdeki imgeler ile yersiyurtsuzluk arasında niteliksel bağlantılar kurulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla filmler üzerinden kurulan sinema felsefe ilişkisi Deleuzecü bir okuma ile yapılmıştır.



1. BÖLÜM: “YERSİZ-YURTSUZLAŞMA” /DETTERRİORİALİZATİON¹

Yersizyurtsuzlaşma Deleuze ve Quattari tarafından bir bölgeyi terkeden ‘hareket’ olarak özünde ‘göçebe’ bir oluşu belirtir. Bölgeselleşme, yersiz-yurtsuzlaşma ve yeniden yerliyurtlulaşma sürecinin tanımı temel kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal bilimlerde (ise) yer-yurt, toprak-yer ve yeniden yurtlaşma alanyazınında karşımıza çıkan yersiz-yurtsuzlaşma ve yurtsallaşma kavramları mekân kavramı ile bağlantılı olmasına rağmen mekânın sınırlarını nitelemek amaçlı kullanımla sınırlı değildir. Bu anlamda yersizyurtsuzlaşma, ne tamamen topraktan kopmaktır ne de tam manasıyla toprağa bağlı olmaktır. Diğer bir ifadeyle yersiz-yurtsuzlaşma, her insanı ailevi, toplumsal, ulusal ve dinsel topraklara bağlayan, ham özdeşleşmeleri önceleyen “bir yaşama” sahiptir. Burada mesele bu yaşama nasıl erişilebileceği, onunla ne yapılacağıdır. Rajchman’ın ifade ettiği gibi, “Artık bir yerde bulunmayıp yabancılaştıran soyut bir uzamda yakalanan bir yaşamın mikro dinamiklerine yer açmak fikrine ihtiyaç vardır” (Rajchman, 2013:102-103). Yersizyurtsuzlaşma burada ortaya çıkar ve yerleşik, genel geçer hayata ve değerlere itaati vazeden ahlakla çatışmaya girer. Nitekim göçebe varoluşların eylemlerini yöneten, yasalar koyan yeterli bir neden yoktur. Bunlar anlık oluşlardır. Çünkü göçebe, yersizyurtsuzlaşmanın üzerinde yeniden yeryurt edinir. Bu durumda bir tarihe ya da aşkın bir ilkeye gönderme yapmaz çünkü bir kimliği ya da yasayı yinelemez (Goodchild, 2005). Yersizyurtsuzlaşmış üslup, dindar bir etiğe yönelmeden taklidi önceleyen saf bir özdeşleşme ile karışıklık yaratarak arzusun özgürleşmesi için kaçış çizgileri üretir. Sütçü bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Yersiz-yurtsuzlaşma özgürleşmektir, yeni bir varlık haline gelmektir; topraktan ayrılıp gökyüzüne uzanmaktır, dünyadan çıkmaktır. Fakat bu çıkma kendini terk etme anlamında değil, yersiz-yurtsuzlaşma sonucunda kendini yeniden konumlandırma; kaosun bilinmezliğine ve kendisine çizgi çekme anlamındadır. İnsan, bu yersiz-yurtsuzlaşma sonucunda kaosun ürkütücü, kavranamaz ihtişamıyla karşı karşıya kalır. İşte insanın kaosla kavgası burada başlar” (Sütçü, 2015:7).

¹ Yersizyurtsuzlaşma, Deleuze ve Quattari’nin buldukları Fransızca lügatlarda olmayan bir sözcüktür. (detterritorialisation) Fransızca -territoire- sözcüğünden türer, ancak ülke anlamında değil daha çok Orta Asya Türklerinde ve Moğollardaki ‘yurt’ anlamındadır. Çünkü göçebe halkların yaşam biçimini anlatmak ister. Göçebelerin çadırlarını kurup, terk etme ve tekrar başka yerlerde kurma işlemidir (Akay, 1990).

Bununla birlikte yersizyurtsuzlaşma kişinin bir bölgeden (territory) ayrılma hareketine - kaçış çizgisine- gönderme yapar. Dolayısıyla yersizyurtsuzlaşma bölgeyi oluşturur ve genişletir, bunu yaparken “niteliksizler” ve minör diller kullanarak, çoğunlukçu bir toprağa değil tamamen farklı yaşanan yer ile arasında verili olmayan bir karşıtlıkta bir “evde oluş” icat edilir. O halde bir halkın bir yerde ya da toprakta olması ile “orada olması” aynı şeyler değildir (Rajchman, 2013: 101). Bu anlamda hareket halini niteleyen yersizyurtsuzluk doğal olarak tek başına yer veya mekânı açıklamaz. Aksine bunun çok daha ötesinde, içkin bir felsefeye ilişkin olduğu için bilinç akışını yakalayan süreç olarak -intermezzo- insanın deneyim alanındaki yaratımlarının sorgulamasını yapar (Zourabichvili, 2011: 137,140). Deleuze felsefesinin de çerçevesini belirleyen şey aslında insanın bu karışıklık ve kaotik durumunun deneyim bütünlüğü yakalamasıdır. Bu bakımdan Deleuze’ün tüm kaygısı, insanın bu deneyim sürecinde ortaya koyduğu yaratımların sorgusunu yapmak ve bu alanların ‘ne’liğine yeni bir bakış açısı sunmaktır. (Sütçü, 2015). Dolayısıyla yersiz-yurtsuzluk bir çeşit konmaz göçer sürecine gönderme yapmaktadır. Bu nedenle de yeryurt varoluşsal bir değerler bütünüyle ilişkilidir daha çok. Öte yandan yersizyurtsuzlaşma eylemi, göçmenlerden çok göçebeleri ilgilendiren bir kavramdır. Zira göçmen bir topraktan başka bir toprağa yerleşmek üzere var olurken; göçebe sürekli bir gidip gelme eylemi içerisinde varlığını kaygan ve pürtüklü olmayan mekânlarda sürdürür. Bu da onların bir toprağı ve bir yeri, yersizyurtsuzlaştırması demektir. Bu minvalde yersizyurtsuzlaşma her tür üst kodlanmadan ve anlam dizgelerinden kaçan ve onlara savaş açan bir göçebenin hareketi olarak ebedi dönüşün üretimidir. Toprağın üzerinde oluşan, her sefer kemiren ve her yöne doğru büyümeye yatkın kaygan mekân neredeyse, göçebe de oradadır. Göçebenin çölü oluşturmasından çok çölün göçebeyi oluşturduğu yönde, göçebe bu yerleri genişletir (Deleuze & Quattari, 1990). Aşağıda Patton’dan alıntılanan paragraf, göçebe ve yersizyurtsuzlaşma bağlantısını daha net ortaya koymaktadır:

“Göçebeler özünde yersiz-yurtsuz olmakla birlikte onların bir toprağı olmadığı anlamına gelmez. Geleneksel olarak, zor yoluyla sürülmedikçe terk etmeye yanaşmadıkları bir toprağa sahiptirler. Ancak göçebeyi yersiz-yurtsuz kılan toprakla bu özgül ilişkisidir: göçebe toprağa dağılımın kapalı ya da sabit motifleri olmaksızın hareketli varoluş için saf bir yüzeydir. Üzerinde gerçekleşen hareket dönüşümlü olarak hareket ve dinlenmeyi içeren açık uçlu ve akışkandır. Bu, göçebenin birincil özelliğidir: ‘o kaygan bir mekânı doldurur ve tutar. Bu yönü

itibariyle göçebe olarak belirir. Göçebe, doldurduğu, ikame ettiği, tuttuğu bir kaygan mekân içerisinde dağıtılmıştır... Göçebe mekânı kaygan, çöldeki kum tepeleri gibi sadece geçicilik ve akışkanlık özellikleriyle işaretlenmiştir. O akışkan bir mekândır. Köksapsal bir mekândır...” (Patton, 2005:59).

Kısacası yersizyurtsuzlaşma hareketini tüm aşkınsal anlam kodlarından çözülmüş bir üretim olarak düşündüğümüzde, kavramın birçok alanda ele alınabilecek bir kavrama dönüştüğünü fark edebiliriz. Bu anlamda yersizyurtsuzlaştırma; yapısalcılıkla, aşkınsallıkla, psikanalizle, göstergibilimle ve Hegel düşüncesiyle bir hesaplaşmadır aynı zamanda. Yatay bir düzlem hareketi olarak ele alabileceğimiz yersizyurtsuzlaşma, tüm anlamların, göstergelerin ve hatta yüzün bağlamından koparılıp çölün içerisine bırakılması şeklinde işler. Mevcut anlam kodlarının sökülüp içkin bir düzlemde yeni bağlantılarla yeniden yeryurt edinmesi ve sonrasında bu döngünün sürekli olarak tekrarlanması kapitalist toplumun aşındırılması olarak da algılanabilir. Burada kilit nokta her yeni yeryurt kazandırmada anlamın aşkınsal bir zemine dayandırılmamış olmasıdır. Anlamın içkin olması, bu eylem biçiminin aynının değil ‘fark’ın tekrarı olarak gündeme gelmesiyle ideolojisiz bir üretim modelinin önünü açar. Yaşamın sürekli yeniden yaratılmasıyla ve yeni bir yaşam arzusunun gelişim seyriyle ilgilidir bu üretim modeli. Yersizyurtsuzlaşma yeni yaşam olanaklarının icadı için kaçmamızı ve başka türlü yaşama imkânına sahip olmamız için bir araya gelme sürecini açığa çıkarır.

1.1. Martin Heidegger’in Dasein’i² ve Yurtsuzluk /

“İnsanın Varlığın Efendisi Olma Tutkusu Onu Yurtsuzlaştırmıştı.”

Martin Heidegger’in yurtsuzluk dediği olgu; varlık, varolma ve insanların birbirlerinden ayrılamaz bir yapı bütünlüğü oluşturan ilişkisi açısından anlaşılabilir. En genel anlamıyla ifade edilirse yurtsuzluk; varlık, var olma, insan ilişkisinde Yeni Çağ’dan bu yana sürüp gelmiş olan ve günümüzde her yana yayılmış oluş, insanın kendi kendinden uzağa

² “Heidegger, bizlerin meydana getirdiği bu varlık türüne ‘Dasein’ der. Onun neden ‘Dasein’ kavramını (kelime anlamı “burada olmak”tır) kullandığı neden “insan varlığı” demediğinin nedenleri çoktur. Birincisi; günlük Almanca kullanımda Dasein, kavramı insan varlığına işaret etse de insan varlığından farklı bir Varlık türüne atıfta bulunur. Bu yüzden de Heidegger’in eline, buradaki irdelemeleri için gerekli olan doğru bir ontolojik araç verir. İkincisi, diğer felsefecilerin “insan varlığı” kavramıyla eşanlamlı olarak kullanıldığı ve pek çok karmaşık ve muhtemelen de bir o kadar hataya neden olanağı verir. Son olarak ‘Dasein’ gibi alışılmadık bir kavram bir ‘tabula rasa’ boş bir levhadır: bütün hatalı yorumlardan arınmış olacağından, sadece Heidegger’in bu kavrama yükleyecek anlamları taşıyacaktır. Sonuçta ‘Dasein’in özünde hangi anlama geldiğine ilişkin uzun bir tanımlamadan ibaret olacaktır.” (Mulhall, 1998:30)

düşmüş olduğu durumun adıdır. Heidegger, Varlık ve Zaman çalışmasında Platon'dan İmmanuel Kant'a felsefe tarihi evresinde bu metafizik düşüncenin unutturduğu varlık sorununu irdeler ve insanın dünyayla kurduğu ilişkide varoluşunu anlamaya çalışır. Heidegger'de bu kavram 'Dasein'le yani dünyaya fırlatılmış modern insanın yersizyurtsuzlaşması ile açıklanır. Heidegger, modernite ve tekniğin başlangıcı ile yurt ve yuva olanın vasfını yitirdiğini ve bu iki olgu tarafından tahakküm altına alınarak ifsat edildiğini iddia eder.

Bu noktada ilkin şunu belirtmek gerekir; Heidegger'de insan sorunu "insan nedir?" sorusuyla doğrudan ilgili olmayıp, insanın çağımızda içine düştüğü bir durumdan dolayı ele alınan bir sorundur. Bu bakımdan o, özellikle Yeni Çağ'dan bu yana batı insanının içine düştüğü durumu, her türlü bilimsel-teknik etkinliği ve felsefe düşüncesiyle birlikte bir sorunun göstergesi sayar. Böyle bir çözümlemenin belirlediği çağımızın bu özelliği Heidegger için "insanın tehlike içinde" olması anlamına gelir (İyi, 2003: 67). Bu ifadede açıkça dile getirilen endişe Heidegger'in düşüncesinin merkezinde yer alan "varlık" kavramının aslında varlığın illeti olmasından ötürü insanı ve onun varoluşunu sorunsallaştırmasıdır. Ancak ne yazık ki insan "artık düşünülmeyen" bu çağda daha başından varlığın anlamını yitirmiş ve dolayısıyla yurtsuzluğa mahkûm olmuştur (a.g.e.). Nitekim modernite insanı düşüncenin evi olan felsefenin uzağına atmış, tekniğin buluşları ise insanın formları arasında kaybolmuş varlığının anlamını ona unutturmuştur. Modern insan artık kendini evinde hissetmez ve sıkılır, bu sıkıntı elbette yine modernitenin yarattığı oyunlarla aşılmaya çalışılarak varlığın anlamı bu geçici oyun ve aygıtlarla unutturulmaya devam eder.

Her şeyden önce insan bu çağda yurtsuzdur ve bu yurtsuzluk Heidegger'e göre insanın "varlığın anlamı" sorusunu unutmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yurtsuzluk olgusunun 'ne'liğine dair sorunun cevabı evvela metafiziğin nedir sorusunun cevabında ortaya çıkar. Heidegger'e göre "metafizik, Kant'ın deyimiyle insanın doğasına özgüdür ve buna karşılık düşünme, metafiziğin temeline geri dönmeyi başarabildiği zaman, insanın özünün değişmesine yol açabilir ve bununla da metafiziğin değişimi başlayabilir". Ayrıca Yeni Çağ düşüncesinin en önemli rolü oynadığı "yurtsuzluk" olgusundan dolayı varlığın düşünmesine engel olarak gördüğü metafiziğin ilk olarak sorgulanması gerektiğini belirtir (a.g.e.). Bu bağlamda Heidegger için metafiziğin aşılması önemli ve gereklidir çünkü varlık kendine özgü hakikatten yola çıkarak insanın özünüyle olan bağına;

varlığın kendine özgü hakikatten yola çıkarak insanın özüyle olan o kan bağıını tekrar birleştirip varolağanlık içindeki varoluşu gerçekleştirebilsin (Heidegger, 2008:10). Aksi halde modernitenin doğurduğu bilim ve teknolojinin yansıması olarak addettiği metafizik, insanı katı bir detereminasyona sürükleyerek varlıkla bağıını koparır ve yersizyurtsuzlaşmasına sebebiyet verir (Dreyfus ve Wrathall, 2005). Küçükalp ise (2008:19) bu duruma şöyle bir açıklama getirir;

“Heidegger hesaplayıcı ve temsilci düşünme tarzı olarak ayırdığı metafizik düşüncenin karşısına varlık-tarihsel ve tefekküre dayalı düşünceyi koyarak, insanı varlığın efendisi değil aksine bekçisi kılarak varlığının, dolayısıyla insanın unutuluşunu ifşa eder. Bunun çözümü ise Heidegger’e göre ancak bu tip hesaplayıcı planlayıcı ve nesneleştirici düşünce tarzının terk edilerek tefekküre dayalı bir düşünüş biçimini esas almakla mümkün olabilir”.

Heidegger’e göre insan, “sahici düşünme” ile yani kendini evrenin merkezine yerleştirerek ya da kendisini kendinin bilincine sahip özne olarak değil, varlıkla ilişkisi temelinde ve bu ilişki bakımından tanıyabilir. Aksi halde insan, varlığın unutulması ile birlikte kendini unuttur ve yurtsuz kalır. Bu durumda insan düşünmesi gereken kendisinden, yani “varlığın düşünmesi olmaktan” uzaklaşarak varlığa hâkim olma aracına dönüşmüş ve bu dönüşüm beraberinde dilin yanlış ve tehlikeli kullanımını doğurmuştur. Böylece insanın varlıkla ilişkisi bozularak çağımız insanı yurtsuzlaşmıştır (Heidegger, 2008: 1. Bölüm).

Heidegger felsefesi düşüncesinde yurtsuzluğun anlamı ile ilgili burada şunu belirtmek gerekir; Heidegger felsefesinin merkezdeki kavramı “varlık”tır. Dolayısıyla Heidegger’de varlık’ı anlamadan yurtsuzluk’u hatta diğer kavramları da anlamak mümkün değildir. Bu klasik anlamda bir ontoloji varlık felsefesi değildir. Çünkü Heidegger için varlık’ın ne olduğuna, Aristoteles’ten beri yapılageldiği üzere, mantıksal düzlemde kalınarak ve kavramlara başvurularak yanıt verilemez. Varlık, kendisi için ve kendisinde olageldiği şekilde açığa çıkar, gizini-açar. O, olagelme ve sürekli olarak kendisini yeniden açmadır. Ve tam da bu yüzden o, sabit ve zaman üstü, ezelî ve ebedî değildir ve yine tam da bu yüzden sabitlik, zamanüstülük, ezelilik ve ebedîlik belirten kavramlarla ifade edilemez (Heidegger, 1997:11).

Buna göre insan da bir olanaklar yumağı olarak tanımlanabilmiş değildir. O, bu belirsiz ya da tanımlanması güç yanı ile hem geçmiş ve geleceği hem de şimdinin imkânlarını taşımaktadır. Küçükalp’in belirttiği üzere, “insan artık olmadığı geçmiş ve henüz

olmadığı gelecek yani olmadığı şey olarak zaman içinde var olur” (Küçükalp, 2008:209). Bu da demek oluyor ki, insan zaman içinde varoluşunun olanaklarını gerçekleştirip, zamansallığa dâhil olur. Onun zamansallığa dâhil oluşu, ‘Daseinlaşma’sına dâhil oluşu anlamına da gelecektir. İşte bu, ‘Dasein’in tarihselliğidir. Var olagelen varlık olarak ‘Dasein’in zamansal ufkunda açılan tarihsel tavır onun yaşama sorununu oluşturur. ‘Dasein’in yaşama sorunu onun olanaklarını gerçekleştirebilme mahiyetinde yatar ve madem özgürlük varlık’ın tahakkümünü kabul etmekten geçiyorsa o halde ‘Dasein’ bu olanakları gerçekleştirerek “özgürleştirici talebe” çekilir, yani ‘Dasein’laşmanın olanağını yaşar (Heidegger, 1997).

Öte yandan Heidegger’de Dasein için en büyük tehlike; modern teknolojinin özünde bulunan çerçeveleme (“hazır-oluş”) ile gerçeği hesaplayıcı akıl ile manipüle etmesidir. Çünkü açığa çıkarma, varlığı unutturmaya sebebiyet verir ve en nihayetinde insan bir ‘Dasein’ olmaktan çıkıp sabitlenmiş bir öz ve gerçeklik haline gelir. “Modern teknolojinin hüküm sürdüğü bu dünyada insan kendine yabancılaşarak kendisinin de yabancı olduğu bir dünya olacaktır. İnsan kendi hayatı açısından da doğa ile olan ilişkisi açısından bir yurtsuzlaşma konumunda bulunacaktır” (Botha, 2003:160). Hümanizm üzerine mektuplarda da görüleceği üzere Heidegger’de yersizyurtsuzluk, metafiziğin bir yansıması olarak tezahür eden modern teknolojinin insanı varlığından uzaklaşmasına “kendi özünün en yüksek değerine” ve kendi özünü görmesine” yabancılaştırmasıdır (Heidegger, 2010, aktaran, Aslan, 2006). İnsanın yurduna dönmesi ise “varlığı düşünmesi”ne geri dönmesiyle gerçekleşebilir ancak.

Sonuç olarak Yeni Çağ’ın şekillendirdiği düşünme hep kendisi için en güvenli görünen yola ve hep bu yolu takip etmeye odaklanmaktadır. Yolda devam ettikçe de, evinden giderek uzaklaşmaktadır. O uzaklaştıkça ev, ev olmaktan çıkmaktadır. Batının gezginci düşünmesi hep evi geride bırakırken nereden yola çıktığını unutmakta ve bu yolun nereye götürdüğünü ise sormamaktadır. Yeryüzünü tahrip ederek genişletilen bu yolun nereye götürdüğü konusunda ise Heidegger, Friedrich Nietzsche’nin düşüncesini dikkate almaktadır. Çölleşmeye götüren bu yolun ısrarla takip edilmesi nedeniyle çöl giderek büyümektedir (Heidegger, 2013:28-30). Çölün her yeri kaplamaması için de batı düşünmesine evinden bir çağrı yapılmaktadır. Bu çağrı, duymasını bilenlere varlığın çağrısıdır. Heidegger bu çağrının işaretini yurtsuzlukta işitmiştir. İnsan giderek

ıssızlaşmakta, yurtsuzlaşmaktadır. “Nihilizm” ise bu yurtsuzlaşmanın Nietzsche tarafından dile getirilmiş halidir (Heidegger, 1997: 24-26).

1.2. Friedrich Nietzsche ve Yurt

“Önemli Olan Sonsuz Canlılıktır, Sonsuz Hayat Değil.”

Ayrıntıları bu çalışmanın sınırlarını aşıyor olsa da Nietzsche’de insanın bir perspektif varlığı olduğunu ve belirli bakımlardan değerlendirmelere tabi tutulduğunu varsayabiliriz. Nietzsche, bu kategorileştirmede realiteyi görebilme veya görememeleri açısından sürü, üstüninsan ve özgür insan olmak üzere üç ana prototipten söz eder. Kendi kendisi olan, yapıp ettikleri ve başarılarıyla insan ve geleceğe yön veren, Nietzsche’nin “filozof” dediği büyük çapta yaratıcı insan, “ben”im diyen insan” “üstüninsan”dır. Özgür insandan hedefe henüz varmış, “ben” olabilmış, yanıyla ayrılan üstüninsan Zerdüş’t de iç içe girmiş şekilde karşımıza çıkar. “Özgür insan yolu açan insan, hazırlayıcı insandır. Açtığı yol, büyük çapta yaratıcıların yolu, başarılarıyla yeni değerler ortaya koyanların, trajik kişilerin yoludur” (Kuçuradi, 2009: 62-63).

Şen Bilim’de yurtsuzluk bölümünde, bir nevi özgür insanın, kendi kendini eğiten, kendi kendini arkada bırakan, bir şeye saplanıp kalmayan, bir vatana saplanıp kalmayan insanı, “yurtsuzları” şöyle anlatır Nietzsche;

“Bugün Avrupalılar arasında, kendilerini ayırıcı, onurlandırıcı biçimde yurtsuzlar diye adlandıranlar yok değil. Ben gizli bilgeliğimi, gaya scienza’yı bunlara salık veriyorum. Çünkü bunların yazgıları çetin, umutları belirsiz. Onları rahatlatmak düpedüz başarı ama neye yarar. Biz geleceğin çocukları bugün nasıl olur da bir evde kalabiliriz. Şu kırılgan kırık dökük, geçiş çağında bile insanın kendisini yurdunda hissetmesine yol açabilecek bütün düşünceler bize uygunsuz görünüyor. Bugün insanları hala taşıyan buz, ince mi ince; buzu eriten yel esiyor; biz yurtsuzlar, bizler buzu kıran, bütün öteki çok ince gerçeklikleri” kıran bir güç oluşturuyoruz (Nietzsche: 2003: 255).

Bir insanın özgürlük deneyimi “bir kişiye saplanıp kalmamak -bu en sevilen kişi olsa da- bir vatana saplanıp kalmamak, hatta bir acımaya saplanıp kalmamak, en değerli buluşlarıyla insanı ayartsa da bir bilime saplanıp kalmamak ile mümkün olabilir. Nietzsche’nin kuşunun, o uzak ve yabancı ülkelere doğru hep yükseklerde uçmadı gibidir der Kuçuradi. Aynı zamanda tehlikeli, ama uçanların yazgısında tehlike vardır zaten.

Herhangi bir özelliğinin, erdeminin kurbanı olmadan, bu özelliklerinde takılıp ve saplanıp kalmadan yurtsuzluğa, özgürlüğe kanat çırpma ve daimi bir yolcu olarak üstüninsan' a varmayı hedeflemektir (Kuçuradi, 2009).

“Üstüninsan, son insanın yapamadığı kendisiyle yüzleşmeyi gerçekleştirip, tüm değersizlikleri değerden düşürerek kendini aşan insandır” (Heidegger, 2013:99). Üstüninsan olma yolunda nihilizmin aşamalardan bir aşama olması, bu bağlamda bir varış gibi anlaşılmaması gerekir. Nitekim Nietzsche'e göre söz konusu nihilizm evresi, yani hayatın bir anlam veya değere sahip olmadığı fikri geçirtilmez; ne kadar korkutucu olursa olsun buna katlanılmalıdır. Çünkü nihilizm, var olmanın yeni bir yoluna giden bir köprü olabilir. Bizler “belirlenmemiş hayvanlar”ız; yeniden biçimlendirilmek için yeterince uysalız. Bu anlamda değer, anlam ve arzu edilebilirlik radikal bir biçimde reddedilmeli ki özgür insan için tam bir olgunlaşma gerçekleşebilsin. Bu büyük kopmada, köşesine bucağına zincirlenmiş görünen insanın elini ayağını bağlayan bağlardan çözülmesi, ülkesini ve ülkesinin gölünü bırakıp, dağlara gitmesi kaçması gerekir (Kuçuradi, 2009).

Böylece o, yaşamın “kirli bir ırmağı” olan insanın yerine, yıkıcı ve yaratıcı olan insan olarak, “bengidönüş” deki gibi “sınır tanımadan sonsuza dek her şeyin durmadan yok olup yeniden doğması” ile yersiz, köksüz bir devingenlik içinde özgür bir biçimde göçebe olarak yola koyulabilir (Nietzsche, 2016). Nietzsche hâlihazırda “varlık” kavramını yadsıyarak yerine “oluş” u koyduğundan bu yolculuğun bir durağı da söz konusu olmaz. Aktif nihilizm işte tam olarak bu ara durumdur. Yaratıcı olacakların eski kendilerini geride bırakma, benlikleriyle hesaplaşma, iyileşme dönemidir. Bütün bu yollardan geçerek insanın oturup kalma tehlikesinden, bolluğun tokluğundan, kendi yollarında kaybolmasından; özgür insanın imtiyazlık belgesini veren o güce erişmesidir, işte bu özgür insan Zerdüş'tür (Kuçuradi, 2009).

Üstüninsan, sürü insanından farklı olarak yaşamaya, perdesinin arkasından bakmaz. Onun gözleri yaşamı tüm çıplak yönleriyle görür. Ayrıca sürü insanının yaşamını üzerine kurmuş olduğu iyi ve kötü tüm değerleri yıkarak yaratıcılığıyla yeni değerler oluşturarak yaşama “evet” der. Sürü insanı “öte dünya” hakkında hor görür. Çünkü önemli olan yaşamın kendisidir. Üstüninsan, yaşamın her şeye gebe olduğunu bilir ve onun yarattığı hem çöküşleri hem de yükselişleri olumlar ki bu anlamıyla trajik insana karşılık gelir. Bu nedenledir ki Nietzsche kendini ana yurtları ile baba yurtlarından sürülmüş görür, bütün

kentlerde tedirgindir o, bütün kapılardan bir ayrılış halindedir. Onun için çocuklarının ülkesini sever sadece, en uzak denizdeki, o daha bulunmamış ülkelere yelken açar (Nietzsche, 2014).

Ona göre “bir filozofun kanaati olmalı ve o, bunları eskitmeyi de bilmelidir”. Fikirleri ve yaşamı sınır tanımayan hatta felsefesi ile iç dünyası birbirine çakışan Nietzsche’de, bilinmeyen bir gücün sürgün halini görürüz. Zweig’in deyimiyle, o adeta düşüncenin boş mekânlarında oynar “Basel, Naumburg, Nizza, Sorrent Sils-Maria, Cenova, bu isimler onun gerçek memleketleri değildir. Adeta yanan kanatlarla alınan bir yolun boş kilometre taşlarıdır” (Zweig,1990:70). İnsanı iki uçurum arasına, hayvanla üst insan arasına gerilmiş bir iptе yürümek zorunda olan bir varlığa benzeten Nietzsche, insanın özyıkımını savunurken aslında onun yeniden-doğmasını arzular. Acıma duygusuna savaş açıp, bunu önce kendi üzerinde uygulaması da bundandır. Bu anlamda o, Pascal’ın huzuru Hristiyanlıkta bulmasını bağışlamamış, kendisine okyanuslara açılan Colomb’u örnek almıştır. “İnsan yeni ufukların peşindedir. Çünkü insan ebedi bir yolcudur” (Ruy 2001: aktaran, Çakır, 2010:68). Bu yüzden Nietzsche’nin düşünce hayatı öylesine dur durak bilmez, sakın durgun yüzeyleri olamayan bir su gibidir, bir akışın içinde dosdoğru sel gibidir, gezgindir ve hep sanki kendince bilmeyen bir yere doğru kovalanıyor havasındadır. Bu yüzden onun hayatı düpedüz dramatik bir dizi tehlikeli, şaşırtıcı epizodlar halinde biçimlenir; tamamen aralıksız, sürekli kıpırtılı bir heyecan içinde bir düğümden ötekine, daha yükseğine atlayan, ama asla doymayan ve yorulmayan bir hakikat avcısıdır adeta (Zweig, 1990).

“Bilme tutkusu onda merak dolu bir hazdır ki asla doymaz, yorulmaz herhangi bir sonuçta durulmaz. Ve her türlü cevabın ardından tekrar tekrar arayışa girer. O kendine “düşünsel bir ev” yapmaz. Onun isteği, daha ziyade de tabiatının göçebe zorlaması sonucu, hep mülksüz kalmasıdır., bir çatısı olmamış buna karşın avın keyfi ve sevinci içinde duygunun sürekliliğine büyük ve yakıcı anları sevdiği için takılıp kalmamıştır ” (Zweig, 1990:87-88).

Kendini yeniden üretmek, açığa çıkarmak için her türlü ahlaksal koddan ayrılmak, bilgi ve iktidarda yeri olmayan bir etik ve estetik sürecine katılmak, başka türlü yaşamlara imkân tanıyan bir araya gelme ve ayrılma sürecini gerektirir. İşte bu süreç yurtsuzluktur. Nietzsche’nin üstüninsanını yakalamak ise yurtsuz olmaktan geçer. Buna göre Nietzsche’nin üstüninsanını bir vaat gibi değil daha çok benlikten ve insandan ayrı bir hissetme, düşünme biçimi olarak ele almak lazım. Bunun nedeni tüm değerlerin

dönüşümünü sağlayan üstüninsanın daha etkin, daha olumlayıcı, daha büyük ve daha zengin bir yaşamın kuvvetlerini barındırmasıdır. Deleuze'e göre üstüninsan asla bundan başka bir anlama gelmemiştir (Demirtaş, 2016).

Üstüninsan olma yolunda *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'de dile getirdiği “çöl büyüyor; vay, çöllere gebe olanın haline” ifadesindeki “vay” ın söylendiği insan üstüninsandır. Heidegger'e göre bu üstüninsanın ya da öteye geçen insanın yolu, öncelikle zeval olmayı içerir. Bu yok oluş Nietzsche'nin hayata yüksek tepelerden bakan, onu yersizleştiren, ayartıcı ve yıkıcı bir dilin keskinliği ile bakması gibidir. Bir ümitsizlik yaratmaz bilakis bu yok oluş, içinde yaşadığımız çağ, yoksulluklarını üzerimize her ne kadar atsa bile onları derinliklerimize alıp yeniden parlamayı, doğmayı müjdeler. İşte bu yaşamın kaotik halini kabul edip onu olumsuzlamanın arayışıdır (Nietzsche, 2003).

Görüldüğü üzere Nietzsche'nin üstüninsanın dönüşüm yolundaki yurtsuz düşme hali, hakikatin yaratılması için gereklidir. Nitekim hakikat keşfedilecek bir şey değil yaratılacak bir şeydir. “Oluşan bir şeye, dahası aslında sonu olmayan bir fethetmeyi istemeye ad sağlayan bir şeydir bu. Çelişmelerin bulunmadığı dünya ile bir tutulan ‘hakikat’ den farklı bir hakikat anlayışıdır” (Kuçuradi, 2009:117). Bu bağlamda Nietzsche'ye göre aydınlanmacı akıl ve hakikat kavramları esasen gerçekleşemeyecek metafizik ideallerdir. Zira değişmeyen ve insanın akıl aracılığıyla ulaşabileceği bir hakikat yoktur. Evrende oluş esastır ve bu evren elimizdeki tek gerçekliktir. Hakikat ise, insanların onsuz yaşayamadığı açıkça bir yanlış türüdür.

Nietzsche açısından insanlar için değişmez bilgiler, evrensel hakikatler değil; çeşitli yorumlar söz konusudur. Bu çerçevede Nietzsche felsefesi sürekli bir değişime vurgu yapar. Bu onu okumaya başlarken dahi kendini gösterir. Tek bir fikrin birçok versiyonunu sunar Nietzsche. Sürekli yinelenmeler, gidiş-gelişler, oluş ve akış halidir söz konusu olan. Kavramlar çatışma içindedir ve sürekli bölünmekte yeniden oluşmaktadır. “Kavramların soy kütükleri donuk, çizgisel, sabit ve kesin değil, dinamik ve değişkendir” (Edelman, 2001:54). Eklemlilik yoktur, çokluk ve çoğulculuk vardır. Tam bir felsefi yurtsuzluk biçiminin tezahürüdür bu. Düşüncenin yurtlandığı ya da yersiz-yurtsuzlaştığı, özne ve nesnenin kategoriler değil bir oluş/geliş halinde hep yeniden yinelenerek bir kıvılcım gibi herkese sıçrayan bir açık geofelsefedir onun ki. Fragmenter ve parça doğurmaya yönelik zihni bir akıl yürütme felsefesidir bu, Aforizmaları gibi (Batur, 2001:219).

1.3. Edward Said ve Yersiz-Yurtsuz Kimliği: “Out of Place”

İncelemeye çalıştığımız konseptin dışında sayılabilecek eserinde Edward Said yitik ya da unutulmuş bir dünyanın çetelesini tutarak yaşadığı kimlik bunalımı ve çatışan belirsizlikleri otobiyografik olarak ele alır. Bir nevi içsel yolculuğunun yersizyurtsuzluğunu farklı kültürler ve kimlikler üzerinden anlatırken, insana bu karmaşanın içinde yaşattığı buhranların fiziksel ve psikolojik şiddetini hissettirir. Böylelikle meselenin felsefi boyutunu aşarak entellektüel olma halini bir sürgünle yahut kendini evinde hissetmeyen yabancıyla eşdeğer konuma indirger. Ona göre kendi hakikati üzerinde düşünen özne, kendisini özdüşünümsel bir süreç içinde sürekli yeniden değerlendirme hem kendisine hem içinde yaşadığı toplumun başat değerlerine karşı mesafe alarak sürekli bir hakikat arayışı içindedir. Bu mesafe Adorno’ya göre düşünce üretiminin önemli bir bileşenidir. Nitekim “zihinsel yaşam, ancak yaşamdan belli bir uzaklıkta sürdürebilir varlığını (Eren, 2011:60-61).

Said’in otobiyografik eseri, hastalığının şiddetlendiği bir dönemde, yaşamının belki de kendine bile itiraf edemediği bir muhasebesinin izini taşır. Yersizyurtsuzluğu sürgün olma, mahrumluk ve yoksunluk olarak gören Said, bu halin insanın “benlik ile benliğin gerçek yuvası arasında zorla açılmış bir gedik” olarak değerlendirir. Ve bu gedik ona göre asla onarılamaz. O sürgünde elde edilen kazanımları kazanım olarak görmez, aksine sonsuza dek arkada bırakılmış şeylerin kaybedilmesi ile sürekli baltalanan bir deneyimler bütünü olarak kabul eder. Bu anlamda Said’de yersizyurtsuzluk bir yoksunluk bir hayıflanma bir içlenme halidir adeta ama bu deneyim ona zihinsel entellektüellik kazandırmıştır aynı zamanda. Bu entellektüellik, otorite ve iktidarı reddeden milliyete, dine ve geleneğe karşı çıkan, dolayısıyla tabiatında yurtsuzluğu barındıran bir duruşun cilalı kalkanıdır. Said her ne kadar geçmişini geride bırakamamanın sitemini etse de ona bu özdönüşümsel süreci yaşatan vedalar, sürgünler, ait olma (ma) ve kaygan bir zeminin üzerindeki hareketli coğrafyasıdır. Kendisi söz konusu serencamını şu şekilde şöyle dile getirir:

“Özgürlük arayışım içimdeki alt kimliği ya da “Edward” tarafından gizlenen kişiyi keşfetme sürecim ancak böyle bir kopuşla başlayabilir. Bu yüzden de, yıllar yılı çektiğim yalnızlığa, mutsuzluğa rağmen bu ayrılığı aslında talihli bir dönüm noktası olduğunu düşünür oldum. Artık ne “doğru” olmak ne de yerli yerinde (sözelimi evde olmak) önemli, hatta arzulanır geliyor bana. Yersiz-yurtsuz dolanıp durmak,

bir eve sahip olmamak, bundan böyle hiçbir yerde kendini pek de evinde hissetmeyecek olmak daha iyi” (Said, 2003:387).

Said bu coğrafyada hareketli, köksüz ve yersiz hayatının doğumundan hastalığına kesitlerini sunar bize, kovulması, yerinden edilmesi, ülkesinden sınır dışı edilmesi, kaçışı ve tehirci bir tek yaşamın içine sığdırır. Mısır’da yaşayan, doğdukları yere dönme şansından büsbütün yoksun olan yabancıların derinlere kök salmış uyumsuzluğunun derin acısını çeker. Yabancı kalmaya mahkûm belki soyutlanmış, sıra dışı bir yaşamın izlerini taşır, şikâyet eder gibidir ama işin sonunda yurtsuzluğunun kaygan zemininde parçalara ayrılmış bir bütünün belirsizliğini deneyimleme hazzını arzular. Çünkü o bir entellektüeldir ve entelektüellik ona göre bir sürgünle yahut kendini evinde hissetmeyen bir yabancıyla muadil olmalıdır. Dış dünya değişip duran çoklu yaşantılardan, bin parçaya bölünmüş, yersizyurtsuz bir kimliğe sahip bir yabancı olmaktan; hayatta tutturduğu belirli bir çizgisi olmayan bir kişiyi temsil etmekten ibarettir. Ve bu, tatmin olmak için yeterli, doyurucu bir sebeptir.

1.4. Gilles Deleuze ve Felix Quattari’ de Yersiz-yurtsuzluk ve Yurtsallaşma

Gilles Deleuze ve Felix Quattari Fransa’da 68 devriminin ümitsiz atmosferi içinde toplumsal olanın sadece yaşamı sorunsallaştırarak değişimin, üretken ve yaratıcı olanın arzulanması ile gerçekleştirebileceğine inanarak, yaşadıkları dünyayı “çölsü” bir döneme benzetmiş ve Anti-Ödipus’u³ kaleme alarak ikili bir strateji önerisi sunmuşlardır.⁴ Deleuze ve Quattari’ye göre felsefe bir şey -kavram- yaratmaktır. Anlaşılageldiği gibi bir şey üstüne düşünmek değildir. Bir sanat eseri yaratmak gibi, kavramlarla kavram yaratmaktır. Zaten kitap da alışılmışın dışında klasik bir eser gibi değil yaylalardan “anonimanın ön plana çıktığı, kimin neyi yazdığı belli olmayan, özne, yazar olmadan, birey olmadan bir ‘öznesellik süreci’ nin” tam da içinde “iktidar imzası” taşımayarak Deleuze ve Quattari’nin düşüncelerinin somutlaşmış yanını yansıtır (İpşiroğlu,1973, aktaran Akay, 1990:8). “Felsefe söz konusu kavramların yaratımı olarak kendi içinde bağımsız bir biçime, henüz meydana gelmemiş bir yeryüzüne ve insanlara çağrı yapar.

³ Deleuze 1969’da psikanalist ve politik eylemci Felix Quattari ile tanışmasıyla birlikte Kapitalizm ve Şizofreni başlığını taşıyan iki ciltlik bir eser kaleme alırlar. Bunun ilk cildi Anti-Odipus 1972’de, ikinci cildi ise Bin-Yayla 1980’de yayınlanmıştır.

⁴ Deleuze ve Quattari’nin *Anti-Oedipus*’dan önce ve sonra yazdıkları birçok eser mevcut ancak “yersizyurtsuzlaşma” ve elbette bu kavramla bağlantılı “göçebe bilimi, köksap, organsız beden ve oluş” konseptinin temellerini barındırması itibarıyla *Anti-Oedipus*’u ve *Bin Yayla*’yı ele almak konumuz itibarıyla yakından ilişkili olduğu için özel olarak bu esere genişçe yer verilme ihtiyacı duyulmuştur.

Bunu da ‘barındırdığı yersizyurtsuzlaşma’ itkisi içinde, yeni halkalar ve yeryüzleri yaratarak yapar” (Patton, 2016:82). Nitekim kavramlar mutlak bir yersizyurtsuzlaşma düzeyinde yinelendiklerinde var olabilirler ancak (Goodchild, 2005).

Bununla beraber Deleuze’ün felsefe anlayışı rasyonellikten ziyade ampirizmden yani deneycilikten yanadır. Ancak Deleuze’ün ampirizmden, -klasik deneycilikten- anladığı şey; aşkınsallığın arayışı biçiminde değil aksine aşkınsallığın koşulunun reddi şeklindedir. O, yaşamın yaratıcı olanaklarının açığa çıkmasını sağlayan arzu ve çoğunluk kavramlarıyla bağlantılı bir fark felsefesi ortaya koymaya çalışmıştır. Deleuze’ün felsefi düşüncesi, ürettiği kavramlar birbirlerine eklenip bir köksap oluşturan, tekilliklerini muhafaza eden, birlik yerine çokluk, “bir ve onun ötekileri değil, müstesna bir “çokluk” biçiminde temellenir. Kendi ifadelerinde olduğu üzere; “bir orman gibi köksapın bir başlangıcı ve sonu yoktur, ama hep oradan hareketle büyüdüğü ve taşıdığı bir ortası (milieu) vardır” (Deleuze ve Quattari, 1990:21).

Bu anlamda Deleuze felsefe yaparken “faydalı olma” kaygısı içinde değildir. O, yaratıcı bir ürünle “alaşım halinde” olan yeni kavramlara yol açabilecek sorular sormanın peşindedir. Bunun aksi ise tek boyutlu düşünürün yaptığı gibi bir sanat kuramını zihnine yerleştirip, sonra da onu bir sanat eserine aktarması olur. “Oysa felsefeye dair bir önsezi ile yola çıkmalı ve sonra sanat eserinin bu önseziyi nereden doğurduğu sorulmalıdır” (Sutton & Jones 2014:13).

Deleuze’ü diğer felsefecilerden ayıran en önemli özelliği felsefeyi tanımlarken felsefenin sınırlarından dışarı taşmasıdır. O, tanımlanan felsefenin dışında her yerde felsefe yapmayı öngörmüş, nitekim edebiyattan, sanata, müzikten, bilime ve sinemaya kadar geniş bir yelpaze içinde gezinmiş ve üretmiştir. Deleuze’ün Hume, Bergson, Nietzsche, Kant, Spinoza, Leibniz ve Foucault’yu yorumladığı felsefe tarihi yapıtları, yine Proust, Sacher Masoch, Kafka, Francis Bacon ve sinema üzerine estetik yorumları ile konularına uyguladıkları felsefi özen ve disiplin bakımından yapıtları üstünkörü yaratımlar değil bilakis çağdaş felsefe alanyazınında çok önemli yer tutan eserlerdir (Goodchild, 2005).

Bununla birlikte Deleuze’ün felsefesi bir sistem felsefesi değildir. “Onun eserlerine girmek için tek bir kapı yoktur. Hatta ortada bir kapının olup olmadığı bile tartışmalıdır. Yapıtları her biri birbirinden ayrı fakat birbirleriyle ilişki içinde olan çoğulluklardır. *Bin Yayla* kitabında olduğu gibi her bir bölüm diğerinden farklıdır.” Öyle ki F. Quattari ile yazdıkları “*Kapitalizm ve Şizofreni 1-1*” (*Anti Oidipus* ve *Bin Yayla*) kitaplarında

hangisinin (Deleuze ve Quattari) hangi bölümü hatta hangi cümleyi yazdığından emin olunamaz. İkisi bir köksap,⁵ olarak birbirleriyle ayrı fakat birbirleriyle ilişki içinde olan çoğulluklar gibidirler. (Erkan, 2013). Bu bakımdan Deleuze felsefesi transnasyonel sermayenin göçebe bir okuması biçimindedir. Onun felsefesi statik bir ontoloji ve homojenleştirici ulus devlet retoriğine karşı kaygan ve pürüzsüz yüzeylerde hareket halindeki bir oluş felsefesine dayanır (a.g.e.s).

Bir oluş ontolojisi ilişkisi bağlamında her şey hareket, ayrık öğeler, düzenlemeler ve katmanlarla hibrid bir makinedir. Bu, düzenlenip yeniden bozulan ama bozulurken de çalışan halihazırdaki makineler Spinoza'nın "mönist tözü" gibi kendisinden doğduğu ve ebediyen kendisine döndüğü kuşatıcı bir akım, değişken bir kaos katmanı biçimini taşır. Bunun için insanın kökenlerine doğru inen Deleuze ve Guattari'ye göre insan; hayvan ile makine arasındaki sınırdaki dünya ile kozmos arasında yer alır. Onlara göre dünya ve kosmos hem mekanik fenomenlerden (sabit kuvvetler veya çevreden) hem de ritmik ilişkileri ifade eden makinesel fenomenlerden oluşmaktadır. Bu anlamda arzulayan makineler mekanizma değil bir başka mantık ve anlam düzleminde "kesip ekleyerek" ve "dura kalka" çalışan "zihnin ve bedeninin" "pratik mantığı"dır⁶ (Rajchman, 2013). Kendilerinin de ifade ettiği gibi:

"Bu makinesel ontolojinin normatif bir boyutu vardır. Zira birbirleriyle bağlantılı bir makinesel düzenlemeler dünyası sunar. Bu dünyanın en derin eğilimi ise mevcut düzenlemelerin "yersiz-yurtsuzlaşması"na ve yeni biçimlerde "tekrar yerli-yurtlulaşması"na yöneliktir. Bu ontolojiye dayanan normatiflik, majör varlık yerine minör oluşlara, kapma biçimleri yerine kaçış çizgilerine, çizgili uzamlar yerine pürüzsüz uzamlara sistematik atfeder. Bu yersiz-yurtsuzlaştırıcı süreçlerin hiçbiri

⁵ Köksapın kelime anlamı; "yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bitki sapıdır. Birçok ot ve günlük diyetimizden bildiğimiz birçok bitki, örneğin kuşkonmaz, zencefil ve patates köksapsıdır. Deleuze ve Guattari'ye bu terimi *Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla*, (1980) başlıklı kitaplarının giriş bölümünde, belirli bir düşünce biçimini tanımlamak amacıyla kullanırlar. Batı felsefesinde hâkim olan düşünce süreçlerine kıyasla onların tercih ettikleri düşünme biçimini en iyi yansıtan, bu yatay bir saptan dallanarak büyüyen kökler ve filizler imgesidir. Antik Yunanlı Platon ve Aristoteles'ten bu yana Batı toplumlarındaki, binlerce yıllık egemen düşünme modeli nedenseldir, hiyerarşiktir ve (tek/çok, biz/onlar, erkek/kadın vs.) ikili karşıtlıklar üzerine inşa edilmiştir" (Sutton & Martin, 2014: 21). Deleuze ve Quattari aşkınsal bir temele dayanan bu ağaç biçimli Batı düşünme geleneğine karşı bir "savaş makinesi" işlevi gören şizanalitik makine ve çokluk ontolojisini yaratırlar. "Savaş makinesi her türlü sosyal ve Oedipal kodun yersizyurtsulaşması için gerçekleştirilen yaratıcı düşünme ve yaşam biçimidir" (Kılıç, 2013: 96).

⁶ Deleuze zihin ve beden bunların tanımlanmasından önce varolan doğa yapısını ayırtmayı önceleyen bir şeyin "dışavurumları" olarak gören Leibniz ve Spinoza'yı Descartes'e bir alternatif olarak görür. Böylece kendi yüklem öncesi ve mantığını Spinoza'nın paralelinde keşfeder: Deleuze'de zihnin ve beden pratik felsefesinin mantığı bu şekilde işler (Rajchman, 2013:29).

kesin bir pratik siyasi yönelim için zemin sunmaz. *Bin Yayla*’nın değerlendirme şemasında hiçbir şey kendi başına iyi ya da kötü değildir. “Her şey dikkatli bir sistematik kullanıma bağlıdır” (Deleuze ve Quattari, 1980, aktaran Patton, 2016:108).

Bu minvalde Kılıç’ın açıklaması bizim için karmaşık görünen resmi daha da netleştiriyor, şöyle ki; “Deleuze felsefesi tekillik bir köksap (rhizome) oluşturarak birbiriyle etkileşim içinde yersiz-yurtsuz oluşun, göçebeliğin dinamizmiyle, heryerdeliğin olanağını kendinde taşıyan ve batı metafiziğinin erek bağlamındaki açıklama arayışını terk ederek oluşa, akışa katılmadır” (Kılıç, 2013:66). Bu oluş verili bir özdeşlikten ve kökenden soyutlanarak bir yersizyurtsuzlaşma hareketini açığa çıkarır (Bacon, 2009). Deleuze’e göre her insanın bir kaçış öyküsü vardır, bunu başka hayatlara eklemlenme biçiminde düşünebiliriz. Söz konusu kaçış, terk ediş şeklinde değil, ancak hayata yeni bir çizgi çizme, başka hayatlara dâhil olma anlamındadır. İşte bu hareket alanının ürettiği kavramın adı yersizyurtsuzluktur.

Bu kavramla Deleuze ve Quattari “hegemonik söylemlerin tutarlılığını” kırmak, düşüncüyü sürekli başka yerlere taşıyan geniş sapmalar ve alternatifler bolluğu sunar. Nitekim özgürleşmeye giden yol ancak çoğalma ve ekleme yoluyla gerçekleşebilmektedir (Goodchild, 2005). “Deleuze için çizgisel düzenlemelerin ya da kaçış çizgilerinin yersizyurtsuzlaşma noktalarını, kendini yeğlilik bölgeleri, akımları ile tarif eden ve “bir pratik, pratikler kümesi” olan organsız beden taşımaktadır” (Demirtaş, 2017:193). Bu kavram organsız beden⁷ bizi tüm yaşamın ve toplumsallığın paradoksunun kalbine taşır.

“Göçebe oluş, kaçış çizgileri ve yersiz-yurtsuzlaşma” ile kapitalizm tarafından kodlanmış beden imgesine karşı çıkılabilir, bunun için de kaotik, anarşik bir oluşu ifaden eden “organsız beden” i yürürlüğe sokmak gerekmektedir. Çünkü “organsız beden” kaotik, anarşik bir oluşu ifade eden, üzerine kazanılmış bütün sahip kimlikleri söküp atar, cinsiyet, etnisite gibi ayrımları kaldırır” (Erkan, 2019: 26).

Buna göre organsız beden, yersizyurtsuzlaşmanın mekanıdır; ve biyolojik olduğu kadar kolektiftir de. “Zorunlu olarak bir mekân, zorunlu olarak bir düzlem, zorunlu olarak bir kollektiflik (öğelerin, şeylerin, bitkilerin, hayvanların, aletlerin, insanların, güçlerin ve

⁷ Esasında organsız beden organları olmayan bir beden değildir. Sadece organizması, yani organların organizasyonu yoktur. Organsız beden organlara değil, organların organizasyon biçimine karşı durur. Bir başka deyişle, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyon biçimine karşı çıkar. Organik beden kendi içinde dışarıyla bağlantısı olmayan işlevsel varlıklarını sürdürürken, Organsız beden bir makine gibi başka makinelerle ve organsız bedenlerle, bütünlüklerin parçası haline gelerek daha büyük organsız bendenler oluştururlar (Bacon,2009).

bunların tüm fragmanlarının) düzenlenişidir.” (Demirtaş, 2016:192). Bu durumda Deleuze ve Quattari’de yersizyurtsuzlaşmanın neden fiziksel bir çizgiye indirgenmediği sorusu da böylece cevaplanmış olur. Kapitalist modernitenin benzer kod kırma pratiklerini uygulayan birey, yersizyurtsuzlaşarak sistemin despotik yanlarından azade olur. Egemen, sosyokültürel ve politik kodlardan sıyrılmayı temel alan yersizyurtsuzlaşma, ayrıca Marks’ın emek ve yabancılaşma tanımlarını kendisi için bir çıkış ve başlangıç noktası yapar (Keskin, 2018).

Yersizyurtsuzlaşmanın, kapitalizmle gücü kendine nesne olarak toprağı değil, “maddeleşmiş emeği” aldığını burada belirtmekte fayda var. Çünkü güncel nicelikler ve boyutlar ne olursa olsun, devlete has yersizyurtsuzlaşmayı sonsuza dek aşan yersizyurtsuzlaşma kuvvetini harekete geçiren en başından beri kapitalizm olmuştur. Bu nedenle devlete ‘yurtlu’ denilir. Hâlbuki kapitalizmin ‘yurtla’ ilgisi yoktur. Yersizyurtsuzluk burada ‘yurtlu’ olmanın tam olarak karşısında yer alır (Deleuze ve Quattari, 1990). Bununla birlikte Deleuze ve Quattari *Antioedipus*’ta şuna dikkat çekerler; kapitalizmdeki yersizyurtsuzlaştırıcı ve tekrar yerliyurtlulaştırıcı süreçlerin birleşmesi, kapitalizmin mütemadiyen kendi sınırlarına yaklaşmasının tek nedeni ve bu sınırları yeniden şekillendirmektir. Toplumsal değişim koşullarını ve süreçlerini anlamak için sözgelimi değişimin itkisini sağlayıp ona yön verenin değişimin çatışması değil, verili bir toplumsal alandaki yersizyurtsuzlaşma hareketleri ve kaçış çizgileri olduğu gibi yeni yollar önerilmesidir (Patton, 2016).

“Yersizyurtsuzlaşma kavramı burada öncelikli olarak kapitalizmin yeni bir toplumsal düzenleme ve kurumsallaşma yoluyla mevcut yapıyı dağıtıp bütün kültürleri köksüzleştirerek onları aynı düzlemde toplayarak yeniden yerliyurtlulaştırma yoluyla kendini üretmesi olarak anlaşılmalıdır” (Holland, 1991, aktaran Keskin, 2018:99). Bu şekilde, kavramlar mevcut yapıların yersizyurtlulaşmasını ve yeniden yerliyurtlulaşmasını veya yeni yapıların ortaya çıkmasını sağlayarak değişim koşulları işlevi görürler.

Bunların dışında *Bin Yayla* kitabında Deleuze ve Quattari bu kavramı “göreceli yersizyurtsuzlaşma” ve mutlak yersizyurtsuzlaşma” olarak sınıflandırır. Buna göre mutlak yersizyurtsuzlaşma içkinlik düzlemine ilişkin olarak sadece bir yerden kopmayı değil aynı zamanda yerin kendisini de koparıırken göreceli yersizyurtsuzlaşma hep bir geri dönüş gerçekleştirip yeniden yer yurt edinmeye yol açar.

“Göçebe mekân sınırsızlaştırılmış değildir, yerelleşmiş yeri bellileşmiştir. Görece olarak toptan olan mekândır: sabit yönlerin bağlandığı ve birinin diğerine göre yönlendirildiği, sınırlara bölünebilen ve ortak bir şekilde meydana gelen parçalarında kısıtlanmıştır mekân. Kısıtlayıcı olan (sınır değil, ama törpü veya set) gelişimini önleyen veya frenleyen yahut kısıtlayıp, dışarıya koyan, kendisinin - içerdiği- kaygan mekânın bütünüdür. Etkisi altında kalsa da göçebe, orada, bir noktadan başka bir noktaya, bir bölgeden başka bir bölgeye geçilen göreceli toptan mekâna ait değildir. Göçebe mutlak yerelede, gösterilenin yerel olduğu mutlakta ve çeşitli yönlendirmeleri yerel işlemlerin serisinde doğurduğu mutlaklıktır: çöl, buzul, deniz.” (Deleuze ve Quattari, 1990:85)

Buradan hareketle Deleuze ve Quattari’nin Kafka çalışmalarında ortaya koydukları “hayvan olma” mutlak bir yersizyurtsuzlaştırma için önemli bir örnektir. Burada taşradan kente göç eden Yahudi bir babanın yersizyurtsuzlaşma hareketine yakalandığından bahseder Deleuze. Bu baba figürü, görece bir yersizyurtsuzlaşma ile ticaret ve otorite sistemlerinden kendisini durmadan yerliyurtlulaştırır. Ancak hayvan-oluşlar bunun tam tersidir.⁸ “Hayvan-oluş hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisini çizmek, biçimlenmemiş bir maddenin, yersizyurtsuzlaştırılmış akımların, bütün biçim ve anlamlandırmaların çözüldüğü, katışıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak”tır (Deleuze ve Quattari, 2000:20). Bunlar Kafka’nın terk edilmiş dünyasında bulunan mutlak yersizyurtsuzlaşmalardır.

Bu anlamda bütünü hareketliliğini ifade eden mutlak yersizyurtsuzlaşma zamansal bir harekettir ve felsefe ile mümkün olabilmektedir. Göreceli yersizyurtsuzlaşma ise gerçek yaşamda ortaya çıkan ve yeniden yurtsallaştırmayı içeren ayrıca yeniden kodlanmayı işaret eden bir değişim sürecidir (Parr, 2008, aktaran Aytaş & Ulutaş, 2021). “O halde yaşam ya da bilinçdışı, toprak ve harekete dair şöyle bir bakış gerektirir; bir toprağın sınırlandırılıp kurulması daima bir yersizyurtsuzlaşma potansiyeli barındırır. Ve bu yersizyurtsuzlaşma, artık geriye dönüş kalmadığında ya da yol artık bilinen bir toprağa çıkmadığında mutlak hale gelebilir (Rajchman, 2013:103).

⁸ Deleuze’e göre arzuya özgü tüm bu oluşların yaratıcısı kaçış çizgileridir ve kaçış çizgilerinin ülkeleri, bir sabit biçimler dünyası yoktur. “Örneğin, bir hayvan-oluşta bir insan ve bir hayvan birleşir, biri diğerini yersizyurtsuzlaştırır ve çizgiyi daha ileriye doğru iter. Burada “arzu tam olarak kaçış çizgisindedir.” Zira “oluş bir kaçıştır, bedensel sınırlamadan kaçış arzusu olarak yola koyulur. Bu bağlamda, Deleuze’ün ‘oluş’la kast ettiği şey, verili ya da kurulu benliklerimizden süreçlere imkân tanıyan bir potansiyel yaşam yaratmaktır” (Demirtaş, 2016:82).

Öyleyse toprak ve sınırlar ne anlama gelir, bu tuhaf uzam-zamanın yerlileri, burada evinde olanlar olarak düşünmek de ne demek diye sorar Rajchman ve şöyle cevap verir; “Zira kendimizi tekil varlık kipleri olarak düşündüğümüzde varsayılan “dünya” yerelleştiren ve özdeşleştiren bir dünya olmaktan çıkıp biçimi, merkezi olmayan, ‘yurtlanmalarımızın’ sınırlarında kalmakta ısrar eden bir dünya haline gelir.” Deleuze’ün de yersizyurtsuzlaşmadan özgün bir dünyadan bahsederken varmak istediği etos tam olarak budur⁹ (Rajchman, 2013: 101-102). Ancak bu tekilleşme, bireyselleşme veya tikelleşme değildir, kartezyen felsefenin, siyaset veya sosyolojinin bilinçli olarak ortaya attığı özne de değildir, büyük bir kolektifliği taşıyan ve birçok kişiyi içinde barındıran bir çeşit şahıssızlaştırma biçimidir. Kendisini verili bir özdeşlikten ve kökenden soyutlayarak bir yersizyurtsuzlaşma hareketi ile açığa çıkan, kaçış çizgileri ile yaşamı hapsediği yerden kurtaran bir mücadele içindeki oluş halidir.

Siyahların İngilizcesinde olduğu gibi (minör diller) kişinin bir toprakta değil bu dünyada, evinde olmanın yollarını nasıl icat edeceği sorusunu sormak gibidir (a.g.e). Böylece ne bir yere ya da kimliğe ne de belleğe kök salmaksızın anlam kodlarından kaçan, bunlarla mücadele eden sonsuz bir dönüşün ürünü olmaktır yersizyurtsuzlaşma. Göçebelerin toplayıp ve tekrar kurdukları çadırları gibi yeryurt edinme sürecindeki döngünün kaygan, akışkan motifleriyle kaçış çizgileri yaratmaktır. İmgesel veya sembolik özdeşleşmelerden bağımsız ilişkiler içinde, kurulu kendiliklerimizden başka uzamlara götürecek yeni varoluş tarzları üretmektir. Bunun için keşfe çıkmak değil hep keşif halinde olmaktır. Yaşamı böylece hapsediği yerden kurtarmak için etik bir mücadeleye girişmek sınırlardan özgürleşip hafifleşmektir yersizyurtsuzlaşma.

⁹ “Heidegger “etos” ya da “ikamet”in bir etiğin inşasından daha temel ya da kökensel olduğunu düşünmüştü. Dolayısıyla ikamet ya da “dünyayı mesken edinmeyi” bir yerde kökleşmiş tarihsel bir halk açısından değerlendirmişti. Deleuze ise etos’u (dolayısıyla da etiği) var olma tarzları ya da kipleri olarak anlar ve bunları uzam ve zamanda dağılımları açısından tahayyül eder ki, bir yerde buna “nomos” der. O halde Deleuze’ün etos’u uzam ve yerle başka türde bir ilişki içindedir ki bu bir halkın bir yerde ya da toprakta “orada olmasından farklıdır” (Rajchman, 2013: 101).

2. BÖLÜM: GILLES DELEUZE VE SİNEMA/ DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

Sinema felsefesine iki değerli eser kazandıran Gilles Deleuze, ilk kitabı *Hareket İmge'nin* önsözünde kitabın muhtevası ve amacına dair kısaca şunu söyler; “bu inceleme bir sinema tarihi değil, imgelerin ve göstergelerin taksonomisine, sınıflandırmasına yönelik bir denemedir” (Deleuze, 2014:15). Deleuze, hareket imge ve zaman imge olarak kategorize ettiği bu iki eserinde sinemayı felsefi bir anlayış ilkesinden yola çıkarak sinematografik yaratımının hareket imgeden zaman imgeye felsefik dönüşümünü anlatır. Filmlerin yaratımının felsefi dönüşümdeki yolculuğunu ve imgelerin modern çağdaki kendini sunum biçimlerini kendine özgü bir şekilde çözümler. Bu felsefi anlayış, sinemayı hareket bloklarının yarattığı imge-hareket olarak, felsefi bir yaratım şeklinde değerlendirmektedir. Gilles Deleuze, bu noktada sinemaya yeni ve devrimsel denebilecek bir bakış açısı getirir. Bu ayrıcalık ona hem sinema felsefesinde çığır açan ilk kişi olma hem de en etkili sinema filozofu olma özelliği kazandırır. Buna göre Deleuze, sinemayı kavram yaratan bir etkinlik inancıyla, salt estetik kuramla sınırlamaz, bilakis düşüncenin sunumu ve müteharrik edici yanını ortaya koyması hasebiyle felsefenin farklı bir tekrarı olarak görür.

Bu minvalde Deleuze'e göre sinema bir öykü ve kurgunun salt enformasyon sunumu değil, sinematografik biçim ve düşünme tarzıdır. Deleuze'ün sinemayı felsefi olarak ele almasının belli bir nedeni de budur. Çünkü felsefe onda sınırları çizilmiş bir kurallar yığını altında var olanı bilmeye yönelik bir çaba değil, yeni düşünceler, hayat biçimleri ve yaratımları için olanaklar sunan bir etkinliktir. Çünkü felsefe hayata açılmalıdır. Sinema da bu anlamda insanın “kısıtlı görme” haline yeni bakış açıları getirerek bir çeşit çoklu algılama formları yaratmıştır. Diğer bir deyişle “Sinemanın kendisi, kuramının felsefesinin kavramsal bir pratik olarak üretmek zorunda olduğu yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir” (Deleuze'den aktaran Yetiş, 2009:49).

Görüldüğü gibi Deleuze'ün sinema ile ilişkisi düşünce ve imge bağlantıları çerçevesinde ilerlemektedir. Bunu, onun düşünce tarihine kazandırdığı hareket-imge, zaman-imge kavramlarının düşünsel yaratımdaki karşılığında apaçık bir şekilde görebiliriz. Deleuze'ün sinemaya bu denli değer atfetmesinin nedeni elbette ortaya koyduğu hareket-imge ve zaman-imge kavramları ile sanatın duyumlar yaratarak insanın düşünme edimine

katkıda bulunmasına olan inancıdır (Sütçü, 2015). Çünkü sanat, F. Quattari ile birlikte yazdıkları *Felsefe Nedir* kitabında anlattığı üzere, insanın evrendeki oluş süresi boyunca kaosa karşı aldığı bir duruştur. İşte bu nedenle “felsefe, bilim ve sanat gökkubbeyi yırtmamızı ve doğruca kaosun içine dalmamızı ister” (Deleuze & Quattari, 2015:197). Daha açıkça ifade etmek gerekirse, üç düşünce biçimi, bireşim ve özeleşim olmaksızın keşir, iç içe girer. Felsefe kavramlarla ortaya çıkartır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar (a.g.e, 177).

Diialoglar adlı eserinde ise Deleuze, düşünce oluşumunun varyantlarından söz ederken, edebiyatı bu bağlamda düşüncenin tezahürlerinden biri sayar ve şu tespitte bulunur; “yazar algıyı algılardan, duyguyu duygulardan çekip alarak dili bükerek ve kullandığı sözcüklerle gündelik dilin dışına çıkar. Sinema da ise, yönetmen bu düşünce edimini hareket ve zaman blokları ile gerçekleştirir” (Deleuze, 1990:43). Bu kapsamda Deleuze’ün büyük yönetmenlerin kavramlar yerine imge ve hareketlerle düşündüğü tespitini burada hatırlamakta fayda var.

Deleuze’e göre sinema hareket ve zaman imgeleriyle düşünce tarihine yeni bir içerikle katılmış ve düşüncenin içkinlik düzlemine göndermelerde bulunmuştur. O, bu farkı felsefenin aklın ilkeleriyle sinemanın da görselliğin gücüyle çalışmasına bağlar (Sütçü, 2015). “Sanat özgürleşmeye, kaosa karşı bir çizgi çekmeye ve insanın var oluşuna, yeniden bir ‘yer-yurt’ edinmesine imkân sağlar. Sinema bu noktada belki de çoğulcu, içkin ve ‘yersiz-yurtsuzlaştırıcı’ yaniyla sanatın evrene yaklaşım tarzının en belirgin yanını oluşturur” (Türkeldi, 2015: 117).

Deleuze’de felsefe bir kavram üretme etkinliğidir. Sinema da bu etkinliğe farklı bir fonksiyonla, yaratma eylemi özelliği ile katılır. Sinemanın burada düşünce ile arasındaki dolaylı ilişkisinden ötürü ortaya koyduğu imge ve hareketle felsefenin kavram üretme amacına paralel odaklı ilerlediği görülmektedir. Dolayısıyla sinema bu doğrultuda düşünceyi yansıtan ve harekete geçiren bir sistemdir. Bir disiplin olarak ortaya çıkışı teknolojik bir yenilikten çok, düşünceyi farklı bir yöntemle sunabilme becerisinde saklıdır aynı zamanda. Bu paralelde sinema, düşüncenin dönüşümünde ve içkinlik düzleminin tarihsel anlatısında kendisini sunum tarzıyla ortaya koymaktadır. Nitekim felsefe düşündürme edimini, kavramları içkinlik düzleminden çıkararak yaparken, sinema bunu, seyircisini doğrudan o edimin düzlemiyle baş başa bırakarak yapar (Özınar, 2010).

Sinema, aynı zamanda teknolojinin hayatın her alanını kuşattığı ve egemenliği altına aldığı, M. Heidegger'in hesaplayıcı yaşam olarak betimlediği çağın, bakış açısını da dönüştürebilmektedir. Böylece filmler daha önce göremediğimiz şeyleri ortaya çıkarır, onları görünür kılar. Kamera, uyuyan dünyayı keşfetmemize olanaklar sağlayarak parçalara ayrılan dünyamızı deneyimleme özgürlüğü verir (Kracauer'den aktarak Öztürk, 2015). Çünkü kamera insan gözünün tekilliğini taklit eder. Sinemacı da kameramanın kaydını aldığı bu noktaların yaratıcı montajları ile başka görme biçimlerinin de olduğu bir dünyayı insana gösterir. Bu farklı oluşların ve farklı zamanların birliğinden oluşan bir bütünlük sunar. Bizler, hayatta kendi bakış noktamızdan başka oluşların bakışlarına ulaşamayız. “Öteki'nin yaşadıklarını, karşılaştıklarını, zorluklarını, kültürünü, kamera bizlere gösterir. Tekil bir bakıştan bizi sıyrıp alır” (Colebrook, 2013:152). O halde sinema, kişiyi doğruluk ve teklik yükleminden sıyrarak sinematografik düşünebilmeye yöneltir bu ise tam olarak felsefesinin kavramlarla ulaşmak istediği hedefe sinemanın imge ile düşünce aksiyonu yaratarak ulaşabilmesi demektir.

Bu, sinemanın buyruk tümcelerini ileten enformasyon yanına karşın bir direnç formu yaratabilme kapasitesini de ortaya koyar aynı zamanda. İşte bu direniş, yersizyurtsuzluğu deneyimleme imkânı ve özgürlüğü için alan açar. Ve böylece sinema enformasyon gibi denetim hizmeti gören sistemlerin karşısında bir direnç ve eylem olarak yer alabilir. “Bu ‘oluş’ evrenine girebilmek, aynalarda farklı yüzler görebilmek, sanatın, özelde ise sinemanın kamerasından objektif bir tarzda insan merkezci bir bakış ve öznellikten çıkmasıyla gerçekleşebilir ancak” (Öztürk, 2015:125).

“Bilimsel, teknolojik, siyasal, bürokratik ve askeri mekanizmalar, ideolojiler, devraldığımız değişik hikâyeler zihinleri soyut biçimde koşullamaya koyulduğunda ve etrafımızdaki sokakları, evleri, yüzleri, gözleri bu çerçeveler dâhilinde görmeye başladığımızda sinema varlığı tekrar görmemize yardımcı bir imkân olarak ortaya çıkar. Yani başımızda görünmez hale gelen şeyler, sinema sayesinde ifşa edilir hale gelmeye başlar. Burada sözü edilen husus, sayılan bu mekanizmaların tamamen dışında olmak ve ondan kaçmak değildir. Tam tersine Kafka'nın yaptığına benzer tarzda ‘kekelemeler’ yaratmak ve ‘molar çizgilerin’ içinde ‘kaçış hatları’ üretmektir” (Öztürk, 2015:127).

Bu sınırları aşmak ise yer yurt algısındaki mekânsal, zamansal idrakin akışına ters, hatta ondan ayrı bir şeritte ilerlemekle mümkün olabilir. İşte Deleuze, bu sınır ötesi düşüncelerin farklı hallerini, yansımalarını ve oluşlarını filmler üzerinden pasajlar ve

örneklemeler ışığında ortaya koyarak inşa eder. Bu örneklemeler sayesinde sinematografinin zaman imge de olduğu gibi duyu-motor şemasını nasıl ters-yüz ettiğini ve yarattığı yeni sinematografik imgelerle zihinde kurduğu bağlantılar sayesinde irrasyonel imgelerin akışını görürüz. Bu imgeler, bağlaşıklık düşünce sistemini tersyüz eder ve alışlagelen düzeni bozarak yeni bir mekân ve zaman düzlemine doğru düşünceyi tetikler.

“Sinema kurallar ve toplumun genel geçer anlayışı ile bağdaşık duyguların birleştirici gücünden çıkar yarattığı imgeler gücü ile bu tutarlı cisimler dünyasını altüst ederek özgürlük alanı açar. Yani sinema, anlayışımızı yöneten duyusal-motor düzeneğine kısa devre yaptırır. Çünkü sinemada sunular hareketin bizatihi kendisidir. Bu anlamda göz birleşik bir eylemden kurtulmuştur. O daha çok duygusal tepkileri kışkırtan imgelerle meşguldür” (Sütçü 2015:9).

Tüm bunların yanı sıra Deleuze her şeyden önce düşünce kavramının kapsamını felsefeyle sınırlandırmamış, sanatı ve dolayısıyla sinemayı da içine alacak şekilde genişleterek insani etkinliklerin ve yaratımların düşünce ürettiğini ortaya koymuştur. Bilahare Deleuze sinemanın yarattığı imajlarla, kavram-imaj arasında kurulan ilişkiler evreninde derin tahliller yapılabileceğini bize göstermiştir. Çünkü en nihayetinde Deleuze’ün varmak istediği nokta insan yetkinliğinin ulaşabileceği, gücünün sınırlarından taşması ve eğilimlerini keşfetmesi için düşünsel yaratımın ta kendisidir.

Bu açıklamalarla birlikte Deleuze’ün sinema üzerine yaptığı çalışmaları onun felsefe ve sinemayı ayrı iki olgunun arasını uzlaştıran bir konsensüs çabası gibi de görülmemeli, zira Sütçü (215:8) *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* kitabında temel kavramlardan yola çıkarak Deleuze sinema felsefesinin yabancı ve anlaşılmasız terminolojisini ayrıntılı şekilde ele alır ve bununla ilgili önemli bir detayı vurgulayarak şunu belirtir:

“Deleuze’ün sinema ile ilgili bu iki kitabı felsefe ile sinemayı uzlaştırma çabası olarak değerlendirilemez. Bilakis sinema ve felsefeyi kesişen iki ayrı disiplin olarak görmesi, bu doğrultuda sinemanın da felsefe gibi düşüncenin ortaya çıkarılması etkinliği biçiminde görmesidir. Yani düşünce hem felsefi hem de sinemasal olarak dile getirilerek sinema ile felsefeyi bir araya getiren şeyin ‘düşünce’ kavramının kendisi olduğunun vurgulanmasıdır.”

Dolayısıyla Deleuze’ün “sinemayı düşünceye yeni yollar açan yaratıcı bir eylem” olarak görmesi felsefi kavramları sinemaya uygulamak demek değil, bilakis düşünceyi hareket-

imge ve zaman-imge ile ortaya koyan, sinematografik kavramlarla düşünsel yaratıma ulaşmak isteğinden ibarettir. Çünkü Deleuze mantığı, felsefe ile bizatihi yaşam arasındaki ilişkileri ele alır, dolayısıyla onda söz konusu olan şey, felsefi geleneğin içine hapsedilmiş yaşam pratiğini, karmaşık ama asla ‘yükleme ve doğruluk’ içermeyen ‘anlam ve olay’ mantığına açmaktır.¹⁰ Nitekim sinema ve edebiyatta olduğu gibi karakter sabit nitelikler tarafından belirlenmemekte, determinist bir mantık çerçevesinin dışında birçok parça ve bloklar vasıtasıyla birbirine bağlanarak ‘oluş’ları serimlemektedir.

Sonuç itibarıyla bütün bu açıklamalara istinaden şunu tekrar etmekte yarar var; Deleuze’e göre sinemanın üzerinde durulması gereken yönü, hareket ve zaman imgeleriyle düşünce tarihine getirdikleridir. Dolayısıyla felsefe ve sinemanın, bünyesinde ihtiva ettiği temel iki yapı olan kavram ve imgenin, düşünce etkinliğine kapı açması, düşünceye göndermede bulunması, ortak bir hedefe sadece farklı araçlarla ulaşılması demektir. Bu bakımdan Deleuze’ün tüm kaygısı insanın deneyim alanına yönelik ortaya koyduğu yaratımların bir sorgulamasını yapmak ve yine insanın yersiz-yurtsuzlaşması sonucu karşı karşıya kaldığı kaosa karşı bir deneyim bütünlüğü kazanmasıdır.

Madem insanın kaosla ilişkisinin sonucunda ‘felsefe’, ‘bilim’, ve ‘sanat’ denilen üç düşünce biçimi ortaya çıkıyorsa sinema da bu kaosa karşı bir nebze sükûnet bulma arayışındır¹¹ (Deleuze & Quattari, 1993). Nasıl ki felsefe kavram üretme etkinliği temelinde yükseliyorsa sinema da burada ortaya koyduğu imge ve hareketle düşünceyi taharrük etkisi ile felsefenin amacıyla paralel bir biçimde ilerlemektedir. Nitekim sinema hareketle, duygu ve eylem üretmektedir. Bu açıdan Deleuze felsefe ve sanattan her birini diğerinden farklı evrenlerde tartışmaz, bilakis ikisini de aynı potata eriterek bir anlam bütünlüğü kurar ve bu ekseninde tartışır. Bu anlam bütünlüğünü, felsefe ve sanat arasındaki ‘kavram’ ve ‘duyum’ ikiliğinin ayırık yönlerinden uzak, mevcut kodlamaların ve düşüncelerin ötesine taşıyarak yapar (Sütçü, 2015).

Bu model ışığında sinema, düşünce için somut örnekleri ile sorunsal alan ve zaman alanlarını göstererek, yaşadığımız dünyanın deneyimlediğimizden taşan yönleri olabileceğini ortaya koyar. Buna göre sinema bize sadece var olanın değil ondan

¹⁰ Deleuze mantığı İmmanuel Kant’ın aşkınsal ya da George W.F. Hegel’in diyalektik mantığı ile ilgilenmez. O Platon’un “ontolojik belirlenim” ilkesi yükünden kurtulmayı ve felsefeyi birçokluk mantığı üzerine çıkarmayı amaçlar (Rajchamn, 56-62). Deleuze bu çokluk halini ise içkinlik kavramında bulur. Bu kapsamda Bergson’dan ödünç aldığı imge kavramı ile madde ve tin ikiliği sorununu içkinlik düzleminde bir araya getirerek çözümler.

¹¹ “Felsefe kavramlarla, sanat duyumlarla ve bilim fonksiyonlarla iş görür” (Deleuze&Quattari, 1993: 175)

fazlasının da olabileceği üzerine düşünme imkânı verir. En dogmatik ve sloganvari filmlerde bile imajların ifşası vasıtasıyla bize çatlakları gösterir ve bunun üzerine tefekküre davet eder (Öztürk, 2018).

2.1. Hareket-İmge

Gilles Deleuze'un sinemayla ilişkisinin düşünce ve imge bağlantıları çerçevesinde gerçekleştiğini belirtmiştik. Bu kapsamda Deleuze, sinema üzerine *1: Hareket-İmge* ve *2: Zaman-İmge* olmak üzere sinema tarihini iki ayrı dönem açısından inceleyen iki kitap yazmıştır. Bu eserlerinde Deleuze, sinemayı klasik anlamda tarihsel bir taksonometri perspektifinden ele almaz. O, daha çok sinemanın değişen zaman ve düşünce dünyasında, imge ve göstergelerin düşünceyi inşa etmedeki potansiyeli ile ilgilenir. Kendi “fark ve tekrar” felsefesinden ve Henri Bergson'un çalışmalarından hareketle filmlerin zaman içinde gelişim ve sürekli farklılaşan hareket düzlemlerinden oluştuğunu iddia eder.¹² Bu varsayımdan yola çıkarak sinema kuramının felsefi bir icat olarak nasıl çalıştığını ortaya koyar.

Deleuze'un felsefe anlayışının farklı form ve araçlardaki bir yansıması olarak da anlayabileceğimiz sinemadaki bu yaklaşımı, bir sinema ve felsefe iş birliği olarak anlaşılmamalıdır. Bu, daha çok her ikisinin farklı araç ve tekniklerle muhtemel düşünsel gelişime getireceği katkı ve imkânlar açısından düşünülmelidir (Herzog, 2000). Nitekim söz konusu bu imkânlarla Deleuze, sinemayı bir süreklilik mantığıyla kavramakta ve içselleştirdiği felsefi anlayışa uygun bir tefekkür ile düşünsel yaratımları açığa çıkarmaktadır.

“Deleuze, sinemayı bir tür süreklilikler penceresi üzerinden kavrar. Ona göre sinema, sürekli bir düşünüş, oluş ve karşılaşmalar halidir. İmgelerin açtığı kanallar aracılığıyla hesapta olmayan alanlardaki düşüncelere temas eden sinema, kendi gerçekliğine sahip olan bir tefekkür şekli, bir tür icatlar alanıdır” (Deleuze'den aktaran, İpek,2017).

¹² Deleuze'un sinema için ürettiği hareket-imge ve zaman-imge kavramlarının Henri Bergson'un 'süre ve hareket' felsefesi üzerinden formüle ettiği akılda tutulmalıdır. Bu bağlamda Deleuze'un Bergson üzerine yazdığı monografi anlaşılmadan sinema felsefesini anlamak eksik kalacaktır.

Deleuze sinema alanındaki bu çalışmalarında Amerikalı mantıkçı C. Sanders Peirce'in¹³ (1839-1914) imgeler ve göstergeler hususunda ortaya koyduğu 'semiotic' sınıflandırmasından çokça yararlanır. Bununla birlikte sinemanın göstergebilim, dilbilim ve psikanalitik gibi disiplinler tarafından kavranamayacağını, bu araştırmaların sinemaya özgü olanı ikincilleştirdiğini öne sürerek eleştirir. "Sinema yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir; felsefenin ise bu pratiğin kuramını yapması gerekir. Çünkü ne uygulamalı (psikanaliz, dilbilim) ne de usavurmalı hiçbir teknik belirlenim sinemanın kavramlarını oluşturmaya yeterli değildir" (Deleuze, 2021: 268).

Yine sinema üzerine yaptığı çalışmalarda Henri Bergson'un felsefesinden yola çıkarak sinemada hareket, uzam ve zamanı çözümler, bunlara dair birtakım formüller geliştirir. Bergson'un görüşleri bu doğrultuda Deleuze'un farklı bir ontoloji ve epistemoloji kurmasında, düşüncenin farklı bir imgesine yol açan 'sinematografik imge'yi temellendirmesinde önemli bir yere sahiptir.¹⁴

Deleuze *Hareket İmge* kitabına Bergson'un hareket üzerine yaptığı yorumları üç ayrı başlık altında inceleyerek başlar. Bunlardan ilki ve belki de en önemlisi hareket üzerinedir. Bu yaklaşıma göre hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Çünkü kat edilen mekân geçmiştir hareket şimdidir. Yani kat etmenin edimidir. Kat edilen mekân sonsuza bölünebilirken hareket bölünemez veya bölündüğünde doğası değişime uğrar. Bu

¹³ Kendisi Ferdinand Saussure ile birlikte çağdaş göstergebilimin kurucuları arasında sayılır. Çalışmalarını hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili bir kuram olarak tasarlamış ve bu bilimi de 'semiotic' olarak adlandırmıştır. Öyleki Deleuze Peirce'in göstergebilimindeki bu kusursuz sınıflandırmasını Mendelev'in kimyadaki buluşu ile karşılaştırır.

¹⁴ Hareket-imge ve zaman-imge kavramlarında geçen imge kavramı ile ilgili kısaca şu bilgi verilebilir, şöyle ki; yaşamın temel ögesi imgelerdir, en küçük organizmadan evrenin bütününe kadar her şey imgedir. Bu imgelerden oluşan evrenin dolaysız kavranış çabası Bergson metafiziğinin esas arzusudur. Küçük büyük her şey imge kavramı altında birleşince sanatsal kavrayış ortaya çıkar ve Deleuze'e göre bu metafiziğin tesis edilmesinde sinema önemli bir keşiftir (Sütçü, 2015: 65-67). Deleuze'e göre imge=madde=hareket=ışık demektir. Evrenimiz bir imgeler evrenidir ve evrendeki her şey hareket halindedir. Madde hareket halindedir dolayısıyla imgeler hareket halindedir ve birbirlerini etkiler ve etkilenirler. Maddelerin bu oluşlarını ancak ışığın varlığıyla anlaşılır bir imgeler formu olarak görürüz. Işık ise madde hareketi neticesinde ortaya çıkan enerjidir. Güneşteki helyum ve hidrojen atomlarının hareketi bir enerji açığa çıkarır. Bu enerji foton olarak yol alır, dünyaya ulaşır. Buradaki diğer maddelerle etkileşime girerek "bildiğimiz" yaşam formlarına uygun bir ortam oluşturur. Bizler gözü olan canlılar olarak evreni bu ışık enerjisi sayesinde görebiliriz. Çünkü ışık maddeye çarparak onu görünür kılar. Dolayısıyla madde gibi ışık da bir imgedir ve hatta enerji bile bir imgedir. Tüm bunların ise bir hareket olduğu söylenebilir. Deleuze imge kavramını Bergson'cu bir anlamda kullanır "*Madde ve Bellek*" kitabındaki, madde ile tin arasındaki ikiliğe karşı geliştirdiği formülasyonlara dayanır. Bu aslında imge kavramı üzerinden materyalizm ve idealizm ikiliğinin olmayacağı "içkinlik düzlemine" bir kapı aralar. Bu yol Deleuze'un "oluş", "zaman", "içkinlik", "aşkın ampirizm", "rhizom" gibi kavramları ile ilişki içindedir. (Asthon'dan aktaran Türkgeldi, 2015)

anlamda hareketler heterojenken kat edilen mekân homojen ve mekâna aittir (Deleuze, 2014:11).

“Hareket kat edilen mekânla karışmaz birbirine. Mekân kat edildiğinde geçmiştir, hareket ise şimdi. Demek ki hareket kat etme edimidir” (Baker, 2012, 141). Bu durumda hareket kat edilen mekânla, anlık hareketsiz kesitler soyut zamanla birbirine eklenerek yeniden oluşturulur. Ancak bu durum yanılsamayı doruk noktasına çıkardığı gerekçesiyle Bergson tarafından gerçekçi görülmez. Yani bu, tipik bir sahte hareket örneği sağlamaktadır, o halde sinema da sahte hareket vermektedir ve bir çeşit yanılsama yaratmaktadır.¹⁵

Deleuze bu noktada Bergson’a karşı çıkararak sinemanın, aksine hareketin bir illüzyonu değil bilakis kendisini ortaya koyduğunu iddia eder. Böylece Deleuze ikinci tezin de muhtevasını oluşturan anların nitelemesine göndermede bulunarak (Deleuze, 2014) Bergson’un *Yaratıcı Evrim* kitabına başvurur ve şöyle bir çözümleme getirir;

Yanılış aynıdır, Antik Çağda, hareket kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan biçimlerle ve idealarla ilgilidir. Buna göre hareket bir biçimden alınan ayrıcalıklı anlar ve pozların durumu olacaktır. Biçimlerin veya ideaların özünü ifade eden süreç kabul edildikten sonra da geri kalan süreç, değeri olmayan bir geçişle doldurulur. İşte modern bilimsel devrimle hareketteki bu ayrıcalıklı anlar yerini herhangi bir ana bırakır. “Her ne kadar hareket hala yeniden oluşturuluyorsa da artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulmaktadır. Böylece hareketin kavranabilir bir sentezini yapmak yerine, ondan duyusal bir analiz türetilir” (Deleuze, 2014:14-15).

¹⁵ Bergson *Yaratıcı Evrim* kitabında buna sinematografik yanılsama ismini verir -ki bu, günümüzde çağrıştırdığı anlamdan farklı bir niteleme içermektedir. Ancak Deleuze bu isimlendirmeyi o dönem için önemli bir keşif olarak görür.- Deleuze bununla sinemayı daha doğal algılanımın koşullarından kopma olarak gören fenomonolojiden ayırır. Ve şu alıntıyla bu duruma açıklık getirir; “geçip gitmekte olan gerçeklikten deyim yerindeyse anlık imgeler alıyoruz ve bunlar da bu gerçekliğin karakteristik özellikleri olduklarından, bunları bilgi zemininde yer alan soyut, tek biçimli, görünmez bir oluş boyunca peş peşe dizmek bizim için yeterli oluyor... Algılanım, zihinsel işlem, dil genel olarak bu şekilde işlemektedir. Oluşu düşündüğümüzde ya da onu ifade ettiğimizde ve hatta algıladığımızda, içimizdeki bir çeşit sinematografi çalıştırmaktan başka bir şey yapıyor değiliz. Bu durumda hep sinema yapmışız gibi bir şey ortaya çıkıyor ki bu da beraberinde pek çok problemi getiriyor. Bunlardan ilki yanılsamanın yeniden üretilmesidir ki bu aynı zamanda onun düzeltilmesidir bir anlamda. Araçların yapay olması ortaya çıkardığı ürünlerin de yapay olması anlamına gelmez. Sinema hareketsiz kesitlerle, saniyede yirmi dört kare imgeyle işler. Ama bize verdiği fotogram değil hareket eklenmiş ya da iliştilmiş olmayan, ortalama imgeye aittir. Doğal algılanım için de bunun aynısı söylenebilir. Ama burada, yanılsama algılanımın önünde, algılanımı özünde mümkün kılan koşullar tarafından düzeltilmektedir. Oysa sinemada yanılsama, imge koşulların dışında kalan bir seyirciye görüldüğü anda düzeltilmiş olur. Kısaca sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit+soyut hareket değil, hareketli bir kesittir”(Deleuze, 2014: 12-13).

Deleuze Ayzeynştan'ın hareket ve evirilmelerden mükemmel sinema nesneleri yarattığını, bu bağlamda sinemanın da ayrıcalıklı anlardan beslendiğini söyler. “Ayzeynştan sinemasında, uç noktaları, kriz anları ve çılgınlıklarını çekip alırken bu patetik sayılabilecek şeyler, asla eskiden olduğu gibi karakterize edilen pozlar değil ancak ayrıcalıklı anlar olabilirdi.”¹⁶ Bunun sebebi de antik çağda olduğu gibi aşkın bir biçimin aktüelleşmiş halleri değil harekete dair dikkate değer veya tekil noktalar olmalarıdır. Dolayısıyla ‘herhangi bir an’ dikkate değer olarak olmaya devam eden ‘an’dır (Deleuze, 2014: 16).

Nitekim sinema başlangıçta plan sabitliğinden ötürü mekânsal ve biçimsel olarak hareketsizdi. Sonrasında montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle, doğal algılanımdaki taklit terkedilmiştir. Böylece sinema mekânsal bir kategoriden çıkararak zamansal bir kategoriye dönüşmüştür. Bu durumda hareketsiz kesit de hareketli kesitle yer değiştirmiştir (a.g.e, 2014). Sinema Bergson’un imge-hareket düşüncesini hareketin imgesiyle sunduğu için sinematografik imge hareket-imgeye dönüşmüştür. Deleuze bu durumu şu şekilde tarif etmiştir:

“Hareket-imge; çekim (shot), kadraj (framing), kesme (cutting) ve kamera hareketiyle gerçekleştirilebilir. Kadrajla izleyiciye iletmek istenen veri sınırlanır. Kesme ile çekimin belirli hareketleri arasındaki süreklilik sağlanır. Kamera hareketleri ise, kendi içinde bir bütünselliği olan hareketin parçaları arasındaki ilişkiyi ve bütünün değişimini verir. Zamanın geçişi harekete bağlı olarak dolaylı yollardan aktarılır. Hareket eden kamera açıları hareketin dolaysız anlatımını mümkün kılar, düşünce, hayatın hareketliliğini kavrayabilir” (Deleuze’den aktaran İşler, 2010).

Farklı ve çatışan hareket mahallerinin birbirine eklenerek bütünlük oluşturmaları ile yaratılan hareketli kesitler dizisi (montaj) ile niteliksel bir hareket yaratılır. İşte Deleuze burada hareketi bizzat nitelik olarak ifade etmektedir ve hareketsiz bir kesite soyut bir hareket ekleyerek sinemanın bir yanılsama yarattığını iddia eden Bergson’dan bu noktada ayrılmaktadır. Yani geçip gitmekte olan gerçeklikten anlık imgeler alınmakta, bu

¹⁶ “Eisenstein’da ayrıcalıklı an aslında öne çıkarılmış ‘herhangi andır’. Eisenstein’ın ‘herhangi bir an’ı, ‘bir diğerinden eşit uzaklıktaki an’dır Ancak bu herhangi anların birleştirilmeleri ile ortaya çıkan ‘bütün’, eşsiz ve çarpıcı bir düşünceye neden olabilir. Niceliksel birleşme niteliksel bir sıçrama yaratabilir. Eisenstein’ın imgelerin çarpıcı montajı ile yapmaya çalıştığı şey tam da budur. Hareket, mekân içindeki bir nakildir. Oysa ne zaman mekân içinde parçaların nakli söz konusu olsa, bir bütün içinde de nitel bir değişim olmaktadır (Deleuze’den aktaran Türkgeldi, 2004: 18).

imgelerin o gerçekliğin karakteristiğine dayanarak sinematografi aygıtının içinde bir hareket veya zaman imge yaratılmaktadır (Yetiş, 2011).

Ulus Baker, hareket-imge kavramının zamanı sabitleyen pozlar ile zamansal akış içindeki ayrıcalıklı anlar arasındaki farka dikkat çekerek açıklar. Ona göre, hareket, öncelikle sinemada mekânda bir yer değiştirmez. Ama bir bütünün parçaları mekânda yer değiştirdiklerden ötürü o bütün de niteliksel bir değişime uğrar. Hareketin bir bütünlük içine alt parçalara bölünerek değişime uğraması sinemanın hareketi imge olarak kullandığı bir yöntem haline gelir (Baker, 212:144).

Deleuze sinemanın ilk dönemlerini -ikinci Dünya savaşına kadar olan dönem- hareket imge sonraki dönemleri ise zaman imge kavramları çerçevesinde açıklar. Bu ayrım, sinema, düşünce ve yaratma eylemi arasındaki bağı içkin (immanent) bir perspektifle yeniden inşa eder. Yetiş'e göre buradaki asıl mesele, dünyaya ve insana olan inancın 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında imajlar ile nasıl yeniden üretildiğinin düşünsel açıdan incelenmesidir (Yetiş, 2014). Yaşanan bu kriz safhasında sinema da dönüşür ve bu harekete dönüştürme faaliyeti ile katılır. (Deleuze, 2014). Asuman Suner *Hayalet Ev* kitabında hareket imge ve zaman imge sinemasına dönemsel olarak ayrım getirilmesine atıf yaparak şöyle bir açıklama getirir:

“Savaş öncesi dönemin klasik ana akım sinemasına niteliğini veren hareket-imge mantıkla, neden sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmacaya dünya sunar. İmgeler kendi içlerinde tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlılık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilir. Hareket-imgesi, etki tepki süreçlerini tetikleyen duyu-motor devinim bağlantılarına seslenir” (Suner, 2006:120).

Pragmatik dünyamız, arzularımız, amaç ve ihtiyaçlarımız tarafından yapılandırılır. Bu amaçlara ulaşmak için algılarımız ve eylemlerimizin pratik uygulaması, duyu-motor yetilerini koordineli bir biçimde birbirine bağlar ve böylelikle “duyu-motor şema” hayatımızı şekillendirir. İşte günlük eylemlerimiz ve düşüncelerimiz bu duyu-motor şema tarafından yönetilir. Ya da uyarıcı tepkinin karşılığı bir reaksiyona dayanır. Bu durum ise algılanan öznenin ve nesnenin varlığını gerekli kılar (Asthon, 2006).

Öyleyse Hareket-imaj¹⁷ sineması, alışkanlık belleği ve duyu-motor şeması ile güçlü bir ilişki içindedir. Öztürk bunu duyu-motor şemasının otomatik tanımayla ya da alışkanlık

¹⁷ “The Movement Image” bazı çevirilerde imaj olarak ifade edilir, burada tercihen bu ikili ifade yani imge ve imaj aynı amaçla yerine göre kullanılacaktır.

bellegine benzer tarzda işletilmesine bağlayarak açıklar. Burada öncelikle duyu-motor mekanizması ve onun alışkanlığı özellikle neden-sonuç ilişkisi açısından kavranmalıdır. İzleyici umduğu şeyi görmeye alışmıştır. Bu durumda illiyet bağı, yaratılan kahramanın veya mitin sekteye uğramaması yönünde düzenlenmekte ona göre şekillenmektedir (Öztürk, 2021).

Buna göre kısacası Hareket-imge sineması neden-sonuç ilişkilerine dayanır. Bunu da durum-eylem-durum veya eylem-durum-eylem üzerinden hareketle izleyiciye belirli bir hikâye içinde sunarak gösterir. Kadraj, plan ve montaj üçlüsü ise, bu amaca uygun bir şekilde kullanılarak söz konusu sunumla hikâye bir bütün içinde gerçekleştirilir. Bir imge bir diğerini kesin biçimde nedensellik zinciriyle izler ve her imge düşünülmüş bir bütünle ilişkisi ve bu ilişkinin doğurduğu haritalarla anlam kazanır. Buradan hareketle hareket-imge düşünceyi kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Kendisinin ifadeleri ile aktarırsak;

“Hareket-imge düşünceyi, imgenin kendisin de ya da birleşme tarzında verir. Hareket- imge hareketi kurguyla yaratabileceği gibi çekim (shot), kadraj (framing), kesme (cutting) ve kamera hareketiyle de gerçekleştirir. Düşünce ile imge arasındaki ilişki, bu bağlamda öncelikle üç düzeyde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki kadraj, küme ya da kapalı sistem; ikincisi çekim ve hareket; üçüncüsü ise bütün ve hareket-imgelerle zamanın dolaysız imgelerinin kompozisyonudur. Bu üç düzey aynı zamanda hareket- imgenin nasıl oluştuğuna dair bir arka plan da sunmaktadır” (Deleuze, 1986: 12).

O halde düşünce imge ilişkisi kurgu dışında çekim, kadraj ve kesme düzleminde ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki; çerçeve bir kümeye girecek her türden parçayı seçme sanatıdır. Bu küme kapalı bir sistemdir, görece ve yapay olarak kapalıdır. Çerçeve tarafından belirlenen kapalı sistem seyircilere ilettiği verilere göre değerlendirilebilir. Kadraj, bu yapay ve göreceli kapalı bir sistem olan kümenin ya da düzenin parçalarını seçer. Kadraj tarafından belirlenen bu kapalı sistem aynı zamanda izleyiciye iletilen çekimin belirlenmesini düzenler, çekim de kapalı bir sistem içindeki unsurların ya da bir bütünün parçalarının hareketini belirler (Deleuze, 33).

Bununla beraber hareket imge algı-imge’ (perception-image), ‘eylem-imge’ (action-image) ve ‘duygulanım-imge’ (affection-image) olmak üzere üç unsurdan oluşur. Bu üç unsur aynı zamanda montajı da ortaya çıkarır. “Montaj; algı, eylem ve duygulanım imgelerin birleşimidir” (Deleuze’dan aktaran Sütçü, 2015). Hareket imgenin bu üç

belirlenimi (algı-eylem-duygulanım) sinemanın süre bloklarını rasyonel bir izleme (zamanın ardışık yapısına) sokar. Deleuze bu bağlamda hareket imgeyi şu şekilde tanımlar:

“Aslında, hareket-imgeler düzlemi, değişen bir bütünün, yani bir sürenin ya da bir “evrensel oluş”un hareketli bir kesitidir. Hareket-imge düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da hareketle karışmayan gerçek bir ‘Zaman’ üzerindeki bir perspektiftir... Özellikle, hareket-imgelerin kendi aralarında bir karşılaştırmasından ya da üç çeşidin; algılanımların, eylemlerin, duygulanımların bir kombinasyonundan ortaya çıkmaları oranında zamanın dolaylı imgeleri olacaktır” (Deleuze, 2014:98).

Hareket-imgenin söz konusu bu üç unsurunun aynı anda tek bir sahnede ortaya çıkarıldığı gibi bu üç imge türünden sadece biri her filmde baskın gelmektedir. Deleuze’e göre örneğin, *Lubitsch'in The Man I Killed (Öldürdüğüm Adam)* adlı filmde baskın imge, algı imgesidir. *Fritz Lang'ın Dr. Mabuse der Spieler (Dr. Mabuse)* adlı filmde baskın imge, eylem imgesidir. *Carl Dreyer'in La Passion de Jeanne d'Arc (Jan Dark'ın Tutkusu)* adlı filmde baskın imge ise duygulanım imgesidir. Algı, eylem ve etkiden oluşan hareket, izleyicinin sınırları denetim altına alınmış bir konu üzerindeki algısını değiştirerek beklenmeyene, yeni bir harekete yeni bir eyleme yol açmakta, bir etki-tepki yaratmaktadır (Deleuze, 2014).

Hareket-imge kavramı bağlamındaki klasik anlatı, duyu-motor şemasının gerekliliklerine göre işlediği için, bütünleşen -algı-eylem ve duygulanım imgeler- hareket-imgelerin organik bir biçimde kompoze edilmesiyle sağlanır. Deleuze bu mantıkla işleyen filmleri “organik rejim” olarak tanımlar. Bu daha sonra da göreceğimiz gibi zaman-imge deki farklı anlatı formlarından, organik olmayan, başlangıcı ve sonu olmayan, muğlak ve belirsiz hikâye formlarından ayrılır (Ashton, 2006).

Deleuze’e göre sinemada imge, imgenin hareket otomasyonunu gerçekleştirmesi ve zamansal perspektif kazanmasıyla iki temel noktaya ulaşmıştır. Buna göre hareket imgesi, hareketi; zaman imgesi de zamanı düşünceye bağlamasından dolayı düşüncenin kartografları olarak anlam kazanmıştır. Bu kapsamda hareket imgesini belirleyen şey, hareket otomasyonunun yarattığı psikolojik etkilemedir. Ancak bu özelliği Deleuze tarafından eleştirilir. Çünkü hareket imgesine dayanan sinema, kişilerin kendi çıkarlarına göre propaganda aracı olarak kitleleri etkisi altına almış, dolayısıyla kötüye kullanılmaya kanalize edilmiştir. Deleuze bu duruma şöyle açıklık getirir; “başlangıçta hareket imgesi

tarafından temellendirilen bir kitle sanatından hiçbir saptırma ya da yabancılaşma olmamıştır. Buna karşın hareket imgesi başlangıçtan beri savaşın organizasyonuna, merkezi propagandaya, sıradan faşizme tarihsel bir zorunluluk olarak bağlı kalmıştır” (Deleuze’den aktaran Sütçü, 2015: 106).

Hareket-imge ile başlayan sinemanın bu yükselişi gücünün kitleler üzerindeki etkisi ve bu husustaki sınırsız istismarı Deleuze’ün modern sinemanın ortaya çıkışı olarak gördüğü, zaman-imgenin doğuşuna yol açmıştır. Bu kırılma noktası sinemanın karakterin hareketi ve kameranın kullanımı ile oluşturulmuş algı-eylem-duygulanım imgelerin montajı sayesinde gelmiş olduğu yeri yine kendisinin aşması gereken bir problem olarak zorunlu kılmıştır (Türkgeldi, 2015).

2. Dünya Savaşı sonrası imge duyum-devimsel şemaları büyük bir yıkıma uğrayarak çöker. Fiziksel, ekonomik bunalım aynı zamanda kitlesel anlamda psikolojik bunalımlara eşlik eder. Bu durum sanat alanında rasyonel aklın tüm verilerini altüst ederek bugüne gelen dönüşümleri sağlar. Deleuze’ün imge rejimleri üzerinden kurduğu düşünce sistemi, genel olarak sanat kavrayışı üzerinde ilerlediği için, burada yeni bir ortamda ve düzlemde sanatın yeniden oluşuna kaynaklık eder. Sonuç itibarıyla felsefi olarak Bergson’dan devralınan, öznenin hareketle var olduğu ve hareketin bu bağlamda düşünsel -niteliksel-imge ile eş zamanlı olduğu fikri sinemayı felsefeye açmış, bu çerçevede yaşadığı dönüşümle farklı düzlemlerde felsefik düşünceyi canlı tutmuştur. Deleuze de bu noktada hareket-imgeyi düşünce imgesiyle bağıntısı kapsamında kurarak bir düşünce modeli ortaya koymuş ve bitimsiz bir felsefi yaratıma kapı aralamıştır.

Bu model ışığında sinema düşünce için somut örnekleri ile sorunsal alan ve zaman alanlarını göstererek, yaşadığımız dünyanın deneyimlediğimizden taşan yönleri olabileceğini ortaya koyar. Buna göre sinema bize sadece var olanın değil ondan fazlasının da olabileceği üzerine düşünme imkânı verir. En dogmatik ve sloganvari filmlerde bile imajların ifşası vasıtasıyla bize çatlakları gösterir ve bunun üzerine tefekküre davet eder.

2.2. Zaman Algısı ve Sunumu

Hareket-imge ile başlayan klasik sinema, anlatıcı karakterinden sıyrılıp, ‘durum ve eylem birliğinin parçalanması’ sonucunda imgede hareketin değil zamanın hâkim olduğu zaman-imge dönemine girer. İmgenin bu dönüşümü ise sinema tarihinde bir bölünmeye

yol açar. Bu bölünmenin ilki 1895’de Lumiere kardeşlerle başlayan ve 2. Dünya Savaşı’na kadar olan harekete göndermede bulunan Hareket İmgesi Dönem; diğeri ise ‘Dünya Savaşı’ sonrası sinemasında Martin Jones’ın belirttiği üzere sanat alanında rasyonel aklın verilerinin yenilenmesi ihtiyacı ile doğan ve günümüze kadar devam eden Zaman İmgesi Dönem’dir. (Jones, 2014:114).

Zaman-ime, artık zamanın harekete tabi olmadığı imge olarak tarihsel algılanım biçiminden sıyrılır ve algının bütünüyle maddeden muaf olması ile var olur. Zaman-imgede şimdi, geçmiş ve gelecek birbirinden ayırt edilebilecek bağımsız bütünler olarak bulunmaz. Bir başka deyişle zaman, lineer anlamda ardışık parçaların oluşturduğu bütün olarak görülmez. Bu durumda zaman, korunan bir bütünsel ve evrensel geçmiş olmaktan çıkarak içinde sıkışıp kaldığı kabuğu kırar ve kendi kendinin gerçekliğini yaratır. Deleuze’e göre geçmiş ‘şimdi’den sonra değil, aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan ‘şimdi’yi, ya da başka bir deyişle ‘şimdi’yi, biri geçmişte diğeri geleceğe tekabül eden iki heterojen yöne ayırmak zorundadır. Zaman, aynı anda kendini açıklayarak ya da kendisini gözler önüne sererek bölünmek zorundadır (Deleuze, 2021).

“Hareket-imgeler düzlemi, değişen bir bütünün, yani bir sürenin ya da bir “evrensel oluş”un hareketli bir kesitidir. Hareket-ime düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da hareketle karışmayan gerçek bir zaman üzerindeki bir perspektiftir... Özellikle, hareket-imgelerin kendi aralarında bir karşılaştırmasından ya da üç çeşidin, algılanımların, eylemlerin, duygulanımların bir kombinasyonundan ortaya çıkmaları oranında zama- nın dolaylı imgeleri olacaktır” (Deleuze, 2014: 98).

Deleuze’ün sinema felsefesinde sözü edilen zaman imgesini anlamak için Antik Çağ felsefesindeki zaman anlayışına değinmek gerekir. Buna göre zamanın felsefi bir biçimde açıklanması, değişimin olmazsa olmaz koşulu olan hareketle mümkün olmaktadır. Zaman harekete tabidir ve hareket de ‘değişim’in kendisinden yola çıkılarak art arda gelen ‘ansal’ yer değiştirmeler olarak açıklanır. Dolayısıyla zaman kavramının açıklanmasında genel anlamda şeyler ve bu şeylerin hareketleri temel alınır. Bu durumda zaman değişimden bağımsız, hatta değişimin kendisi değildir. Çünkü düşüncemizde ya da etrafımızdaki şeylerde bir değişim fark edilmediğinde zamanın da geçmediği fikrine kapılmaktayız. O halde zaman, hareketin bir sonucu olarak, yani evrendeki değişimin

algılanması veya bizce yapılandırılması sonucunda ortaya çıkar (Sütçü, 2015). Başka bir deyişle, hareket değişimin en saf biçimiyken, zaman hareketin sayısıdır.

Bu, Antik Çağ felsefesinin görüşü idi. Fakat ‘hareket-zaman’ İmmanuel Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi*’siyle ortaya çıkan bir anlayışla ‘tersine çevrilme’yi yaşar. Deleuze’ün ilk büyük ‘tersine çevrilme’ dediği bu olaya göre Kant, Antikçağdan süregelen zaman algısını gözden geçirmiş, zaman ve hareket ilişkisinin a priori çerçevede kavranılması gerektiğini ifade etmiştir. Bu ‘tersine çevrilme’ Deleuze açısından zamanın harekete tabi olmasından ziyade, hareketin zamana tabi kılınması olarak okunmuş ve sinemadaki zaman imgesinin temel karakteristiğini büyük oranda belirlemiştir. Bu anlamda Antik Çağın zaman anlayışı ışığında çalışan hareket imgesi, evrende verili bir değişim imgesi olan hareket ve algının farklılaşmasına göre kimlik kazanmaktayken, Kantçı zaman anlayışı ışığında işleyen zaman imgesi algının bütünüyle maddeden geri çekilmesiyle var olur. Bu geri çekilmeyle imgeye kimlik veren hareket, bütünüyle zihinsel bir biçime dönüşür (Sütçü, 2015). Dolayısıyla imge dışsallıktan kendi üstüne döndüğü ya da bir ‘kıvrım’ (fold) yaptığı zaman, saf zamansal bir biçimde gerçeklik kazanabilecek ve bu durumda düşüncenin bir başka biçimiyle ilişkisi gerçekleştirebilecektir.

Bununla birlikte Deleuze, İmmanuel Kant’ın “öncesiz-sonrasız olmayan şeyin, yani değişimin değişmeyen biçimi” olarak tanımladığı zaman ile Henri Bergson’un özne ile ilişkili olarak kurguladığı ve kronolojik olmayan olarak tanımladığı “süre” kavramını değerlendirir. Bunun sonucunda Deleuze, sinemayı, kronolojik olmayan sürelerden kesitler elde ederek akan bir etkinlik olarak görür (Türkgeldi, 2015). Bergson’un zamanın orijinal biçimi anlayışında geçmiş, şimdi ve gelecek paradoksal olarak yalnızca şimdide ve bir arada var olur. Şimdiki zaman onu yargılayacak bir geçmiş olmadan var olamaz. Bu nedenle geçmiş şimdiki ana getirir ve geçmiş sadece eski bir şimdi olarak kalır.

Deleuze, de bu kapsamda zaman imgesinde, zamanın doğrudan imge olarak verilişini art arda gelişle açıklanmayacağını belirtir. Ona göre zaman birbirini takip eden kronolojik kesitlerden ziyade, sürekli geçen bir ‘şimdi’ korunan bir ‘geçmiş’ ve belirsiz bir ‘gelecek’ arasında bölünmüştür. Dolayısıyla artık klasik anlamdaki gibi art arda gelmeyle tanımlanamayan zamanın yeniden bir tanımlanmaya gereksinimi doğmaktadır bu yeni tanıma göre zaman, içsellüğün (iç duyunun) bir biçimi olarak kendini ortaya koymaktadır. Bu, zamanın yalnızca özneye içsel olduğu anlamına gelmez. İçselliğimizin sürekli bizi böldüğü, parçaladığı, yersizyurtsuzlaştırdığı kısacası bizi bizden ayırdığı anlamına gelir.

Bu bölünme bitimsiz bir süreçle ilgilidir. Çünkü bu parçalanma sonu olmayan zaman tarafından gerçekleştirilmektedir (Deleuze, 2017).

Buradan hareketle temelde sinemanın daha saf bir noktaya ulaşmasını sağlayan gerçek ile düşün, aktüel ile sanalın birbirini kovalaması, birbirlerinin yerine geçmesi ve artık bunların birbirinden ayırt edilemez hale gelmesi, zaman imgesinin işleyişi sonucunda gerçekleşmiştir. Genel olarak imgenin sinemadaki bu görünümünü, Deleuze organik imge ve kristal imge olmak üzere iki rejim altında inceler. Bu bağlamda organik rejim klasik anlatıda algı-motor şemasının yasalarına göre birleşen, bütünleşen, algı-eylem ve duygulanım imgeler ile hareket imgelerin organik biçimde kompoze edilmesiyle ortaya çıkan ve işleyen filmleri tanımlar. Hareket-imge ile bağlantılı olarak imgenin betimlenmesiyle özdeşleşir ve var olan gerçekliklerin ve hareketin oluşturduğu imgelerin betimlenmesiyle oluşur. Ve dışsal bir gerçekliğe bağlı olarak gelişir (Yücefer, 2016).

“Organik rejimde en önemli ayırıcı güç, betimlenen gerçekliğin önceden var olan bir gerçeklik yerine geçiyor olması ve filmin betimlemesinden sanki bağımsız-mış gibi sunulmasıdır. Bir başka deyişle burada gösterilenin, gerçek ve hakikat olduğu vurgulanmaktadır. Bu da hareket-imgenin var olan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme tarzına ait olmasıyla ilgilidir. Organik rejim, önceden var olan gerçekliğe dayalı ve stratejik olarak seçilen unsurları rasyonel bağlantılar, ya da basit neden-sonuç ilişkilerine dayandırarak betimlemeleri kurguda bir araya getirir ve bir bütüne, yani sonuca, karara, yargıya ulaşır” (Yetiş, 2011:138).

Kristal rejime göre ise anlatının modern formları zaman imgelerin farklı çeşitlerinden türer. Anlatı, imgeler tarafından apaçık sunulan ya da yapının altında yatan bir kesinlik değildir. Yani anlatı yapısı organik değildir. Hikâyenin başlangıç ve bitiş noktaları muğlaklık arz eder. Daha çok gerçekliğin içerisinden farklı yorumlamalara açık bir kesit alınmış gibidir. Bu, izleyeni kahramanın izinde bir noktadan başka bir noktaya götürmek yerine farklı düşünsel bağlantıların olabileceği bir gücü içinde barındırır. Felsefenin kavram yaratarak düşünceye yönlendirmesi gibi izleyeni hafıza, hareket ve zaman algısını deneyimlediğimiz hayatın dışına çıkmadan görsel ve sessel olgularla birlikte bir düşünce ile kompoze eder (Öztürk, 2011).

Organik rejimde “gerçek olan yönünden aktüelleştirme bağlantıları ve düşsel olan yönünden bilinçte aktüelleştirmeler söz konusudur” (Deleuze, 2021:127). Kristal rejimde ise gerçeklik bütünüyle bir kopuş içindedir. Bu kapsamda kristal rejimin kavranması yönünde Deleuze’ün dikkat çektiği nokta her türden betimlemede var olan gerçekliğe

dayalı olarak ‘verilmiş’ olanın bir şekilde aşılmasıdır. Artık kendi nesnelerini oluşturan kristal betimlemeler, organik rejimdeki duysal hareket ettiricinin tersine bütünüyle görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkar (Ashton’dan aktaran Türkgeldi, 2013). “Kristal rejim ile zaman-imgeye dayalı sinema, organik betimlemede varsayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge, bir şeyin yeniden sunumu ya da biri/bir şey için ya da biri/bir şey adına konuşan değil, bizzat temsil olunan şeydir” (Yetişkin, 2011:139).

Bu kapsamda bir diğer önemli nokta organik rejim ve kristal rejimin sinemada gerçekleştirilme şeklidir. Buna göre hareket-imgeye dayalı organik rejimde sınırlandırılabilir ilişkiler, aktüel bağlantılar ya da nedensel akılsal ilişkiler yer almaktadır. Zaman-imgeye bağlı kristal rejimde ise imgeler birbirinden bağımsız bir biçimde oluşur. Her imge başka imgeye dönüşebilir. Kristal rejimde gerçekliği aşan bir bağlantı durumu mevcuttur. Yani bir neden-sonuç olmasının ya da mantıksal bir dizilimin olması zorunlu değildir. Kristal rejim sinemasında sürekli bir akış ve bu akışla gelen parçalı kesintili gerçekler vardır (Menteşe, 2020).

Dolayısıyla kristal rejimde zaman, harekete bağlı olarak geçmiş-şimdi-gelecek biçimde ardışık olarak sıralanmadığı için bir nedensellik aranmaz. Deleuze’ün bu kapsamda sinemayı, kronolojik olmayan sürelerden kesitler elde ederek akan bir etkinlik olarak görmesi söz konusu durumu bize net bir biçimde açıklamaktadır. Zaman-imge kristal rejimle birlikte dışsal bir temsil olarak değil bizzat kendi gerçekliğini yaratarak kendisini sunar. Ancak temsili bir karakteri olmayan bu düşünce modeli, kendi gerçekliğini organik rejimdeki imaj formatından farklı bir biçimde sunmak zorundadır. Bu kapsamda sinemada anlatı ögesi olarak zaman-imgenin ortaya çıkması görsel-imge / işitsel-imge ve dokunsal-imge gibi dönüşümleri gerekli kılmıştır.

Bu durumda ilk olarak imgenin harekete tabi olmasını önleyecek görsel gösterge (opsign) ve sessel-göstergelerin (sonsign) duysal-hareket ettirici (sensory-motor) bağlantıları, yani hareket-imgeyi aşması gerekir. Çünkü “zamanın dolaylı temsili olan duysal durumlar yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler” hâkimiyeti söz konusu olmaktadır” (Deleuze’dan aktaran Yetiş, 2011:137).¹⁸ O halde zaman-imge, görsel-gösterge ve sessel-göstergenin karşılıklı ilişkisinden ibarettir diyebiliriz. Çünkü

¹⁸ Optik gösterge (opsigne) ve ses gösterge (songsine) duyu-motor bağları kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan zamana açılan, saf görsel işitsel imge türüdür (Deleuze, 2014).

imge, zaman-göstergesi (chronosign), okunabilme-göstergesi (lectosign) ve idrak-göstergesiyle (noosingn) çalışacaktır. “Bu üç gösterge, zamanın düşünceyle bağlantı kurmasına yöneliktir” (Deleuze: 2021). Ve felsefî sorunlar ile doğrudan ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Zaman göstergesi anlatıyla, okunabilme-göstergesi betimlemeyle ve idrak-göstergesi de düşüncenin içinde bulunduğu açmaz ile ilişkilidir Öyleyse daha saf ve zamansal bir sinemaya yönelimdeki her dönüşüm biçimi kendisini aşan bir temel oluşturur (Sütçü, 2015:136).

“Anlatım göstergesi’ (Lectosign), zaman göstergesi’ (Cronosign), ‘oluş göstergesi’ (Genesign) sırasıyla daha zihinsel ve zamansal bir sinemayı müjdelemişlerdir. Bundan dolayı Deleuze’e göre ‘anlatım göstergesi’ni, ‘zaman göstergesi’nin ve ‘oluş göstergesi’nin yaratıcısı olan zaman imgesi, yeniden doğmaktan başka bir işleve sahip olmayan saf düşünceyi uygun bir şekilde dile getirdiği için, hareket imgesinden çok daha kavramsaldır.” (a.g.y. 2015:137)

Bunun nedeni ise Deleuze’e göre, modern sinemanın hem hareketin hem de ‘gerçek’in ötesine geçmek durumunda kalmasıdır. Çünkü daha saf ve zamansal bir sinemaya yönelimde, her dönüşüm kendisini aşan biçimin temelini oluşturmaktadır. Bunların dışında zaman-imgenin ortaya çıkmasının bir diğer önemli nedeni de sinematografik hareketteki eksik sunumdur. Sütçü bunu şöyle açıklar; Hareket-imgenin sinematografik hareketin en yüksek gerçekleşimi olmamasının nedeni, onu izleyicinin sahip olduğu düşünce potansiyelinde ‘düşüncede düşünülme’yi elde edememesidir. Çünkü hareket imgesindeki güç, izleyicinin kendisinden ziyade, evrensel değişimden elde edilen bir algıdır. Oysa zaman-imgesi sinematografik imgenin duysal hareket ettirici bir durumdan kurtulup özgür olduğu ve düşünceyi saf bir şekilde alıkoyduğu bir imge türüdür. Bu imge türü Rodowick’in belirttiği gibi, Bergson’un ‘uzayda algılarız fakat zamanda düşünürüz’ açıklamasında ortaya çıkan ayrıma da işaret eder (Sütçü, 2015).

Burada Yetiş’e göre aynı zamanda kurguyu da aşan bir sinema anlayışı egemendir. Ona göre sinemada dış dünyaya bağlı rasyonel bağıntılarla gerçekleşen hareket-imgenin bağımsızlığını yitirmesi ve düşüncelerin zihinde rasyonel olmayan bağıntılarla çıkarsanması zaman-imgeyle olmuştur. Zaman-imge, bu nitelikleri rasyonel düşünmenin dışına çıkarak irrasyonel bağıntılarla ilişkiye geçerek elde etmiştir (Yetiş, 2011:135). Deleuze’dan devamla şunu ekler Yetiş; “imgeler ve sekanslar artık ilkinin bitiren ve ikincisini başlatan rasyonel kesmeler ile birbirine bağlanmaktan çok her ikisine de artık ait olmayan ve kendileri için geçerli olan irrasyonel kesmeler üzerinden yeniden birbirine

bağlanmışır. Dolayısıyla irrasyonel kesmelerin bağlayıcı olmaktan ziyade ayırıcı bir değeri vardır” (a.g.y. 2011:137).

Zaman imgede gerçek bir referans yoktur. Kendi içlerinde hakikatleri vardır. Bir şeyin kopyası olmadığı gibi bir temsil de söz konusu değildir. Bu minvalde kavramsallaştırılan zaman-imge, düşünceyi kendisini temsil ve ifade eden göstergeden kopararak vermektedir. İzleyiciyi kararsızlık içinde bırakıyor olması tabiatına özgü en karakteristik özelliğidir. Zaman imge bu özelliği ile çatallanma yaratmakta ve bu çatallarla kişi başka olasılıkların mümkün olduğunu görebilmektedir.

Bir başka ifadeyle yeni modern sinema, insan ile dünya arasındaki bağın kopması ile figürü, (metonymy) ve metaforu terk etmiş, içsel monoloğu parçalara ayırarak değişimi betimsel bir malzeme olarak kullanmaya başlamıştır (Türkgeldi, 2013). Bu durumda problem olan artık bir engel değil, doğru ya da yanlış belirlenimin dışına çıkan düşünceye yönelen bir etkinliktir. Buradan hareketle yeni bir anlatı statüsü ortaya çıkar: anlatı sahibi olmayan, yani doğruluk iddiasını terk ederek sahte bir biçime dönüşür. Bu, herkesin hakikati kendine-dir anlamına gelmez. Doğrunun biçiminin yerini alan ve onu tahtından eden sahtenin tecelli etme kuvvetidir. Çünkü bir arada olanaksızın şimdilerde eşzamanlılığını veya zorunlu olarak olmayan geçmişlerin birlikte varoluşunu ortaya koyar. “Doğrucu insan ölür; bütün hakikat modelleri çöker ve yerini yeni anlatıya bırakır” (Deleuze, 2021: 162). Çünkü hakikati krize sokan zamanın salt ampirik içeriği değil zamanın biçimi veya daha ziyade saf gücüdür. Yani hakikatin dönemlere göre değişim göstermesi değil, zamanın hakikat mefhumu üzerinden kurduğu kronik ama paradoksal krizin kendisidir. Düşüncenin, düşünceyi kullanmaya, düşünce içinde yol almaya yönelik girdiği bir eylemdir (a.g.e, 2021).

“zaman imgesi tümdengelim veya tüme varım tarzındaki bağlantısal yargılamaları terk ederek, irrasyonel bağlantılarla düşüncede düşünölmeye engel olanı aşar ve ‘düşüncede düşünölmeyeni elde eder. Zaman imgesinin sağladığı bu düşünsel edimle, henüz var olmayan düşünce, düşünölür ve açığa çıkar. Dolayısıyla bu görünüş, düş ve hafızanın gerçekleştirdiği bir yolculuğun ötesine zamanda kavramsallaştırılan ‘geçmişin, geleceğin ve şimdinin’ bir sonucudur” (Deleuze’dan aktaran Sütçü, 2015: 98).

Bu durumda zaman-imgede artık düşüncede bir içselleşmeden bahsedilemeyeceği gibi dışsallaşmadan da bahsetmek mümkün değildir. Çünkü burada düşüncenin bir bütünleşme ya da ayrışmasından ziyade saf bir şekilde zaman içindeki hareketi, dağılması

ve yersizyurtsuzlaşması söz konusudur. Sinematografik düşünme, bu bağlamda, yalnızca mevcut olana direnmek yahut direnç göstermekten başka bir şeyi ortaya çıkarmaya dayanır. Yerleşik verili kodları ya da işlevleri tekrar ederken, bu kodların, parçaların ya da işlevlerin oluşturduğu uyumlu bütünden kaçışı sağlayarak başka bir yere hareket edilir ve yeni bir bütün, işlev, varoluş yaratılır. Bunu sağlayan ise zaman-imgedir (Yetiş, 2011).



3. BÖLÜM: HAREKET-İMGE VE ZAMAN-İMGE SİNEMASINDA YERSİZYURTSUZ İMAJLAR

“bir rüya, sonra dans sonra varoluşsal bir tehdit”

Bilge Ebiri

3.1. Film Çözümlemeleri

Sanatın kendine özgü bir dünyası vardır. Plehnov’a göre bu özgünlük, hakikatin mantıksal yoldan değil imgeler vasıtasıyla dile getirilmesi ile ortaya çıkar (Aktaran Moran, 1981:39). Ancak bu bakış açısı ekseninde sanatta gerçekçiliği belli bir yöntem olarak sınırlamak doğru olmadığı gibi mümkün de değildir. Sinema, bu anlamda sanatın özgün yanını yarattığı imgelerle ortaya koyar ve bunu da duyularla iş birliği sayesinde yapar. Thomas Elsaesser ve Malte Hagener (2010,29) “sinema dünyayı yeni bir biçimde anlayabilmenin dışında, dünyada var olmanın yeni bir yolunu sunabilir mi?” sorusunu ontolojik olarak sorarken, sinemanın duyularla olan ilişkisine dair bir kapı aralarlar. Ve o kapıdan açılan dünya Andre Bazin’e göre yönetmenin duyarlılığından süzülenin filmlerde bütünlük içinde verilmesi ilkesiyle olanaklı olabilir ancak (Bazin, 2011: 226). Sinema, burada gerçeğin ya da herhangi bir görüşün doğrudan yansıması olarak kendinden söz etmez, zaman-imgede olduğu gibi bir şeyi temsil vazifesi de gütmeyiz, o daha çok tespit edilenin ötesinde bir şeylerle ilgilenir. Bu anlamda sinema, harekete geçirdiği duygular ile düşünsel düzlemi genişleterek yönetmenin dahi amaçladığı anlam bütününden taşar, verilmek isteneni aşar. İzleyicisine hakikatin çehresini sunarken onu keşfedilmiş olanın tatminliğinden mahrum bırakarak bitimsiz bir varoluş arayışına iter. Onun derdi bir şeyleri arayıp bulmak, tespit etmek değildir. Dönüşen bir sanat olarak kendini her daim aşarak kaçış çizgileri oluşturmak ve bu sayede farklı noktalara hareketi sağlayarak, yersizyurtsuzlaştırmaktır. İşte bu yersizyurtsuzlaşma ile yaratıcı ve üretici güç bambaşka bir varoluşu mümkün kılabilir.

3.1.1. Eşanlamlılar (Synonyms, 2019)

Senaryosu, yönetmeni Nadav Lapid’in hayatından izler taşıyan *Eşanlamlılar* (Synonyms) filmi bu kapsamda bize tespit edilmiş bir gerçeğin ötesinde, yarattığı duyular ile farklı bağlantılar kurmayı gösterir. Birçok filminde olduğu gibi *Eşanlamlılar*’da da düş gücünü kullanan yönetmen, Andrei Bazin’in ifadesinde yer

bulan ruhsal durumları ifşa eden sanatsal bir yansımanın akışını sunar. Nitekim Bazine’e göre görüntüyü elde etmenin, bunu kalıba dökmenin baskı haline getirmenin iki süreci vardır; önce içsel, ruhani acılar dışsal fizyonomiye yansır, ardından dışsal fizyonomi duyarlı filme yansır ve böylece baskı elde edilir (Wollen, 2008: 121).

Bu kapsamda yönetmenin düş gücünü kullanması gerçeklikten bir kopuş değil bilakis Ernst Fischer’in sözünü ettiği gibi dışımızda var olanların ancak bizim yaşantı ve anlayış yeteneğimizle var olan bir gerçeklik kazanmasıyla ilgilidir. Fischer’e göre, ressam ya da yönetmen kendi duyularının aracılığıyla dışardaki doğaya baktığında oluşturduğu gerçeklik ve nesne ilişkilerinin bütünüdür. Salt olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların ve hayallerin yansımasıdır. (Fischer. E, 1990:96)

Bu durum, Deleuze’ün düşüncesinde aynı şeyi farklı yaşamak olarak anlaşılabilir. Nitekim ona göre yaşantı devam ettiği sürece hafıza aynı kalmaz düş gücü ve hafıza ebedi bir dönüşün farklı tekrarlarını yaşatır. Yaşamsal deneyimler tekrarlar ama hafıza aynı kalmadığı için bunu farklı olarak işler. İşte sinema bu tekrarın alanıdır tekrar da “yaratma” dır. İmge artık daha düşsel ve düşünsel hareketli görüntüler ile kendi gerçekliklerini yaratmaya ve “kristal rejimin” sunduğu dünyada insan ile olan bağı daha farklı ve derin bir alanda işlemeye başlamıştır.

Modern dünya, yaşanan savaş ve yıkımlar öznenin hayatla olan bağının kopmasına neden olmuştur. İmgeler artık temsilin ve göstergelerin ötesinde, metaforların, öykünün ya da anlatının ötesinde bir tür betimsellik, daha derin olan bir mefhumun içerisinde yer almaktadır (Gürkan, 20013). Sinema ise burada insanın varlığına tarihlenen söz konusu mütekerrir deneyimlerin farkını düşünsel yaratımlar oluşturarak sunar. Deleuze bu minvalde sinemanın dahi kendini aşmasından bahseder, çünkü sinema “kaçış çizgileri” oluşturur. Bu kaçış çizgileri sayesinde hareketi farklı noktalara çekerek yersizyurtsuzlaştırır. Dolayısıyla “yersizyurtsuz imajların” kuşattığı göçebenin “öteki” olma durumu zaman ve mekân düzeyinde gerçekliğin katmanlaşan sonsuz güzergâhına dönüşerek müstakil bir yaratma senfonisi haline gelir.

Burada göçebenin “öteki” olma durumu Deleuze’ün olumladığı en temel düzey olan içkinlik kavramının sunduğu bütüncül bir dünya algısının inşasını serimler. Öteki olmak bu durumda hiçbir yere ve zamana ait olmamaktır. Yeniden yurtlanmalar bile başka bir zeminin işaretli mekânı olacaktır. Buradan hareketle yersizyurtsuz imajların bir arayışı ve tahlili için örneklem film olarak seçtiğimiz *Eşanlımlılar (Synoms)* filminde de

göreceğimiz üzere ana karakter Yoav'ın (Tom Mercier) göç ettiği Fransa da sabit bir özne olarak göçebe sıfatını tam olarak taşıyamaması Deleuze'ün yersizyurtsuzluk kavramında yer alan göçebeler fikriyle doğru orantılıdır.

Gilles Deleuze'e göre göçebelik doğrudan göç ile alakalı değildir, çünkü onlar kodlarla hareket etmenin dışındadırlar (Deleuze Quattari, 1990, 93). Buna göre göçebeler göçmen olmadıkları gibi onlar “şizoaanalitik” yöntemde kodların yersizyurtsuzlaşmasının en önemli örneğidir. Bu kapsamda *Eşanlamlılar* filmindeki karakter (Yoav) görüldüğü gibi İsrail'den Paris'e göç etmiş bir göçebedir.¹⁹ O, her türlü yerleşik düzeni yadırgayan bir savaş makinesi gibi sabit-pürüzlü bir düzlemde hareket eden ağaç biçimli düşünceye, oedipal bilinçdışına karşı bir savaş verir. Bunu yaparken belirlenmiş kodlardan koparak tarihsel (yahudi) kimliğini ve coğrafi (İsrail) aidiyetini yıkıcı yersizyurtsuzlaştırmakla kalmaz Freudyen negatif olumsuzlamadaki aşkınsal temsili de yerinden eder. Ve bir göçebenin pürüzsüz yüzeyinde yeniden kurgulanarak merkezi olanın belirlediği kuralları okunamaz hale getirir.

Fransız İsrail ortak yapımı olan *Eşanlamlılar* (*Synonms* 2019) Berlin film Festivali'nin en iyi filmi olarak Altın Ayı ve Uluslararası Eleştirmenler Birliği (FIPRECI) ödülleri almıştır. Filmin hikâyesi, genç bir adamın dilinden ve milliyetinden kaçış sürecini zaman ve mekân düzeyinde sıkışmışlık ve bitimsiz bir çaresizlik üzerinden sunar. Yurttan kaçış ve yeni bir yer-yurt edinme sürecini kimlik savaşı kıskacında ele alır. Yönetmen kendi deneyimlerinden yola çıkarak yabancı bir ülkede kimlik savaşı veren bir İsrailliyi konu edinir. Film tümüyle kahramanın Paris deneyimleri üzerinden ilerleyerek “yaşanılan zaman” a odaklanmaktadır. Geçmiş ise kronolojik sırayı anı sıçramaları ile -hatıra imge-arada bir bozarak yaşanılan acıları şimdiki zaman üzerinden sezdirir ve böylece akış içinde yer alır.

Yönetmen Nadav Lapid için kendi yaşam deneyimindeki birtakım verilerin çok önemli olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim o, bu verileri yaratıcı etkinliğe dönüştürmeyi ustalıkla yapmaktadır. Bunu *Eşanlamlılar*'da Yoav'ın öfkesine yansıttığı imgelerden açıkça anlayabiliriz. Bununla birlikte filmin canlandığı muhayyileler hakikatin bir dayatma biçiminde gösterilme çabası değil ama bir deneyimin imgelerle paylaşılıp algılanması

¹⁹ Göçmen aynı zamanda bir göçebedir. Göçebeler (nomads) ile göçmen (migrant) arasındaki fark şudur; Deleuze ve Quattari'ye göre göçebe iki nokta arasındaki pürüzlü bir yer-yurt üzerinden değil, pürüzsüz bir yüzeyde hareket eder. Buna göre pürüzsüz bir yüzey, her zaman için engelli bir yüzeyden daha çok yersizyurtsuzlaştırma gücüne sahiptir. Göçebelik hareketi düz-engelsiz bir yüzey olduğundan geleneksel bir yolu takip eden göçmen gibi bir yere-yurda sahip olmaz. (Deleuze & Quattari, 44- 49)

olarak anlaşılmalıdır. Bu algılanım, açtığı düşünsel bağlantılar ve yarattığı duyular ile içimizde titreşimler yaratır ve bir göçebenin deneyimlerinden yola çıkarak yurtlulaş(a)mamanın içkin mücadelesine bizi ortak eder. Amaç ise, bu müşterek deneyimin izinde, kaçış çizgileri yaratmak ve böylece her an dönüşen bağımsız bir varoluşu algılamaktır.

Filmin hikâyesine gelince, açılış sekansında Yoav, (Tom Mercier) Paris sokaklarında dolaşırken şehir merkezindeki bir apartmana girer ve kilimin altında bulduğu anahtarla boş bulduğu daireye girer. Yıkanmak için küveti kullanır ancak banyodan sonra tüm eşyaları gizemli bir şekilde ortadan kaybolur. Çıplak ve titrek bir halde çılgınca apartman dairelerinin kapısını çalar, ta ki soğuktan bayılana kadar. Kafkavari bir karamsarlık ve absürtlüğün kurbanı olan Yoav tam donmak üzereyken komşuları genç çift Emile (Quentin Dolmaire) ve Caroline (Louse Chevillotte) bayılmış olarak bulunur ve dairelerine taşınır.

Bu yabancı ziyaretçinin ani gelişini ilginç bir şekilde az merak ve flörtüz bir tepkiyle karşılayan çift, izleyiciye daha sonra filmin çok eşliliğe dönüşümünün hissini verir. Bir mıknaş gibi Yoav'ın vücuduna çekimlenen kamerasıyla Lapid, duygusuz ve hareketsiz kalan insan bedenini tüm soyutluluğuyla izleyicisine aktarır. Karakter, bir göçmen olarak azınlıktır, bu devingenliğiyle düzenin normatif ikiliğini bozarak bir azınlık oluş halini temsil eder. Merkezde değil ama çeperde göçle, çeteler halinde gezinir durur, çünkü Deleuze'ün deyimiyle merkezde bir şey olmaz. Göçebe bir düzenle gelen gelişigüzel ikiliği yerle bir etmek adına yurtlu veya yurtsuz yahut yerleşik oluşu deneyimlemek adına bu düalizmi yersizyurtsuzlaştırır.

Film daha açılış sahnesine normatif tasvirlerin yersizyurtsuzlaşan örneklemini koyarak izleyiciyi bir belirsizlik dumanına boğar. Olaylar eylemin oluşması için türetilmiş mekânlarda gerçekleşmez. Alealde mekân ve zamanda geçen olaylar hikâyeye konu edilir. Bazı sahnelerde karakterlerin herbirinin yaşadığı, belirgin bir eylem bakımından bir değere veya anlatıya indirgenmez. Eylem ile tepki arasındaki bağın kompleks biçimde soğuk ve umarsız bir çizgide ilerlediğini görürüz. Bu bağ bir anlatı oluşturma ya da anlatıyı ileriye taşıma çabası içerisinde de değildir. Anlatı, basit anlaşılır görünse de kendi içinde yenilgiler içeren bir mücadelenin bitmeyen akışı ve döngüsü vardır.

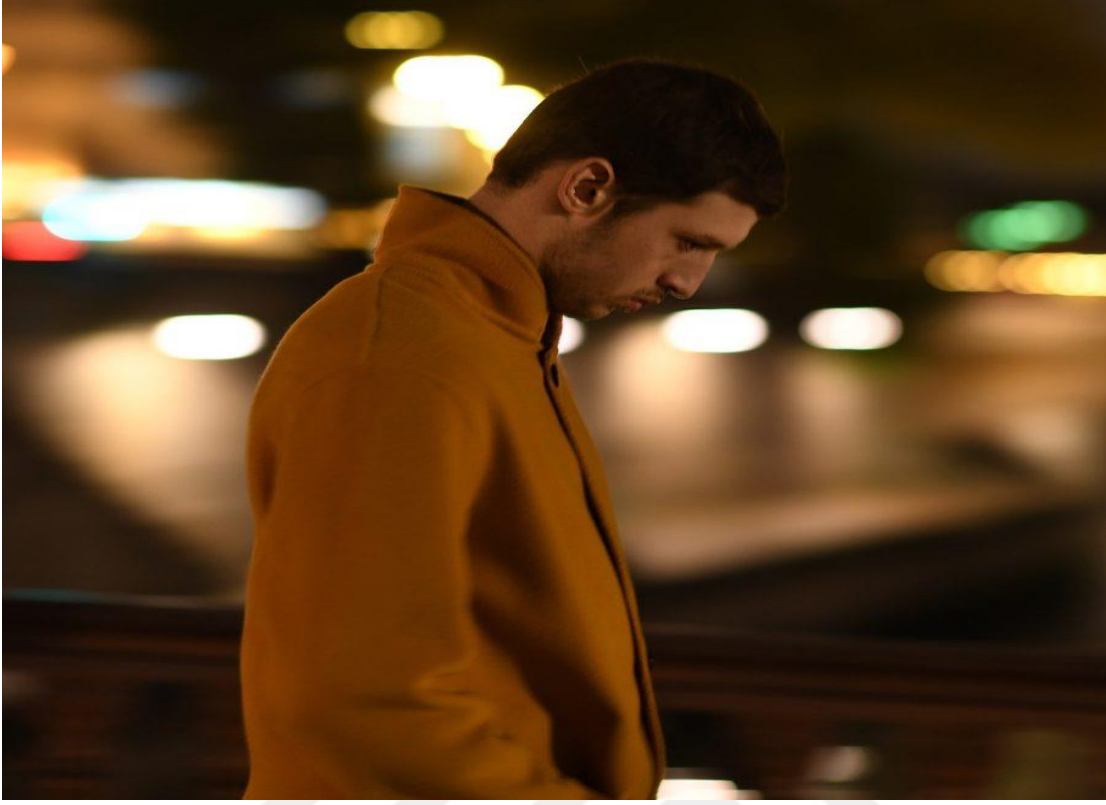
Daha sonra ilerleyen sahnelerde ülkesi İsrail'den Fransa'ya göç eden bir askerin arkasında vatanını değil travmatik geçmişini de bırakmaya çalışan bir karakterin

görüntüsünü görürüz. Yönetmen film boyunca imgeleri parçalı bir biçimde sunarak izleyiciyi klişelerin dışına iter. Ve hakikat durmadan rol değiştirir. Bu durumda film, felsefenin işlevini yerine getirerek düşünce potansiyelini bütünüyle açığa çıkartır. Kristal rejimin marifetiyle, hakikat zamana bağlı olarak her an her sahnede kendini yeniden yaratarak zamanın düşünce içerisindeki açılımını serimler.

İzleyici her ne kadar hikâyeyi hareket imgenin akışına göre duyu-motor şemasına indirgeyip anlamlandırma çabasına girse de filmin zamansal akışı cömertçe sunması, düşünceyi harekete geçirmekte olup bu durum ortadan kalkar. Hikâye daha başından itibaren herhangi bir zamanda ve herhangi bir mekânda olmak üzere boş ve sahipleri tarafından terkedilmiş bir dairede başlar. Buna istasyon, cadde ve sokaklar gibi marjinal herhangi mekanlar eşlik eder. Film, sondan başa aralıklı hatıra zıplamaları gerçekleştirerek klasik sinemanın duyu-motor şemasını kırar. Böylece klasik sinemanın hareket imgede sunduğu neden sonuç ilişkisine dayalı yapısını kesintiye uğratır. Buna filmdeki karakterlerin hikâye içindeki rollerine dair verilen belirsizlik de dâhildir.

Yoav'un hayatı ile ilgili hikâye her ne kadar hatıra imge ile bize bir şeyler anlatsa da hikâyeye eksiklik ve belirsizlik egemendir. O, daim bir yolculuk içindedir adeta, ancak yol ve yolculuk ruhun arınmasını sağlayan metaforik, kutsal anlamından uzaklaşmıştır burada. Yolculuk içsel ya da dışsal bir kaçıştan azade, ona yön veren etkin duyulanımsal yapısından uzaklaşmıştır. Sinemasal yolculuk, artık raslantısal alanlarda, garlarda istasyonlarda ve terkedilmiş mekânlarda yapılmaktadır. Anlatıda duyu-motor eyleminin ya da durumunun yerini gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş gelişler almaktadır (Deleuze, 20014:266).

Yoav, yollar, caddeler ve istasyon gibi yersizyurtsuz mekânlarda gezinip durur, bir öfke ve hınç ile elinden asla bırakmadığı Fransızca sözlüğü bir çeşit totem vazifesi görür ve asıl anlamını kaybeder. Anavatanını reddeden, ana dilini konuşmayı kendine yasaklayan ve kendini Fransızcaya adayan yıpratıcı bir adamın portresidir karşımızda duran, ancak bu adanma görüldüğü gibi kolay bir dönüşüm sağlamaz Yoav'da. Üzerinden çıkarmadığı turuncu renkteki montu, dramatik bir biçimde kültürel yabancılaşmanın getirdiği değersiz ve buruk hissiyatın acısını resmeder adeta.



Görsel 1: Nadav Lapid, Synonyms (2019) Filminden Bir Sahne

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Filmde klasik sinema bağlamından alışkın olduğumuz tutarlı karakterler yoktur, gel-git yaşayan, eylemsizliğin eylemi her yönüyle kendisini hissettirdiği, dolayısıyla rasyonel bir bağlantının oluşmasının zorlaştığı bir durum söz konusudur. Hareket imgede olduğu üzere kapsayıcı imge yerini dağınık, yurtsuz imgelere bırakmıştır. Deleuze'e göre bu yeni imge (zaman-imge) kapsayıcı değildir, anlatıda karakterler çokludur ve karakterleri etkileşimleri ve bağlantıları kasıtlı olarak zayıftır. Anlatıda duyu-motor eyleminin ya da durumun yerini gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş-gelişler olarak imge bir çeşit yersizyurtsuzlaşma hali yaşar. İmge, burada dağıtıcı durumuyla kasıtlı zayıf bağlantıları gösterir, Deleuze'e göre "bu imge artık klişelerin, bilincin, varış ve komplonun ifşasıdır" (Deleuze: 20014: 20).

Film, hareket imge de olduğu gibi izleyicisini bir noktaya bağlamamaktadır, bilakis noktalar arası mekânsal ve zamansal anlamda bir yersizyurtsuzluk hâkimdir filme (Öztürk, 2021b). Bunu Yoav'ın zihni aracılığıyla yakından görebiliriz. Nitekim düşünce burada ayrılmıştır. O, saf bir şekilde zaman içinde bütünleşik anlam sarmalında ilerlemez. Dağınık ve yersizyurtsuz bir niteliğe sahiptir. Gerçek ve kurgusal benliklerin

kusursuz birleşiminden doğan bir gerilimin, imgelerle filme yerleştirilmesi ile Yoav'ın geçmiş, bir İsrail askeri olarak geçirdiği zamanlara pürüzlü, absürt geri dönüşler yapmaktadır. Göçmen olarak hafızasını yeniden kurgulayabilmek ve öğrenebilmek için hayalete bürünür adeta, yani ne orada ne burada olur. Tam aradadır (Zeytinoğlu, 2014). Hafıza imgenin müteharrik yönü ile bu belirsizlik perdesini aralaması, burada bilinçsiz veya düşsel olanla bir ilişkiyi değil, düşünceyle bir ilişkiyi, fakat düşüncede düşünülmez olanla, düşüncenin merkezsizliğiyle bir ilişkiyi ifade etmektedir. Bu imge tek bir aşkın bütüne ya da merkeze gönderme yapmaktan ziyade dağıtan, parçalı bir niteliğe sahip olduğundan, kurduğu zayıf bağlantıları sayesinde klişelerin dışına çıkarak yolculuğu bir form olarak benimser. Böylece hatıra-imajlar ile birlikte öznelliğin yeni bir anlamı ortaya çıkar. Deleuze bu noktada “alımlanan bir hareket ile gerçekleştirilen bir hareket bir etki ile tepki, uyarım ile yanıt, bir algılanım-imajlar ile eylem-imajlar arasında bir mesafe söz konusu olduğu anda öznellik ortaya çıkar” der (Deleuze, 2021:64).

Bu kapsamda sinematografik düşünme yerleşik verili kodları ya da işlevleri tekrar ederken bu kodların, oluşturduğu uyumlu bütünden kaçışı da sağlayarak başka yere hareketi yönlendirir. Deleuze'ün sözünü ettiği gibi modern anlatılardaki imgeler açıkça sunulan bir kesinlik içinde var olmazlar. Modern çağda, organik stratejilerle işleyen anlatı yapıları yerine başlangıç ve bitişleri kesinlik arzetmeyen hikâyeler vardır. Böylelikle izleyici başı sonu belli bir hikâyeyi izlemez; farklı düşünsel bağlantıların olabileceği kesitleri izler (Deleuze,1997.26-79).

İlk olarak filmde standart davranış normlarını yersizyurtsuzlaştıran ve dolayısıyla yeni bir model sunan karakterler olduğunu görürüz. Yoav'ın (Tom Mercier) salt göçebeliğinin yanı sıra soğuktan donmak üzere iken bulup dairesini onunla paylaşan Emile (Quentin Dolmaire) ve kız arkadaşı Caroline (Louse Chevillotte) nin kaygan bir zemin üstünde, yerleşik verili kodlardan kaçan, uyumlu bütünün dışına çıkan ve bu sayede yeni bir yurt arayan dirençlerini görürüz. Farklı unsurlardan beslenmiş bu karakterleri ortak bir noktada buluşturan da karakterlerin sürekli hareket halinde bir göçebenin kodlarını paylaşmalarıdır.

Filmde yersizyurtsulaş(tır)manın, düzenin, sınırların ve biçimin dağılarak hareket ve gelişme sağlayarak karakterlere hayatta kalma direnci yarattığı farkedilmektedir. Özellikle bu mücadele, yeni yaşamın hayatta kalmasını veya yaratılmasını ya da baskı için kullanılan keyfi veya toplumsal kuralların bozulmasını içerdiğinde ortaya

çıkılmaktadır. (Sutton & Jones, 2014:151). Buradan hareketle şunu söyleyebiliriz; bu karakterlerin hiçbirisi için romantik bir çözüm yoktur. Tam aksine onlar belirsiz bir gelecekle yüzleşmeyi, çabalamayı ve birbirlerine destek olmayı öğrenirler. Eğer yeni kimlikler yaratılacaksa bu, alışlagelen normatif tasvirlerin yersizyurtsuzlaştırılmasını içermelidir.

Eşanlamlılar'da yersizyurtsuz imajlar, bir çeşitlendirmeyi harekete geçirerek karaktere sadece kendisine dayatılmış kodları reddetme istenci vermez, aynı zamanda kendisi için kaçış çizgileri yaratarak bunu süreklileştirir de. İsrail'de Paris'te ya da başka bir yerde olmak bir şeyi değiştirmez, çünkü filmde yer alan figürler sürekli hareket halindedir ve bu hareket bazen bir göçün hikâyesi gibidir. Yersizyurtsuzluk kavramı ile ilişkilendirilmesi ise temel noktasını yani yer olmayan mekânları oluşturmasını vurgular.

Göç, bu filmde de ilk etapta gördüğümüz üzere bir kimlik ve yer meselesidir.²⁰ Fakat bir sanatçının yarattığı imgelerde bedene dair bir belirteç yoktur. Devindikleri yer belirsiz olduğu için yersizlik bir yabancılaşma doğurmaktadır. Belirlenmiş bir yer yoktur, bunlar hep kaygan ve sınırları belirsiz mekânlardır. Peki, onlar kimdir? Bu soru, tam da bu anda geçmişin, bugünün ve geleceğin de ötesinde, aynı zamanda kimliğin de ötesinde bir tür oluş fikrine karşılık gelmektedir. Oluş ise yeni bir varlık halidir; "Göçebenin mekânı yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan bir mekândır... Göçebenin bir noktası, yolu olmadığı gibi tabii ki bir alanı olsa da toprağı yoktur" (Sütçü, 2015: 66).

Yurtlulaşmaya çalışan ve karşı karşıya kaldığı sorunları kimlik, dil ve kültürel farklılaşma üzerinden konu edinen *Eşanlamlılar*'ın hikâyesi bir Fransız olmaya çalışan İsraili bir asker olan Yoav'ın uyumsuzluğunu katman katman gösteren, yeri geldiğinde onu nefrete sürükleyen bir reddedişmişliğin, savunma ve yüzleşme arasında gidip gelen vahşi bir katılığın performansını ortaya koyar. Film boyunca İçsel sıkıntı ve sonsuz arayışın yarattığı gerginlik ve kırılganlık mevcuttur. Yoav derin bir inkârın çukurunda

²⁰ Filme yapılan birçok yorumun aksine ki bu yorumlar göçmenlere yapılan ikiye bölme tutumundan vatandaşı olduğu İsrail'in aşırı militarist yanına yapılan özeleştirici mahiyetindeki görüşlere kadar, ele aldığımız mevzunun dışında bırakıldığı için bu hususlara temas etmeyi burada gerekli görmedik. Her ne kadar filmin ilk ele alınma, okunma biçimine neden olan esas konusu bu olsa da biz imgeler üzerinden parçalı bir yöntem benimseyerek konusu itibarıyla sınırlı bir algılamaya mahkûm edilen bu filmde göçebeliliğin sıradan bir kimlik çatışmasından ibaret olmadığını görürüz. Anlaşılabileceği üzere film zaman-imge çerçevesinde ele alınmıştır ve zaman-imge de gerçek bir referans yoktur. Çünkü zaman-imge bir şeyin kopyası olmadığı gibi kendinde bir temsil de söz konusu değildir.

adeta öfke patlamaları yaşar. Her sahnede sessiz ancak bir o kadar yıkıcı bu patlamalar, izleyiciye benliğinin değişkenliği ve değişmezliği hakkında ayartıcı bilgiler verir.

İsraili film yapımcıları arasında alışılmadık derecede korkusuz ve kışkırtıcı bir sosyal eleştirmen olarak tanımlanan Lapid -ki bunu *Eşanlımlılar*'dan sonra çektiği *Ahed*'in Dizi filminde de açıkça görebiliriz- ilk kez yerinden yurdundan ayrılmış bir karakterin izinden gider. Vatanını reddeden, anadilini konuşmayı kendine yasaklayan ve kendini Fransızcaya savuran bir adamın yıpratıcı portresini çizer. Bu tam anlamıyla bir savrulmadır, çünkü yabancılaşmanın buruk, son derece komik dramasının mizansenini sunulur izleyiciye. Filmin sonunda ise onca şeye rağmen yine çalınan kapıların açılmaması ile film başladığı gibi döngüsel ve bitimsiz bir örüntü içinde biter.

Yoav'ın ne İsrail'de ne de göç ettiği Paris'de hayat bulabildiği ortadadır. Özellikle asla bir Avrupalı olamayacağını anladığı sahnelerdeki tavrına bakarsak (Caroline'nin çalıştığı klasik müzik orkestrasının konserine katıldığı sahne örneğinde) yersizyurtsuz imgenin ses ve müzik olarak ortaya çıktığını görürüz. Zaman-imgenin kendi içinde barındırdığı çatallanma ile karakterin saf bir zaman içindeki dağılışını yersizyurtsuzlaşmasına yorabiliriz. Çünkü burada düşünce bir bütünleşme veya ayırmadan ziyade akış içinde parçalanarak tersyüz edilmiştir. Sinematografik düşünme bu bağlamda, yalnızca mevcut olana direnmek yahut direnç göstermekten başka bir şeyi ortaya çıkarır. Yerleşik verili kodları ya da işlevleri tekrar ederken, başka kodların, parçaların ya da işlevlerin oluşturduğu uyumlu bütünden kaçış sağlayarak başka bir yere hareket edilir ve yeni bir bütün, işlev, varoluş yaratılır. Bunu yapan zaman-imgedir.

Bu hatta kavramsallaştırılan zaman-ime, düşünceyi kendisini temsil ve ifade eden göstergeden kopararak vermektedir. Bu bağlamda *Eşanlımlılar*'ın ızdırap içinde savrulan karakterinin mevcut egemen politika ve hukuk alanında benimsenen ve kabul gören kimlik çatışması üzerinden işlenmesi bir boşluk oluşturmaktadır. Sinema zaman-imgeyle işte bu boşluktan kendine bir “kaçış çizgisi” oluşturarak mevcut organların sağladığı bedenden, ya da bütünden farklı işleyen bir makine, bir üretim aracı yaratır (Yetiş, 2009:134-135) sinematografik imge ile mevcut işlevlerin önüne geçer ve yepyeni bir gerçeklik inşa eder.

Eşanlımlılar başlığından da anlayabileceğimiz üzere trajedisi, bir ülkenin diğerinden çok da farklı olmayabilmesidir. Gelecek vadeden bir yazar olan Emile ve bir obuacı olan Caroline, hem cömert hem de sömürücüdürler, nitekim Emile Yoav'ın zihninden

beslenirken Caroline bedeninden beslenir. Bu ikili tutum izleyicinin net yargılama arzusunu dumura uğratar, imge ile parçalanın konforlu zihin artık ezberlenmiş kodların dışında bir hesaplaşmaya girer. Yoav'a gelince, Paris'te ya da başka bir yerde İsrail'den kopamayacağı fikri kuşkusuz ilk etapta anlamlı gelebilir, ancak Yoav ne İsrail'de hayat bulabilecek ne de oraya geri dönebilecektir. Paris'te ya da başka bir yerde yurt edinemiyor olması bu gerçeği değıştirmez çünkü o bir göçebedir, Fransız vatandaşı olması için çabalaması, Fransızların milli marşı "*Marseillaise*"i söylemesi geçmiş reddetmesi, sıradan bir kimlik çatışması olayı değil, dil ve dinin yaşattığı ortak bir baskılmaya karşı bir hesaplaşma biçiminin öfkeye dönüşmesi de değildir. Yönetmenin ifade ettiğı gibi "dünyada birçok insan Yoav'ın aksine dilinden, dininden hiç vazgeçmeden, ülkesini hep içinde taşıyarak göçmenliği tercih ediyor. Amaçları iş ya da başka bir şey olsun bazen de özgürlük... bu durumda göçebe, yersizyurtsuz oluş, belki de Martin Heidegger'in dediğı gibi "artık düşünölmeyen" bu çağda insanın içine düştüğü yurtsuzluk endişesi ve kayıp varlığı bulma isteğidir. Çünkü ona göre her şeyden önce insan bu çağda "yurtsuzdur" ve bu "yurtsuzluk" insanın varlığın anlamını yitirmiş olması hasebiyledir (Küçükalp, 2008).

Yersizyurtuzlaşın Yoav, nitelihsiz ve belirsiz bedeniyle Parisli çift dâhil olmak üzere bütün dramayı sahiplenirler. Filmin imge ve işaretleri içkin bir bedene açılmak için karakteri bütün zayıflığıyla ifşa eder. Deleuze'ün "ifşa ediciliğı"ni dile getirdiğı bu bedenler, olayların eylemlerin, etki ve tepkilerinin bir yaratıcısı değil zeminin sahnesi olurlar. Kahraman bütönsel yapısı bozguna uğramış olarak yorgunluğu, halsizliğı ile yersizyurtsuzlaşır. Filmin son sahnesindeki kapıyı yumruklama görseli niteliksel çokluğun temel özelliklerinden olan 'süreklilik'i açığa çıkarır. İşte bu tekrarın ve farklı ilişkiler üzerinden kendini üreterek duyumsanabilir olanın şok etkisi yaratmasıdır. Burada şok bir karşılaşmadır bu karşılaşma düşünmenin de acısıdır aynı zamanda.

Yoav tüm yaşananlardan sonra filmin başındaki sahneye aynısıyla döner, bir döngünün içinde dolanırken tekrarı, farklı haliyle yaşar ve yaşatır. Tümüyle bir hayalin... İmkânsız bir hayalin peşinde"... Olarak yurtsuzluğun yazgısından kaçamayan bir hayatın oyuncusudur o. Son olarak yönetmenin kendi tespitinden yola çıkarak şunu diyebiliriz; bu öfke diğer filmlerinde ki karakterlerin doğduğu topraklara hissettikleri gibi aslında büyük bağılılığın aynadaki bir görüntüsüdür ve belki de bu yüzden son derece güçlüdür.

O halde Yoav nereye giderse gitsin bu hesaplaşma ve çatışma dinmeyecektir. Nitekim o ne İsrail'i ardında bırakabilmiş ne de Parisi'li olabilmıştır.

3.1.2. Araf (Limbo, 2010)

Suriyeli bir müzisyen olan Ömer'in (Amir al Masry) hikâyesi üzerine kurulu olan bu film ailesinden, vatanından uzakta bir İskoç adasına sıkışıp kalan kendisine sığınma hakkı verileceği günü bekleyen bir göçmenin hayatına odaklanır. Farklı ülkelerden gelen göçmen arkadaşları ile bu soğuk ve kasvetli olan hayali adada, çaresizlik ve huzursuzluk içinde büyükbabasından kalan bir enstrümanı (ud) ve onu ayakta tutan kararlı arayışları ve sorgulamaları ile Ömer bir grup kayıp ruhla beraber vize beklemektedir. İngiliz yazar/yönetmen Ben Sharrock'ın kazanan ikinci uzun metrajlı bu filmi, küçük bir sığınmacı grubun İskoçya'nın ücra bir adasında kalmak için yaptıkları başvuruların sonucunu beklerken zamanı işaretliyor. Bunların merkezinde, kolu kırıldığı için çok sevdiği udunu çalamayan veya çalışması yasaklandığı için Türkiye'de sürgündeki ailesine para gönderemeyen genç Suriyeli müzisyen Ömer'in incelikli bir şefkatle canlandırdığı üzüntü, korku ve yersizyurtsuzluğu vardır.

Suriye kaosa sürüklenmeden önce Şam'da kendisine anlatılan gerçek hikâyelerden yararlanan Ben Sharrock, bu hikâyede çaresizliği, şefkat ve absürd mizahla birleştirir, bunu yaparken de Birleşik Krallık ve dünyanın birçok yerinde kasıtlı ve rahatsız edici, çoğu zaman düşmanlıkla biten mülteci deneyimlerinin muhtemel pratiklerini imgesel biçimde sunar (Abblebaum, 2020). Sharrock'un kamerası çoğunlukla sabit ve bir süreklilik içinde yol alır. O kadar ki kadrja aldığı kesitlerde asılı unutulduğu hissi yaratır izleyicide. Dünyanın unutulmuş bu köşesindeki gezgin veya kayıp ruhların karmaşık ama bir o kadar sakin bekleyişlerini, yönetmen, anavatanını yabancı bir manzaraya dönüştürerek ve şaşırtıcı derecede empatik bir deneyim yaratarak sunar.

Absürt imaların eklendiği bu dramatik hikâyenin katmanlarında bir yere sabitlenemeyen, dinamizmin bir oluş ve akışı vardır. Bu oluş süreci, çoğulluğu ve farklılığı mümkün kılmaktadır. Tekil tecrübelerin, çoklu bakış açısına sahip olunacak bir sinemanın varlığı ve keyfiyeti hakkında Deleuz'ün çoğunluk ve azınlık yerine “oluş” kavramını yerleştirmesi bu minvalde tesadüfi değildir. Çünkü çoğu durumda çoğunluk normu, kuralı belirler ve ötekinden bu norma bağlanmasını, kendisini hak sahibi olarak belirledikten sonra ötekini sorun olarak algılar. Öyleyse “çoğunluksal oluş” yoktur,

çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir, yalnızca azınlık oluş vardır. Örneğin kadınlar sayıları ne kadar olursa olsun, durum ya da alt beraberlik olarak tanımlanabilecek bir azınlıktır ama ancak sahipleri olmadıkları, kendilerinin de içeri girmesi gerektiği bir oluşu, tüm insanı-kadın olmayanlar da dahil- ilgilendiren bir kadın oluşu olanaklı kılarak yaratmaktadır. Göçmenlerde de durum aynıdır, bu durumda göçebe “oluş” olmayanları da etkiler (Soysal, 2006: 68-69).

Mültecileri hor gören bir toplumun parodisi üzerine -kültürel farklılık dersleri veren çiftin- dramatik bir komedi sahnesi ile açılan film, Eşanlımlılar’ la karşılaştırınca daha çok sevgiyle hazırlanmış bir film olduğu hissi verir. Savaşla birlikte ülkesi Suriye’den ayrılan Ömer, Beckett’in Godot’sunu anımsatan bekleyişini, mükemmel bir belirsizlik performansı içinde yaşatır. Sessiz ve düşünceli ruh halinin acısıyla bir avare misali şimdiki dünyada yerini almaya çalışan Ömer, Issız yolların, uçsuz bucaksız gökyüzünün ve kayalık sahil şeridinin sınırsız manzarası altında uzak bir adada, geride bıraktığı ailesi (ağabeyi) yüzünden suçluluk duygusuyla boğuşur.

Yaşanan savaşlar, kitlesel bezginlik, törpülenmiş yaşama sevinci, her şeyin yeni baştan sorgulanması ihtiyacı uyandırmıştır. Film, bu minvalde izleyiciye gerçeküstü bir sürgünle dünyadan kopan bir grup uyumsuz göçmenle beraber gerçek ile halüsinasyon arasında bir yere denk gelemeyen can alıcı imgelerin trajik tasvirini sunar.

Anonim bu adada Ömer’in diğer göçmenlerle paylaştığı pansiyon, tek bir sokak lambası direği, bir otobüs durağı ve umutsuzluğun sınırına ve ötesine bakan küçük bir yerleşim yeri bulunuyor. Bu imgeler tek başına veya bir arada sunularak bir göçbenin tipik mekânını simgelemektedir. Söz konusu imgeler sürekli gelip gitme eylemini içeren, pürüklü olmayan mekânlardır. Gözden ırak olsa da, bu adamların her birinin bir hikâyesi, geçmişi, nüansı, yeteneği, zekâsı ve arzuları vardır. Udunu her zaman yanında taşıyan ama hiç çalmayan Ömer, bu anlamda filmin adını diğerlerinden daha çok örnekliyor... Savaşmak için Suriye’de kalan bir erkek kardeşle ve onun kalması ya da geri dönmesi için iten ve çeken ebeveynlerle gergin ilişkileri, onun durağan “arafi”dır adeta. Bu arafta kalma hali bir anlamda yersizyurtsuzluğunu imgeler, o halde göçebe özelliğinin olanaklarını sabit bir kimlik duygusuna sıkıştırmayan Ömer’in belli bir yere sabitlenemeyen bu dinamizmi, gerçek olduğu kadar ruhani ve kişiseldir de (Deleuze & Quattari, 1990).

Nitekim özne, kendisini özdeşünümsel bir süreç içinde sürekli yeniden değerlendirme ve hem kendisine hem içinde yaşadığı toplumun başat değerlerine karşı mesafe alarak sürekli bir hakikat arayışı içindedir. Bu mesafe Adorno'ya göre düşünce üretiminin önemli bir bileşenidir. “zihinsel yaşam, ancak yaşamdan belli bir uzaklıkta sürdürebilir varlığını” (Eren, 20011:60-61). Yersizyurtsuzluğu sürgün olma, mahrum ve yoksunluk olarak gören Edward Said'e göre ise bu durum yani Ömer'in vatanını, ailesini, gelecekteki müzisyen olma ümidini kaybetmesi, yersizyurtsuzlaşması, “benlik ile benliğin gerçek yuvası arasında zorla açılmış bir gedik” tir. Ve bu gedik ona göre asla onarılamaz. Çünkü en nihayetinde yersiyurtsuz dolanıp durma özgürlük arayışında kendisini keşfetme sürecini böyle bir kopuş sayesinde başarabilir. Kendini hiçbir yere hissetmeme bir entelektüel sürgüne eşdeğer olarak vedalar, ait olma(ma) hali kaygan bir zeminin üzerindeki coğrafyadır (Said, 2003:30-87).

Deleuze ve Quattari, arzu üretiminin, sosyal norm ve kuralların işlerliğinin saf dışı kaldığı patolojik durumlarda yeniden üretime geçişi sırasında, düzensizlik ve devrim tohumları saçarak, toplumun dayattığı kodlardan kaçabilmeyi başardığını belirtir. Bu nedenle şizofrenik algılamadaki şizofrenik sürecin devrimci bir süreç olduğunu iddia ederler (Deleuze & Quattari, 1992, Giriş). Buna göre Ömer, söz konusu bütün bağlarından kopup aile-toprak, İskoçya'daki bu adaya gelmiştir. Ömer'in bu kararı özgürleştirici arzularını gerçekleştirme hedefini gösterir. Bu arada Ömer'in hayallerini ve hedeflerini gerçekleştirip gerçekleştirmediğini bilmiyoruz aslında bunun pek bir önemi de yoktur, asıl üzerinde durulması gereken şey; Deleuze'ün yürüdüğü yolu takip edersek bu hedef ve hayallere ulaşmak değil bu yolun daimi yolcusu olmaktır. Bir aidiyet duygusu içinde olmayarak bir savaştan diğerine kaçmaktır (Deleuze & Quattari'den aktaran Hoşcan, 2015).

O halde Ömer yersizyurtsuzlaşma ile her tür üst kodlanmadan ve anlam dizgelerinden kaçarak ve onlara bir anlamda savaş açarak bir göçebenin yarattığı hareket ile ebedi bir dönüşüm içine girmiştir. O, bulunduğu yeri kendisine dayatılan kodları reddettiği için terk etmiştir. Kendine kaçış çizgileri yaratarak sabitlenen bedenlere yönelik bir çıkış yolu bulmaya girişmiştir. Deleuze'ün ifadesine göre bu kodlanmış beden imgesine karşı çıkış yolu “organsız beden” dir. Nitekim organsız beden kaotik anarşik bir oluşu ifade eden, üzerinde kazanılmış bütün sabit kimlikleri söküp atar. Böylece ikili karşıtlıklara dayalı cinsiyeti ve etnisite gibi ayrımları da ortadan kaldırır.

Deleuze'e göre kimlik, sürekli bir dönüşüm, bir oluş halindedir. Oluş kavramı sabitlemek ve kaçınmak yerine sürekli bir eğişim ve bağlantı yaratmaya çalışmakla ilintilidir²¹. Oluşu, "hayatın bir gerçeğı, eleştirel farkındalığın bir basamağı veya etik bir karşılık olarak kabul etmek, kimliğin muhalefet, değışim ve farkındalık üzerinden oluştuğunu kabul etmektir. (Suttob & Jones, 2008:48).

Bu bağlamda Ömer'in onun gibi göçmen Afgan oda arkadaşından -takıntılı Farhad- (Vikash Bhai) farkı, kimliğindeki bu sürekli dönüşümü ve oluş halidir. Farhad, tam olarak 32 ay 5 gündür kendisine vize müjdesini getiren mektubu beklemektedir. Kabul mektubunu aldıktan sonra takım elbisesini giyip sahanda yumurta yemenin hayalini kurmaktadır. O bu haliyle arafta değıldir nitekim bunu Ömer'in "geri dönebilseydin döner miydin" sorusuna verdiği cevaptan anlıyoruz. "Ben geri dönmezdim çünkü memlekette kendim olamıyorum" der Farhat. Ve bir an gelir Ömer Afganlı arkadaşının umarsız tavırlarına dayanmaz ve şunu söyler; "sana nasıl bu kadar kolay geliyor, bütün bunlardan önce kim olduğunu düşünüyor musun?" Farhat'ın cevabı kısa ve nettir; "düşünmemeye çalışıyorum" diye kesip atar.

Buradan hareketle Farhad'ın bir kimlik inşası için çaba gösterdiği ve ilk iş olarak da içinden çıktığı toplumun yerleşik düzenine isyan ve muhalefet ettiğini görüyoruz. Farhad gibi karakterlerin serseri ruhlu, toplum düzenine başkaldıran, etnik kökeni nedeniyle ailelerinin yaşam tarzıyla göçmen olarak gittikleri ülkenin batılı yaşam tarzı arasında bocalayan, sürekli olarak bir oluş peşinde ve kimlik arayışında olan norm dışılığı bir anlamda, yersizyurtsuz olmaklığıyla alakalıdır. Ancak bu daha önce sözünü ettiğimiz mutlak bir yersizyurtsuzluk değıldir.

Farhad göreceli bir yersizyurtsuzlaşma ile geçici olarak araftadır, buna geçici olarak yersizyurtsuzluk hali de diyebiliriz. O, takım elbisesi ile masa başı bir işe yerleşerek, kaygan mekânları geçici işgal ederek zamanla bir yurt tutar ve herkes gibi olur. Mutlak yersizyurtsuzlaşma ise böyle değıldir, o, sosyal varlığın minör boyutu içerisinde yer alır. Göreceli yaşamın bir üst aşaması olmayıp yalnızca onun içinde ve onun aracılığıyla

²¹ Deleuze statik bir varolma yerine (being) oluş (becoming) kavramını benimser. Oluş, varlığımız-bedenimizle toplumsal yaşam arasındaki bağla yakından alakalıdır. Bu çerçevede Deleuze ve Quattari'nin çizgiler ve kaçış çizgileri üzerine olan düşüncelerini iyi kavramak gerekli. "Bireyler veya gruplar hepimiz çizgilerden oluşmuşuzdur ve bu çizgilerin doğası çok çeşitlidir" (Zourabichvili, 2011:182). Molar ve moleküler çizgi Deleuze felsefesinde önemli yer tutan yersizyurtsuzlaşma ile de temas halindedir. Buna göre molar ve moleküler olan katmanlaşma ve yeryurtlanmayla ilişkili iken kaçış çizgileri yersizyurtsuzlaşmayla ilişkilidir (Grosz, 1994:203).

varolur. Burada ise Farhad'ın göçebeliği, yersizyurtsuzlaşmanın üzerinden yeniden yer-yurt edinir, bu durumda o, bir tarihe ya da aşkın bir ilkeye gönderme yapmaz çünkü bir kimliği ya da yasayı yinelemez (Goodchild, 2005).

Ömer'de ise bir göçebenin sadece yurt mevhumu vardır, ama yeri yurdu yoktur. Onun dünyasında kimse herkes gibi değildir. O, kendi hâkim kimliğinin içerisine ötekini de yerleştirerek artık herhangi biridir. Bu anlamda hareket halini niteleyen yersizyurtsuzluk doğal olarak tek başına bir mekânı açıklamaz, aksine Ömer karakterinde olduğu üzere insana deneyim imkânı yaratan, bir sorgulama alanı açan bir bilinç akışı yakalayan süreçtir. Farhad ise azınlık olmak halini yitirir (Deleuze, 2005:36). Çünkü o, Deleuze'e göre mutlak göçebeler gibi yasadan kaçmamaktadır, (Deleuze & Quattari, 1990:82) aksine mekânı pürtüklü hale getiren, insanları sabitlemeye, kaçış noktalarını kapatmaya çalışan yasanın ve normların ikna diline yenik düşmüştür.

Eugene Holland göçebe özne ile sabit özne arasındaki ayrımı şu şekilde kurar:

“Her türden sabit özne, bir öznellik dizisini diğerlerinin hepsinden ayıran ve aksi taktirde (meşru birleştirici sentezlerden doğan) bir göçebe öznelliğin yalnızca bu sınırlanmış dizinin üyeleriyle özdeşlik kurmasını talep eden birleştirici sentezin gayri meşru bir kullanımından ortaya çıkar: siyahlardan çok beyazlar, kadınlardan çok erkekler, Yahudilerden çok Hristiyanlar vb. Göçebe öznenin ‘Ben herkesim ve herhangi biriyim’ ifadesindense, ayrılmış özne kendisinin bir ‘üstün ırk’a ait olduğuna inanır... Ancak gayri meşru sentezin biçimi aynı kalır: Özneyi, bir aşağı ‘onlar’a karşı bir üstün ‘biz’ ile düzene sokan bir ayrım temelinde, göçebe öznelliğin çok biçimli olanaklarını arzu edilemez olarak reddeden sabit bir kimlik duygusu ortaya çıkar (Holland, 2031:88).

Bunların yanısıra film ağır bir şekilde siyasal duruma ilişkin bir bakış açısı getirerek muhalif bir eylemi politik doğruluğun sınırlarında saygılı bir şekilde oynayarak irdelemektedir. Yönetmen bunu yaparken aynı zamanda ağır dozda bir mizahla ikiye bölünmüşlüğü de hicveder. İşte minör sinema buradan hareketle bir diyalog başlatır. Filmde veya filmde anlatılan öykülerin kurmacası, gelmesi beklenen o vize veya yeni kimlikleri bu diyalog üzerinden oluşturur. Ben Sharrock, minör film yönetmeni olarak burada söz konusu halkın yeni kimliğinin katı bir imgesini yaratmaktan çok anaakım sinemada kimliklerin genellikle nasıl kurgulandığını sorgular. Böylece minör sinemada görülen şey burada da olduğu gibi yeni bir klişe yaratarak biran evvel yeniden yer-yurt edindirme kaygısı yaşatmadan, onun gevelemesine kekelemesine ve inlemesine yol

açarak düşüncede çatallanmalar yaratır (Sutton&Jones, 2008). Bu bir anlamda düşünceyi temsilci bakış açısından da kurtarmaktır. Buradaki kurtulma, düşüncenin özgür seyahatine, hakikati-özü bulmak için aşılamaz. Sadece düşünmeyi-göçebeliği ve yaratımı-üretimi arzuladığı için başlar nitekim Deleuze'e göre düşünce sadece temsillerle sınırlandırıldığında dogmatikleşir (Beistegui'den aktaran Kılıç, 2012:14).

Araf (Limbo) filminin biçimsel özellikleri düşünüldüğünde filmin gerek gerçekçiliğin estetik ve biçimsel özellikleriyle, gerekse Deleuze'ün sinema kuramıyla ilişkilendirilerek tartışabilecek önemli kesişme noktaları olduğu fark edilir. Filmin sunuşunda ince bir duyarlılıktan süzölmüş bir gerçeklik hissedilir. Yönetmen bunu lineer ilerleyen anlatı yapısı ile yapar ki, bu anlatı hareket-imgenin öğelerini barındırır. Hatta karşımızda duran film mantığı, organik olarak inşa edilmiş bir hikâyenin parçalanıp bu parçaların karıştırılarak izleyiciye sunulması gibidir. *Araf*, tam olarak yaşananları bir akışa bağlı, değişken, aynı zamanda etken ve edilgen imgeler yumağı gibidir. Geçmiş ve gelecek şimdiye aittir, hikâye bu perspektiften yola çıkarak oluşu, bu iki merkezin toplamında gösterir. Yaşamın atılganlığı, tinselliğin devingenliğine tabidir ve bu denklemi tutan şey, *Araf*'a yeğinliği ve yaşamın kırılğanlığını veren şeyle eşdeğerdir.

Bağlamın dışına çıkmadan buna örnek verecek olursak filmin sonuna doğru Ömer'in adanın dışında rüzgârgülllerinin olduğu bölgeye bir dağ evine sığınması ve orada ateş yakıp kardeşiyle sıcak bir sohbet gerçekleştirmesi sahnesi hatırlanmalıdır. Nitekim bu sahnede geçmiş ve şimdi o kadar iç içe girmiştir ki sohbet hayal mi, rüya mı gerçek mi seçmek imkânsızdır. Ömer zihnen bu hesaplaşmayı yaparken annesinin yaptığı kayısı şekerlemesinden tadar, bu tam olarak Marcel Prosut'un sözünü ettiği "madeleine kurabiyesinin" farklı bir sürümüdür, tadın, sesin ve kokunun bizi geçmişe taşıyarak sanal bir imajla kesişme kudretidir.²²

Deleuze'un bahsettiği kristal zaman bu sahnede açığa çıkmakta, zamanın iki akışı formatında süregiden şimdilerin akışı ile korunan geçmişlerin akışı tek bir formda birleşmektedir (Deleuze, 2021:22). Ömer bu rüyada veya düş âleminde (geçmiş zamanın

²² Gayriihtiyari şekilde hafızanın sanal geçmişe ani, beklenmedik bir sıçrama yapması durumunu Marcel Proust madeleine kurabiyesinin tadına benzetir ve şöyle der; "geçmiş gündelik hayatımızı davetsizce kesintiye uğrattığında, mesela isteğimiz dışında hafıza bizi "geçmiş taşıdığı"nda", bunun nedeni mevcut edimselliğimizin (tat, ses, koku, duruş) sanal geçmişimizin bir yerlerinde depolanmış sanal bir imaja denk düşmesidir. Dolayısıyla taşındığımız yer sanal geçmişin (Henri Bergson bunun dev bir huni şeklinde olduğunu tahayyül etmiştir) bu parçasıdır. Öte yandan kesintisiz zaman hissi gelişir çünkü şimdide gerçekleşen etkinliklerimizin bilincindeyizdir. Geçen zamanın doğrusal ilerleyişini çoğunlukla ve zaman içinde olduğu gibi mekân içinde de algıladığımız yer burasıdır (Sutton & Martin 2008).

şimdisinde) yaşarken memleketi Suriye ile tek bağı olan enstrümanını, Farhad'ın dediği gibi, udunu kendi ruhu için bir tabut gibi çantasında taşıyan ama asla çalmayan enstrümanını çalacakken uyanır ve ateş yanmayan buz gibi bu odada kendini yapayalnız bulur. Ses, onun zamansal yolculuğunu şimdiye taşımıştır, bu, saf optik ses imgesi, korkunun üstündeki şeyi yırtarak hesaplaşma cesaretini ayyuka çıkarmıştır.

Bu bağlamda optik imge, eylemin ileri doğru hareketini değil, zamansallığı belleğin devrelerinde sarmal bir yol izleyerek zihinde çağrışımlar uyandıran bir tefekkür sürecini kışkırtmış ve düşünsel bilinç yoğunlaşma içine girmiştir (Deleuze'den aktaran Suner, 2006:123). Böylece Ömer girdiği derin uykudan bu zihinsel çarpışmanın etkisi ile uyanmış ve iç dünyasındaki karmaşayı, çelişkileri acı ve hüznüleri bu optik sesin imajinasyonu ile içsel bir düzleme çekmiş ve ancak o sayede udunu tekrar çalabilme edimini göstermiştir. Bununla birlikte optik ses-imge sadece bilişsel süreçlerle algılanmaz, bunun yanında düşünsel bilincin yoğunlaştığı bir fark etme anından da söz edilir. Bu kapsamda optik imge, filmde enstrümanın çıkardığı ses ve sesin çağrışımları Deleuze'cü anlamda saf optik ses imgesidir.

Film boyunca başvuru Ömer'in yakın plan görüntüsü ve bu görüntünün farklı kesitlerden alınması giderek izleyiciyi kuşatan bir anlatı biçimine dönüşür. Deleuze'e göre duygulanım imge yakın çekim yani yüzdür, ona göre yüz duyumsanabilir ve çözümlenebilir bir metin gibidir.²³ Yakın çekim ise izleyicide hayranlık, sevgi, korku, duygudaşlık, acıma ve huzursuzluk gibi duygulanımlara yol açar (Doane, 2003:90). Buna göre filmin temel öğeleri korku ve güvensizlik değil, güven ve kararlılık dolu bir inançtır diyebiliriz. Yakın plan yüz çekimleri ile verilen bakışlardaki derinlik, bu duyguların sinema ile gösterilen şeyin düşünömsel olarak izleyicide ifşa edilerek mislileştirmektedir.

²³ Deleuze'e göre hareket imgelerin her biri yakın çekimde duygulanımsal, orta çekimde etkin, uzak çekimde algılanımsal durumdadır. Sergei Eisenstein'in yakın çekimlerin filmin bütününe duygulanımsal bir okuma kazandırdığı fikrinden yola çıkarak yakın planları inceleyen Deleuze yakın planda gösterilen tüm objelerin "yüzleştirildiğini" vurgular (Deleuze, 2014:121). M. Doane'ye göre de, izleyiciler yakın çekim ile devasa ayrıntıları, olasılıkları ve özellikleri incelemeye davet edilirler. (M.A. Doane, 2003:90).



Görsel 2: Ben Sharrock, Limbo (2020) Filminden Bir Sahne

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yine filmde insan arası ilişkiler neşeli değil ama trajediden çok komedi ile özdeşleştirilirken küçük sevinçler ama yürek burkan dertler yakın yüz çekimleri ile verilir. Film, tahtaya tebeşşirle çizilen gülen bir yüzle açılmasına müteakip Kültürel Farkındalık Dersi hocası “tebessüm bir davet midir” diye sorar. Tebessüm, gülen bir yüz ya da bir imaj, bir resim, bir kavram kendi sabit anlamından kopartılarak yersizyurtsuzlaştırılır. Koparılma, bu kapsamda anlamın, göstergelerin, yüzün bağlamlarından koparılacak çöl içerisinde bırakılmasıdır. Bu noktada tebessüm kavramı anlam dizgesinden iki kez sapar; birincisi niteliksel olarak belirlenmiş bir temsilde (hareket-imajda) imajların ve göstergelerin diyalektik bir organizasyon olan mantıkla karakterize edilmesi ki bu Hegelci mantığa işaret eder. İkinci sapma ise zaman-imajları ve göstergeleri Nizetzscheci bir estetikle varsayılan hikâyeler tarafından düzenlenerek tipleştirilmesidir (Rodowick, 2001:171).

Yersizyurtsuz imajların filmin bütününe sirayet ettiğini sahneleri tekil veya bütünsel olarak ele aldığımızda daha görünür olduğu ortadadır. Çünkü *Araf* bazı kişilerin ya da hikâyelerin çözüm kendini gösterdiğinde bile aramaya devam etmeyi tercih etme olasılığını sağlar. Bu durumda Ömer yeni bir ev yeni bir yuva, yurt istemiyor o zaten müzikal yeteneği ve geride bıraktığı dünyanın hatırlarıyla daha ilk sahneden itibaren

işsel bir yetenek bulmuştur. Ömer'e bu derin içkinliği sunan eski hali ile yeni halinin hüznü sessizliği ve yersizyurtsuzluğudur, Ömer eski ve yeniyi aynı anda yaşamaktan muzdarip değildir bu zamanların birleşiminden doğan kırılmanlık onun hüznü olmakla birlikte hayata atılmanlığıdır da. İşte bu kırılmanlık, lekelenmeden sürdürmek istediğı bir düşünle parçalanmış bağıny beslemektir. İmgelerden gelen bu akış Ömer'in izleyiciye takdim ettiğı bilgelik akışından başka bir şey değildir böylelikle düşünce ile insanın dünyaya inancını yenileyebilme işlevi yaratılmaya devam eder.

3.1.3. Umudun Öteki Yüzü (The Other Side Of Hope, 2017)

Göç üzerine yapılan filmlerdeki yersizyurtsuz imajları arayıp tartıştığımız bu bölümde son olarak Aki Kaurismaki'nin *Umudun Öteki Yüzü* filmini ele alacağız. Aki Kaurismaki bu filmiyle her ne kadar mültecilik sorununa vurgu yapmak istemişse de göç ve mültecilik, ülke sınırları içinde veya dışında göreceli veya mutlak göç gibi konularla birlikte düşünüldüğünde farklı anlatı biçimleri ile sinemaya konu edilerek geniş çaplı inceleme alanları sunar. Cannes Film Festivali ve birçok uluslararası film festivaline aday olup ödüller kazanan ve kendisi de bir göçmen olan Kaurismaki Finlandiya'nın dünyaya açılan uluslararası sanatçısı ve en iyi yönetmenleri arasında sayılmaktadır.

Kaurismaki'nin filmlerinin genel olarak kara mizahı, melankolisi ve kaybeden, uyumsuz, isyankâr kahramanlarının hâkim olduğu özgün bir anlatı yapısı vardır. Biçimsel ve tematik açıdan istikrarlı ve dizgesel bir sinemacı olarak kabul edilen Kaurismaki'nin en önemli özelliğı ise yalın anlatımı ve geleneksel değerleri işlemesidir (Gültekin, 2021:68). Bu filmde Kaurismaki, kötü şöhretli vurdumduymaz mizahını erdemli bir dünya görüşünün gölgesinde bırakarak yoksunluğu, ötekini (göçmen) duygusallaştırmadan, vicdanların karanlık dehlizlerine hapsedmeden; ötekini öteki olarak değil kendisi olarak maskeleymeden yansıtır. Bunu yaparken Avrupa'daki göç anlatısını duygusallaştırma tehlikesine düşmez, çünkü diğer türlü fark farkla bütünleşip çoğalmaz aksine daha fazla bölünür ayrılır ve silikleşir.

Umudun Öteki Yüzü, ötekine yönelik duygusal bir şefkat ve merhamet perspektifi için çok fazla yaygara koparmaz, şefkat eylemlerini etik sınırlarının dışına çıkartır ve sadece bir model olarak sergiler. Filmin başkahramanları Halid (Sherwan Haji) ve Wikström; (Sakari Kuosmanen) bu iki karakter benliklerini özgürce kabul ederler ve birbirlerine, siyasi bir duruş ya da dışa dönük bir şefkat gösterisi ile değil, belki pasif bir duygu içinde

olmayan şefkatli davranış ile yaklaşırlar. Halid Avrupalı beyaz cömertliğin “hayır kermesinin” ve “merhamet davasının” müşterisi değildir, ondan daha fazlasıdır ve bunu ispat eden ve engelleyen şey de, Wikström'un eylemlerinde sergilediği duyarsızlığın etik karşısında eşitlenmesidir.

Burada Nietzsche'nin merhamet ve şefkat gibi duyguları mahkûm etme nedenlerini hatırlarsak Kaurismaki'nin yarattığı imajların neye denk düştüğünü de kolaylıkla anlayabiliriz. Kaurismaki'nin *Umudun Öteki Yüzü*'nde yürekten gelen bir duygusallık ve doğruluğa başvurma yoktur, çünkü merhamet ve şefkatin böyle bir yerde hınç ve acıma duygularıyla iç içe bir yönelim olduğunun bilincindedir. Nietzsche tam bu noktada bir değer yargısı olarak merhamet etmenin yakınlığı yerine dostluktaki sevginin uzaklığını önerir, ona göre dostluk ilişkisinde hınç ve öç alma gibi tepkisel duygulanışlara yer yoktur. Çünkü dostluk, daha çok bir denge ilişkisini talep eder ve merhamet ve şefkati dışlar. Zerdüşte'e şunu söyler “Bırak dostuna merhametin sert bir kabuk altında saklansın; üzerinde sen bu kabuğun bir diş kırmalısın. Böylece lezzetlenir ve tatlaşır o” (Nietzsche, 1996: 52).

Umudun Öteki Yüzü'nde yürekten duygusallık yok, doğruluğa başvurma da yok, ahlaki bir öfke hiç yok. Sadece bir nezaket, şefkat, dürüstlük gösterisi var. Burada şefkat soylu bir ahlakın onu hor görmesinin aksine, erdemin kendisi haline gelmiştir. Bu durumda Kaurismaki merhameti, yaşam üzerindeki yozlaştırıcı etkisinden çekip alırken onu başkasının yaşadığı acının kendine özgüllüğünü, bireyselliğini ortadan kaldırmamakta hatta bilakis sahici bir ilişkiyi baştan kurmaktadır.

Kaurismaki, hikâyesini anlatırken ve karakterlerini oluştururken ‘yolculuk’ temasına başvurur. Karakterlerini izole edilmiş, yabancılaşmış insanlar arasında seçerken; onları kültürel-politik tartışmaya sokar, farklı dünyalardan birer yandaş bularak çatışmalı sahnelerle anlaşılması zor dostluklar kurar. Dostluk fikri onda önemli bir yer tutar, bu filmde de olduğu gibi birbirinden tamamen farklı, ayrı dünyaların iki insanı olan Halid ve Wikström'ün ilginç şekilde bir dayanışma içine girerek sorunlarını birlikte çözme girişimleri dikkate değer bir detaydır. Bu iki kahramanın dostlukları iş arkadaşlığını aşar, bir karşılaşma dostluğu özgünlüğüyle tek kişilik temsil, çoklu ve bağlantılıları olan, farklı farklı birleştirip çoklayarak cömert bir etkinliğe dönüşür.

Deleuzecü düşüncede karşılaşma dostluğu vardır; Deleuze bu dostluğu dostluk ve cömertlik kavramları kullanarak tanımlamıştır. Buna göre insanlar, diğer insanların

yaşam süreçlerine alan açarak, onlara kaynaklar yaratarak ve onlarla ilgili olumsuz söylemlere kulak tıkayarak cömertlik gösterirler;

“Kişinin ortak bir şeyi paylaştığı ötekilerce cezbedildiği, temsiliyet içinde yürütülen dostluktan ayrı olarak, bir karşılaşma dostluğu, farklı olanı farklı olanla ilişkilendirir. Kişi, farklılık taşıyan bu karşılaşmadan çok derinden etkilendiği zaman, davranış artık, nasıl ilerleyeceğini keşfetmek için alışkanlıklara ve belleğe başvuramaz-kişi, kendisinin sahip olmadığı ya da anlamadığı bir şeyi görmüştür. Belki de insan olanı aşan bir şeydir bu; elbette örtüktür, bir yaşam biçiminin düzenine dair bir şeydir, tüm temsiliyeti aşan öteki sayesinde hareket eden bir kuvettir. Bu yaşam biçimiyle bir şeyler yapmak için onu öğrenme umuduyla kişi heyecanlanır” (Deleuze’den aktaran Goodchild, 2005:277).

Bununla beraber “azınlık oluş” ve onun potansiyel özgürlük kapasitesi Suriyeli Halid ile Finli Wöktrem’e birey olarak olumsuzluklar karşısında hareket etme kudreti verir. İktidarın insanları sabitlemeye ve kaçış noktalarını kapatmaya çalışan aygıtlarının ve yasalarının kontrol serbestliği, onları şeritleri silik çölün içine sürmüş, gideceği yolun belirsizliği, tanımlanmamışlığı aynı zamanda onların üleştirilmesini ve yerleşikleşmesini zorlaştırmıştır. Bürokrasinin ağır çarkları her iki karakterde duyu-motor mekanizmasını bozmuş, hareket devamlılığı zamanda oluşan çatlak nedeniyle yitmiştir. İmgeler, hareketsel bağlamlardan koparak düz anlamsal biçimden yananlam sarmalına sürüklenmiş, politik imalar filmin tamamına karikatürize edilmeden sakince serpilmiştir (Toprak, 2003:139-161). Böylece saf bir biçimde imge, düşünce boşluğunda gürültünün, uğultunun hatta konuşmaların olmadığı görsel uzamda bir kavrama bir bilinç sürecine dönüşerek kendisini izleyiciye hissettirmiştir (Deleuze, 1997:6-7).

Kaurismaki’nin kahramanları yasadan kaçarlar ve bu halleriyle birer göçebidirler. Yasanın onları sabitlemesinden hoşlanmazlar, devlet ise mekânı pürtüklü hale getirip, insanları sabitlemeye, kaçış noktalarını kapatmaya çalışır ve hareketi böler (Deleuze & Quattari, 1990:93). Ancak onlar dostluğun, tekilliğin üretkenliği ve karşıtlığın-farklılığın bir araya gelişi ile azınlık oluşu terketmeden sistemin çarklarına karşı alternatif bağlantılar yaratarak bir duruş ortaya koyarlar. Bu duruş onların yersizyurtsuzluğudur. Çünkü modern dünya sistemleri, özellikle kapitalizmle yaşanan savaşlar ve yıkımlar, öznenin hayatla bağının kopmasına neden olmuştur. Göçmen ise bu düzene sürekli yer değiştirerek uyum sağlar. Sinema bu ilişkiyi çift taraflı işler yani

hem yarattığı imgeler ile kendi içinde hem de izleyicide bıraktığı duygusal refleksin düşünceye yol vermesi ile. Bu noktada örneğin imgeler artık göstergelerin ötesinde, metaforların, öykünün ya da anlatımın ötesinde bir yere konumlanarak daha deruni betimlemeler sunar. Bunu sinema imajlar oluşturarak yapar. Bu durumda izleyici de başkalarının bakış açılarını deneyimleyerek yersizyurtsuzlaşma sürecine iştirak eder ve bu güçle hayatı çoklayarak niteliksel sıçrama yaratır.

Kameranın sabit açısı ile yaratılan imge gözden onları bilinen dramatik unsurlardan uzaklaşmaya çağırır. Modellerin “kendileri gibi” davranmamalarını telkin eder. Belli bir düşünceyi taşıyormuş gibi derinlik sergilemelerini de istemez. Kendileri de dâhil kimseye benzememelerini, özdeşlik kurmaya çalışmamalarını önerir (Cosse, 1986:67). O halde burada olduğu gibi azınlığın olduğu bir model de yoktur, “oluş asla taklit değildir, gerçekte adil de olsa ne bir modele, ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer” (Deleuzde 1993: 16).

Umudun Öteki Yüzü’nün paralel kurguyla hikâyeleri kesişen iki farklı başkarakteri vardır, bu karakterler farklı nedenlerle de olsa yersizyurtsuzluğu paylaşan insanlardır Suriyeli Halid ve Finli Wikström, her ikisi de yaşadıkları yeri terk eder ve yeni bilinmez, kaygan bir hayata sıfırdan başlarlar. Halid, Wikström’ün elindeki bütün sermayesini harcadığı restorandında çalışır, iltica talebinin kabul edilmesi için uğraşırken bürokratik engellerin çemberine takılır, buna paralel Wikström’de hantal yürüyen bürokrasinin mağdurudur. Bu ortaklık onları görünmez bir dayanışmaya, cömert bir dostluğa iter.

Depresyona yatkın, kiralık odalarda yalnız geceler boyunca içki ve sigara içmeleri yanıltıcı olmasın, hayalperest, zavallı ve yoksunlukları zorluklar karşısında kararlı bir şekilde direnmelerine engel değildir. Belki de bir yere, mekâna sınırlanıp, sıkışıp kalmayı reddeden bu meczup ve avare tabiatlarıdır onları ayakta tutan. Diğerleri sabit öznenin statik “oluş”unu rasyonel bir düzleme oturturken, bu iki karakter seyircide yargı oluşturmaz, ancak sorular sordurarak ahlaki yargının konumlanışını alışık bakış açısının ötesine taşırlar. Kabaca aşırı esnekliğe ve devam etme kararlılığına sahip olarak şizofrenliğe varan bir metanetle özgürlüklerini akışa uydurup mücadeleyi bu akışın önünü kesmeye çalışan çakıl parçalarını ortadan kaldırarak sürdürürler.

Halid’in filmin ilk sahnesine kömüre bulanmış yüzüyle giriş yapması yüzün yersizyurtsuzluğunu imgeler, bu sahne paradigmatik bir sahne olan göçmen bürosunda memurun belgeleri bir anlamda kimlik bilgilerini incelemesi sahnesi ile düşünüldüğünde

aslında modern çağın bir sahnesidir. Halid tek başına bir eylemin taşıyıcısı olmaktan vazgeçmiştir, azınlıktır ve “yollarda yaşayış” ıyla sınırları ihlal etmektedir, modern iktidarın kurulu öznelliğini reddetmek yani olduğumuz şeye ihanet etmek zordur. O halde Halid bu bağlamda hayata yönelik kategorilerle değil tam tersine yaşam içerisindeki farklılıklarla, olanaklı bir yaratma gücü ile iktidarın benzerlik, özdeşlik gibi katı parçalı molar çizgilerini zıtlığa ve özdeşliğe dayanmadan yersizyurtsuzlaştırma ile göçebeliğini üretir.

Memur, göçmenlik başvurusu ve kimlik; göçmenin her minör bağlantıda yenilenen hafızasıdır artık çünkü kimlik, göçmenin pürüzsüz yüzeyde yeniden ve yeniden kurgulanmasıyla politik erkini kaybeder. Kökenden sapan dinamik ve akışkan özne olarak göçmen, merkezi olanı temsil ile gösterileni dağıtarak kodlanmış olanı yersizyurtsuzlaştırarak kendi kendinin üreticisi olur. Çünkü o “bir yersizyurtsuzlaşma vektörüdür, çölü yaptığı kadar onun tarafından yapılır ve inşa edilir. Doldurduğu mekân içerisinde dağıtılmıştır. Bu onun topraksal ilkesidir” (Patton’dan aktaran Kaya, 2014:277).

Uzun ve yorucu bir yolculuktan sonra geldiği toplumun çeperlerinde marjinal imgeleri ile ikamet eden karakter korku ve tiksinti yaratır, içkinliğe matuf tuhaf ve dengesiz bağlantıları, kaynağı belirsiz bir canlılıkla donanmış koşturmalarından bitkin düşer. Ancak Halid daha filmin başında, kazan dairesindeki yolculuğundan ötürü kapkara boyanmış yüzü ile sokakta ilginç bir şekilde umarsız yürüyüşü ile hayattaki iniş çıkışların serüvenine ne derece açık ve razı olduğunu ortaya koyar zaten. Kimselerin olmadığı niteliksiz yerlerde kendileri gibi ifadesiz, ayrımsız mekânlarda yaşam sürerek, kaynağı belirsiz bir canlılıkla koşturur. Ta ki kökeni kutsayan, farkı düşmanlaştıran, azınlığı dışlayan iktidarların benzeşim ve yerleşme kodlarını temsilen bir bıçağın darbesiyle yaşamdan koparılma kadar.

Film zorlu bir yolculukla başlar, kahramanları belli bir duruma oturtmadan sapa yollara kayar durur. Modern sinemanın ağır davranan, harekete geçmekte acele etmeyen bu kişileri belli bir duruma, olaya destek vermeyen yan hikâyelerin içinde bulurlar kendilerini. Fazlasıyla kalabalık veya تنها yerlerde gezinirler. Kendilerini içerisinde buldukları olaylar, bir belgesel gibi neden sonuç ilişkisinden uzak başlar ve çoğu zaman bir sona kavuşmadan biter. “İnsanca olmayan bu dünyada” yaşam süren bu karakterler, yeni bir tinsellikte donanmış halde hakiki bir yolculukla ve belki de hiç bitmeyecek olan

yersiyurtsuz sürecin yazgısına mahkûm, yaratıcı bir varlık için yeni olasılıklar yaratırlar (Taburoğlu, 2014:300).

Umudun Öteki Yüzü'nün karakterleri yersizyurtsuzluğu adeta içselleştirmiş hatta bunun hüznünü hazza dönüştürerek bir anlamda manik-depresif bir yerde dururlar. Öyle ki mutluluk ve üzüntü burada birbirinin yerine geçmekte hatta çoğu zaman aynı anda var olabilmektedir. Onlar ister sevilen biri ister geri dönülmeyecek bir vatan olsun kaybedilen bir şey için melankolik bir özlem duyarlar. Bu aynı zamanda bir yokluk, bütün ve eksiksi olma özlemidir, Kaurismaki'nin filmlerinde bu tamamlanmamışlık duygusu, genellikle aşk, alkol, müzik ve köpeklerle dolu bir boşluktur. (Jones, 2022). Bu boşluktan deneyimler, farklılıklar ve karmaşıklıkları indirgeyen bütünsel bir kanı ortaya çıkar ve düşünce bu “gök kubbeyi” yırtıp belirsizliğe karşı insanın tutumunu yersizyurtsuzluğa dönüştürür (Deleuze, 1997:126).

Kaurismaki kapitalizmin amansız genişlemesi ile aşılması mümkün olmayan ve karakterlerin rayından çıkarabilecek kadar güçlü ama aynı zamanda sıradan kanun ve küçük yazıların yol açtığı bu basit işçileri imlerken yaşamın kenarına itilmiş bu insanları; yersizyurtsuz karakterlerin sunuş biçimi ve onları bu konuma iten toplumsal değerlerin eleştirisini yaparken bu insanların yaşamını daha anlaşılır kılmayı amaçlayan ahlaki sorunmuluğun da bilincindedir (Ankara Sinema Derneği, t.y.) Neredeyse tek kişilik bir stüdyo ile auteur yönetmenliğini yarattığı tür ile çerçeveleyen Kaurismaki yarattığı sinematik dünyaları kesinlikle sadece kendisine ait değildir. Bu dünyalar her yerde geçerli mümkün dünyalardır. Çünkü o bir tür yönetmeni olarak “Kaurismaki-land” kendi kurallarına göre yönetilen bir ülke, herkesle örtüşebilen paralel bir evrendir aynı zamanda (Jones, 2020)

Mülteci krizini araştıran ve nihayetinde bunu içselleştiren yönetmen iki filmi *Le Havre* (2011) ve *The Other Side of Hope* (2017) ile karmaşık ve küresel bir soruna yönelik bir yüzleşme potansiyeli sunarak kapalı yaşamları aydınlatır. Kendine has yarattığı bu dünyada kişisel dünya görüşü her ne kadar az umut taşıyor olsa da sığınmacılara sinematik sınırları açarak küçük ve görünüşte unutulmuş hayatlar hakkında hümanist hikâyeler anlatır. Kaurismaki'nin kahramanları, içinde bulundukları koşullardan arınıp, ütöpik bir yere gitmez aşkın bir geleceğin kurtuluş vadeden iyimserliğindense bir umut içinde sadece varolabilme imkanını içinde taşırlar (Nestingen, 20013: 118).

Kaurismäki'nin ülkesinde gerçekliğin yasaları yeniden yapılandırılabilir bu tam olarak Deleuze'ün sözünü ettiği filozof yönetmen karakterteristigidir. Tam bir filozof edası ile olası olmayanlar dirilişlerle ölümün üstesinden gelebilir ve ölümcül hastalıklar bir anda yok olabilir. Kader her iki tarafa acımasız olabilir nazik de olabilir bu kahramanların hayat birikimleri bir iskambil oyununda kaybedilebilir. İşte Kaurismäki'nin karakterleri bu denli kaygan keskin ve sınırları belirsiz bir dünyanın basit sıradan sebepleri tarafından yersiz ve yoksun bırakılan toplumun marjin kesimidirler. Kaurismäki'nin karakterleri genellikle faillikten yoksun insan yükü gibi hissederler ve bu özellikle *Le Havre'daki İdris* ve *The Other Side of Hope'daki Halid* figürlerinde belirgindir: her ikisi de umursamaz bir toplum tarafından "yükü boşaltılmış" ve yerlerinden edilmiştir. Sinema da tam olarak burada ayrılığın ve içkinliğe dönüşünün dramını sunar (Taburoğlu, 2014:315-316).

Filmin giriş sahnesi deniz görüntüsü ile açılır derin bir huzur ve yücelik taşıyan bu imge daha başından belirsizliği de imlemiş olur. Suriye'deki savaştan bir geminin kazan dairesinde saklanarak kaçan Halid (Sherwan Haji) bu zorlu yolculuğu bir ağacın altında yüzünde huzurlu bir tebessümle sonlanmış gibidir. Nitekim Filmin son sahnesinde Halid'i ölümcül bir yara almış, kafası öne doğru eğik, olarak şehre kuşbakışı bir ağacın dibinde uzanmış halde görürüz. Bu sahnede ölümün fiziksel itici tatsızlığından hiç eser yoktur, şanlı bir prensin tüm soyluluğu ile olağanüstü şıklığını muhafaza eden bir savaş makinesinin sonsuz güzergâhına mevzilenmesi vardır.



Görsel 3: The Other Side Of Hope (2017) Filminden Bir Sahne

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yersizyurtsuzlaşma, bilinen dünya ve insan ayrıldıktan sonra dahi izleyicisinden oyuncusuna değin bakışa açılan imgeler ile içkin bir bedene açılmak için karakteri ifşa eder. Göçebenin sonsuz sabrı, hakikati aşkınsal bir zemine dayandırma kolaylığından alıkoyar içkinsel ve belirsiz bir düzlemde sürekli çoğaltır. Her yersizyurtsuzlaştırma ile yeni bir yer yurt kazandırma edimi aynının tekrarı olmayan, sürekli kendinde fark'ın ebedi dönüşünü üretir ve yeni bir yer yurdun yersizyurtsuzlaşmasını getirir.

SONUÇ

Kadim bir sosyolojik vakıa olarak süregelen ve günümüzde nerdeyse bütün dünya milletlerini en yakından ilgilendiren göç olgusu sinema-sanat üzerinden de işlenmekte ve oldukça geniş tartışmalara yer açmaktadır. Göçün daha çok sosyolojik ve siyasi amaçlarla ele alındığı çalışmalar göç olgusunun varoluş sürecindeki felsefî yanını açıkta bırakarak bizi daha derinlerdeki sebepleri arayacağımız bir gerçeklikten uzaklaştırabilmektedir. Bu minvalde göç ve göçebeliğin farklı şekilde tezahür etme, kendini gösterme ve anlatım biçimleri algılama şeklini de çeşitlendirmektedir. Bu algılama ve kavrama arayışı zaman içinde değişim ve dönüşüm göstermektedir. Günümüzde daha çok imgeye dayalı bilgilerin görsel sessel ve duysal alımlanması şeklinde ortaya çıkan anlatı tarzı, sinematografik imgelerde ise kamera hareketleri, mizansenin belirlenmesi, oyuncu yönetimi, ses ve ışığın düzenlenmesi ve görüntülerin düzenlenmesi ile oluşan ve her imgenin kendine ait bir ifade biçimiyle ortaya çıkan göstergelerdir.

İşte sinema bu anlatı yapılarından, varlıkları oluş halinde, zamanda ve hareket halinde kaydederek farklılaşır, sinematografik imgeler ile düşüncenin akışına aracılık ederek farklı bir perspektiften felsefenin kavramlarla yaptığı işlemi imgelerle yapar. Buna göre örneğin belli kalıplar dâhilinde mekân ve karakter tasvirlerinden oluşan imgeler hareket-imge sinemasına odaklanır. Hareket imgesindeki güç, izleyicinin kendisinden ziyade evrensel değişimden elde edilen bir algıdır ve bu yüzden düşüncede düşünülme-yeni elde edemez. Savaş öncesi dönemin klasik ana akım sinemasına niteliğini veren hareket-imge mantıkla neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünyası sunar. Oysa Gilles Deleuze'un modern sinema olarak tanımladığı ikinci dünya savaşı sonrası sineması ise ortaya yeni bir anlatı tarzı koyar, bu anlatıda klasik sinema, anlatıcı niteliğinden soyutlanıp durum-eylem birliğinin parçalanması ile imgede hareketin değil zamanın yön verdiği sürece girer.

Böylelikle sinematografik imge düşünceyi saf bir biçimde alıkoyarak düşünce zamanda açığa çıkar; kişiler, mekânlar, eylemler ve tepki biçimleri hareket-imge sinemasından farklı olarak zamanı hareketten bağımsızlaştırarak verir. Zaman-imgenin anlatım formlarından biri olan kristal rejime göre anlatı, apaçık sunulmaz, hikâyenin başlangıç ve sonu muğlaklık arzeder. Bu, izleyiciyi hareket-imgede olduğu gibi kahramanın izinde belli bir noktaya götürmek yerine farklı düşünsel bağlantılara ulaştırır. Felsefenin kavram yaratarak düşünceye yön vermesi gibi zaman-imge sineması izleyeni hafıza, hareket ve

zaman algısını deneyimlemediğimiz hayatın dışına çıkmadan görsel ve sessel olgularla birlikte bir düşünce içinde kompoze eder. Geçmiş ‘şimdi’den sonra değil aynı anda kurulduğundan zaman her anda kendi gerçekliğini yaratarak izleyiciye filme daha efektif ve edimsel olarak katılma imkân sağlar. Kendi içinde devinimsel bir akış ve dönüşüm yaşayan zaman-ime sineması bu bağlamda bizi hikâye ve kurgunun içine alarak sinematografik imajların öncülüğünde deneyimsel bir idrak ve algı yaratır.

Bu kapsamda göçebelik olgusu filmler sayesinde imgeye dayalı bilgi akışını izleyiciye kendine ait bir gerçeklik olarak sunar ve onda niteliksel sıçrama oluşturarak bu durumu deneyimletir. Biz de böylece sinemanın kudretiyle göçebe olmak halini zihinsel olarak tecrübe edebilir ve negatif fark ile kurulan özdeşlikleri, kimlikleri yersizyurtsuzlaştırma sürecine tabi tutarak pozitif farkla oluş halinde üretici bir ontoloji kurabiliriz.

Bu durumu filmler üzerinden ele almak göstermek ve deneyimlemek ise özünde göçebe oluşu iddia eden yersizyurtsuzlaşma kavramının sunduğu zihinsel süreci algılamakla gerçekleşebilir. Çünkü yersizyurtsuzlaşma kendi içinde bir hesaplaşma süreci yaratır. Bu, Hegel’in anlam dünyasında düşünce ile bir hesaplaşmadır, Nietzsche’de üstüninsana varmayı hedefleyen yersiz, köksüz, devingen bir göçebeliktir. Edward Said’de ise zihinsel entelektüellik yoluyla gelen bir hayıflanma ile içlenme halinin benlik ve benliğin gerçek yuvası arasında kapanmayan bir gedik olarak bitimsiz vedalar ve sürgünlerdir. Quattari ve Deleuze’de ise felsefe ile doğrudan bağlantılı olarak zamansal bir hareketir ve bu bütünün hareketliliğini ifade ederek her yapıya dokunur. Bu esnekliği ve heryerdeliği ile oluşa ve akışa katılarak göçebeliğin dinamizmiyle hayata eklemlenir, başka hayatlarla karışır. Böylece her kaçış öyküsü başka hayatlarla birleşerek hareket alanı üretir.

Bu kapsamda göç ve göçebeliğin imgelerle bir anlatı sunduğu *Eşanlımlılar* filmindeki karakter Yoav Araf’daki Ömer ve *Umudun Öteki Yüzü*’deki Halid ve Wiksröm, karakterlerinin hepsinin kendine ait bir kaçış öyküsü vardır. Onlar bu hikâyeleri ile genel olarak verili özdeşliklerden ve kökenden soyutlanarak yersizyurtsuzlaşma hareketini açığa çıkarırlar. İşte bu hareket göçebeliğin amaç ve akışın pürzsüz (ereksiz) bir yüzey içerisine gerçekleştiğini imgeler bağlamında bize gösterir. Bu kavramsal karakterlerin rolü bize düşüncenin yeni bir yer yurdunu anlatır, yeni yer yurt ise düşüncenin mutlak yersizyurtsuzlaşması ile doğru orantılı bir biçimde ilerler. Söz konusu bu karakterler genel olarak ağır davranan, harekete geçmekte acele etmeyen, belli bir duruma ve olaya dolaylı

destek vermeyen hikâyelerin içinde yer alırlar. Kimselerin olmadığı nitelsiz yerlerde ifadeleri tutuk, herhangi yerlerde mekânlarda yaşam sürerler. Bazen çok kalabalık bazen تنها yerleri mesken edinirler. Olaylar bir neden veya sonuç ilişkisinden müstakil biçimde ve ortadan başlar ve bir neticeye kavuşmadan da sonlanır. İşte bu Deleuze'ün bahsettiği modern sinemanın tipik karakteridir çünkü onlar insanca olmayan bu dünyada yaşam sürer ve yersiyurtsuzluğun tüm özellikleriyle yeni bir tinsellikle donanmış gibi davranışlar sergilerler.



KAYNAKÇA

- Ashton, Dyrk. (2006) *Using Deleuze: The cinema books, film studies and effect*. SCRIBD.
- Bacon, Francis. (2009). *Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batukan & E. Erbay, çev.) Norgunk Yay.
- Burnett, Ron. (2012). *İmgeler nasıl düşünür?* (G. Pular çev.). İstanbul: Metis yay.
- Colebrook, Claire. (2013) *Gilles Deleuze*, (Cem Soydemir, çev.) Doğu Batı Yay.
- Deleuze, G., & Quattari, F. (1990). *Göçebebilimi incelemesi: Savaş makinesi*, (A. Akay, çev.) Bağlam yay. (aynı yazar yayın yılına göre sırala)
- Deleuze, G., & Quattari, F. (1993). *Felsefe Nedir*, (T. Ilgaz, çev.) Yapı Kredi yay.
- Deleuze, G., & Quattar, F. (2014). *Anti-Ödipus kapitalizm ve şizofreni*, (F. Ege, H. Erdoğan, çev.) Bilim ve Sosyalizm yay.
- Deleuze, Gilles, (1990). *Diyaloglar*, (A. Akay, çev.) Bağlam yay.
- Deleuze, Gilles. (2016). *Ampirizm ve öznellik*. (E. Nahum, Çev.) Norgunk yay.
- Deleuze, Gilles. (2017). *Kant'ın eleştirel felsefesi*, (H. Portakal, çev.) cem yay.
- Demirtaş, Mustafa. (2017). *Arzu Politikası*, Otonom Yay.
- Dreyfus, H.L., & Wrathall, M.A (2005). *A companion to Heidegger*, Blackwell Publishing.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, çev.) V yay. heidegger
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Quattari Arzu politikasına giriş*, (R. G. Ögdül, çev.) Ayrıntı yay.
- Heidegger, M: (2013). *Hümanizm üzerine*, (Y. Örnek, çev.) Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, Martin. (1997). *Tekniğe yönelik soru*, (D. özlem, çev.) Alfa Yay.
- Heidegger, Martin. (2008). *Varlık ve zaman*, (K. Ökten, çev.) Agora yay.
- Holland, Eugene W. (2013). *Deleuze ve Quattari'nin anti-oedipus'u: Şizoanalize giriş*, (A.Utku & M. Erkan çev.) otonom yay.
- Hoşcan, Ö. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Fatih Akın ve Ferzan Özpetek sinemanın toplumla kurduğu ilişki üzerine*. Marmara Üniversitesi yay.
- John, Rajchman. (2013). *Deleuze bağlantıları*, (B. Şannan, çev.). Bağlam yay.

- Kılıç, Sinan. (2013). *Deleuze-Guattari/ Şizoanaliz yaratıcı bir fark ve arzu ontolojisi*, Sentez yay.
- Kuçuradi, İanna. (2009). *Nietzsche ve insan*, Türkiye Felsefe Kurumu yay.
- Küçükalp, K. (2008). *Batı metafiziğinin dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Sentez Yayıncılık.
- Martin-Jones, D., & Sutton, Damian. (2014). *Yeni bir bakışla Deleuze*. (M. Özbank, & Y. Baş- kavak, Çev.). Kolektif yay.
- Mulhall, Stephen. (1998). *Heidegger ve 'varlık ve zaman'*. (K. Öktem, çev.) Sarmal yay.
- Nietzsche, Friedrich. (2003). *Şen bilim*, (L. Özşar, çev.) Asa yay.
- Nietzsche, Friedrich. (2014). *Böyle buyurdu Zerdüşt*, (T. Oflazoğlu, çev.) cem yay.
- Nietzsche, Friedrich. (2017). *Trajedyanın doğuşu*, (M. Tüzel, çev.). Türkiye İş Bankası Kültür yay.
- Öztürk, Serdar. (2018). *Sinema felsefesine giriş, Ütopya* yay.
- Rodowick, D.N. (2020). *Gilles Deleuze'ün Zaman makinesi*, (E. Ekici, çev.). Küre yay.
- Said, Edward. (2003). *Yersiz Yurtsuz*, (A. Üçler, çev.). İletişim yay.
- Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve sanat*, (N. Sarıca, Çev.) De Ki yay.
- Suner, Asuman. (2006) *Hayalet ev: Yeni türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*, Metis yay.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuz'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*, sentez yay.
- Taburoğlu, Özgür, & Demirtaş, Mustafa, Ramazan, Kaya. (2014). *Göçebe Düşünmek*, Metis yay.
- Zourabichvili, François. (2011). *Deleuze Sözlüğü*, Say Yayınları, Çev. (A. U. Kılıç, çev.) Say yay.
- Zweig, Stefan.(1990). *Dünya fikir mimarları*, (G. Aytaç, çev.) Türkiye İş Bankası Kültür yay.

Dergiler

- Akay, A (1996b). Yersizyurtsuzlaşma üzerine. Toplumbilim Dergisi, 4:19-21. (Gilles Deleuze Özel Sayı). E.T: 26/02/1017
- Akay, A. (1996a). Felsefe nedir? Üzerine. Toplumbilim Dergisi, 4:15-18. ;(Gilles Deleuze Özel sayı). E.T: 30/09/2019

- Akgün, Ozan Utku. (2014). Gilles Deleuze'ün "Kuvvetler Düşüncesi" Bağlamında Samuel Beckett'in Kısa Oyunları. DOI 10.07.2019 /34117082. E.T: 26/02/2023
- Aslan, H. (2006). *Varlık, teknoloji, yurtsuzluk*. Felsefe Dünyası 43: 5-13.
- Aytaş, M., & Ulutaş, S. (2021). Yuva ve yersizyurtsuzlaşma kavramları çerçevesinde kız kardeşler filmi üzerinden bir çözümleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 77:53-62. E:T:01/21/2021
- Batur, E. (2001). *Tehlikeli bir adam: Nietzsche üzerine söyleşi*. Cogito Düşünce Dergisi, 25:214-234. (özel sayı).
- Botha, C.F. (2003). *Heidegger, technology and ecology*. South African Journal of Philosophy, 22 (2), 157-173. E.T: 28:01:3013
- Chaudri, S., & Finn, H. (2003). *Açık imge: Şiirsellik ve yeni iran sineması*. (Tolga Toprak, çev). Sinema Araştırma Dergisi, 7(1) 139-161). E: T: 13/03/2019
- Çakır, M. (2010). *Nietzsche'de hayatı olumlama eğilimi ve sanat tutkusu*, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 17: 60-68. (hakemli dergi).
- Deleuze, G. (2006. *Felsefe ve azınlık*. (A. Soysal. çev). Toplumbilim Dergisi, 4: 68-69. (Gilles Deleuze Özel Sayı).
- Deleuze, G. (2016). *Edimsel ve virtüel*. (Hakan Yücefer, çev.) Cogito Düşünce Dergisi, 82:14-18. (özel sayı).
- Demirtaş, M. (2016). *Arzu ve etik*. Cogito Düşünce Dergisi, 82: 178-196. (özel sayı).
- Doane, M.A. (2003). The close-up: Scale-up: Scale and detail in the cinema. The Journal of Feminist Cultural Studies, 143:89-111. Erisim tarihi: 14:03:2003
- Edeman, B. (2001). *Nietzsche: Kayıp bir kıta*. (Ferhat Taylan, çev.) Cogito Düşünce Dergisi, 25: 52-61. (özel sayı).
- Eren, G. (2011). *Edwaard Said: Yersiz yurtsuz bir kimlik arkasındaki sürgün*. İ.Ü.Şarkiyat Mecmuası, 19: 39-49.
- Erkan, Ü. (2013). *Gilles Deleuze felsefesinde temel kavramlar ve toplumsal hareketler*. Opus Uluslararası Toplum Dergisi, 19: 2629- 2648.
- Grosz, E. (1994). A thousand tiny sexes: Feminizm and rhizomatics. 168-181). E.T:02:03:2013
- Hakan, Y. (2016). *"Potansiyelleri Düşünmek: Deleuze'de virtüellik, oluş ve tarih"*, Gilles Deleuze: Ortadan başlamak. Cogito Düşünce Dergisi, 82: 87-118. (Özel sayı).
- Herzog, A. (2000). Images of thought and acts of creation: Deleuze, Berkson, and the question of cinema. In Visible Culture: An Elektronik Journal for Visual Culture, issue 3: DOI:10.47761/494a02f6.5d226cb3 E.T: 07:19:2022

- İpek, Ö. (2017). *Gilles Deleuze felsefesinde imge hali*. Erciyes İletişim Dergisi “akademia”, 5(1), 282-294. E.T:29:01:2017
- İşler, B. (2020). Derviş Zaim’s traditional turkish art trilogy films in the light of Gilles Deleuze’s the image. *SineFilozofi Dergisi*, 2:474-493. DOI: 10.31122/sinefilozofi.674920: T: 02/05/2020
- Keskin, S. (2018). *Tutunamayanlar’da şizo-özne bağlamından yersizyurtsuzlaşma*. Medeniyet ve toplum. 2: 97-116.
- Kouaçık, İ., & Candaş, A. (2022). *Hareket imajın ötesine geçmek Chiristopher Nolan sineması*. Sinefilozofi Dergisi, 4: 253-271. (özel sayı)
- Merdeşe, T. (2010). *Deleuze’ün kristal rejim kavramı üzerinden Rovner ve Alfraji’nin çalışmalarındaki imge üretimine bir bakış*. Sanat Yazıları, 42: 163-181. E:T: 21/06/2021
- Patton, P. (2016) *Ortadan başlamak*. Cogito Düşünce Dergisi, 82: 79-112. (özel sayı).
- Türkeldi, K. (2015). *Hareket imge ve zaman imge kavramları doğrultusunda “21 gram’a bir bakış*. Akdeniz İletişim Dergisi, 24: 114-131. (hakemli dergi).
- Yetiş, E.B. (2011). Sinematografik düşünebilmek: Deleuze’ün sinema yaklaşımına giriş. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 40:123-141.
- <https://variety.com/2019/film/news/nadav-lapid-probes-israeli-identity-autobiographical-synonyms-1203138702/> E:T: 12/02/2019

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Fatma DOĞRUSÖZLÜ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölümü	Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı
Makale ve Bildiriler	
1. Ugus, M. ve Dogrusozlu. F. (2023) “The Representation of the Iranian Nuclear Program in the American Media” The Rest: Journal of Politics and Development, 13(2), 187-198. Erisim adreesi: The-Rest-Vol.-13-No.-2-A7.pdf (therestjournal.com)	