

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REHA ERDEM SİNEMASINDA ŞİZOANALİZ VE
YERSİZYURTSUZLAŞMA: KOSMOS FİLMİ
ÖRNEĞİ

Gizem ÇALIŞIR
2501120760

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Gülin Terek ÜNAL

İSTANBUL - 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : GİZEM ÇALIŞIR Numarası : 2501120760
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA/
YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL
Tez Savunma Tarihi : 05.09.2019 Saati : 11.00
Tez Başlığı : REHA ERDEM SİNEMASINDA ŞİZOANALİZ VE YERSİZYURTSUZLAŞMA: KOSMOS FİLMİ
ÖRNEĞİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / **ÖYÇÜKLÜĞÜYLE** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. MURAT İRİ		KABUL
2-DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL		KABUL
3-DR. ÖĞR. ÜYESİ SERKAN KIRLI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. DR. BURAK BUYAN		
2-DOÇ. DR. ESRA GÜLAY ER PASİN		

ÖZET

REHA ERDEM SİNEMASINDA ŞİZOANALİZ VE YERSİZYURTSUZLAŞMA: KOSMOS FİLMİ ÖRNEĞİ

GİZEM ÇALIŞIR

Bu tez çalışmasında, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* isimli eserlerinin birinci cildini oluşturan *Anti-Oedipus* çalışmaları ekseninde geliştirmiş oldukları felsefi kavramlar bağlamında, Reha Erdem'in 2009 yapımı *Kosmos* isimli filminin şizoanalitik bir okuması yapılmıştır. Sinema sanatı ve felsefe disiplini arasındaki paralellikleri ortaya koyma ve sinemaya felsefe ile bakma üzerine düşünsel bir pratik sergilemeyi düstur edinen bu tezde; ülkemizdeki sinema çalışmalarına da farklı bir perspektif kazandırması ümidiyle seçilen *Kosmos* filmi, 1970'li yılların başında ortaklaşa yapmış oldukları çalışmalarla felsefe literatürüne yepyeni kavramlar kazandıran Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' çerçevesinde geliştirmiş olduğu kavramlar ile birlikte okunmuştur. Bu bağlamda, Reha Erdem'in *Kosmos* filmi özelinde sergilediği düşünsel sanat pratiğinin, Deleuze ve Guattari'ye ait şizoanalitik ontolojinin kavramları ile kurduğu paralellikler ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Şizoanaliz, Arzu, Anti-Oedipus, Organsız Beden, Kosmos, Reha Erdem Sineması.

ABSTRACT

SCHIZOANALYSIS AND DETERRITORIALIZATION IN REHA ERDEM CINEMA: THE CASE OF KOSMOS

GİZEM ÇALIŞIR

In this thesis, a schizoanalytic reading of Reha Erdem's Kosmos, produced in 2009, was read in the context of the philosophical concepts developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari in the axis of Anti-Oedipus studies which constitute the first volume of the works of Capitalism and Schizophrenia. In this study, which aims to reveal the parallelism between the art of cinema and the discipline of philosophy and to exhibit an intellectual practice on looking at cinema with philosophy; Kosmos, which was chosen with the hope of providing a different perspective to the cinema studies in our country, was read with the concepts developed within the framework of the schizoanalytic ontology of Gilles Deleuze and Felix Guattari, who brought new concepts to the literature of philosophy through their joint studies in the early 1970s. In this context, the parallelism of the intellectual art practice that Reha Erdem exhibited in the Kosmos and the concepts of schizoanalytic ontology of Deleuze and Guattari has been revealed.

Key Words: Schizoanalysis, Desire, Anti-Oedipus, Body Without Organs, Kosmos, Reha Erdem's Cinema.

ÖNSÖZ

Tez yazma sürecimde sağlamış olduğu değerli katkıları ve önerileriyle sunduğu tüm desteklerinden dolayı danışman hocam Gülin Terek ÜNAL'a; tüm bu süreçte maddi-manevi desteklerini ve sevgilerini hiç esirgmeden varlıklarını hep yanımda hissettiren ve yer yer kahrımı çekmek zorunda kalan anneme, babama, kız kardeşime; pek çok konuda ufuk açıcı derin sohbetlere girdiğim ve bu süreçte bana yol gösterici katkılara imza atan dostlarım Hazal KAYA ve Kerem DUYMUŞ'a; sevgisi, şefkati, dostluğu ve en çok da sabrıyla tüm yazım sürecimde itekleyici ve kamçılایıcı bir aktif güce dönüşen Ceylan YAYLA'ya teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
TEŞEKKÜR	V
İÇİNDEKİLER	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL ARZU KAVRAYIŞINA MÜDAHALE VE ŞİZOANALİZ

1.1. Tekil Düşüncenin Temelleri (Tarihsel Süreç).....	4
1.1.1. Mayıs 68 Ve Dönemin Sosyo-Kültürel Yapısı.....	4
1.1.2. Tekil Düşünce'nin Ortaya Çıkışı Ve Deleuze & Guattari.....	6
1.2. Geleneksel Arzu Kavrayışı Ve Negatif Arzunun Bileşenleri	11
1.2.1. Platon'da Eros, Arzu Ve Kayıp Arzu.....	11
1.2.2. Freud, Ödipal Arzu Ve Bilinçdışı Arzu	17
1.2.3. Lacan Ve İmkansız Arzu	22
1.3. Üretici (Pozitif) Arzunun Bileşenleri	26
1.3.1. Bergson'da <i>Élan Vital</i> Ve Virtüel	26
1.3.2. Nietzsche'nin Güç Ontolojisi Ve Ebedi Dönüş	29
1.3.3. Spinoza'da İçkinlik Ve <i>Conatus</i>	33
1.4. Arzunun Şizoanalitik Ontolojisi.....	36
1.4.1. Negatif Arzu Kavranışının Eleştirisi	37
1.4.1.1. Arzunun Psikik Bastırılması.....	38
1.4.1.2. Arzunun Molar Bastırılması.....	41
1.4.1.2.1. Yerliyurtlu (İlkel) Makine	42
1.4.1.2.2. Despotik Makine	43
1.4.1.2.3. Kapitalist Makine Ve Şizofreni	44
1.4.2. Arzunun Yersizyurtsuzlaşması Ve Şizoanaliz	47
1.4.3. Deleuze Ve Guattari'nin Kavramsal Alet Çantası	56
1.4.3.1. Arzulama Makineleri	57

1.4.3.2. Organsız Beden.....	58
1.4.3.3. Köksap (Rizom).....	59
1.4.3.4. Yersizyurtsuzlaşma	60
1.4.3.5. Göçebe Savaş Makinesi.....	61
1.4.3.6. Kaçış Çizgisi Ve Şizo-Özne.....	63
1.4.3.7. Kadın-Oluş	65
1.4.3.8. Minör (Azınlık)-Oluş	66
1.4.3.9. Hayvan-Oluş	67
1.4.3.10. Algılanamaz (Moleküler)-Oluş	68
1.5. Deleuze ve Guattari'nin Kitle İletişim Çalışmaları İçerisindeki Konumu.....	69

İKİNCİ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASI

2.1. Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış.....	73
2.1.1. Reha Erdem'in Biyografisi.....	73
2.1.2. Reha Erdem'in Filmografisi.....	74
2.1.2.1. A Ay (1988)	74
2.1.2.2. Kaç Para Kaç (1999).....	75
2.1.2.3. Korkuyorum Anne (2004).....	76
2.1.2.4. Beş Vakit (2006).....	77
2.1.2.5. Hayat Var (2008).....	78
2.1.2.6. Kosmos (2009).....	79
2.1.2.7. Jîn (2013).....	79
2.1.2.8. Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013)	80
2.1.2.9. Koca Dünya (2016)	81
2.2. Reha Erdem Sinemasının Genel Özellikleri	82
2.2.1. Köksüzlük.....	82
2.2.2. Montaj Sineması	83
2.2.3. Zaman ve Mekânın Belirsizliği.....	83
2.2.4. Ses Tasarımı ve Kurgusu.....	84

2.2.5. Plastik Evren Ve Büyülü Gerçekçilik	84
2.2.6. Doğa-Hayvan-İnsan Bütünlüğü	85
2.2.7. Çocukların Büyüme Sancıları	86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASINDA ŞİZOANALİZ VE YERSİZYURTSUZLAŞMA: KOSMOS FİLMİ ÖRNEĞİ

3.1. Filmin Künyesi.....	87
3.2. Filmin Konusu.....	88
3.3. Filmin Özeti	88
3.4. Kosmos Filminin Şizoanalitik Okuması	88
3.4.1. Kosmos ve Yersizyurtsuzlaşma.....	89
3.4.2. Kosmos ve Şizo-Özne.....	91
3.4.3. Kosmos'ta Çokluk Ve Oluş.....	92
3.4.4. Kosmos ve Spinoza'nın Sevinci	93
3.4.5. Kosmos ve Hayvan-Oluş.....	95
3.4.6. Kosmos ve Köksap (Rizom)	97
3.4.7. Kosmos ve Organsız Beden	100
3.4.8. Kosmos ve Arzulama Makineleri	101
3.4.9. Kosmos ve Göçebe Savaş Makinesi	103
3.4.10. Kosmos ve Minör (Azınlık)-Oluş	105
3.4.11. Kosmos ve Moleküler (Algılanamaz)-Oluş	107
3.4.12. Kosmos ve Saf İçkin Yaşam	109
3.4.13. Kosmos ve Nietzscheci Ebedi Dönüş	110
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA	119

GİRİŞ

Bu tezde, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* isimli iki ciltlik eserlerinin birinci cildini oluşturan *Anti-Oedipus* çalışmaları ekseninde geliştirmiş oldukları felsefik kavramlar çerçevesinde Reha Erdem'in 2009 yapımı *Kosmos* isimli filminin şizoanalitik bir okumasının yapılması amaçlanmaktadır. Bu tezin konusunu, Deleuze ve Guattari tarafından, 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' çerçevesinde inşa edilen düşünsel kavramlar ile Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Reha Erdem'in *Kosmos* (2009) filmi arasında kurulan ilişki ve bu ilişkinin ne yönde ve nasıl olduğunun araştırılması oluşturmaktadır.

Sinema sanatı ve felsefe disiplini arasındaki paralellikleri ortaya koyma ve sinemaya felsefe ile bakmak üzerine düşünsel bir pratik sergileyeceğini temenni ettiğim bu tezde; ülkemizdeki sinema çalışmalarına da farklı bir perspektif kazandırması ümidiyle seçilen yerli bir yönetmenin filmi, 1970'li yılların başında ortaklaşa yapmış oldukları çalışmalarla felsefe literatürüne yepyeni kavramlar kazandıran Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' çerçevesinde geliştirmiş olduğu kavramlar üzerinden okunacaktır. Literatürde sinema ve felsefe disiplinleri arasında kurulan bağı, Deleuze'ün imajlar (hareket-imaj, zaman-imaj) üzerinden kurduğu sinema felsefesi bağlamında ele alan çok sayıda çalışma mevcuttur. Fakat ülkemizde, Deleuze ve Guattari'nin birlikte geliştirdiği felsefik argümanlar ve şizoanaliz yaklaşımları ekseninde, yerli filmlere yönelik film okuması çalışmalarının eksik olduğu görülmektedir. Bu tez çalışması, bu konuda ülkemizde var olan araştırma eksikliğini gidermeyi amaçlamıştır. Çalışmanın evrenini, 1990'lı yıllar ile birlikte başlayan Yakın Dönem Türk sinemasının, adından sıkça söz ettiren ve hem ulusal hem de uluslararası birçok film festivalinde büyük başarılarla imza atan Reha Erdem'in sineması oluşturmaktadır. Bu tez çalışmasının örnekleme ise yönetmenlik kariyerinde dokuz filme imza atan Reha Erdem'in 2009 tarihli *Kosmos* isimli filmidir. Çalışmanın evreni olarak Reha Erdem sinemasının seçilmiş olmasının nedenleri şunlardır: Reha Erdem'in, Yakın Dönem Türk sinemasının aktif biçimde film üreten yönetmenlerinden biri olması; uluslararası festivallerde ülkemizi temsil ettiği filmlerle büyük başarılarla imza atmış olması;

anlatısal ve biçimsel olarak filmlerinde tekrar eden unsurlar ile ortaya bütünlüklü bir sinema koyan Reha Erdem'in 'auteur' sıfatına erişmiş bir sinemacı olması. Çalışmanın örnekleme olarak Reha Erdem'in 2009 tarihli *Kosmos* filminin seçilmiş olmasının nedenleri ise şöyle sıralanabilir: Filmin şiirsel ve gerçeküstücü bir anlatım tercihiyle belirsiz bir mekan (sınır kasabası) ve zamanda geçiyor olması; filmdeki ses kullanımının atmosfer oluşturmadaki belirleyici rolü ve yönetmenin bu tercih ile yarattığı tekinsizlik; döngüsel bir zaman akışında ilerleyen filmin Deleuze ve Guattari'nin düşünsel kavramları ve şizoanaliz yaklaşımıyla güçlü bir uyum sergilemesi.

Bu bağlamda, tezin metodolojisini ve kuramsal çerçevesini oluşturan ilk bölümde Deleuze ve Guattari tarafından inşa edilen 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' literatür taraması yöntemiyle anlatılacaktır. Bu sebeple öncelikle, Deleuze ve Guattari'nin fikirlerinin dayanak noktası da olan 'Modern Fransız Tekil Düşüncesi'nden bahsedilecektir. Özellikle 1968 Mayıs'ında yaşanan olaylarla paralellik sergileyecek biçimde ele alınan ve dönemin sosyo-ekonomik bağlamından ayrı okunamayacak bu düşüncenin, Deleuze ve Guattari üzerindeki etkileri ortaya koyulacak ve yine benzer biçimde Deleuze ve Guattari'nin hangi şartlar altında bir araya geldiği özetlenecektir. Sonrasında ise Deleuze ve Guattari'nin, geleneksel arzu kavrayışına bir müdahale olarak geliştirmiş oldukları 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' teorik eksenini doğrultusunda detaylı biçimde ele alınacaktır. Bu eksen üzerinde ilk olarak, Deleuze ve Guattari'nin, arzuyu bir eksiklik ve ihtiyaç üzerinden tanımlayarak onu negatifi alanına gönderen ve geleneksel arzu mantığını yeniden üreten isimler olarak gördüğü Platon, Sigmund Freud ve Jacques Lacan gibi düşünürlerin arzu kavrayışları incelenecektir. Sonrasında, Deleuze ve Guattari tarafından arzunun pozitif bileşenleri olarak görülen üç isim; Henri Bergson, Friedrich Nietzsche ve Baruch Spinoza'nın yaşamı 'olumlama' yoluyla kavrayan felsefelerinin arzunun üretici yanını ortaya koyan kavramları irdelenecektir. Deleuze ve Guattari'nin negatif arzu kavrayışına yönelik getirdiği eleştiriler ve arzunun hem psişik hem molar düzeyde bastırılma biçimleri ortaya koyulduktan sonra; 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' detaylı biçimde ele alınacak ve bir sonraki kısımda da, Deleuze ve Guattari'nin bu ontoloji doğrultusunda icat ettiği kavramlar (tezin üçüncü

bölümünde yer alan film okuması için faydalanılacak kavramlar) sırasıyla anlatılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Reha Erdem sineması geniş biçimde ele alınacak ve Reha Erdem'in Türk sinemasındaki konumu yönetmenin bugüne dek üretmiş olduğu filmler ile birlikte ortaya koyulacaktır. Bu bağlamda ilk olarak, Reha Erdem'in filmografisinde yer alan tüm filmlere genel bir bakışla yer verilecek ve tezin üçüncü bölümündeki film okumasına da katkı sağlayacağı düşünülen Reha Erdem sinemasının dinamikleri ve yönetmenin filmlerinde tekrarlanan öğeler tek tek ele alınarak Reha Erdem sinemasının genel özellikleri ortaya koyulacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde, Reha Erdem'in 2009 yapımı *Kosmos* filmi ile Deleuze ve Guattari'nin felsefi argümanları arasındaki ilişki ortaya koyulacak ve bu bağlamda *Kosmos* filmi Deleuze ve Guattari'nin felsefi aksiyomlarıyla birlikte şizoanalitik bir okumaya tabi tutulacaktır. Film okuması kısmını oluşturan bu bölümde bir içerik analizi türü olan, ilişki analizi tekniği kullanılacaktır. Bu teknik ile filmin çeşitli sahne ve sekansında yer alan unsurlar (diyalog, görüntü, ses, mizansen vb.) ile Deleuze ve Guattari'nin düşünsel kavramları arasındaki ilişki saptanmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda, Deleuze ve Guattari'nin 'arzunun şizonalitik ontolojisi' düzleminde icat etmiş olduğu pek çok kavramın, tezin örnekleme olarak seçilen *Kosmos* filmi özelinde, tıpkı bir makine gibi nasıl çalıştığına bakılacaktır. Bu bağlamda *Kosmos* filminin, Deleuze ve Guattari'nin 'saf içkin yaşamın atılımı' olarak gördükleri 'oluş' kavramı ekseninde ve onu doğrulayan hat üzerinde salınımını sürdüren hayvan-oluş, köksap, organsız beden, göçebe savaş makinesi gibi şizoanalitik kavramlar ile kurduğu temas gün yüzüne çıkarılacak ve *Kosmos* filminin, bu tez çalışmasının hipotezi olarak da öne sürülen, Deleuze ve Guattari'nin şizoanalitik ontolojisini üreten bir 'şizo-film' olduğu ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL ARZU KAVRAYIŞINA MÜDAHALE VE ŞİZOANALİZ

1.1. TEKİL DÜŞÜNCENİN TEMELLERİ (TARİHSEL SÜREÇ)

1.1.1. MAYIS 68 VE DÖNEMİN SOSYO-KÜLTÜREL YAPISI

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin 1960'lı yılların sonunda bir araya gelerek birlikte üretmeye başladıkları çalışmalarına ve 'şizoanaliz' yaklaşımlarına yön verdiği düşünülen Fransız modern tekil düşüncesine geçmeden önce; dönemin, isyan hareketleriyle şekillenen politik atmosferine ve sosyo-kültürel yapısına kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

1960'lı yılların ortasından 1970'li yılların başına dek, neredeyse tüm dünyada dalga dalga yayılan toplumsal isyan hareketleri ile karşılaşyoruz. 20. yüzyıla damgasını vuran bu toplumsal hareketlerin merkezi konumunda ise Fransa'nın başkenti Paris var:

"Özellikle dünya kapitalizminin metropolleri gerek kapsamı gerekse yaygınlığı bakımından 20. yüzyılın en büyük toplumsal muhalefet dalgasına ve büyük bir altüst oluşa sahne olmuştur. Bu ülkeler içinde en çok Fransa'nın bilindiğini, '1968' dendiğinde akla neredeyse yalnızca Fransa'nın geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır." (Öztürk, 2018: 372-373)

II. Dünya Savaşı'ndan beri Fransa tarihinde yaşanan en büyük kitle hareketi olarak kayıtlara geçen Mayıs 68, öğrenci hareketleriyle başlamış ve sonrasında işçi eylemlerinin de harekete eklemlenmesiyle Fransa genelinde tüm sektörlerle yayılan genel bir grev yaşanmıştır.

Ahmet Taner Kışlalı'ya göre Mayıs 68 olaylarının itici gücü ve öğrencileri ayaklanmaya götüren en büyük sebeplerden biri eğitim sistemi ile bağlantılıdır:

"1968 yılına gelindiğinde Fransız üniversite sistemi, temelleri Napolyon devrinde atılmış olan merkezîyetçi özelliklerini hala koyuyordu. Rektörler Cumhurbaşkanınca, dekanlar Milli Eğitim Bakanınca atanıyorlardı. Fakültelerin

programları ve sınav sistemleri bile bakanlıkça saptanıyordu. Ders verme ve hoca-öğrenci ilişkileri otoriter ölçüde yürütülmekteydi. Eskimiş sınav sistemleri hala çok katı ölçüler içinde uygulanmaktaydı." (Kışlalı, 1974: 42)

"II. Dünya Savaşı'nın sonunda Fransa'daki öğrencilerin sayısı 100.000'den azdı. 1960'ta bu sayı 200.000'i aştı ve on yıl içinde üç katına çıkarak 651.000'e ulaştı." (Hobsbawn, 1996: 349) II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan nüfus patlamasıyla birlikte öğrenci sayısında yaşanan artışa üniversitelerin ve eğitim sisteminin cevap veremeyişi mezuniyet sonrası yaşanan işsizlik problemlerini körükleyerek gençliğin gelecek endişelerini artırmıştır. Ertan Yılmaz, bu gelişmelerle bağlantılı olarak, hareketin ortaya çıkmasının en büyük sebeplerinden birinin baskıcı/hiyerarşik toplumsal yapıya yönelik başkaldırma arzusu olduğunu dile getirir:

"68'in ilk belirtileri 1967 yılının başında ve bizce 68 yılına ve sonrasına uzanan etkileri bakımından oldukça önemli bir nedene dayalı olarak ortaya çıkmıştır: Kız ve erkek öğrenciler arasındaki ilişkileri alabildiğine kısıtlamaya yönelik yurt yönetmelikleri. Kızların erkek, erkeklerin de kız yurtlarına girişlerini yasaklayan yönetmelikleri protesto etmek için 1967 yılı başında Nanterre Üniversitesi kız yurdu her iki cinsten öğrenciler tarafından işgal edilmiş ve yetişkin insan muamelesi görme taleplerini dile getirmişlerdir. Bu çok önemlidir, çünkü 1968'de doruğa ulaşan bir on yıl olan 1960'lı yıllar yalnızca sömürgeleştirilmiş ülkelerin çok yönlü özgürleşim mücadelelerinin değil, aynı zamanda Batılı ülkeler gençliğinin kendi somut, gündelik hayatları için mücadelelerinin yaşandığı yıllar olmuştur. 68 hareketine 'modernleşmeye uyumlanamamışların hareketi' denilse de, bu hareket gelişkin/rasyonel olmasına rağmen baskıcı/hiyerarşik olan toplumsal yapıya bir başkaldırıdır." (Yılmaz, 2009: 50)

Birçok düşünürün Mayıs 68 olaylarının ortaya çıkışı ve hareketin gelişimi hakkında pek çok farklı yorumu olmakla birlikte, *"köken konusundaki farklı görüşlere rağmen 68 üzerine yazı yazarların birleştikleri nokta, 68'e rengini verenin 'içinde bulunan bugünün değiştirilmesi' arzusudur."* (2009: 51) Aynı zamanda, Mayıs 68 hareketi boyunca yaşanan sürecin, bireysel arzular ile toplumsal olanı birleştirme ve bir arada düşünme çabasında olduğu söylenebilir. *"Ayaklanma boyunca bireysel kurtuluş ile toplumsal kurtuluş el ele savunulmuştur; devlete, yasalara, topluma, aileye, gelenek ve göreneklere özgür cinsellik ve uyuşturucu savunusu üzerinden meydana okunmuştur."* (Hobsbawn, 1996: 386) Üniversite içinde başlayan öğrenci eylemleri zamanla sanayi toplumu düzenine yönelerek sokağa dökülmüş ve bu düzenin, emekçilerin ve Vietnam'dan Cezayir'e az gelişmiş ülkelerin sömürülmesi ile yaratıldığı dile getirilmiştir. Yılmaz'a göre, sokağa

dökülen öğrenci gençliğini "büyük bir ayaklanmanın eşiğine getiren en büyük olaylardan biri ise 6 Mayıs'ta Sorbonne Üniversitesi ile üniversitenin yakınındaki Quartier Latin'in polis tarafından işgal edilmesi ve burada yaşanan olaylarda yüzlerce öğrencinin yaralanması ve tutuklanması olmuştur." (Yılmaz, 2009: 53) Bu gelişmelerden sonra, halkın ve işçilerin büyük desteğini alan öğrenci hareketi toplumun geniş bir kısmına yayılarak kitle hareketine dönüşür.

1.1.2. TEKİL DÜŞÜNCE'NİN ORTAYA ÇIKIŞI VE DELEUZE & GUATTARI

"Felix, yazmayı her tür şeyden çıkarılan şizoid bir akım olarak görür. Bense yazının bütün yönlerine kaçtığı ve aynı zamanda bir yumurta gibi kendi üzerine kapandığı bir sayfanın tarzıyla ilgileniyordum. Ve sırlarla, titreşimlerle, sarsıntılarla, ve bir kitapta bulabileceğiniz bütün larvalarla. Derken, gerçekten birlikte yazmaya başladık, bu bir sorun değildi. Sayfaları nöbetleşe olarak tekrar yazıyorduk."

(Deleuze, 1995: 25)

Modern Fransız Tekil Düşüncesi'nin ortaya çıkışını anlayabilmek adına, öğrenci ayaklanmalarıyla başlayıp sonrasında işçi hareketi ile birleşerek büyük bir kitle hareketine dönüşen Mayıs 68'i ortaya çıkaran düşünsel bağlara ve döneme etki eden isimler ile birlikte dönemin itibarsızlaştırılan söylemlerine kısaca göz atmakta yarar var.

Althusser'e göre Batı'da yaşanan öğrenci hareketlerinin doğmasındaki en büyük itici güç anti-emperyalist mücadeledir. "Öğrenciler ve aydınlar üzerinde en çok etki eden gelişmeler Cezayir Savaşı, Küba Devrimi, Latin Amerika'daki gerilla savaşları, Che'nin kahramanca ölümü, Vietnamlıların ABD'ye karşı yürüttüğü mücadele, Çin Kültür Devrimi, ABD'deki Afro-Amerikalıların şiddetli direniş hareketi ve Filistin Direniş Hareketi'dir." (Althusser, 1975: 45) Aynı şekilde, dönemin düşünce dünyasını geliştiren ve şekillendiren sürecin de bu mücadelelerden bağımsız olmadığı savunulmaktadır. Örneğin, Kurlansky için dönemin en etkili yazarlarından biri Cezayir'de doğmuş Fransız bir düşünür olan Albert Camus'dür. "Camus'nün 1948 tarihli romanı Veba, 1960'lı yıllarda gençler tarafından en çok okunan romanların başında gelmiş ve içerdigi bazı öğeler, eylemcilik çağrısı olarak değerlendirilmiştir." (Kurlansky, 2008: 150) Yine Kurlansky'ye göre dönemin en

etkili isimlerinden bir diğeri sömürgecilik karşıtı eseri *Yeryüzünün Lanetlileri* isimli kitabıyla büyük bir ün elde eden Frantz Fanon'dur. Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi'ne de katılmış olan Fanon, dönemin gençliği için sembol haline gelmiş bir aydındır.

"Fanon, sömürgeciliğin yanı sıra sömürgeciliği ortadan kaldırmanın da psikolojisini ve sömürgecilik sonrası toplum ve bireyi incelediği *Yeryüzünün Lanetlileri* ile sadece Fransız gençleri etkilemekle kalmamış, ABD'de beyazlar tarafından ezilen siyahlarla Avrupalılardan özgürlüklerini kazanma mücadelesi veren Afrikalı Müslümanlar arasında analoji kuran yurttaş hakları hareketine de ilham vermiştir." (2008: 153)

Frankfurt Okulu'nun önemli temsilcilerinden biri olan Herbert Marcuse'nin de dönemin etkili isimlerinden biri olduğu dile getirilmiştir; fakat Marcuse'nin özellikle *Eros ve Uygarlık* isimli yapıtı ekseninde gelişen düşüncelerinin, Fransa'daki toplumsal hareketten ziyade ABD'de ortaya çıkan toplumsal hareketleri tetiklediği ve eylemlere yön verdiği düşünülmektedir.

Mayıs 68 Olayları, düşünce dünyasının büyük isimleri tarafından çoğunlukla 'yenilgi' şeklinde okunmuş olsa da bu fikre katılmayan ve sürecin kazanımlarına odaklanan isimler de vardır. İşte bu isimlerden ikisi, hem modern Fransız düşüncesine hem de genel olarak felsefe ve toplumbilim alanlarına yaptıkları büyük katkılarla yeni yaşam pratikleri geliştirdikleri düşünülen Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ydi. Deleuze, felsefe tarihi üzerine 'filozoflara arkadan yaklaşma metotlu' çalışmaları ve daha çok filozof monografileri ile öne çıkarken; Guattari ise resmi psikanaliz eğitimini Fransa'nın en ünlü Freud yorumcusu Jacques Lacan'dan almış biri olarak, özel bir psikiyatri kliniği olan La Borde'da psikoterapist olarak çalışıyordu. 1969 yazında karşılaşan ikili az zaman sonra birlikte çalışmaya karar verdi ve bu birlikteliğin ilk meyvesi olan *Anti-Oedipus* bir 'arzu soykütüğü' sunarak Mayıs 68'in etkileri ve açığa çıkardığı çelişik fikirleri açıklamaya çalışan bir arzu teorisi kitabı olarak raflarda yerini aldı. Bu anlamda, *Anti-Oedipus*'un bir Mayıs 68 kitabı olduğu sıklıkla dile getirilmektedir. "*Anti-Ödipus'un hırçın anti-kapitalist dilinden açıkça anlaşılacağı gibi, Deleuze ve Guattari Mayıs 68 çatışmalarının Ütopyacısı (yani dünyayı-değiştirici) boyutuna karşı oldukça büyük sempati*

besliyordu, ama çözümün, komünizme hızlı bir geçiş olduğunu kabul etmeye hazır değillerdi." (Buchanan, 2008: 27)

Onların siyasi ve entelektüel formasyonu çoğunlukla II. Dünya Savaşı sonrası ve sonrasında şekillendiği için ve örgütlü politikanın her tür biçimine kuşku ile yaklaştıkları dolayısıyla Mayıs 68 hareketinin getirdiği çözüm önerilerinin değil; ama açığa çıkardığı arzu akımlarının peşinden gittiler. Genel olarak yapısalcılık sonrası bir süreç ve yapısalcılıktan kopma olarak düşünülen postyapısalcı düşüncenin düşünürleri arasında gösterilmeye çalışılan Deleuze ve Guattari, Paris'teki entelektüel sahnenin 'başarısız bir ayaklanma' olarak gördüğü ve güç sorunu ile güç ilişkileri üzerinden ele aldığı Mayıs 68'i, diğer düşünürlerden farklı olarak, 'arzu' kavramı üzerinden ele aldılar. Bu bağlamda, bu tez çalışması, Deleuze ve Guattari'yi postyapısalcı ya da postmodern gibi ön ekler ile nitelendiren kimselerden farklı olarak 'tekil düşünce' sahasında değerlendirerek çokluk ve oluş bağlantıları ekseninde ele alacaktır. Peki tekil düşünce tam olarak neyi ifade eder? Ali Akay bu sorunun yanıtını şöyle veriyor:

"Tekil Düşünce Fransız modern düşüncesinin adı olmaktan başka yapısalcılık sonrası diye bilinen döneme vermiş olduğum adı ifade ediyor. Marksizmle olan (ama Marx ile değil) kopuşun ve bir yandan yapısalcı antropoloji diğer yandan da yapısal psikanaliz ve de Althusserci bir Marksizmin sonrasını ifade ediyor tekil düşünce. 1968 sonrası eylemlerin çıkmazı üzerine düşünen ve yeni açılımlar sunmaya çalışan bu düşünce, Hegel ve Marx sonrası olduğu gibi, 20. yüzyılın düşüncesini oluşturan dilbilimsel ve antropolojik olanın yanında psikanalitik olanı da aşmaya çalışan bir düşünceyi ifade eder. Foucault'nun anti-psikiyatri akımına olan katkısı kadar 1970 sonrasındaki psikanaliz eleştirileri bu düşüncenin bugüne yansımada büyük rol oynamıştır." (Akay, 2016: 11-12)

Bu bağlamda tekil düşüncenin, öncelikli olarak, tek olan anlamına gelmediğini ve hatta tam tersine, çoğul olanın bile ötesinde 'çokluk' düşüncesinin bir ifadesi olduğunu belirtmekte fayda var.

"Tek ve çok diyalektiğinden de öteye, çokluk, tekil düşüncenin önemli karakterlerinden biri; çünkü tekil düşünce kişinin tek olmadığını ve daima kolektif düzenlemelerin var olduğunu, bireyselin kişi olmaktan ayrı bir şey olduğunu ve hiçbir bireyselliğin homojen olamayacağını, ayrışıklıklardan meydana geldiğini anlatmak istemektedir. Tek merkeziliğin kırıldığı, merkezin daima yer değiştirdiği ve hatta merkez biçiminin bile biçimsiz veya biçimi belirlenemeyen bir biçimden oluştuğu (informel) bir düşüncenin ortaya çıkışı, tekil düşüncenin bir olayıdır." (2016: 19)

Bu tanımlardan da anlaşılabilceği üzere, tekrarın özdeşliğini, ikili karşıtlıkların sentez ile aşılması fikrini savunan diyalektik düşünceden kopuşu ortaya koyan tekil düşünce; tekrarlananların özdeş ve aynı olmadığını, her tekrarda bir başkalık, ötekilik, fark olduğunu ve hiçbir şeyin aynı kalamayacağı fikrini savunur. Çünkü Antik Yunan filozofu Herakleitos'un da belirttiği gibi "*Aynı nehre iki kez girilmez*"; zira hem nehir hem de nehre giren varlık her seferinde bir başkalıktır, farktır. Bu anlamda tekil düşüncenin, ikili karşıtlıklar ve yadsıma fikri üzerine kurulu homojenliğe dayanan diyalektik düşünceyi; çokluğun ayrıksılığı ve heterojenliği ve yadsıma yerine 'olumlama' ile aşma çabası olduğu dile getirilebilir.

"Çağdaş Fransız düşüncesi yadsımanın yadsınması değil, ayrıksılığı, yani tekilliği doğrulamak ve olumlamaktır: Varlıkların karşıtlarının birliği ve çatışması yerine, varlıkların olumlu ayrıksılığı. Diyalektik sav, karşısav ve bireşim (sentez) olmak üzere üç devinimli bir oluşma yasası yerine, çokluk ve çokluğun hâkim olduğu ayrıksılıkların oluşturduğu bir oluş, bir düzenleme. Ne bilinç temeline oturtulmuş görüngübilim ne de maddesel çelişki. Yineleme ve farklılık düşüncesinin tekilliği." (2016: 21)

Tüm bu açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda, Deleuze ve Guattari'nin tekil düşünce ekseninde ele aldığı düşünülen *Anti-Oedipus* isimli çalışmalarının, Mayıs 68 Olayları'nın 'olumlayıcı' bir okuması olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü 1950 ve 60'lı yıllarda Fransız düşüncesine hâkim olan yapısalcılık ve varoluşçuluğun yoğun etkisi, özellikle 1968 yılında gerçekleşen olaylarla kırılmaya başlamış ve bu olaylar varlıkların olumlu ayrıksılığına dayanan tekil düşüncenin pratik bir göstergesi olarak gelişmiştir. Ve hem bu düşünceyi analiz edebilmek hem de Deleuze ve Guattari tarafından icat edilen kavramlara hangi biçimde sirayet ettiğini anlayabilmek adına, tekil düşünceyi oluşturan koşulları da kısaca gözden geçirmek gerekmektedir.

Özellikle 1950'li yıllarda ortaya çıkan, ama etkisini sonraki yıllarda daha çok hissettiren *Yeni Roman* akımı; Alain Robbe-Grillet ve Nathalie Sarraute önderliğinde artık özne-nesne, gerçek-hayal gibi ikili ayrımlardan çıkmanın gerektiğini öne sürmüştür. Benzer biçimde Michel Foucault tarafından geliştirilen *Dizisel Tarih*, tarihin tekil bir okunuşu olarak kayıtlara geçer. Tarihin tekil okunması demek, toplumsal bir oluşumun belli bir söylemsel oluşumu olduğunu ortaya koymak demektir; ve bu her toplumsal sürecin kendi söylemini yarattığı ve bu sebeple de

tarihin homojen biçimde okunamayacağı anlamına geliyordu. Bu da, genel tarih anlayışının terk edilerek tekil bir tarih araştırmasının öne çıkması demekti. Bu bağlamda Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* ve *Bilginin Arkeolojisi* isimli çalışmalarında anlattığı tarih söylemi; insanın artık merkez olmadığı ve şeylerin bir iç tarihinin de olduğu bir tarih anlayışı öne sürer. Bu yüzden tarih adeta bir arkeoloji bilimi gibi ele alınmalıdır. İşte tekil düşünce, genel olarak, bu koşullar etrafında oluşmuş ve Deleuze ve Guattari'nin çabası da Fransız tekil düşünce dünyasına taze bir soluk getirmek ve yaşamın olumlanması ile yeni yaşam pratiklerinin keşfedilmesidir.

İlk cildi *Anti-Oedipus* olan *Kapitalizm ve Şizofreni* isimli çalışmaları ile hem yapısalcılık hem de psikanaliz eleştirisine soyunan ikili, özdeşlik ve aynılık temasına yaslanan bu düşünceleri farklılık ve fark ile aşındırmaya çabalar. Kökten bir biçimde yeni düşünceyi yaratma sürecine girişen ikili, işe, genel olarak, olumsuzlama mantığı üzerine kurulu Batı felsefesini dönüştürerek başladılar. Bunu yaparken, ele aldıkları olumsuzlama düşünürlerini ve onların felsefelerini dışlamadan ya da karşıtları olarak konumlandırmadan yola koyuldular. Üstelik bu düşünürler tarafından üretilmiş, işlerine yarayacak birtakım kavramları da kendi felsefeleri içinde geliştirmeye başladılar. Deleuze uyguladıkları bu yönteme 'arkadan yaklaşma' adını vererek süreci şöyle özetliyor: "*Kendimi bir yazara arkadan yaklaşıyor muyum gibi, ve tam da onun olacak ama öte yandan ucube olacak bir yavruyu ona veriyordum gibi imgeliyordum.*" (Deleuze, 1995: 15)

Fransa'da siyasi bir eylemci olarak kötü bir şöhreti bulunan Guattari, Jean Oury tarafından kurulan özel psikiyatri kliniğinde çalışıyordu ve bu klinikteki hiyerarşik olmayan ve komünist çizgide faaliyet gösteren sistemi Deleuze'e yazdığı bir notta şöyle dile getirmişti: "*Yapmaya çalıştıkları şeyin... bu hastaları, hemşireleri ve doktorları (sayısız alt-kastlardan söz etmiyorum bile!) damgalayan kast sistemini altüst etmek.*" (Guattari, 2006: 144)

Lacan ve Lacancı psikanalizle gergin bir ilişkisi bulunan Guattari'nin, çalışmalarını ilgiyle takip ettiği Deleuze'e ulaşarak, ona, birlikte çalışma teklifinde bulunduğu söylenmektedir. Biri felsefe alanında çalışmaları ile öne çıkan diğeri ise

anti-psikiyatri alanında kendini geliştirmekte olan bu iki düşünürün bir araya gelerek ürettikleri, başta modern Fransız düşüncesine yön vermek üzere; felsefe, siyaset, toplumbilim, ekoloji, etik, sanat vb. birçok alana sızarak yeni yaşam pratiklerinin olanaklılığını ortaya koymuştur. Kitlelerin belirli dönemlerde faşizmi arzulaması üzerine ‘arzu’ kavramına farklı bir perspektiften bakmayı öneren yazarlar; arzunun eksiklikten kaynaklandığını savunan Freudyen psikanalizi eleştirmeye ve yenilemeye girişirler. Çünkü onlar için, içkin bir kuvvet olan arzu yalnızca gerçeği üretir.

"Yapısalcı düşüncenin eleştirisi olan bu tekil ve değişken düşüncede sabitlikler ortadan kalkmaktadır. Bu düşünörlere göre, tekil arzular ve sosyal makineler topluma değgin olanı kesip, parçalara bölmektedir.; böylece tekil istençler arasındaki ilişkiler ortaya çıkmaktadır. Anti-Oedipus kitabı ile Deleuze ve Guattari, psikanalizin her şeyi Oedipus’a indirgemesini eleştirirler; Lacan’ın baba sembolliğini, yapısalcılığı eleştirirler. Marksizmin son kertede ‘her şey altyapısal’ ve ekonomiktir temasını kırarlar. Bu kitap 68 sonrası Fransız toplumunu olumlu bir şekilde çözümler ve arzu ve politika ilişkisini yeniden canlandırır." (Akay, 2016: 76)

1.2. GELENEKSEL ARZU KAVRAYIŞI VE NEGATİF ARZUNUN BİLEŞENLERİ

Reha Erdem’in *Kosmos* filmi özelinde şizoanalitik düşünme pratikleri yapacak bu çalışmanın, şizoanaliz düşüncesi ekseninde arzunun pozitif kavranışını temellendirmesi için öncelikle negatif arzu varsayımları üzerine eğilmesi gerektiğı düşünölmektedir. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari tarafından ‘geleneksel arzu mantığı’ olarak adlandırılan negatif ve reaktif arzunun soykütöksel bir irdelemesi yapılacaktır.

1.2.1. PLATON’DA EROS, ARZU VE KAYIP ARZU

Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Oedipus* isimli çalışmalarında reaktif düşünme tarzının kaynağı olarak kabul ettikleri Platoncu arzu kavrayışı şu şekilde ifade ediliyor:

"arzu mantığı kendi nesnesini en başından itibaren ıskalar: üretim ile edinim (sahip olma) arasından seçime gitmemizi dayatan Platonik ayrımın ilk adımından itibaren. Arzuyu edinimin tarafına yerleştirdiğimizde, arzuyu idealist (diyalektik, nihilist) bir tasavvur olarak ele alırız ki, bu onu öncelikle bir eksiklik, bir nesnenin eksikliği, gerçek bir nesnenin eksikliği olarak belirlemektedir." (Deleuze ve Guattari, 2014: 45)

Arzuyu idealist bir kategori olarak ele alan Platoncu düşüncenin, onu edinimin, bir diğer adıyla sahip olmanın kaynağı şeklinde nitelendirerek negatif bir düşünme girişimini başlatmış olduğu düşünülmektedir.

"Bir şeyin arzu nesnesi olabilmesi için arzulayanla arasına aşılmaz bir sınır çekilir, arzulama süreci mesafelerden ve çatlaklardan oluşan bir tür paradoksal mantığa mahkûm edilir. Arzunun nesneleriyle ilişkisi eğer bir tür sahip olma ilişkisiyse ve sahip olunan şey arzulanan şey ise geriye şu kritik soru kalıyor: Peki gerçekten de arzulanan nedir öyleyse?" (Çalcı, 2012: 3)

Platoncu kaynaklara göz attığımızda bu sorunun net bir yanıtının olmadığını görüyoruz. Fakat bu soru özelinde Platon'da net bir yanıtı ulaşılamamasına rağmen; arzu kavranışının 'sahip olma' kategorisi üzerinden şekillendirildiği göze çarpmaktadır. Nitekim, Platon felsefesinde idealist bir kategori olarak ele alınan arzunun, düşünürün *Şölen* isimli yapıtında Eros ile bağlantılı biçimde kurulduğunu söyleyebiliriz. Çalcı'ya göre de, "*arzunun trajik mantığını kuran sahip olma sorusu ilk kez Eros üzerinden sorulur.*" (2012: 5)

Şölen, birçok Platon yorumcusu için Platon'un en etkileyici ve özel diyaloglarından biri olarak görülmüş, hatta edebiyat ile felsefeyi eşsiz biçimde bir araya getirmesi sebebiyle bir başyapıt olarak kabul edilmiştir. Aşk ve arzu üzerine dramatik yapısıyla dikkat çeken bir diyalog olan *Şölen*, Yunan mitolojisinde Aşk Tanrısı olarak karşımıza çıkan Eros üzerinden, aşkın doğasını sorgular. Nitekim Ahmet Cevizci'ye göre de "*Şölen, gerçekten de erosun, yani aşkın doğasını, amacı ve doğuşunu ele alır. Söz konusu aşk da, uygarlık tarihinin, diğerleri ilahi aşk, romantik aşk ve Freudiyen aşk olacak şekilde, dört büyük aşk teorisinden biri olarak Sokratik/Platonik aşktır.*" (Cevizci, 2018: 23)

"*Şölen* bize Eros'un kozmolojik hikâyelerini anlatırken arzulamaya ve aşka ilişkin birtakım akıl yürütmeler sunar; elbette ki bu akıl yürütmeler her bakımdan pratiktir. Aşk ve sitenin kuruluşu, aşk ve politika, Eros'un arzusunun hep sahip olmadığı şeye bir arzu olduğu düşüncesi, beden arzusu, ölümsüzlük arzusu gibi pratiklerden bahsediyoruz. *Şölen* bize aşk ve arzu, Eros'un arzusu hakkında sorular ve yanıtlarla dolu bir düşünüş sunuyor. Felsefe tarihine uzun yıllar egemen olacak olan bir arzulama mantığı üretiyor." (Çalcı, 2012: 6)

Eserin, tragedya yazarı veya ozan olan Agathon'un yazdığı ilk tragedyayla kazanmış olduğu ödülü, kendi evinde verdiği bir şölen yemeği ile kutlaması üzerine yazıldığı

düşünülmektedir. Eser, bu şölen esnasında, yemekler yenildikten sonra yedi ayrı konuşmacı tarafından aşk üzerine yapılan konuşmaları aktarır. Konuşmaya ilk olarak, bir başka Platonik diyaloga adını verecek olan, Phaedros başlar:

"Phaedros, aşk konusunda Platon'un tamamen katılacağı bir şey olarak, erosa olabilecek en yüksek değerin verilmesi, en yüksek övgülerin yöneltilmesi gerektiğini söyler. Bunun için de iki argüman veya gerekçe ortaya koyar. Bunlardan birincisine göre, eros, ilk ve en eski tanrılardan biri olup, evrenin en yüksek ilkesini meydana getirir. Başka bir deyişle, şeylerin ilk başlangıç anından itibaren bu evrensel gücün, yani aşkın iş başında olmadığı tek bir anın dahi bulunmadığını ileri süren Phaedros'a göre, aşk her şeyden önce var olan her şeyi vücuda getiren ilk ilke, hoş, tatlı arzudur." (Cevizci, 2018: 31-32)

Yine Phaedros için Eros'un evrensel bir güç olması ve evrenin en yüksek ilkesini meydana getirmesi, bir başkası için ölümü göze alabilen aşkın, gerektiği takdirde bir aşıklar ordusu yaratabileceği ve dünyaya karşı koyabileceği bir gücü temellendirir:

"Eğer sadece aşıklardan oluşan bir ordu kurulsaydı, bu insanlar kötü olan her şeyi bir yana bırakıp yalnızca ün ve şeref adına mücadele eden muhteşem bir yönetime sahip olurlardı. Bu insanlar birlikte savaştıkları zaman, sayıları az da olsa, kendilerinden çok daha büyük orduları yenerlerdi." (Platon, 2018: 179, a)

Eros üzerine ikinci konuşma, aşkın her türlü halinin ve görünümünün iyi olduğunu savunan Phaedros'un sözlerini eleştirerek söze başlayan, Pausanias'tan gelir. Pausanias'a göre, Phaedros'un sandığı gibi bir tane Eros; yani tek bir aşk yoktur. Bu halde, yani tek bir aşk olmadığına göre, Pausanias için öncelikle hangi aşkın övülmesi gerektiği konusuna açıklık getirilmelidir:

"Buna göre o, tıpkı kozmik anlamda biri Uranus'un kızı, diğeri de Zeus ve Dione'den olma, iki ayrı Aphrodite'in bulunması gibi, iki ayrı erosun, yani aşkın olması gerektiğini öne sürer. Başka bir deyişle, Pausanias, aşkın da, tıpkı yeme içme gibi, kendi içinde ne yüce ne de utanç verici olduğunu, aşkta önemli olanın daha ziyade onun şekli veya ortaya çıkış tarzı olduğunu iddia ederek, biri yüksek diğeri aşağı iki tür aşk bulunduğunu söyler. Pausanias'a göre, aşağı türden aşkın objesi her iki cins de olabilir, yani onun yönelimi her iki cinse de olabilir. Lakin onun amacı her durumda, beden ve şehvettir; sözde sevilenin sömürülmesidir. Aslında bu, Pausanias'ın bakış açısından gerçek aşk değildir. Hakiki aşk yüksek ya da göksel aşk olup, böyle bir aşk, cinsel arzulara dayanan bu aşkın tersine, aşkın saf şekli olarak ortaya çıkar ve beden yerine ruha yönelirken, hem sevenin hem de sevilenin manevi yönden, bilgi, mana ve değer bakımından yücelmesine hizmet eder." (Cevizci, 2018: 32)

Bu noktada, altı çizilmesi gereken bir düalist mantıkla karşılaşıyoruz. Pausanias'ın konuşmasına detaylı biçimde baktığımızda, onun aşk (arzu) kavrayışında ruhun bedene önceliği ve ruhun bedenden üstün ve yüce görüldüğü göze çarpıyor.

Aşk, yasa ve erdem gibi kavramlar arasında bağıntılar kuran Pausanias, yüce olan aşkın tanımını ruh üzerinden verir ve bunu da ruhun yasasına bağlar. Çünkü onun için iyi insan olmak, bedenden çok ruha önem vermek demektir; kötü insansa ruhtan çok bedene önem verendir. Oysa beden her daim değişirken, ruh değişmeden kalır (Platon, 2018: 183, e). Platon felsefesinde idenin yasası, ruhun yasasıdır ve beden ruhun karşısına yerleştirilerek, varlığı aşağı görülür. Pausanias'ın konuşmasında açık biçimde görülen bu Platonik düşünce, Pausanias'ın devam eden demeçlerinde, Platon'un aşk ve arzuyu edinim ya da sahip olma mantığı üzerinden nasıl kurduğunu/kavradığını da ortaya koyar: *"bir insan başka birisine kölelik yaparken, bu kölelik sayesinde daha erdemli olacaksa, daha iyi bir noktaya ulaşacaksa bu kölelikte kötü ya da çirkin bir yön bulunmaz."* (2018: 184, c) En yüce erdeme ulaşmak için kişinin köleliği kabul etmesi kişinin bu hususta eksik olmasından kaynaklanırken; bu erdeme ya da bu erdem ile bütünleşik olan aşka erişim, sahip olunmayan şeye duyulan arzu üzerinden, eksiklik mantığı ile ifade edilir.

Konuşma sırası Eriksymakhos'a geçtiğinde, o, ilk olarak aşkın, evrende bitkiler ve hayvanlar da dahil olmak üzere hemen her şeyde ortaya çıkan kozmik bir güç olduğundan bahseder (2018, 186, b). Üstelik Eriksymakhos, daha önce hiçbir konuşmada bahsedilmemiş olan bir kavramı daha ortaya atar: ölçülülük. Ona göre aşk evrendeki uyumu ve ahengi bozmamak için ölçülü olmalıdır:

"sıcak, soğuk, ıslak, kuru gibi karşıtlar birbirlerine iyi düzenlenmiş bir şekilde kavuştukları ve doğru ölçüyle uyum sağladıkları takdirde insan, hayvan ve bitkilere hiçbir zarar vermeden fayda sağlarlar. Ancak aşk ölçüsüzlükle beraber yol alır ve mevsimleri de etkilerse, işte o zaman her şey büyük zarar görür." (2018: 188, b)

Eriksymakhos'tan sonra söz alan Aristophanes'in yapacağı konuşma, biraz zaman sonra Sokrates tarafından ısrarla savunulacak 'arzunun özünde sahip olunmayan şeyin arzusu' olduğu tezi için, oldukça değerli bir giriş niteliği

taşımaktadır. Aristophanes sözlerine, eskiden insan doğasının şimdiki gibi olmadığı, her şeyin çok daha farklı olduğu ve bugünkü gibi sadece kadın ve erkek değil bir de üçüncü bir cins olduğundan bahsederek giriş yapar. Aynı anda hem erkek hem kadın olan bu tür (hermafrodit), bir gün Zeus'a kafa tuttukları için cezalandırılır. Zeus insanlardan gördüğü saygıyı yok etmek istemediği için, onları güçsüz kılmak adına, tam ortadan ikiye bölmeye karar verir. İkiye böldüğü bu canlıları iyileştirmesi için de şifacı olan tanrı Apollon'dan yardım ister. Apollon onların yaralarını bağlayarak şekillendirir; fakat ikiye ayrılan bu canlılar yaraları iyileştikten sonra, diğer parçalarını özlemeye ve diğer parçalarıyla buluşmayı beklemeye başlarlar. Üstelik ikisinden biri ölse kalan parça kendisi gibi tek kalan bir başka parçaya sarılıp, öylece kalırdı. Bu şekilde insanların gittikçe daha fazla zarar görmeye başladığını fark eden Zeus, onlara acıyıp, hem üreme hem de haz alma yetisi vererek üreme organlarını bedenlerinin ön tarafına getirir. Erkeğin hem erkeğe hem kadına; kadının da hem erkeğe hem kadına olan aşkı işte bu şekilde meydana gelir (2018: 189, e; 190, e; 191, b, c, d, e). Buradan anlaşılacağı üzere Aristophanes için Eros, hep bu bütünü ve bu bütüne kavuşmayı arzular. Platoncu arzu kavrayışı bu konuşmada bir kez daha yitirilmiş, koparılmış ve eksik bırakılmış olan bütüne özlem; kayıp olanın arzusu olarak inşa edilir.

Aristophanes'ten sonra söz alan Agathon'a sıra geldiğinde, o konuya güzelliği de dahil ederek, Eros'un aynı zamanda tanrıların en güzeli olduğunu da dile getirir (2018: 195, a). Ahmet Cevizci, Agathon'un diyalogunu şu şekilde aktarır:

"O, gerçekten de önceki konuşmacıların aşkın bizatihi kendisinden söz etmeyi unuttuklarından yakınlık ve bu arada hiç kuşku yok ki kendi Agathon imgesini hesaba katmak suretiyle, Eros'un tüm tanrıların en güzeli olduğunu ileri sürer. Zira o, tanrıların en gencidir; dahası en narini, yumuşağı ve esneğidir. Ten güzelliğine sahip olan Eros, çiçekler arasında yaşayan bir tanrıdır. Üstelik o, bütün erdemlere sahiptir; ne haksızlık yapar, ne de haksızlığa maruz kalır. O, dahası cesur, ölçülü ve kendisinden ilham alabilecek olanları şair yapacak şekilde bilgedir." (Cevizci, 2018: 35)

Agathon'un konuşması boyunca Eros'a yönelik övgüler ve aşkı bir kez daha ölçülülük üzerinden kurma çabası görürüz. Konuşma sırası gelen Sokrates ise güzelliği maddi olanda ve duyumsal tatminde aramasından dolayı Agathon'u eleştirir (Platon, 2018: 201, b-d). Eros'a övgü düzmekten vazgeçtiğini söyleyen Sokrates,

onun doğasını sorgulamaya başlar. Ona göre, Eros bir tür *daimondur*. Tanrılar ve insan arasında bulunduğunu düşündüğü Eros, ilahi bir varlıktır ve bütünü kendisinde birleştirir (2018: 202, d-e).

"Sokrates, aşkı her zaman bir şeyin aşkı olduğunu söyleyerek ifade eder. Buna göre sevmek demek bir şeyi sevmek demektir. Sevilen, yani arzu edilen ya da istenen şey ise insanın henüz sahip olmadığı, sahip olduğu zaman kendisini tamamlayıp gerçekleştirecek olan şeydir. Bununlar birlikte, insan sahip olmadığı veya kendisinde olmayan her şeye gerçekten ihtiyaç duymaz, kendisi için kötü ya da zararlı olan bir şeyi sevemez. Aşk, insan için gerçekten iyi, hayırlı ve faydalı olan bir şeye duyulan arzu olup, o dolayısıyla esas olarak iyiliğe, hikmete ve güzelliğe yönelmek durumundadır." (Cevizci, 2018: 37-38)

Cevizci'nin de aktarmış olduğu şekilde Platon'un *Şölen*'inde, Sokrates tarafından dile getirilen aşk, sahiplik ilişkisi üzerinden dile getirilmeye devam eder. Sokrates'in aşk konusundaki akıl yürütmeleri bilge bir kadın olan Diotima'dan aşk hakkında öğrenmiş olduğu bazı bilgilerin aktarımı olarak devam eder:

"Diotima: Yani, insanlar iyi olanı severler diyebilir miyiz?

Sokrates: Elbette.

Diotima: Ayrıca insanlar iyi olana sahip olmayı da severler diyebilir miyiz?

Sokrates: Tabii ki.

Diotima: Sadece bir süreliğine değil, ona her zaman sahip olmayı isterler.

Sokrates: Evet.

Diotima: İşin doğrusu aşk, iyi olana her zaman sahip olma isteğidir." (Platon, 2018: 206)

Çalcı, Diotima'nın yukarıdaki diyalogta yer alan son cümlesinde dört bileşen bulunduğundan bahseder: 1. Eros, 2. iyi, 3. sahip olmak, 4. istek ya da arzudur. Cümlede yer alan 'her zaman'ın görevi ise arzusunun ölümsüz olma arzusuna bağlanmasını açık eder:

"Bu dört bileşenin yanında bu tanımı bir başka yere bağlayan "her zaman"ın buradaki görevi arzuyu bir tür ölümsüzlük arzusuna bağlamaktır. Peki, ölümsüzlük arzusuna nasıl ulaşır Platon? Ölümlü varlık ölümsüzlüğü arzular ve bunun için soyunu sürdürmeyi düşünür, ölümlü olan varlığını ölümsüz kılmak için çabalar. Diotima bu anda bir ayırım yapar: bedensel üretme gücü ve ruhun ürettikleri arasında; beden doğurduklarının yanında ruhun ne doğurduğunu sorar; yanıt düşünce ve her türlü form mükemmelliğidir. Eros, Platon için yalnızca estetik değil etik ve ontolojik öneme de sahip bir düşünce imgesi oluşturuyor; özellikle de arzulamaya ilişkin bir mantık ve kategori geliştirdiği katmanlarda." (Çalcı, 2012: 10)

Deleuze ve Guattari'nin bu bölümün en başında belirtilen cümlesinde olduğu gibi, arzuyu sahip olma ya da edinim mantığı üzerinde çözümleyen ve kayıp olanın

arzusu olarak ‘eksiklik’ üzerinden kuran Platoncu düşünce, arzuyu idealist bir kategoriye indirgeyerek aşkını bir bakış açısı geliştirir. Zira Platoncu düşünceye göre, arzu bir kez elde edildiği anda kaybolacaktır. İşte bu paradoksal sorun, geleneksel arzu kavrayışının negatif tepkiselliğe dayanan niteliğini de açığa çıkarmaktadır.

1.2.2. FREUD, ÖDİPAL ARZU VE BİLİNÇDİŞİ ARZU

Deleuze ve Guattari için hem bilinçdışının hem de arzulama üretimlerinin keşfi, Sigmund Freud tarafından inşa edilen psikanalizin en muhteşem başarılarından biridir. Ronald Bogue da Freud’un Deleuze üzerindeki etkisini şöyle ifade eder: *"Freud ve Freudcu psikanaliz hareketi, kusurları ne olursa olsun, Deleuze’e arzunun ve bilinçdışının düşüncenin kurucu öğeleri olduğuna dair mühim bir içgörü sunmuştur."* (Bogue, (der. Jones ve Roffe), 2012: 256)

Ve fakat, yine Deleuze ve Guattari için, Oedipus’la birlikte bu keşfin üzeri yeni bir idealizm ile hızla örtülecektir: bilinçdışı üretim birimlerinin yerine temsil geçirilir. Bu nedenle eleştirel devrimin temelde hiçbir şeyi değiştirmedeği söylenebilir: üretkenliğin bu tarzdaki bir tasavvuru, bir eksiklik olarak arzunun klasik tasavvurunu düzeltmez, ama onu bir destek, bir payanda olarak kullanır ve onun nedenlerini daha derinlemesine araştırmakla yetinir. Şimdi görece eksikliğe göre tarif edilen ve kendi nesnesi ile saptanan şey ihtiyaçken, fantezi üreten ve kendisini nesneden sökerek kendisini üreten, yine de aynı anda eksikliği mutlak hale getirerek onu çoğaltan şey arzu olarak ortaya çıkar, ‘varlığın çaresiz yetersizliği’, bir ‘olma yetersizliği olarak yaşamın kendisi’ (Deleuze, Guattari, 2014: 44-46). Freud tarafından inşa edilen ödipal arzuyu, negatif ve reaktif nitelikli bir arzu kavrayışı olarak, geleneksel arzu mantığı içerisinde konumlandıran Deleuze ve Guattari’nin bu düşüncesini anlamlandırabilmek için, Freud’un Oedipus kompleksi üzerinden şekillenen çalışmalarına bakmak gerekmektedir.

Saffet Murat Tura, Freud tarafından geliştirilen tezleri ve Freudyan psikanalizin genel iddiasını birkaç cümle ile şu şekilde özetliyor:

"insanların doğumdan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskı, bazı arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olur ve bu bilinçdışı arzular da kendini "lapsus"larda (dil sürçmesi), "hatalı hareketlerde" (act manque), rüyalarda ve nevrozlarda simgesel bir tarzda şekil değiştirerek gösterir ve tatmin yolları arar. Ayrıca toplum tarafından en çok kabul gören "yüceltmelerimizin" ardında da bilinçdışına bastırılmış arzularımızın hedef aldığı nesnelere toplum tarafından kabul gören yeni nesnelerin ikame edilmesi yatar. Bu nedenle psikanaliz bir "derinlikler psikolojisi"dir. Bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarını da ayırt etmek gerek. Bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Aynı şekilde, çocukluk çağının tüm travmatik anıları da (ki bu anılar da doğrudan toplum tarafından kabul edilmeyen arzular ile ilişkilidir) bilinçdışının materyalleri arasındadır. Bu durumda bilinçdışına bastırma, toplumsal Ben'in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir "savunma düzeneği" olarak karşımıza çıkar." (Tura, 2010: 53)

Freud için bilinçdışı arzular gürültü çıkaran bir faaliyet olarak kabul görmüştür. Bu anlamda bilinçdışına bastırma Oedipus kompleksinin aşılması ile doğrudan bağlantılı olarak düzenlenir ve aile Oedipus'un yüce yasası olarak inşa edilir. Freud, libidinal dürtülerin karşı cinsten olan ebeveynlere yönelmesi esnasında Oedipus kompleksinin temellerinin atıldığını dile getirir. Libido, Freud tarafından cinsel dürtü olarak tanımlanan bir kavramdır. Libido dürtü olmasından ötürü cinsel arzuyu serbestleştirmeye çalışır (Freud, 2000: 132–133). *"Freud'a göre bilinçdışı arzular, oedipal kompleks tarafından organize edilir ve bu baba, anne ve bireysel öznenen ibaret evrensel psişik gelişim şablonu, bütün insan ilişkilerinin anahtarıdır."* (Bogue, (der. Jones ve Roffe), 2012: 270) İnfantil diyebileceğimiz çocukluk dönemlerindeki cinselliği sistematik olarak gözlemlemeye başlayan ve bu konuda geliştirdiği tezleri 1910 yılında yayınlanan Freud'a göre, Oedipus kompleksi temelde insan hayatının erken dönemlerinde gözlemlenen cinsellik biçimleri ile yakından ilgilidir (Freud, 2001: 173). Çocuk cinselliği ile ilgili en değerli ve önemli gelişmelerden biri olarak kabul gören Oedipus kompleksi, erkek ve kız çocukların yapısına göre değişiklik göstermekte ve cinsiyet farkının bu kompleksin açılımında önemli bir yer tuttuğu düşünülmektedir. Aynı zamanda bu süreç, tüm tarihsel biçimlerinde evrensel olarak ensest eğilimleri yasaklama işlevi de görmektedir.

"Hem erkek hem de kız çocuğu için anne ilk arzu nesnesidir. Ancak erkek çocuğu temel arzu nesnesi olan anneye ilişkisinde bir rakip olarak Babayı fark eder. Baba, çocuk için kastrasyonun temsilcisidir ve kastrasyon tehdidiyle çocuk babaya karşı içgüdüsel saldırganlık hislerini açığa çıkarır. İşte tam bu nokta Freud'un Oedipus kompleksinin kırılma anıdır. Çocuk bu andan itibaren ya enseste karşı babanın tehdidine boyun eğecek ve normallliği seçecektir ya da Oedipus

kompleksine takıntılı olarak nevrozlu bir yaşama mahkûm olacaktır. Temel olarak, Oedipus kompleksi arzuyu oedipalleştirir; insanın arzulama süreçlerini yeni bir trajik mantığın egemenliğine teslim eder. Arzuyu kastrasyona ve temel arzu nesnesinin yitirilişine doğru kodlar. Arzu nesnesi yitirilişi olarak olmaktan çıkış Freud'u sahip olmanın paradoksal mantığını yeniden üretmeye götürecektir. Kız çocuğu ise komplekse daha paradoksal bir biçimde girecek ve onun için Oedipus'tan tam bir kurtuluş yaşam boyu pek de mümkün olmayacaktır." (Çalıcı, 2012: 11)

Kız çocuk için kompleksten tam bir kurtuluşun olamaması kendisindeki penis eksikliğinden kaynaklıdır. Erkek çocuk kastrasyona uğramamak için bu tehdidi babanın yasasıyla içselleştirirken; kız çocuk kendisindeki penis eksikliğini telafi etmek adına, arzusunu penise ulaşmak ve onunla özdeşleşip, ona sahip olmak üzerinden kurarak ödipalleştirecektir: *"iğdiş edildiğini keşfetmesi, kızın gelişmesindeki bir dönüm noktasıdır. Bu, üç olası gelişim seyrinden birisine yol açar: bunlardan birisi cinsel ketleme veya nevroz, diğeri erkeklik kompleksi anlamında bir kişilik değişikliği, üçüncüsü ise normal kadınlıktır."* (Freud 1997: 155)

Freud için normal olan kadın, kastrasyona uğramış olduğunu kabul ederek penise sahip olmayı arzulayan kadındır. Normal olmayan kadın ise bir tür inkar mantığı içerisinde nevroza mahkum kadın olarak resmedilir. Freud buradan da anlaşılabilceği üzere, apaçık biçimde, arzuyu bir nesnenin eksikliğine doğru kodlayarak Platon'un kayıp arzusunu bir üst seviyeye taşır. Freudcu mantıkta, penis eksikliği kadında reaktif bir arzu üretimi olarak kabul edilip, tepkisel bir süreçle bağlantılandırılır. Bu bağlamda, Freud için kadının tüm arzulama süreçleri penis kıskançlığı ile özdeşleştirilir. Zeynep Direk de Freudcu düşüncenin kadının arzulama sürecini 'penis kıskançlığı' üzerinden inşa etmesini şöyle ifade eder:

"Freud'un kadını 'penis kıskançlığı' kavramıyla düşündüğünü biliyoruz. Kadın erkekten çok daha kıskançtır der Freud. Çünkü küçük kız, küçük erkeğin penisine verilen değeri görünce kendisinin hadım edilmiş olduğunu anlar. Zaten çoktan hadım edilmiş olarak atılmıştır dünyaya. Erkek çocuk cinsel organını annesini arzuladığı için babası tarafından hadım edilerek kaybedeceğinden korkar. Kız ise çoktan hadım edilmiş, kaybetmiştir. Denebilir ki, Freud'a göre kıskançlık kaybetme korkusu değildir, çoktan kaybetmiş olmanın bir sonucudur." (Direk 2010: 32)

Freud'un Oedipus kompleksinin oluşumu hakkında geliştirdiği yaklaşımlarının, daha sonra Uluslararası Psikanaliz Derneği'nin başına geçecek olan Carl Gustav Jung ile aralarının açılmasına neden olduğu söylenmektedir. Çünkü Jung'a göre oedipal kompleksler hem nevrozların ortaya çıkmasında çok etkili

değildir hem de cinsel dürtülerin psikanalitik yaklaşımdaki konumu çok abartılıdır (Topçuoğlu ve Asena, 2005: 43). Nitekim Deleuze ve Guattari de Freudyen psikanalizdeki Oedipus kompleksini, ensest yasağının meşru kılınması adına arzunun bastırılması ve bilinçdışının kötü çocuk muamelesi görmesi olarak yorumlamış ve bu kompleksin hile yaparak arzuyu utandırmaktan hiçbir farkı olmadığını dile getirmişlerdir. Benzer biçimde penis kıskançlığı, kastrasyon, nevroz, yasa gibi kavramlar Freudcu arzu kavrayışının negatif belirlenime dayanan yönünü de ortaya koymaktadır. Negatif olmasının en büyük sebebi, arzunun başından beri yitirilmiş bir nesne, eksikliği duyulana yönelik özlem üzerinden kurulmasından kaynaklıdır. Arzu ve tüm arzulama üretimleri eksiklik üzerinden açılır ve böylece negatif bir teleoloji yaratılarak arzu üretimden koparılır. Ödipal arzu, tüm potansiyelleriyle belirlenmiş olmasıyla diğer tüm arzu varsayımlarından ayrılır; onun ereği yitirdiği arzu nesnesinin yerine ikame edeceği bir telafi nesnesi üretmektir (Çalcı, 2012: 12).

Freud'un yapısal görüş çerçevesinde geliştirdiği düşünülen psişik aygıtı; İd, Ego (Ben) ve Süper Ego (Üst Ben)'dan oluşmaktadır. Yeni doğan bebeğin tüm psişizmasını oluşturan İd, bilinçdışı itkilerin kökeninde yer alır. Freud, bilinçdışı ile İd'i çoğu kez eşanlamlı olarak kullanmış ise de, bu tutumu, izleyen analistler tarafından çok eleştirilmiştir.

"Ben, İd'den farklılaşarak oluşan ve İd'in "gerçeklik ilkesi" çerçevesinde dönüşümüne dayanan ve gücünü, bastırmalar sayesinde kaynağındaki seksüel ve saldırgan eğilimlerinden sıyrılmış, "nötralize" bir libido'dan alan psişizma bölümüdür. (...) Üst Ben ya da diğer bir adıyla süper ego ise, Ben'in bir bölümünün kültürel faktörleri içselleştirmesi ile ortaya çıkan ve yine geniş ölçüde bilinçdışı olan psişizma bölümüdür." (Tura, 2010: 59-60)

Psişizmanın Ben ya da Ego bölümü, gerçeklik ilkesine uymayan dürtü ve arzuları filtreleyerek bilinç alanına girmesine engel olmaya çalışacak şekilde bir savunma mekanizmasına da sahiptir. Çalcı, Freud tarafından üretilmiş olan bu psike modellerini iktidarın yeniden üretimi olarak nasıl inşa edildiğini şu şekilde dile getirir:

"Freudcu psike modelleri en başından beri iktidar modelleri olarak çalışan organizmalardır. Toplumun ve ahlakın yasalarına göre yasaklayan süperego, haz ilkesine göre işleyen isyancı bilinçdışı arzular ve ikisi arasındaki diplomatik teması sağlayan gerçeklik ilkesi olarak ego: otorite, isyan ve diplomasi arasında birbirini

yenide üretme esasına dayalı düşük yoğunluklu bir savaş, ateşkes. Ancak, bastırılan bilinçdışı dürtüler sonucu kişi bir tür kaygı ve nevroza sürüklenir, işte burası bilinçdışının tüm üretimselliğinin çıktığı yerdir. Çünkü o, bastırılışına mahkûm bir hareket ya da bir anormallik tiyatrosuna dönüşür böylece." (Çalcı, 2012: 13)

Freud, gerçekten de İd'i Ben'in düşmanı olarak görmüş ve İd'de yer alan bilinçdışı arzuların terbiye edilerek ehlileştirilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu anlamda bilinçdışı üretimselliğin alanından sökülüp alınarak bastırılışa mahkûm edilir. İd bütün isteklerinin ve taleplerinin koşulsuz yerine getirilmesi için çalışır. Bunun içinde aslında benliğin bir düşmanıdır. Benliğin etkisini gösterdiği yerde id bulunmaz. Benliğin askıya alındığı zamanlar da ise sahneye İd çıkar. Bundan dolayı rahatlıkla İd'in hiçbir değer yasasına, üst anlatıya tabi olduğunu söyleyemeyiz. Tam tersine İd yaşam-dışıdır. Bundan dolayı bütün dinler ve ahlak kuralları öncelikle işe İd'in işlevlerini dönüştürmekle başlamaktadır. Bu bir tesadüf değildir. İslami bir pratik olan tasavvufun nefis terbiyesi bunun açık bir delilidir (Freud, 1999b: 100–102).

Freud'a göre bilinçdışı, rüya imgeleri, semptomlar, edim hataları, yüceltilmiş görüşler vs. temsiller dışında erişilemezdir. Aksine, Deleuze ve Guattari'nin bilinçdışına doğrudan erişilebilir, çünkü bu bilinçdışı temsil etmez; işler. Bilinçdışı, arzunun failidir, ancak bu fail bir kaybı telafi etme arayışında değildir. Daha ziyade, bilinçdışı arzu, içsel deneyime, ayrıca bireylerin kendi aralarındaki ve çevreleriyle etkileşimlerine nüfuz eden olumlu libido veya cinsel enerjidir (Bogue, (der. Jones ve Roffe), 2012: 269-270). Deleuze ve Guattari, psikanalizin ve Freud'un arzu üretiminin bilinçdışının üretimleri olduğu keşfini muazzam bir keşif olarak değerlendirmekle birlikte, aynı zamanda psikanalizin bu keşfe ihanet ettiğini söylerler: *"fabrika olarak bilinçdışının yerine antik bir tiyatro geçirilir; bilinçdışı üretim birimlerinin yerine temsil geçirilir; üretken bilinçdışının yerine artık kendini - mit, trajedi ve rüyalarda- ifade edebilen bir bilinçdışı geçirilir."* (Deleuze ve Guattari, 2014: 44)

Aynı şekilde, Freud için kendini rüyalarda, söylencelerde ve fantezilerde ifade edebilen bilinçdışı arzular, Oedipal kompleks tarafından inşa edilir. Deleuze ve Guattari bu sayede arzunun disipline edilerek kısıtlandığını dile getirirler. Zira, Oedipal kompleksin en büyük görevi, toplumsal olan arzunun ailevi arzuya

yatırılması ve kastrasyon aracılığıyla da arzulayan öznedeki suçluluk ve eksiklik hissi yaratılmasıdır.

"Yasa bize şöyle söyler: annenle evlenmeyeceksin ve babanı öldürmeyeceksin. Ve biz uysal özneler kendi kendimize şöyle deriz: öyleyse benim istediğim buydu! Yasanın suçlu varsaydığı kişiyi, yasanın suçlu olmasını ve suçlu hissetmesini istediği kişiyi lekelediğinden ve lekelemeye ve rezil etmeye meraklı olduğundan hiç şüphelenmeyecek miyiz? Olup biten şey, yasanın, arzuyu ya da içgüdüleri andıran kurgusal bir şeyi, kendi öznelerini bu kurguya uygun niyetleri olmuş olduğuna inandırmak için yasaklamasıdır. Öyle ki bu, yasanın niyete hakim olmasının ve bilinçdışını suçlu çıkarmasının tek yoludur. İşte Oedipus, hileli imge." (2014: 172-173)

1.2.3. LACAN VE İMKANSIZ ARZU

"İnsanın arzusu Ötekinin arzusudur."

(Lacan 1998: 37)

Şüphesiz ki Lacan, psikanaliz geleneği içerisinde geliştirmiş olduğu özgün çalışmalarıyla oldukça özel konuma sahip bir isim. Nitekim Lacan'ı bu çerçevede özgün kılan şeylerin başında dilbilim ve psikanaliz arasında kurmuş olduğu ilişki geliyor. Lacan'ın psikanaliz çalışmalarının klasik psikanalizin kurucusu Freud'un psikanalitik yaklaşımını takip etmesinin yanı sıra; psikanalitik kurama yeni yaklaşımlar getirdiği, onu ileri aşamalara taşıdığı da defalarca dile getirilmiştir. Böylece *"Lacan her ne kadar Freud'un sadık bir takipçisi olsa da, Lacan ile psikanaliz yeni bir üniformaya sahip olmuştur."* (Nobus, 2000: 11)

Bu bağlamda psikanalizin olgularını dilbilimsel çalışmalarla destekleyen Lacan'ın çalışmalarına yön veren isimlerin başında; yapısal antropolojinin kurucusu Claude Lévi-Strauss ve yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand De Saussure ve onların çalışmalarının geldiği düşünülmektedir.

"Strauss'un yaklaşımındaki en temel iddia dil ile toplumsal düzen arasında belirleyici bir ilişkinin olduğudur. Kültürel sistemi analiz etmek için dil sistemi üzerinde çalışmak gerekmektedir. Kültürel davranışın, seremonilerin, dinsel törenlerin, akrabalık ilişkileri, evlilik kanunları, yemek pişirme yöntemleri, totemik sistemlerin bileşenlerini, instrinsic veya discrete kendilikler olarak değil, bir dilin fonemik yapısına benzer şekilde yapılandıran her birinin sahip olduğu karşıtlaştırmacı ilişkilerinin bileşenlerini algılamaya girişmiştir." (Hawkes, 1997: 33-34).

Tam da bu eksende değerlendirildiğinde, Lévi-Strauss'a göre kültürel düzenin temeli onun yapılanma ve örgütlenme stratejisinde yatmaktadır. Üstelik bu

örgütlenme modeli evrenseldir. Kültür de bir semboller ağı olarak işlemekte ve hem toplumsal örgütlenme hem de yapı içerisinde işlevselliğini sürdürmektedir. Son tahlilde Lévi-Strauss, akrabalık ve kan bağına toplumsal ve kültürel ilişkilerin temel ‘yapı’sı olarak düşünmemiz gerektiğini önerir. Yine benzer biçimde, Saussure’un dilbilim üzerindeki çalışmalarından etkilenen Lacan, baskı altına alınan arzuyu, çocuğun babayı temsil eden bir dilin sembolik düzeni içine girmiş olması ile açıklar. Bu sembolik düzen içerisinde bilinçdışı, tıpkı dil gibi, çeşitli kurallar ve göstergeler ile yapılandırılmıştır. Bilinçdışını oluşturan her bir gösterge başka bir gösterge ile bağlantılıdır ve böylesi bir yapıda bilinçdışına ancak temsillerle ulaşılabilir. Bu da arzunun ancak ve ancak temsilleriyle varolabilmesi anlamını taşır. Buradan hareketle, Lacan’ın da tıpkı Saussure gibi insanların dünyayı ve olan biten her şeyi dil yoluyla, sembolik bir düzene göre rasyonalize ederek kavradığı düşünülmektedir. Saussure üzerine çalışmalarında yoğunlaşan Lacan, yine bu dönemlerde bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını söyleyen o meşhur tezi ortaya atar: *"Eğer psikanaliz bilinçdışının bilimi olarak oluşmuşsa, yola bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır kavramından çıkılmalıdır."* (Lacan 1998: 203)

Bu açıdan baktığımızda, Lacan bilinçdışını dilbilim ve semiyotiğin araçlarından yararlanarak açıklamaya girişerek Freudyen psikanalizi dönüştürmüş ve güncellemiştir. Lacancı psikanaliz Lacan’ın kendi tezinden de anlaşılabilirliği üzere üç kavram üzerinden inşa edilmiştir: bilinçdışı, dil ve yapı. Bu kavramlar vesilesiyle Lacan’ın Freud’a yönelik okuması, Freud’un bilinçdışı kavramsallaştırmasını dönüştürerek kendi bilinçdışı kavramını inşa etmesini sağlamıştır.

"Lacan için arzu da bu bilinçdışı alanla yasanın kaçınılmaz mesafesi arasında bir imkânsızlıkla ilişkilendirilecektir. Lacan’da her yerde mesafeler, oyuklar, delikler, boşluklar ve uçurumu buluruz; eksikliğin türevleri olarak. Lacancı ontoloji adeta bir tür eksiklik ontolojisi, verili olan hiçbir özne, hareket ya da edim yoktur, en temelde duran bir “eksiklik” ontik açıdan kurucudur. Eksiklik nasıl olur da ontolojik olarak kurucu bir ilke haline gelebilir? Lacan bu soruyu sormaz; çünkü onun için bilinçdışı da arzu da pre-ontolojik bir evrede süre giden imkânsızlıklardır." (Çalcı, 2012: 19)

Çalcı’nın da ifade etmiş olduğu gibi Lacan için özel bir öneme sahip olan ‘arzu’ kavramı eksiklik ve imkânsızlık üzerinden şekillenir. Nitekim arzunun

Lacan'da bir 'eksiklik' olarak ele alınması Slavoj Žižek'in '*Yamuk Bakmak*' isimli kitabının '*Sözlük*' kısmında da şu cümlelerle tanımlanmıştır:

"Freud'un *Wunsch* kavramı İngilizce'ye wish (istek) olarak çevrilegelmiştir. Lacan'da ise bu kavram ihtiyaç (besoin) ile talep (demande) arasında bir konuma sahip olduğu için cinsel çağrışımları daha fazla olan arzu (désir) ile karşılaşılır. İstek tikel ve adlandırılabilir, tatmini mümkündür; arzu ise nesnenin belirsizliği ile ve kesintisiz, tatmin edilemez zorlayıcılığı ile tanımlanır. Lacan'a göre ihtiyaç ile onun dile getirilmesi olan talep (ki dil taleplerden ibarettir) arasında doldurulması imkansız bir boşluk vardır; arzu tam bu boşluğa yerleşir. İhtiyaç, tanımı gereği simgelerle ifade edilemez, talep ise zorunlu olarak simgeseldir. Arzu bu iki özelliği birden taşıdığı için, ona neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır ve bu nedenle de gerçek arzu asla tatmin edilemez." (Žižek, 2010: 227)

Bu imkansız ilişki uyarınca, Lacan'da arzu ile nesnesi arasında daimi bir uçurum, bir oyuk açılmıştır. Bu bağlamda Lacan için 'özne' simgesel düzene geçilmesiyle birlikte bağımsızlığını yitirmiş ve Babanın-Adı'nın boyunduruğu altına girmiştir. Simgesel düzene geçilmesiyle birlikte cereyan eden Babanın-Adı, Freud tarafından geliştirilen anne-baba-çocuk üçgeninden oluşan Oedipus'un temel özelliğinin, Lacan tarafından ifade edilme biçimidir.

"Lacan, egoyu İmgesel Kayıta oluşan imajların bir etkisi olarak ortaya çıkan süreçler içerisinde kavriyorken, özneyi Simgesel Dönemde dilin, kültürün ve en önemlisi de Babanın Yasası'nın içinde olduğu bir süreçle resmeder. Ancak her durumda özne bir boyun eğişin sonucudur. Özne, Baba'nın Yasası'na boyun eğmek suretiyle kültürün dünyasına adım atar ki bu, yabancılaşmanın doruğudur. İşte simgesel bir dünyada egemen olan gösterenler zinciri içerisinde öznenin rolü bir göstereni bir başka gösteren için temsil etmek olacaktır. Çünkü gösterenler zincirinin dışındaki bir ihtimal özneye verili değildir. Simgesel dünyada gösterenlerin devindiricisi ana gösteren Fallus tarafından gösterilmeyen hiçbir olanaklı nesne var değildir. Fallus, basitçe penis değildir; tümüyle penisin çağrışımlarıyla dolu olsa da fallusun taşıyıcısı diğer herhangi bir arzu nesnesi olabilir. Arzu ile nesnesi arasında bir uçurum bir mesafe kurduğu açıktır Lacan'ın. Ancak bu mesafe de eksikliğin yasalarıyla yönetilir." (Çalıcı, 2012: 20)

Lacan'da 'fallus' ötekinin arzusunun anahtarıdır. Bu anlamda arzunun yapılandırılmış olduğunu dile getiren Lacan için anlam gösterenler arasındaki ilişkinin bir sonucudur ve fallus burada örtülü bir gösterendir. Bu fallik sistem uyarınca hiçbir zaman arzunun anahtarını, yani ilişkiyi kuran örtülü göstereni bulamayız. Çünkü arzunun nesnesi belirdiğinde arzunun öznesi yok olmakta; arzunun öznesi var olduğunda ise arzu ile nesnesi arasına mesafeler girmektedir. Bu fallik sistem doğrultusunda, arzuyu heteroseksüel matrikse indirgeyerek

heteroseksüel arzuyu inceleyen Lacan'da beden maddeleşir ve toplumsal olarak cinsiyetlenir. Lacancı matrikste erkek olmak 'fallusa sahip olmak' iken; kadın olmak 'fallus olmak'tır.

"Reaktif arzu, temel bir bastırmayı kendi varoluşu için kaçınılmaz ve zorunlu olarak ortaya koyan; nesnesiyle arsındaki mesafeyi imkânsızın penceresinden okuyan, simgesel düzeydeki temsil mekanizmaları yoluyla arzuyu "Fallus olmak" arzusuna dönüştüren yeni bir tanım bulur Lacan'da. Niçin Fallus olmak arzusu? Çünkü Lacan için çocuk annenin bedeniyle kendisinininkini ayırt etmediği bir bütünlük imajı tarafından tutsak alınmıştır; kendi imajı tarafından büyülenmiştir. İşte tam burada Lacancı arzu mantığının enseste ilişkin bir hareketini bulgularız. Çocuk imkânsız bir enseste doğru mu salıvermiştir arzularını? Yoksa Baba'nın yasasıyla karşılaştığında vazgeçeceği ensest arzusunun gerçekleşmeyen tortularını bilinçdışında sürekli yeniden üretecek midir? Ensest imkânsızsa "fallus olmak arzusu" nasıl mümkündür?" (2012: 21)

Lacan'ın, bu yeni psikanalitik modeli sembolik dil düzleminde kurarak arzuyu bir eksiklik, fallusun yokluğu üzerinden konumlandırması ve başkasının (ötekinin) arzusuna yöneltmesi düşüncesi; reaktif bir güç olarak ele alınan arzuyu sabit imgelere, temsil sistemlerine indirgemek anlamını taşır:

"Lacan'ın kullanımında öteki kavramının iki kullanım biçimi bulunmaktadır. 1955 yılında iki kullanım biçimi arasında ayrım yapmıştır. Bir tarafta "Büyük Öteki (the Other) diğer tarafta "küçük öteki (the other)". Bu anlamda öteki kavramının gerçek anlamını anlayabilmemiz için küçük öteki ile büyük öteki arasında farklılıkları ortaya koyabilmek gerekmektedir. Küçük öteki (a) sembolü ile büyük Öteki ise (A) sembolü ile gösterilmektedir. Küçük öteki, gerçek olan bir öteki değildir, daha çok egonun izdüşümü ve yansımasıdır. İmgesel düzen içerisinde kurulur. Büyük Öteki sembolik düzen içerisinde yer almaktadır. Bundan dolayı Büyük Öteki her bir özne içerisinde kısmi düzeyde yer alarak Semboliktir. Büyük Öteki her bir özneye hazır bulunmaktadır. Özne dili kullanarak Büyük Öteki'nin içerisinde hareket etmektedir." (Kızılay, 2008: 114)

Öteki de sembolik düzlemde kurulan her konuşmada örtük olarak varlığını sürdürmektedir. Tam da böylesi bir sebeple Lacan için "*İnsanın arzusu Ötekinin arzusudur.*" (Lacan 1998: 37)

Deleuze ve Guattari'nin en büyük Lacan eleştirisi de buradan ileri gelir; çünkü Lacan'da eksiklik yoluyla imkansız kategorisi altında tanımlanan arzu, negatif biçimde kavranmış ve üretici niteliği göz ardı edilmiş bir arzudur: "*Lacan arzusunun nedenini, bireye türdeş olmayan, özdeşliğin asgari koşullarının altında yer alan, hem*

özneler arası koordinatlardan hem de anlam dünyasından kaçan insani-olmayan bir 'nesne(ye)' tahsis eder." (Deleuze, Guattari, 2014: 519)

"Lacan, arzuyu ihtiyaçtan talebin çıkarılması olarak belirler. Gerçekten de bu çıkarma işleminin sonucu nedir? Anne ile bebek arasındaki ilişkide bebeğin her ihtiyacı için anneye yönelmesi aslında basitçe ihtiyaç tatmininin ötesine geçen bir ilişkiyi de yanında getirir; artık bebek sadece ihtiyaç duyan olarak durmaz annenin karşısında aynı zamanda "talep eden" dir de. Ancak Lacan için arzu ne tatminle ne de edimselliğiyle kucaklaşabileceğinden, bu dolaysız ihtiyaç ve talep ilişkisi bir çıkarma işlemiyle imkânsızlaştırılır yeniden. Arzu, ihtiyaçsız taleptir; burada Lacan'ın arzunun doğasına bir çıkarma işlemiyle varması trajik mantığın izlerini taşır. Arzu, bu trajik mantıklar içerisinde asla kendi ürünleri ve sentezleriyle sınırlanmaksızın karşılaşmaz; arzunun gerçekleşmesini engelleyen kuşatıcı bir "yapı" ve "Yasa" tarafından tüm süreçler ve akış güçleri üst-kodlanır. Oysa Deleuze ve Guattari'nin düşüncesi tam aksi yönde gelişim gösterir. Onlar arzunun gerçeklikle kurduğu üretken ilişkide arzunun doğasına ilişkin çok sayıda olumlayıcı hareket bulurlar." (Çalcı, 2012: 23)

1.3. ÜRETİCİ (POZİTİF) ARZUNUN BİLEŞENLERİ

1.3.1. BERGSON'DA *ÉLAN VITAL* VE VİRTÜEL

Özellikle Deleuze'ün monografi çalışmalarında öne çıkan isimlerden biri olan Henri Bergson, düşüncenin imgesini Hegel'in diyalektiğinden ve onun olumsuz varlık mantığından kopararak geliştirdiği çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Özellikle fark ontolojisi bağlamında, Deleuze'ün zaman kavrayışının, Bergsoncu bir zaman analizi ekseninde geliştiği düşünülmektedir. Hareketin zamana tâbi olması gerektiğini ve hareketin zamanın döngüsellğine atıfta bulunduğu düşüncesini savunan Deleuze, bu özelliğinden dolayı zamanın, kaos ve oluş içerisinde *süre* olarak kavranmasını öne sürmektedir. Bergsoncu zaman felsefesinin kavramlarının başında gelen *süre*ye ise sezgi, hafıza, çokluk, virtüel ve *Élan vital* gibi kavramlar eşlik eder. Deleuze için Bergson felsefesinin metodunu oluşturan sezgi, bir duygudan farklı olarak, görünüm ve anlamların çokluğu olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda sezgi, pozitif fark'ın içsel bir kavranışı olarak belirlemektedir.

"Ama farkın içsel kavranışı olarak sezgi rastlantısal bir yaşantı ya da mistik bir deneyim değildir. Deleuze'ün Bergsonculuğun anlaşılmasına yaptığı en büyük katkılardan biri, Bergson'un sezgiyi nasıl yetkin bir felsefi yöntem hâline getirdiğini kusursuz bir yorumla gözler önüne sermesidir. Sezgi, dolaysız olana, içsel farka

ulaşmanın yöntemidir. Ama dolaysızlık, deneyimin doğrudan sunduğuyla özdeş değildir. Sezgi, dolaysıza ulaşmak için, kendini doğrudan sunan nesnenin ötesine geçer; nesnenin ardında nesneye özgü olan dolaysız farkı arar. Sezgi, nesnenin kendisinden nesnenin farkına, doğrudan verilenden dolaysız verilere, deneyimden deneyimin koşullarına dönüştür." (Yücefer, 2014: 18)

Bu bağlamda Bergson tarafından yöntemsel olarak kullanılan sezgi, dolaysız olandaki içsel farka yöneldiği ve onu olumladığı müddetçe Hegelci diyalektiğin karşısında konum alır. Yaygın zaman kavrayışımız konusundaki bir problemi de açığa çıkartan bu düşünce, aslında yaygın zaman kavrayışımızın içsel zamana yabancı olduğu ve uzamsal ölçütler ile belirlendiği anlamını taşımaktadır. Bergson için ise bilincimiz kendine has bir 'içsel zaman' ile hareket etmektedir. Homojen zaman dakikalara, saatlere bölünebilir ve ölçülebilirken çizgiselleştirilmektedir. Oysa Bergson'un 'süre' olarak nitelendirdiği 'heterojen zaman'a sezgi yolu ile ulaşılabilir ve o içsel yaşantılarımızda kendini gösteren bilince özgü bir zamandır.

"Süre sayıyla ölçülemez, uzayın terimleriyle ifade edilemez olan gerçek zamandır; yorulduğumuzda, sıkıldığımızda, korktuğumuzda, sevindiğimizde, umutlandığımızda... farklı hızlar kazanan ölçüsüz tekilliğin zamanıdır. Sezgi, saatlerin gösterdiği homojen zamanın ardında, içinde yaşadığımız zaman olan süreyi keşfeder. Zamanın yalnızca homojen zamandan ibaret olduğunu düşünürsek, sürenin varlığını unutursak hem kendi yaşantılarımızı anlayamaz hâle geliriz, hem de homojen zamanın aslında nasıl sürede temellendiğini gözden kaçıırız." (2014: 26-27)

Bergson, *Bilincin Dolaysız Verileri Üzerine Deneme* isimli eserinde saf süreyi: *"Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayrım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir."* (Bergson, 2003: 74-75) şeklinde tanımlıyor. Bu tanımlamada dikkat çeken detay 'kendini yaşamaya bırakmak' vurgusunda göze çarpıyor. Her an'ın ve her tekil deneyimin özel olduğunun ve bu deneyimlerin şimdi ve geçmiş durumları üzerinden kıyaslanmasının kendimizi yaşamaya bırakmamak olacağını dile getiren Bergson, süre kavrayışı içinde karşıtların birbirini dışladığı bir ikiliğin artık mümkün olamayacağını ortaya koymaktadır: *"Kant'ın büyük hatası, zamanı homojen bir ortam olarak ele almasıydı. O, gerçek sürenin biri diğerinin içinde olan anlardan meydana geldiğine dikkat etmedi."* (Bergson 2001: 232)

Bergson'un bu heterojen zaman anlayışının, yine kendi düşüncesinin en temel kavramlarından biri olan 'çokluk' düşüncesi ile doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu düşünülmektedir. Bu noktada altını çizmemiz gereken detay çokluk kavramındaki çok'un, Hegelci Bir ve Çok diyalektiğindeki homojen Çok olmadığı ve Bir'e indirgenemediği bir anti-diyalektik eksenini gündeme getirmesidir:

"Çokluk kavramının çok önemli bir tarafı da, Bir ve Çok teorisinden ayrıldığı yoldur. Çokluk kavramı bizi Bir ve Çok terimleri içinde düşünmekten kurtarır. Bergson, diyalektiği, yanlış bir hareket olarak eleştirir; bu, soyut kavramların hareketi bir zıtlıktan diğerine hatalı bir şekilde geçer." (Deleuze, 1988: 43-44)

Öyleyse Bergsoncu çokluk keşfi, diyalektik düşünceye karşı bir meydan okuma mıdır? Çünkü Bergson'da diyalektiğin, düşünceyi götürdüğü aynının yani homojen olanın tekrarı mantığının yıkıldığı bu an, yaşamın üretici gücünün de açığa çıktığı bir an olarak sezilmektedir. Fikirlerimiz, arzularımız, tutkularımız, sevgimiz vb. her an değişip dönüşürken ve aynı ve özdeş biçimde tekrar etmezken, yaşamın sonsuz farklılaşmasını ıskalamak ya da görmezden gelmek mümkün olabilir mi? Bu noktada, Bergson tarafından 'yaşamın atılımı' olarak nitelendirilen *Élan vital*, yaşamın sonsuz farklılaşması ve edimselleşmesi anlamını taşıyan bir kavram olarak öne çıkar.

Élan vital aynı zamanda ebedi dönüş olarak sezgi, süre ve hafıza ile ilişkili bir kavramdır. Deleuze'ün *Bergsonculuk* isimli monografik yapıtında *Élan vital* kavramı şu şekilde ifade edilir: "Söz konusu olan hep, edimselleşmekte olan bir virtüellik, farklılaşmakta olan bir yalınlık, bölünmekte olan bir bütünlüktür: 'Ayrışma ve ikiye bölünme yoluyla', 'dikotomi' yoluyla ilerlemek yaşamın özüdür." (Deleuze, 2014: 134) Bu bağlamda, üretimin özerkliğini ve bağımsızlığını oluşturan bir sentez olan *Élan vital* virtüelin aktüelleşmesi, edimselleşmesidir. Burada bir parantez açıp virtüelin, gücül olan ya da olanaklı olan olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Çünkü Deleuze için Bergsoncu virtüel kavramı varlık-yokluk tartışmaları üzerinden gelişmez: "tüm bunların içindeki tek tehlike virtüelin olanaklı olanla karıştırılmasıdır. Olanaklı gerçeğe karşıttır; olanaklı tarafından yürütülen süreç bu yüzden bir 'gerçekleşme'dir." (Deleuze 1994: 211)

Virtüelin edimselleşmesi varlığın atılımı ile bağlantılıdır ve bu içsel farkın üretimidir; aynı biçimde bu bir yaratımdır. Virtüel, henüz çiçek açmamış bir bitkinin çiçek açma potansiyeli taşıması değildir; çünkü bu bir olanaktır. Oysa bir sanat eserinin yaratımı virtüeldir:

"Bilgi bakımından, henüz çiçek açmamış bitkiyle artık çiçek açmış bitki arasında hiçbir fark yoktur. Birinden diğerine geçiş bir zaman meselesidir sadece. Buna karşılık virtüel, önceden belirlenmemiş güçtür. Ne olacağını görmek için hareketin gerçekleşmesini beklemek gerekir. Bir bestecinin kafasındaki henüz yazılmamış senfoni virtüeldir. Burada öngörülemez, gerçek bir yaratım vardır. Çiçek açmanın şu ya da bu bitkide nasıl edimselleşeceğini hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Çünkü çiçek açma aslında olanak değil eğilimdir. Evren bize statik yapılar sunabilir; bazen her şey adeta tümüyle öngörülebilir gibidir. Ama dinamik olan, yani yaşamın hareketi her zaman statikten, hareketsizlikten önce gelir; onu belirler, görelileştirir. Varlık, önceden belirlenmiş olanakların statik biçimde gerçekleşmesi yoluyla değil, virtüel zar atımlarıyla ilerler. Virtüelin belirişi olanaktaki kırılmadır, zarın parçalanıp ikiye ayrılmasıdır." (Yücefer, 2014: 39-40)

Deleuze'ün Bergson üzerine yorumlarının da göstermiş olduğu gibi Bergson felsefesi; bir yaşamsal atılım olarak, virtüelin edimselleşmesi ile olumlayıcı bir arzu kavramının, arzunun pozitif kavranışının açığa çıkmasını sağlamaktadır.

1.3.2. NIETZSCHE’NİN GÜÇ ONTOLOJİSİ VE EBEDİ DÖNÜŞ

Düşünce tarihinde hemen her düşünürün kendine özgü bir Nietzsche’si var. Tam da bu sebeple yapıtları ve yaşama bakışı çoklu okumalara sahne olmuş biri Friedrich Nietzsche. Deleuze’ün Nietzsche okuması ise, daha sonra birlikte çalışacakları Guattari ile icat ettikleri kavramlar ve kurdukları arzunun şizoanalitik ontolojisi ile birlikte düşünüldüğünde, hem özel bir konuma hem de etkin bir güce sahiptir. Deleuze’e göre ‘eleştiri’ ve ‘soykütük’ kavramları üzerine çalışmaları bulunan Nietzsche için eleştiri, karşıtını üreten bir diyalektik döngü asla değildir; ama sınırlara hapsedilen düşünceyi oradan çekip çıkarma işlemidir. Bu sebeple Nietzsche’nin düşüncesi ‘çekiçle felsefe yapma’ girişimi olarak adlandırılır:

"Onun temellendirdiği ve tasarladığı gibi bir değerler felsefesi, eleştirinin doğru uygulanmasının, bütüncül eleştirinin gerçekleştirilmesinin, yani “çekiç darbeleriyle” felsefe yapmanın tek yoludur. Soykütük, hem kökenin değeri hem de

değerlerin kökeni anlamına gelir. Soykütük, değerlerin mutlak karakterine olduğu kadar görelî veya yararlı karakterine de karşı çıkar. Soykütük değerlerin ayrımsal ögesini işaret eder, ki zaten değerlerin kendi değeri ondan türer. O halde soykütük köken veya doğuş demek olduğu kadar kökendeki fark ve uzaklık da demektir." (Deleuze, 1992: 2-4)

Bu bağlamda ele aldığımızda, Nietzsche felsefesinin eleştiri ve soykütük aracılığıyla, düşüncenin iki imgesini; yani sınır ve kökeni yersizyurtsuzlaştıracığını görebiliriz. Düşünce imgesinin radikal bir dönüşümünü gerçekleştiren Nietzsche, düşünceyi hakikat ve sahtelik gibi ögelerden kurtararak yola koyulur. Düşünceyi hakikatten kopararak yersizyurtsuzlaştıran Nietzsche, düşünce imgelerini güç ilişkilerinin üretildiği bir coğrafyaya açmaktadır. Bu anlamda diyalektiği kölenin düşünme metodolojisi olarak değerlendiren Nietzsche için Hegel felsefesindeki Köle'nin 'hayır'ı negatif fark üzerinden işler ve reaktif bir güç niteliği taşımaktadır. Yine bu eksende ele alındığında Efendi'nin 'evet'i ise olumlamanın gücüyle işlemektedir. Ona göre Hegel'in diyalektik düşüncesi negatif fark üzerinde yükselmekte ve olumsuzlamaya dayanmaktadır.

"Hegel'in mutsuz tını kendini doğa alanında var ederken, karşıtı aracılığıyla ne olduğunu değil ne olmadığını açığa çıkarır. Nietzsche'de olduğu gibi Deleuze için de hakikat aranıp ortaya çıkarılacak bir nesnellik değil, hakikat düşünme süreçleriyle üretilecek bir üründür. Hakikati kuran anlam ve değerlerdir, anlam ve değerleri kuran ise güç ilişkileridir. Nietzsche'nin diyalektik eleştirisinden hareketle şu açıkça söylenebilir: Fark'ın olumsuzlanmasıyla ilerleyen diyalektik, reaktif güçlerin kontrolünde olan köle bilinciyle, olumlamayla işleyen minör fark üstinsan bilincidir. Fark'ı olumlamanın bilinciyle kendi değerler sistemini üreten üstinsan, diyalektiğe karşıdır." (Kılıç, 2013: 56-57)

Deleuze'un Nietzsche okuması aktif, reaktif ve pasif güçler arasındaki ince ayrımları açığa çıkarma eğilimi taşıması nedeniyle oldukça faydalıdır:

"Nietzsche'de pasif, aktif olmayan anlamına gelmez, aktif olmayan reaktif demektir; pasifse eylemsiz olan anlamına gelir. Aktif güçler, değerler yaratan eylemin ve oluşun güçleridir; reaktif güçlerse bir eylemi sınırlayarak bir eylemle karşıtlık kurarak, eylemin bir kopyasını, imajını üreterek aktif güçlerle savaşır. Reaktif güçlerin hareketi tam anlamıyla diyalektik bir stratejiye dayanır." (Deleuze 1992: 112-113)

Nietzsche'nin güç ontolojisinde güç istenci majöratif bir baskı kurma amaçlı istenmez; ama yaşam özünde güç istenci olduğu için arzulanır. Deleuze de gücün

aktif ve reaktif bağlantıları arasında niteliksel bir ayrım yaparak, bu ayrımın olumlama ve olumsuzlama yetisiyle olan bağını inceler.

"Deleuze'ün Nietzsche okuması da Hegel'in kölesiyle efendisi arasında güç dereceleri bakımından hiçbir "ontolojik fark"ın bulunmadığını açığa çıkarır. Deleuze, kölenin bir efendi tarafından hükmedilen bir özne olarak düşünülmemesi gerektiği konusunda bizi uyarır ve köleyi güç sentezlerinin bir ürünü olan reaktif güçlerle ilişkili olarak düşünmek gerektiğini vurgular. Deleuze, Nietzsche'nin yanlış anlaşılmasının kaynaklarından biri olarak kölenin güç ilişkilerinin dışında düşünülmesini gösterir. Kölenin eylemi bir olumsuzlamadır; bu açıdan Hegel'in efendisi tam anlamıyla bir köledir. Kölenin Hayır'ı yaşamın yaratıcı güçlerini durduracak güçte midir? Aktif güçler reaktif güçlerin oyununa nasıl kapılırlar? Eyleminden ayrı bir kartal üretmek, aslında onu bir temsil sisteminin içinde yeniden tanımlamaktır; artık o, eyleminin temsilcisi olarak kendisini tanır; efendinin köleyle dolayımınanarak öz-bilince erişmesi gibi aktif güçlerin eylemlerinin yaratıcı doğası temsil sistemleri, failler, mesafeler içinde parçalanır. İşte Kölenin Hayır'ı kendi hareketini kazanmak için hep bir "dışarı"ya yönelir; dışarıda olanı suçlar, hınç üretir, intikam ve öç duyguları geliştirir; adaleti ve erdemi savunur; iyiyi kutsar ve kötü, şeytani olanı lanetler; sürü kendi varlığını düşmanlık duygularıyla, yaşama ve dünyaya düşmanca bakarak sürdürür; sürü için tehlike her yerdedir, ama en çok da "dışarıda". (Çalıcı, 2012: 32)

Reaktif güçler dolaysız bir eyleme, eylemin imajını dayatarak onu itibarsızlaştırır ve eylemin yaratıcı saf doğasını parçalar. Çünkü bu onu temsil sistemlerinin, ideaların içerisine hapsetmek ve oluş'unu söküp almak demektir. Hınç işte böyle yaratılır. Reaktif güç fark'a ve farklı olana karşı bir kin güder; çünkü fark aktif gücün eylemidir. Aktif gücü sınırlayan ve onun üzerine kapanan reaktif güç ise acı ve keder üretir. Kendine fark'ı olumlayarak olumlamanın gücüne erişen aktif güç, sevinci üreten güçtür. Nietzsche için bir başkasına kendi düşüncelerini dayatmak isteyen ve sürekli hıncın 'senin yüzünden'i ya da vicdanın 'benim yüzümden'i ile konuşan biri reaktif güç istencine sahip köledir. Oysa aktif güç istenci ile yola koyulan biri ikna amacı gütmey, fikrinin doğruluğu için mücadeleye de girmez. Ama hınç ile çalışan reaktif güç, hıncı aktif güç üzerinde bir baskı mekanizması olarak da işletir. Üstelik reaktif gücün sahip olduğu acı yüklü hafıza, bilinçdışını işgal ederek pasifleştirir ve geçmişin izleri ile doldurarak unutmamayı seçer. Bu bağlamda, intikam duygusu hınç insanının negatif nitelikli en büyük arzusuna dönüşür. Kendini olumlamak için ötekini olumsuzlar. Bu sebeple hınç her zaman ötekine yönelir. Reaktif güçlerin dağılması, kendi sınırlarına çekilmesi ve güçler arasındaki savaşta

yaşamı yaratan güçlerin ayakta kalması ise Nietzsche felsefesinin zirvesini oluşturduğu düşünülen ‘Ebedi (Bengi) Dönüş’ düşüncesinde saklıdır.

Ebedi Dönüş, varolanların aynı ve özdeş biçimde yinelendiği ya da geri döndüğü bir döngüsel zamana mı işaret eder? Yaşam hep aynı biçimde mi tekrar eder? Nietzsche için kendinde farktan türeyen *Ebedi Dönüş*, aynının tekrarı değildir. Üstelik kendinde fark veya kendi içindeki fark bir sistem içerisinde üretilmiş fark da değildir. Çünkü sistemler çoğunlukla belli bir özdeşlik ve öz düşüncesi ile kurulmuştur ve kendinde fark burada olanaklı değildir. *Ebedi Dönüş*’te tekrar eden saf olaylardır ve birey *Ebedi Dönüş* gücündeki her olay ile beslenir. Her olay ile bir bağlantı içerisine girerken bir başka bağlantıdan kopar ve bu döngü içerisinde ötekiler ile bağlantı kurar. Bu sebeple *Ebedi Dönüş*, tekrarın içindeki aynıya değil fark’a yöneliktir ve fark’ın olumlanmasıdır. Nietzsche için *Ebedi Dönüş*, Platonculuğun tersyüz edilmesi ve görüntünün (simülakra) suyun yüzüne çıkarılması olarak işlemektedir. Böylece orijinal-kopya-görüntü arasındaki hiyerarşi yıkılmaktadır:

"Plantonculuğu ters çevirmek ilk kurucunun orijinalliğine karşı modelin imgeye karşı ilk olmasını reddetmektir. "Nietzsche’nin ebedi dönüş kavramı kopyaların kopyasına verilmiş olan addır." Artık ne köken ne de orijinal kalmıştır. Her dönemin kopyalarının değeri başkadır. Görüntüyse bunun asıl karakteridir. Şeylerin aynılığı dağıtıldığı vakit varlık üzerine yüklenen ağırlıktan kurtulur ve hafifleyerek fark kavramı etrafında dolaşmaya başlar. Geri gelen veya oluşanın aynılıkla hiçbir ilintisi yoktur." (Akay, 2016: 103)

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde; temsil ilişkisi kurmaktan kaçındığı düşünülen modern sanat ya da Pop-Art gibi türler, modeli de kopyayı da tersyüz ederek yalnızca görüntüleri açığa çıkarırlar. Suyun yüzüne çıkan görüntüler öz ile görünüş arasındaki ikiliği yıkar, burada temsil yoktur:

"Temsilcilerin düzenli uyumlarının yerine ‘ebedi dönüş’ bambaşka bir yenilik ortaya çıkarır: Kaos değil, ama bir ‘kao-göçebelik’ (caho-errance) vardır artık. Ebedi dönüş ve görüntü arasındaki ilişkide, geri gelen farklı olduğu ölçüde farklılaşan dizilerdir. Tıpkı Nietzsche için olduğu gibi, ebedi dönüş seçilenlerin geri dönüşüdür: Yadsınanlar değil, ancak evetlenenler ancak geri gelirler, sadece neşe geri gelendir; üzüntü ve acılar kaybolanlardır. Her türlü yadsıma ve nihilizm dışarıya atılır ve bu dışlama eylemini yapana da Nietzsche ‘ebedi dönüş’ adını vermiştir. Ebedi dönüş, tüm yadsımaları dışlayarak, oluş haline girer. Hasta Zerdüş bırakılan, nekâhat devresindeki Zerdüş ise geri gelendir." (2016: 107)

"Güç istenci kuvvetlerin, kuvvetler arasındaki farkların ve onların yeniden üretiminin ilkesi iken, bengi dönüş ise onların sentezidir." (Deleuze, 1962: 56) Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Deleuze için *Ebedi Dönüş* etik bir yorum olarak, eylemin ve yaşamın yaratıcı ve olumlayıcı gücünü açığa çıkarmaktadır. Çünkü *Ebedi Dönüş* yaşamın çifte olumlamasıdır.

1.3.3. SPINOZA'DA İÇKİNLİK VE CONATUS

Deleuze tarafından 'filozofların prensi' olarak nitelendirilen Spinoza'nın *Ethica* isimli yapıtı; bir bedenin nelere muktedir olduğunu ve neler yapabileceğini, karşılaşmalar etiği düzleminde yaşamın nasıl olumlanacağını açıklamaya girişme denemesi olarak kabul edilmektedir. Descartes'ın ruh ve beden düalizmine yönelik güçlü bir aşındırma denemesi olarak kabul gören, geometrik yöntemle yazılmış bu eser 'töz' sorununu yepyeni bir düşünceyle ele almaktadır. Bu bağlamda tüm felsefesini içkin bir varlık tasarımı olarak ele alan Spinoza'da iki farklı töz yoktur; töz tektir ve tek bir anlama sahiptir. Varlığın bu tek anlamlılığı ise içkinlik düzlemi ile bağlantılı olarak tüm düalist kategorilere karşı çıkmaktadır. Deleuze'e göre içkinlik düzlemi içeri ve dışarının olmadığı olumlamanın ifadesidir. Yine Deleuze için içkinlik düzleminin materyalist metafiziğini kuran kişi Spinoza'dır ve onun töz ifadesi duygulanımlara dayalı pratik bir felsefenin oluşmasını sağlar:

"Tüm bireyler için tek bir Doğa, kendisi de sonsuz tarzda değişiklik gösteren bir birey olan bir Doğa. Bu artık biricik tözün öne sürülmesi değil, tüm cisimleri, tüm ruhları ve tüm bireyleri barındıran bir ortak içkinlik planının ortaya serilmesidir. Bu içkinlik ya da tutarlılık planı, zihinde oluşturulan bir tasarı, proje, program anlamında bir plan değildir, geometrik anlamda bir plan, bir kesit, bir arakesit, bir diyagramdır. O halde Spinoza'nın ortasında olmak, bu kipsel plan üzerinde bulunmak, daha doğrusu bu plan üzerine yerleşmektir; bu da bir hayat tarzını, bir yaşama biçimini ima etmektedir." (Deleuze, 2011: 128-129)

Bu bağlamda Spinoza için töz kendi kendisinin nedeni olan sınırsız bir düşünceyle kuşatılmıştır ve bu düzlemde öz ve varlık arasında yerleşik bir ayrım yapılamaz. Çünkü onun için öz ve varlık tek ve aynı şeydir. Descartes'ın tersine Spinoza'da bilinç ve beden birbirlerinden ayrı düşünülemez ve koparılamaz. Bu sebeple beden ve bilinç, içkin bir tözün sıfatları ve modusları ile birlikte

kavranabilir. Descartesçı Kartezyen düşünce; zihin-beden düalizmine dayanan analizinde zihni bedene üstün kılarak, bedenın olanaklarını ikincil plana atmıştır. Ruhı bedene üstün kılan düalist Kartezyen düşünce, aşkın değerler üzerinden kurallar ve ödevler getirerek ahlaka uygun davranışlar önermektedir. Ahlaka uygun bir davranış ise ruhumuzun bedenimizi yönetmesi ile başlamakta ve ahlaki bir eylem bedenın ruh tarafından bastırılması ile gerçekleşmektedir. Çünkü ahlak için bakışımız ‘olması gereken’e yönlendirilmiştir.

Spinoza ise bu düalist mantığa karşı gelerek beden ve bilinci birbirinden ayırmadan, bedenın arzularının, duygulanımlarının ontolojik analizine soyunmuştur. Spinoza’da beden, güç ilişkileri bağlamında ele alınarak etkin ve edilgin duygulanımlar masaya yatırılmaktadır. *"Spinoza’ya göre, ruh beden üzerinde veya beden ruh üzerinde etkide bulunamaz; çünkü beden ve ruh ancak birbirlerine paralel biçimde var olabilir. Başka bir deyişle, ancak beden etkin olduğunda ruh da etkin olabilir, beden edilginse ruh da edilgindir."* (Yücefer, 2017: 82) Bu anlamda, Deleuze’e göre tüm felsefesini bir ödev meselesi olarak kavranan ahlakın yerine, bir güç ve kudret meselesi olarak kavranan etik üzerinden biçimlendirdiği düşünülen Spinoza; var olma biçimlerimizin ne olduğuna odaklanarak yaptıklarımızı ve söylediklerimizi değerlendiren pratik bir felsefeye yönelmektedir:

"Etik ile Ahlak arasında temel bir fark bulunur. Spinoza ahlak yapmaz; çok basit bir nedenle: Hiçbir zaman ne yapmamız gerektiğini sormaz; her zaman nelere muktedir olduğumuzu, neyin gücümüz dahilinde olduğunu sorar. Etik, bir güç sorunudur, bir kudret sorunudur; hiçbir zaman bir ödev sorunu değildir. Bu anlamda Spinoza derin ölçüde ahlaktan uzaktır. Ahlak sorunu, iyilik ile kötülük konusuna gelince; Spinoza’nın mutlu bir yaratılışı vardı, çünkü bunların ne anlama geldiklerini bile bilmiyordu. Anladığı şey sadece iyi ya da kötü karşılaşmalar, gücün artışları ve azalışlarıydı." (Deleuze, 2007: 31-32)

Peki nedir iyi ve kötü karşılaşmalar? Ve bu karşılaşmalar kederli ve sevinçli duygulanımları yaratmada nasıl etkin bir rol oynamaktadır? Tüm bir Spinoza felsefesini kat eden etik, ahlakın yargı sistemini nasıl tersine çevirmektedir? Descartes gibi bilincin ontolojini değil de bedenın arzularının ontolojisine giren Spinoza, Ethica’nın üçüncü bölümünü ‘duygulanım’ adını verdiği bedenler arası etkileşimler üzerine geliştirir. Spinoza’da bir modus olan beden duygulanımlarla

tanımlanır. Çünkü duygulanımlar bedenin neye muktedir olduğunu açıklamada büyük bir role sahiptir. Zira Spinoza için bir bedenin gücü duygulanımlardır.

"Peki, nedir bir duygulanım? İlk belirlemede bir duygulanım şudur: bir cismin, bir bedenin, başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Ne demektir bu? 'Güneşi üzerimde hissediyorum', ya da 'üzerinize konuyor bir güneş ışını'; bu bedeninizin bir duygulanımıdır. Nedir bedeninizin bir duygulanımı? Elbette güneş değil, ama güneşin sizin üzerinizdeki eylemi ya da etkisi. Başka terimlerle söylersek bir etki, bir sonuç; ya da bir bedenin başka bir beden üzerindeki eyleyişi." (Deleuze, 2007: 19)

Deleuze için Spinoza'nın duygulanımlar kavramı bedenler arası etkileşimleri çözmemiz açısından oldukça faydalı ve değerlidir: *"Duygulanım deyince bedenin eyleme gücünün artması ya da azalmasıyla sonuçlanan etkilenişleri ve bunlara ilişkin zihinde oluşan fikirleri anlıyorum."* (Spinoza, 2011: 317) Yine aynı bölümde, Spinoza için bedenin eyleme gücünü artıran duygulanımlar sevinçle duygulanmak; bedenin eyleme gücünü azaltan duygulanımlar ise kederle duygulanmak olarak tanımlanmaktadır. Nitekim Spinoza için bir beden ne kadar etkin ve eyleme gücünü artıran duygulanım üretmeyi başarır, edilgin ve eyleme gücünü azaltan duygulanımları da o denli azalacaktır. Bu bağlamda ele alındığında, kederli ve sevinçli duygulanımların arzu ve var-kalma çabası ile birlikte hareket ettiğini ve bu iki kavramla bağlantılı olduğunu belirtmemiz gerekmektedir.

"Kendinde olduğu ölçüde, karşılaşmaları örgütlemeye, doğasıyla uyuşan şeylerle birleşmeye, ilişkisini bağdaşılabilir ilişkilerle birleştirmeye ve böylece gücünü artırmaya çabalayan kişiye iyi (ya da özgür, ya da akıllı, ya da kuvvetli) denecektir. Zira iyi olma, bir dinamizm, bir güç ve güçlerini bileşimi meselesidir. Rastlantısal karşılaşmalara göre yaşayan, uğradığı etki ters çıkıp ona güçsüzlüğünü her gösterdiğinde sızlanan ve suçlayan, ama yine de karşılaştığı şeylerin etkilerine uğramakla yetinen kişiye ise kötü (ya da köle, ya da aciz, ya da deli) denecektir." (Deleuze, 2011: 32)

Bu düşünceler doğrultusunda, hem Spinoza hem de Deleuze için, doğada iyilik ya da kötülük olmadığını yani doğanın ahlaki bir karşıtlık üzerine kurulmadığını; ama etik bir farklılık içerdiğini görmüş oluruz. Bu farklılık ise Spinoza'nın *conatus* olarak nitelendirdiği var-kalma çabasını (arzusu) belirleyen duygulanım biçimleriyle ilişkilidir. Spinoza için temel yaşam ilkesi olan *conatus* ilkesine göre *"tek tek her şey varolduğu sürece kendi varlığını sürdürmeye çabalar... Hiçbir şey kendisinde kendisini yok edebilecek ya da varlığını ortadan kaldıracak"*

nitelikte bir şey içermez; tersine varlığını ortadan kaldıracabilecek nitelikte her şeye karşıttır." (Spinoza, 2011: 211-212) Sevinçli duygulanımlar insanın varlığını sürdürmek için ortaya koyduğu çabayı yani *conatus*'u olumlu biçimde etkilerken; kederli duygulanımlar *conatus*'u olumsuz biçimde etkiler. Çünkü sevinç insanın etki gücünü artıran bir duygulanım olarak yaşama arzusunu da tetikler ve artırır.

"Sevinç duyguları sanki bir tramplendeymişsiniz gibi, ortalıkta kederlerden başka bir şey olmasaydı hiçbir zaman aşamayacağınız bir yeri katedebilmenizi sağlarlar. Etkileyen bedenle etkilenen beden arasında ortak olan şeyin fikrini oluşturmaya sizi davet ederler. Burada çuvalayabilirsiniz, ama başarılı da olabilirsiniz ve zeki olursunuz." (Deleuze, 2007: 37)

Etkin bir öz olan *conatus* her varlığın kendi yaşamsal arzusu olarak, bedenin eyleme kudretini harekete geçirerek onu yaşama açmaktadır. Bu anlamda var-kalma çabası olarak okuduğumuz *conatus* ile güç ve sevinç kavramları arasında ayrılmaz bir bütünlük bulunur. Zira güçlü ve sevinçli olduğumuz ölçüde var-kalma çabamız perçinlenir ve etkin-oluş'la yükleniriz. Spinoza için arzu da tıpkı güç gibi olumlu, etkin ve üretici bir değere sahiptir.

1.4. ARZUNUN ŞİZOANALİTİK ONTOLOJİSİ

Arzu kavramı düşünce tarihinde özel ve geniş bir konuma sahiptir ve izleri Antik Yunan'dan günümüze dek sürülebilir. Fakat bu yolculukta dikkatlerden kaçmaması gereken en hayati detay, arzunun bu güzergâh boyunca, genel olarak, bir nesnenin eksikliği olarak kavranarak geliştirilmiş olmasıdır. 1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal olaylarla birlikte gelişen Fransız Tekil Düşüncesi'nin düşünürlerinin pek çoğu ve özelde Deleuze ve Guattari ikilisi ise arzunun bu geleneksel negatif kavranışına bir müdahalede bulunarak arzuyu üretim fikri ile birlikte düşünürler. Arzunun aktif bir güç olarak toplumsalın gücü ve toplumsal olduğunu öne süren ikilinin ilk ortak çalışmaları olan, *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ilk cildi, *Anti-Oedipus* Bergson, Nietzsche ve Spinoza hattı üzerinde arzunun şizoanalitik bir ontolojisini ortaya koyarak ağaç biçimli Batı düşüncesine yönelik bir aşındırma hamlesi geliştirir. Arzunun özünde devrimci bir karaktere sahip olduğunu vurgulayan ve icat ettikleri kavramlar ile bu devrimci karakterin yaşamın her alanına nasıl sızdığının ve

sızabileceğinin bir haritasını çizen ikilinin, arzunun üretken doğasını gözler önüne serdiği düşünülmektedir.

"Deleuze ve Guattari'nin yapmak istedikleri şey, arzuyu altyapı tarafına, aileyi ve benliği ise üretim karşıtlığı tarafına yerleştirip, cinselliğin ekonomik olandan tümüyle koparılmasını önlemektir. Çünkü Ödipus içine yerleştirildiğimiz, Ödipus'a göre değerlendirildiğimiz andan itibaren, ekonomiyle cinsellik arasındaki ilişkiye son verilir ve cinsellik burjuva motifleriyle işlenmiş yapay bir üçgene hapsedildiğinde arzunun üretken doğası da inkâr edilmiş olur." (Demirtaş, 2017: 26-27)

1.4.1. NEGATİF ARZU KAVRANIŞININ ELEŞTİRİSİ

"Psikanalize karşı yalnız iki şey söyledik: o bütün arzu üretimini kırmaktadır; tüm söylenen oluşumları ezmektedir. Böylece de kolektif anlatım düzenlemesini, arzunun makinesel düzenlemesini, iki yüzünden birden düzenlemeyi kırıp parçalamaktadır. Olgu şudur ki psikanaliz hep bilinçdışından bahseder; bilinçdışını bulan da odur. Ama bu pratikte hem bilinçdışını indirgemek hem de onu mahvetmek, ona küfür etmek içindir. Bilinçdışı olumsuz bir şey olarak kabul edilir, o bir düşmandır." (Deleuze, Parnet, 1990: 111)

Deleuze ve Guattari, Anti-Oedipus'un oldukça büyük bir bölümünü, negatif arzu kavranışının en güçlü göstergesi olan Oedipus kompleksinin birbirinden farklı toplumsal oluşumlarda bir bastırma mekanizması olarak nasıl çalıştığını analiz ederek biçimlendirmiş ve bu ekseninde ortaya oldukça değerli bir sosyopolitik fay hattı koymuşlardır. Bu sebeple Deleuze ve Guattari'nin en temel problemi, toplumlardaki iktidar mekanizmasının işleyişini ortaya koyarken arzunun erke, iktidara nasıl dönüşebildiğini gözlemlemektir. Güzergâhları boyunca Oedipus'un bizleri sömürgeleştirdiğine dikkat çeken Deleuze ve Guattari, arzunun söylencelerin tuzağına düşürüldüğünü fark ettiğimiz anda hem kendi içimizdeki hem de dışarıdaki sevinç çılgınlıklarını duyumsayabileceğimizi düşünürler. Onlar için psikanaliz bir özgürleşme girişiminden çok psişeyi ve toplumu üçgen bir yapıya sıkıştırarak arzuyu üretimden koparan bir bastırma sahasıdır. Anti-Oedipus'ta gerçekleşen şizoanalitik devrim ise psikanalitik bilinçdışı kavramının yenilenerek arzunun üretici atılımını mümkün kılmasıdır.

1.4.1.1. ARZUNUN PSİŞİK BASTIRILMASI

Deleuze ve Guattari için arzunun psişik bastırılması süreci toplumsal bastırma ile bağlantılı bir süreç olarak bir toplumsal düzenin kurulması için elzemdir. Zira Oedipus tarafından bastırılan arzu kontrol altına alınmadan hiçbir toplumsal düzen inşa edilemez. Toplumsal düzenin inşası için arzunun kontrol altına alınarak bastırılması şarttır ve bu süreç cinsel ve toplumsal baskı yoluyla işler. Deleuze ve Guattari en başta psikanalizi, hataları ne olursa olsun, bilinçdışı ve arzunun üretici niteliğini açığa çıkarması sebebiyle değerli bulurlar. Çünkü onlar için Freud'un ve psikanalizin bu muhteşem keşfi, kendi arzu ontolojilerini kurmaları için devrimsel nitelikte bir zemin hazırlar. Psikanalizin arzulama ve bilinçdışı üretimler üzerine yaptığı bu keşif büyük bir devrim olsa da Freud bu keşfin sonuçlarından endişe duyar ve onun üzerini Oedipus makinesi ile örter:

"Freud'un büyüklüğü, arzunun özünü ya da doğarını artık nesnelerle, amaçlarla hatta kaynaklarla (yeryurtlar) ilişkili olarak değil, soyut öznel öz olarak saptamaktı; libido ya da cinsellik. Bu özü hala özel insanın son yeryurdu olan aileyle ilişkilendirmek hariç (Ödipus'un konumunun Üç Deneme'de marjinal kalmasının, sonra gitgide arzu üzerinde kapanmasının nedeni budur. Her şey, Freud cinselliğe dair etkileyici keşfi için af diliyormuş gibi vuku bulur." (Deleuze, Guattari, 2014: 359)

Freud'un bu keşfin sonuçlarından ürkmemesinin en büyük sebebi; cinselliğin yalnızca üreme ile bağlantılı olmamasının ve haz ilkesine gönderen bir arzulama üretimi de içermesinin toplumsal düzeni ve ortak yaşamı tehdit etmesi boyutudur. Çünkü Freud için uygarlığın sürekliliği hazzardan ödün vermeyi ve onların bastırılmasını gerektirir: *"Uygarlığın büyük ölçüde içgüdülerin yadsınması üzerine kurulmuş olduğunu, ön koşulunun tam da güçlü içgüdülerin tatmin edilmeyişi (bastırılması, dışlanması vs.) olduğunu görmemek olanaksızdır."* (Freud, 2013: 55) Bu düşünce ışığında baktığımızda uygarlığımızın devam etmesi ve gelişimi için cinselliğin ekonomik alandan koparılması ve onun tarafından bastırılması gerektiği gerçeği açığa çıkar. Böylece cinsellik baba, anne ve çocuktan oluşan yapay bir üçgene hapsedilerek kontrol altına alınır. Çünkü bunun dışındaki tüm cinsellikler uygarlığın ilerlemesini sekteye uğratırlar. Bu bağlamda arzu hem Freud

düşüncesinde hem de psikanalizde negatif olarak kavranır ve eksiklik, ihtiyaç vb. şeklinde görülür.

Peki uygarlıklar bireylerin arzularını nasıl bastırır? Freud için aile bireyin psişik bastırılmasının mekânı olarak tasarlanır. Çünkü uygarlığa ait tüm değerler ve ahlâki yargı sistemi çocuğa bu mekânda aktarılır. ‘Babanın yasası’ tarafından yönetilen bu mekân çocuğa annesiyle cinsel birlikteliği yasaklar ve bu ensest yasağı ile cinselliğin kontrol altına alındığı düşünülmektedir. Bu yasağın dışında gelişen tüm arzular bilinçdışının üretimidir ve bilinçdışı arzular cinsel sapkınlık olarak yorumlanır. Psikanalitik yorum metodu üç aşamalı bir süreç olarak şöyle ilerler:

"1) *Yorum*: Bu aşamada göstergeler önceden kurulmuş anlamlar çerçevesinde yorumlanır; 2) *Aile*: Bu aşamada göstergeler aile temsillerine, oedipal baskıya indirgenir. Bu göstergelerin kökeni sürekli bir geriye doğru yönelmeyle elde edilir; özne, kendisinin çocukluğundan yeniden başlatılır. Burada çocukluğun pozitif bir yaşantısıyla değil, negatif bir yaşantısıyla bağlantı kurulur; 3) *Geçiş*: Yorumcu bir indirgeme ve aileye doğru bir geri çekilme ile arzuyu solgun bir alandan, küçük, sefil öznenin dünyasından (analistin masası) düzenler. Burada oyunun kuralı basittir; her şey anne, baba, çocuk arasındaki ilişkinin Oedipus merkezli yorumlanmasına bağlıdır." (Kılıç, 2013: 89)

İşte bu nedenle herkes bir düzeyde bastırma içerisine alınır; erkek çocuklar için Oedipus kompleksi, kız çocuklar için ise penis eksikliğinden kaynaklı kıskançlık üzerinden geliştirilen bastırma bilinçdışı arzuların kontrol altına alınması demektir. Deleuze ve Guattari, Freud için uygar toplumlarda evrensel olan bu sürece itiraz ederler. Zira onlar için Oedipus kompleksi kapitalist toplumların bir ürünü olarak arzuyu disiplin altına almaktır ve aile bu noktada toplumsal bir sosyal kodlama makinesi olarak iş görür. Çünkü aile toplumsal makine ile ilişki içerisindedir:

"Baba, anne ve ego, tüm olası üçgenleşmeleri daima kıran ve durumun tamamını gerisin geriye aile kompleksi içine düşmekten ve onda içselleşmiş hâle gelmekten alıkoyan politik ve tarihsel durumun öğeleriyle -asker, polis, semt sakini, işbirlikçi, köktenci, direnişçi, patron, patronun karısı- sarmaş dolaş olmuşlardır ve onlarla dolaysız bir ilişki içindedirler." (Deleuze, Guattari, 2014: 136)

"Psişik bastırma toplumsal bastırmanın bir vasıtası olarak işler; bize toplumsal bastırmayı arzulamayı öğretir. Toplumsal bastırmanın öznelere şekillendirmek ve kendi bastırıcı yapısının yeniden üretimini sağlamak için özellikle de psişik bastırmaya ihtiyacı vardır. Diğer bir ifadeyle, psişik bastırma toplumsal bastırmaya dayanır. Deleuze ve Guattari bu düşüncüyü, materyalist psikiyatrinin

gerçek kurucusu olarak gördükleri Wilhelm Reich'ın yaklaşımından hareketle benimserler." (Demirtaş, 2017: 32-33)

Wilhelm Reich toplumsal alan ile arzu ilişkisini masaya yatırırken faşizmin de bu ilişkiden bağımsız olmadığını ve kitlelerin kandırılmış olmaktan çok 'faşizmi arzuladıklarını' dile getirir. Üstelik esas cevaplandırılması ve açıklanması gereken de budur. Yani nasıl olur da arzu kendi aleyhine dönebilir? İnsan kendi bastırılışını nasıl arzulayabilir ya da bir faşist otorite, yasaklar buyuran bir iktidar figürü tarafından yönetilmeyi neden ister? Üstelik bu faşizm öyle bir faşizmdir ki Foucault'nun Anti-Oedipus'a yazdığı önsözdeki gibi, *"hepimizin içinde bulunan, gündelik davranışlarımıza ve ruhlarımıza musallat olan faşizmdir de, bize iktidarı sevdiren, bizi tahakküm altına alan ve sömüren bu iktidarı arzulatan faşizm."* (Foucault, 2005: 55)

Reich'in *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı* isimli çalışmasında Nasyonal Sosyalist Parti'nin ya da bilinen tabiriyle Naziler'in seçimle iktidarı nasıl ele geçirdiği tartışılır. Reich'in analizi bu doğrultuda oldukça ilginç detaylar içermektedir; çünkü 'normal şartlar altında' Komünist Parti ya da Sosyal Demokrat Parti'ye oy vermesi beklenen insanlar Naziler'e oy vermiştir. Hem işçi sınıfı temsilcisi olan kitlelerin hem de küçük burjuva olarak nitelendirilebilecek bir gruhun sahip olduğu sosyo-ekonomik farklılığın, ideolojik tercihlerine hiçbir biçimde yansımamış olması Marx ve Engels'in 'maddi hayat tarafından belirlenen bilinç düşüncesi'ni ve buna dayanan ideoloji eleştirisini sarsar. Çünkü Reich'in yapmış olduğu analiz göstermiştir ki ekonomik altyapı üstyapıyı belirlememiştir ve Naziler'in iktidarı elde etmesi düşünsel bir katmanlaşma ile gerçekleşmiştir. Peki nedir bu düşünsel katmanlaşma? Naziler'e oy veren kitleler sosyo-ekonomik bağlamda birbirlerinden farklı olmalarına rağmen ataerkil aile biçimleri özelinde özdeşlik, aynılık taşımaktadır. Bu da Reich için aile içinde gelişen kişilik yapılarının ideolojik davranışlara yol açmasını açıklar niteliktedir. O hâlde *"Hitler yetenekli olduğu için değil, ataerkil ailede yetişmiş ortalama bir Alman bireyi olduğu için iktidarı elde eder. Yani, kötülük yukarıdan aşağıya değil, aşağıdan yukarı doğru işler. İnsanlar böyle olduğu için, Hitler gibi biri de olanaklı olur."* (Demirtaş, 2017:37) Bu bağlamda Reich için sorun emekçi kesimin kişilik ve aile yapısı ile bağlantılıdır: *"Reich faşizmi açıklamak için kitlelerin*

cehaletine veya yanılsamasına başvurmadağında ve arzuya göre, arzuya dayanarak bir açıklama öne sürdüğünde bir düşünür olarak en etkileyici anındadır: Hayır, kitleler aldatılmadılar; belirli bir aşamada belirli koşullar altında onlar faşizmi arzuladılar." (Deleuze, Guattari, 2014: 48)

Peki faşizm nasıl arzulanabilir? Yani arzu kendi kendisinin bastırılmasını nasıl arzular? Deleuze ve Guattari'nin bu yaklaşım metodu Lacan'ın arzu düşüncesine yönelik bir müdahaleyi de içermektedir. Çünkü Lacan için arzu her şeyden çok 'ötekinin arzusu'dur. İnsanlar çoğunlukla arzulanmayı arzularlar. Deleuze ve Guattari için ele alınan problem ise başkasının arzusundan farklı olarak arzunun kendi kendisinin bastırılışını arzulamasıdır. Buradaki mesele ataerkil aile pratiklerinin molar bir düzeye de yansımış olmasıdır. Ve bu yansıma faşizmin bir ideoloji olmaktan çok arzu yatırımı olmasıyla bağlantılıdır. Bu bağlamda faşizm, dışarıdan çok içimizdeki arzunun yatırımına bağlanır. Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus* boyunca ele aldıkları bu probleme ve Oedipus'a karşı öne sürdükleri çözüm önerisi ise şizoanalizdir. Onlar için arzunun yeni saldırısı toplumsal alana yapılan yatırımdan gelecektir; ama bu saldırı acaba bir yenilgiyle mi yoksa bir zaferle mi sonuçlanacaktır?

1.4.1.2. ARZUNUN MOLAR BASTIRILMASI

Deleuze ve Guattari, arzunun psişik bastırılması aile içinde gelişirken bu bastırmanın toplumsal bastırmadan ayrı düşünölemeyeceğini ve onun tarafından belirlendiğini düşünmektedir. Toplumsal bastırma ise *Anti-Oedipus*'ta üç toplumsal formasyon ve üretim süreci içerisinde incelenerek arzulama-üretiminin bastırılmasında toplumsal ve tarihsel alanın ne denli önemli bir role sahip olduğı analiz edilir. "*Deleuze ve Guattari, arzunun molar bastırılışının soykütüğünü biçimlendiren üç tip toplumsal formasyonu incelerler: yerliyurtlu makine, despotik makine ve kapitalist makine.*" (Demirtaş, 2017: 49) Bu makinelerin hepsinin temel amacı ise arzu akışlarının kontrol altında tutularak arzunun yeniden ve yeniden kodlanmasıdır.

1.4.1.2.1. YERLİYURTLU (İLKEL) MAKİNE

Yerliyurtlu makine isminden de anlaşılacağı üzere; bir yer yurt üzerinden işleyen bir makinedir. Bu anlamda Deleuze ve Guattari için arzu akışlarının kodlandığı ilk toplumsal makine (*socius*) yerliyurtlu makinedir. Yerliyurtlu makinede yani ilkel toplumlarda devlet sistemi yoktur, güç ayrı ayrı organlarda toplanmaz ama bir kabile şefi vardır. Şef bir devlet başkanının sahip olduğu güç ile tanınlanmaz; o daha çok bir yıldız olarak ve kabilesi tarafından terk edilme korkusuna sahiptir. Aynı biçimde, yerliyurtlu makinede özel mülkiyet kavramı var olmadığı için, kodlama daha çok akrabalık bağları ve ittifak ilişkileri üzerinden gerçekleştirilir. Bu sebeple yerliyurtlu makine bir kayıt *socius*'u olarak işaretleme ve işaretlenme üzerinden kodlanır; böylece bedenler kayıt altında tutulur.

"İlkel erkin kullanımı, yani şiddet, bir kayıt yaratırsa anlam kazanır. Dövme yapma, kesip çıkarma, kazıma, oyma, yaralama, sakatlama, kuşatma ve gruba kabul etme gibi çeşitli işlemler, bedenin ya da tekil organlarının tüm kabileye ait olan kolektif arzu yatırımına girmesini sağlar. İşaretler, bedenlerin toplumsal statü ve rollerini gösterecek kodlar olarak iş görür. Bu tür uygulamaların amacı, kabile ile her türlü arzu dalgalanmasından bağımsız olarak devam edecek, işaretlenmiş üyeleri arasında bir ittifak yaratmaktır." (Goodchild, 2005: 154)

Devlete Karşı Toplum kitabının yazarı Pierre Clastres'in çalışmaları ilkel toplumlarda bir şefin ya da liderin topluluğun herhangi bir üyesinden daha güçlü ya da daha değerli olmadığını ortaya koyarken; bedenlere kazınan bu işaretler onları birbirlerine bağlar ve öğrenmiş oldukları bu yasa toplumdan ve topluluktan ayrı bir iktidarın gelişmesini önler.

"Artık bizdensiniz. Her biriniz hem bize hem birbirinize benziyorsunuz. Aynı adı taşıyorsunuz ve bunun değişmesi söz konusu değil. Her birinizin aramızdaki yeri ve önemi birdir; bu yeri sürekli koruyacaksınız. Aranızdan hiçbiri bizden aşağı da değil, üstün de. Bunu unutmanıza imkan yok. Vücudunuza kazıdığımız işaretler bunu size sürekli hatırlatacaktır." (Clastres, 2011: 148)

Peki ama böylesi bir toplumsal yapıda bir despot figür nasıl doğar ve iktidarı ele geçirerek diğerlerine boyun eğdirip bir devlet kurar? Deleuze ve Guattari bu süreci olumsuz olarak değerlendirmek yerine, bunun bir tesadüf olduğunu ve üstelik "*evrensel tarih zorunluluklar değil tesadüfler tarihidir; süreklilikler değil kesilmeler*

ve sınırlar tarihi..." (Deleuze, Guattari, 2014: 189) diyerek akışların kodlamadan kaçışı olarak değerlendirirler. Nitekim benzer süreç kapitalist makinenin doğuşunda da yaşanacaktır. Üstelik yerliyurtlu makinenin devletin despotik makinesi tarafından kapılması evrimsel bağlamda değil dışarıdan bir darbe olarak gelişir. Zira yerliyurtlu makinenin büyük bir tehdit ile kesintiye uğraması dolaşım sisteminden kaynaklanır. Bu doğrultuda Goodchild, despotik makinenin yani bir sonraki toplumsal oluşumun enstest aracılığıyla meydana geldiğini söyler: "Despot, kabilesel socius'un dışına sıçrayarak, kendisini ufka ya da sınıra yerleştirir. Kız kardeşiyle evlenerek işe koyulur; bu içevlilik, onu kabilenin dışına koyar çünkü bu, ayrı hısımsal zincirler arasındaki bir ittifak değildir." (Goodchild, 2005: 158)

1.4.1.2.2. DESPOTİK MAKİNE

Soy zincirleri ve ittifak ilişkileri tarafından işleyen yerliyurtlu makinenin kodlarının çözülmesi ve üst-kodlanması ile sosyal uyum ve boyun eğme tarafından işleyen despotik makine toplumsal formasyon sahnesini devralır. Yerliyurtlu makinenin soy bağı ve borç yükü üzerinden işleyen ittifaklık ilişkisinin kodları çözülünce; yerliyurtlu makinede yeryüzüne ait olan borçlu beden, despotik makinede despotun bedenine tâbi olur. Bu bağlamda despotik makine yeni bir ittifak ilişkisi kurarak *"kendisini tanrı ile dolaysız bir hısımlık ilişkisine yerleştirir."* (Deleuze, Guattari, 2014: 258) Bu, tüm akışların üst-kodlanması demektir.

"Üst-kodlamayla yeni bir kaydın yerleştirilmesi, yani tüm insanları ve üretim güçlerini kendisine mal eden ikinci bir kayıt işleminin gerçekleştirilmesi sağlanır. Devletin üst-kodladığı şey yerliyurtlu makinenin kodladığı akışlarıdır, devlet bu ilk kodlanmış akışlar üzerine yeni bir kodlama yapar. Örneğin, kabilenin savaşçısı olarak kodlanan kişi yeni bir kodlamayla artık devletin askeri olur. Ya da kabilede birisinin oğlu olarak kodlanan kişi artık devletin yurttaşı olur. Despotik makine kendi kodunu aşkın bir kaynağa, despot bir imparatorun iktidarına bağlar ve kod artı değeri kendini vergi biçini altında el konan fazlalıkta gösterir. Bu fazlalığın despotik barbar tarafından edinilmesinde ise para önemli bir aygıttır; devletin borcu sınırsız kılmasının bir vasıtası olarak çalışır." (Demirtaş, 2017: 60)

Bu bağlamda despotik makineyi bir arada tutan şey yasadan ziyade borçtur. Devlet burada sınırsız bir alacaklıya dönüşürken vatandaşlarını sürekli olarak borçlandırır. Vergi ödemek vatandaşlar için sonsuz bir hizmettir ve bu hizmet en ufak bir kesintiye uğrarsa infaz yoluyla düzen güvenceye alınır. Çünkü herhangi bir

isyan hareketi despotun bedenine karşı işlenmiş bir suçtur. Aynı zamanda bir tür işletme mekanizması şeklinde gelişen devlet, ‘tanrısal, aşkın ve ahlaki’ bir otorite olarak kendisini durmadan icat eder. *"Deleuze ve Guattari'nin sık sık söylediği gibi, devlet bir yandan yersizyurtsuzlaştırdığını bir yandan yeniden-yerliyurtlulaştırır."* (Buchanan, 2014: 157) Yerliyurtlu makinede sese ait gösterge sistemi despotik makinede yazı sistemiyle yersizyurtsuzlaştırılır ve sonrasında yazı sesin üst-kodlanması olarak işleyerek yeniden-yerliyurtlu hâle gelir. Despotik makinenin yazıyı icat etmesi her tür faaliyetin yazı ile kayıt altına alınmasını sağlar. Üstelik despotik makinedeki yazı, yerliyurtlu makinedeki kazımadan farklı olarak yeni tür bir egemenlik biçiminin, yazılı emirlerden oluşan yasaların toplumda tesis edilmesini sağlar. *"Yasama, bürokrasi, muhasebe, vergilerin toplanması, devlet tekeli, emperyal adalet, memurların faaliyeti, tarih yazımı; despotun tören alayında tümü yazılıdır."* (Deleuze, Guattari, 2014: 270)

Peki despotik makinenin üst-kodlamasından kaçan akışlar yok mudur ve eğer varlarsa nereye doğru yol almaktadır?

1.4.1.2.3. KAPİTALİST MAKİNE VE ŞİZOFRENİ

Buraya kadar görmüş olduğumuz gibi kapitalist makine öncesindeki toplumsal düzenlemeler, tehlikeli olarak gördükleri arzu akışlarını kodlama ve üst-kodlama yolu ile kontrol altında tutmaktadırlar. Fakat kapitalist makinede süreç tam olarak böyle işlemez. Çünkü görülmüştür ki ne kodlar ne de üst-kodlar toplumdaki tüm arzu akışlarını disiplin altına alma gücüne sahiptir. Üst-kodlardan kaçan akışları kuşatacak olan kapitalist makine ise kodlamadan farklı olarak ‘aksiyomatikleştirme’ ile işlemektedir. Bu, yani aksiyomatikleştirme, arzu akışlarının kodlanması ya da üst-kodlanması değil, kodsuzlaştırılması ve yersizyurtsuzlaştırılması demektir. Bu anlamda kapitalist makine gücünü kodlanmış akışları çözmesinden almaktadır. *"Kapitalist kod çözümü, tüm kodları bütünüyle keyfi veya daha ziyade saf işlevsel kılarak, onları anlamlarından arındırır, yani kurallardan, düzenlemelerden, yasalardan, yönetim kurallarından vb. Bu bağlamda kod çözümü, yorumlama ya da deşifre etme anlamına gelmez, kodları tam olarak defetmek anlamına gelir."* (Buchanan, 2014: 165)

Bu yeni *socius*'ta sermaye tüm emek akışlarını eski bağlarından kopartarak, onları sermayenin bedenine yatırır. Öyleyse kapitalist makinede artık kimse despota borçlu değildir; ama sermayeye borçludur. Despotik makine ile birlikte doğan devlet aygıtı ise kapitalist makinede bir iktidar makinesi olarak korunur.

"Kapitalist makine toprağın, paranın, ticaretin vb. kodlarını çözen içkin bir sistemdir. Bu, onun en karakteristik ve en önemli eğilimidir. Kapitalist makinenin *socius*'u, sermayeden kaynaklanan tüm toplumsal ilişkilerin bedenidir. Kapitalist makine, aşkın üst-kodlamalarla iş gören arkaik imparatorlukların tersine, bağımsız iki akışın karşılaşmasıyla ortaya çıkar. Bu akışlardan ilki 'özgür işçi' biçimindeki kodu çözülmüş emek akışlarıdır, diğeri ise kendini 'sermaye-para' biçiminde ifade eden kodu çözülmüş üretim akışlarıdır. Kapitalist makine diğer tüm toplumsal formasyonların kodladığı akışları (para, emek, ürün akışları vb.) serbest bırakır ve *socius*'u yersizyurtsuzlaştırır." (Demirtaş, 2017: 62-63)

Bu yeni *socius*'ta para, bürokrasi, sermaye, prestij gibi birçok akış serbest dolaşım halindedir. Aksiyomatikleştirme yoluyla bu akışlar önce yerinden yurdundan koparılır, sonra serbest dolaşımları sağlanır ve nihayetinde kategorileştirilerek sermayenin bedenine katılır. Süreci somutlaştırmak adına, hem Güney Amerika halkları hem de dünyanın her yerinden pek çok insan için devrimci bir figür olan Che Guevara örneğini ele alalım. Hayatı boyunca anti-kapitalist hareket içerisinde yer alan ve Fidel Castro ile birlikte Batista yönetimine karşı savaş açarak Küba Devrimi'nin yaşanmasında önemli bir pay sahibi olan Guevara; kapitalist iktidarlar tarafından sistem içi bir tehdit olarak algılanmış ve nihayetinde CIA ve Bolivya ordusu tarafından yakalanarak infaz edilmiştir. Fakat onun anti-emperyalist eylemleri takipçilerine ve sol devrimci harekete ilham kaynağı olmuş; kendisi de milyonlarca insan için devrimin özgürlük ve adalet simgesi hâline gelmiştir. Sahip olduğu bu popüler imaj ise kapitalist *socius*'un reklamcılık, medya ve pazarlama aksiyomlarının devreye girmesi ile tüketilebilir hâle gelmiş ve devrimin bu ikonik yüzü tişörtlerden porselen kupalara, yastık örtülerinden nevresim takımlarına pek çok tüketim nesnesine basılarak pazarlanmıştır. Böylece, kapitalist makinenin tüketim aksiyomları yerel ve farklı olanı kategorileştirerek sermayenin bedenine yatırmayı ya da entegre etmeyi bir kez daha başarmıştır. Bu, kapitalist makinenin yersizyurtsuzlaştırdığı bir akışı aksiyomatikleştirme hareketiyle kaparak yerliyurtlulaştırması anlamına gelir ve Deleuze ve Guattari için kapitalist makinenin

bu denli güçlü olmasının sebebi de; kodlama ya da üst-kodlama ilkesinden farklı olarak, doğrudan akışların aksiyomatikleştirilmesi yoluyla kendini devindirmesidir:

"Nerede akışların kodları çözülüyorsa, özellikle de teknolojik ve bilimsel bir biçim almış kod akışları, bütün bilimsel aksiyomatiklerden çok daha insafsız, ama gözden yitmiş bütün eski kodlardan ve üst kodlamalardan da yine daha insafsız tam bir toplumsal aksiyomatiğe tabi kınırlar: kapitalist dünya pazarının aksiyomatiği." (Deleuze, Guattari, 2014: 312)

Kapitalist makinenin aksiyomatikleştiren bu dünyasında devlet korunarak sürekli yenilenir ve ekonomiyi kontrol altında tutarak kapitalizmin aksiyomatiğini düzenleme görevini üstlenir. *"Kapitalizm ancak devletle ilişkilendiğinde, devlet olduğunda başarıya ulaşır. Bu bakımdan kapitalist makinede devletler, kapitalist bir içkinlik alanının yeni belirlenimi, düzenleyicisi ve 'içkin aksiyomatiğin gerçekleşmesinin modelleri olarak' çalışırlar."* (Demirtaş, 2017: 66) Üstelik kendine sürekli yeni aksiyomlar ekleyerek ilerleyen kapitalizmin gücü de kendi içindeki çelişkilerde saklıdır. Üretim-karşıtlığı ile yaratılan tüketici toplum yeni ihtiyaç ve istekler yaratır. Ekonomik durgunluklar da genel olarak kapitalist ekonomi için yararlıdır; çünkü her durgunluk makineye yeni bir aksiyom daha eklenmesi ile sonuçlanır. Her arzu-üretimi aksiyomatikleştirilerek imajlarla kuşatılır ve dönüştürme potansiyellerinden arındırılarak tüketime kaydırılır.

"Bu yüzden kapitalizmi sona erdirecek özsel ve nihai bir çelişki olduğunu söylemek anlamlı değildir. Zira Deleuze ve Guattari için kapitalist sistemin diyalektiği yoktur, aksiyomatiği vardır. Kapitalizm krizlerle yıkılacak gibi görünse de, kendi sistemine yeni bir aksiyom ekleyerek krizleri aşar. Bu bakımdan asıl mesele, kapitalizmi yıkacak bir çelişki bulmak değil, kapitalist aksiyomatiği istikrarsız, karar verilemez kılacak arzu akışlarını yaratmaktır. Deleuze ve Guattari bu akışların yaratım imkânını şizofrenide görürler." (2017: 69)

Bu bağlamda kapitalizm her zaman kendi sınırlarını aşabilir ve yeniden şekillendirerek hayatta kalmayı başarabilir; ama kapitalizmin bir dış sınırı da vardır. Bu da arzu akışlarının serbest bir biçimde ve mutlak kod çözümü ile dolaşmasını sağlayan şizofrenidir. Şizofrenik *"yıkıcı görevin ilkesi, yeniden-yerliyurtlulaşmanın feshedilmesidir. Deleuze ve Guattari yeniden-yerliyurtlulaşmayı daimi bir tehdit olarak tanımlar."* (Buchanan, 2014: 175) *"Ödipal üçgen, kapitalizmin toplumsal yeniden-yerliyurtlulaştırma için sarf ettiği tüm çabalara tekabül eden kişisel ya da özel yeryurttur."* (Deleuze, Guattari, 2014: 317) *"Amacı, arzunun hareketine yönelik*

olarak, dış sınır (yani şizofreni) kontrol edebilecek bir iç sınır yaratarak, şizofreni tehlikesini, modern kapitalist makinenin mutlak sınırını savuşturmaktadır." (Buchanan, 2014: 170)

1.4.2. ARZUNUN YERSİZYURTSUZLAŞMASI VE ŞİZOANALİZ

"Şizofren, kapitalizmin sınırına sıkı sıkıya tutunur: Onun gelişmiş eğilimi, onun artı ürünü, onun proletaryası ve onu imha edecek melektir."
(Deleuze, Guattari, 2014: 55)

Deleuze ve Guattari, Freudyen psikanalizin ve psikanalitik bilinçdışının sembolik temsili olan tiyatro modelinin radikal bir eleştirisini ortaya koyan *Anti-Oedipus*'ta; yeni bir psikiyatri projesi geliştirerek, eleştirmeyi amaçladıkları sistemin bir parçasına dönüşen psikanalitik yaklaşımların kodlarını çözmeye girişirler. Bu kodların çözümü ve mutlak biçimde yersizyurtsuzlaştırılması için ise bilinçdışının üretici arzu makinesi olan şizoanalizi önerirler. Yersizyurtsuzlaştırılmış arzu akışlarının sınırsız bir birleşimi olarak göçebe bir savaş makinesi işlevi gören şizoanaliz, ödipal baskıdan kaçış yolu olarak tasarlanır. *Anti-Oedipus*'un dördüncü bölümünü *Şizoanaliz'e Giriş* başlığıyla ele alan Deleuze ve Guattari; psikanalizin tiyatro modeli olarak tasarladığı bilinçdışını fabrika imgesi üzerinden ele alarak, onu, temsil formlarının baskısından kurtarma stratejisine girişirler. Zira şizoanaliz için bilinçdışı, fabrikaya benzer biçimde işleyen bir üretim alanıdır. Brian Massumi de bizleri kapitalizmin sınırındaki moleküler çıkış kapısına götürecek niteliğin bilinçdışının üretimselliği olduğu düşüncesindedir : *"eğer bir çıkış yolu var ise, tam da bulunduğumuz yerdedir bu: son kısıtlamada. Moleküler niteliği yeniden bir sınır olarak almak zorundayız."* (Massumi, 2013: 199) Massumi'nin kastettiği moleküler nitelik, bilinçdışının üretimselliğini karakterize eden 'moleküler bilinçdışı'dır ve bu bilinçdışı bir fabrika gibi işler.

Bilinçdışını ve bireyi ödipal üçgenlerin (baba-anne-çocuk) içerisine hapseden ve her defasında bir tiyatro temsilini yeniden üreterek arzuyu kontrol altında tutan ve onu sınırlandırdığı düşünülen psikanalizin bu 'yerliyurtlulaştırma' hamlesinin

kapitalist makineden ayrı düşünölemeyeceğini vurgulayan Deleuze ve Guattari için sınırdaki bir şizoanalitik makine inşa etmek gerekir.

"Oedipal kişinin arzuları çoğunlukla kendi arzuları olmayıp, ötekinin belirlenen ve yönlendirilen arzularıdır. Kapitalizmin bu arzu akışının önündeki tek engel ise şizofrenler ve şizolardır. Şizofrenler ötekinin arzusundan kurtularak kendi sınırsız arzu üretimini özgürleştirenlerdir. Bu nedenle şizoanalitik makine, oedipal arzunun kodlarının çözölmüsidir. Şizoanalitik makine yoksunluk üzerinden şekillenen kapitalist arzu kodlamasının nasıl yersizyurtsuzlaştırılabileceğini gösteren bir bilinçdışı arzu makinesidir." (Kılıç, 2013: 145-146)

Bilinçdışını temsilden ayrı düşünmeyerek aşkınsal bir perspektif üzerinden olumsuzlayan psikanalizin ödipal yapısı, bu bağlamda, negatif bir niteliğe sahiptir. Buna karşın önerilen ve geliştirilen şizoanaliz ise arzu üretimi üzerinden kurulan bilinçdışının yaşamı üretime katması ile birlikte açığa çıkan arzunun yersizyurtsuzlaşmasına yönelik bir olumlamadır. Tam da bu bağlamda şizoanaliz; Nietzsche'nin güç istenci ve ebedi dönüş, Spinoza'nın etkin beden arzusu ve *conatus* gibi kavramları ve Bergson'un virtüel oluş ontolojisiyle bağlantılı olarak geliştirilmiş bir bilinçdışı arzu makinesidir. Fakat bu noktada altını çizmemiz gereken bir detay var ki o da şizoanalizin 'ne olmadığı' ile ilgilidir: şizoanaliz bir 'değer üretimi' değildir. O daha çok akışlar, bağlantılar, çokluklar, oluşlar üretimi olarak yaşamı içkinlik planında (düzleminde) olumlamaktır. Psikanalizin aksine, varolan olayları ya da problemleri basitçe tek bir kökene indirgemek yerine, her bir olay için birden fazla çoklu bakış açısı sağlama girişimi olarak ele alınır.

Deleuze ve Guattari'de, kapitalist makine tarafından psikanaliz vasıtasıyla ödipalleştirilen bilinç; imgelerden ve imgelerin imgelerinden oluşan bir bastırmanın ürünü olarak kabul edilir. Bu birey, yaratıcılığın ve imgelemen özerk kaynağı olmadığı gibi, onun toplumsal temsiliyete katılma tarzı da kapitalist bastırmanın motoru niteliğindeki Oedipus tarafından belirlenmektedir. Düşünme biçimlerimizden yaşam tarzlarımıza hemen her şey Oedipus gibi bir seçici elekten geçerek belirlenime tâbi olur. Böylesi bir ortamda ister devrimci ister eleştirel olsun, tüm söylemler ve akışlar kapitalist ekonomik pazarda alınıp satılabilen metalar olarak yerliyurtlulaştırılır ve sisteme entegre edilir.

"Bu yüzden Deleuze ve Guattari, yersizyurtsuzlaştırılmış akışların sınırsız birleşimi aracılığıyla imgeler üreten bir kuram olan 'şizoanaliz'i Oedipal baskıdan

kaçış yolu olarak görürler. Üretimin ve arzunun soyut akışları açısından toplumun 'evrensel tarihi'ne sahip şizoanaliz, kapitalin *socius*'u tarafından özbilinçli biçimde - fakat her türlü yeniden yer-yurt edinmeden ve üst-kodlamadan kaçan bir dış sınır olarak- üretilir. Deleuze ve Guattari'nin toplumsal kuramına ait mantığın, sonsuz yinelenmeye uyan bir kısır döngü mantığı olduğu keşfedilir: Kapitalizm ve arzunun tabakalaşması, şizoanalizi üretir; fakat sadece şizoanaliz bu üretimi tanımlayabilir. Şizoanalizin ölçütleri tamamen içkindir: Şizoanaliz bir 'hakikat' modeline uyup uymadığını anlamak için eleştirel olarak değerlendirilemez; aksine, sadece bir arzu üretimini etkileyebilmesine göre değerlendirilebilir. Kanıt, olağanüstü başyapıt *Bin Yayla*'dan gelir: Mevcut bir söylem tarzına göre anlaşılmaktan ve kayıt edilmekten kaçır." (Goodchild, 2005: 172)

Kapitalizmin dış sınırında üretilen şizoanaliz, Goodchild'ın da belirttiği gibi, tüm egemen söylemlerden ve temsillerden kaçıştır ve tam da bu sebeple kaçış çizgileri yaratarak kayıt altına alınmayacak biçimde iş görür. Zira kayıt altına alınmak demek yerli-yurtlu olmak demektir; şizoanaliz ise göçebedir, üstelik bir göçebe bilimdir. Üretimi engelleyen en güçlü düşünce tarzı olan ödipalleşmiş temsiliyete ve onun yeniden üretim mekanizması psikanalize yönelik güçlü bir saldırı olan şizoanaliz ve *Anti-Oedipus*; egemen olan, toplumu hiyerarşik bir yapıya indirgeyen, fark'ı ve farklılıkları olumsuzlayarak diyalektik bir bastırma içeren tüm düşünce biçimlerine yöneltilmiş bir savaş makinesidir. Bu savaş makinesinin yeni düşünce bölgesinde işaretlenmelerden kaçarak atılımını sağlayabilmesinin en büyük sebebi ise tutunmuş olduğu alanın pürüzsüz bir mekân, pürüzsüz bir yüzey ve 'dış' olmasıdır. "*Şizoanalitik bilinçdışı, katmanlara dayanan düşünceden kaçan çoklu cinsellikler ve ilişkilerle ilgilidir. Eğer 'dış' ya da bilinçdışı, seçilemez görünüyorsa, bunun nedeni, özü bakımından öyle olması değil; aksine katmanlı düşünce kategorilerinin onu anlayamamalarıdır.*" (2005: 265)

"Oedipal arzu hep bir kayıp nesneye yöneliktir ve bu nesne de fallus gibi simgesel olduğundan yerinde yoktur. Oedipal cinsellik de bu yoksunluk üzerinden kurulur. Örneğin Oedipal arzu yasaklamayla iğdiş edildiğinden, kendini annesinin bir fantazmasıyla ilişki kurmaya zorlar. Şizoanaliz ise yoksun olma ve bunun neden olduğu olumsuzlamayla işlemediğinden, şizoid cinsellik belli bir simgeyle özdeşlik kurmak yerine, olabildiğince farklarla çoğalabilen cinsellikler üretir. Bu nedenle şizoid bilinçdışı, dayatılan kodlardan kaçan çoklu cinsellikler ve bağlantılarla ilişkilidir." (Kılıç, 2013: 152)

Bu bağlamda, bir şizonun, çoklu cinsellikler üretebilmesinin sebebi, kendi kendini sürekli olarak köklerinden yani yer-yurttan koparabilmesi ile bağlantılıdır. Bu sebeple şizoanaliz bilinçdışını, 'aktif' arzu yapısı içerisinde şizofrenik kaçış

yolları ile kavrayarak ilerlerken moleküler bağlantılar kurar; nevrotik modeli esas alan psikanalitik bilinçdışı ise ‘reaktif’ arzu yapısı içerisinde, nevrozlar aracılığıyla, Oedipus’u üreterek molar bağlantılar ve düzenlemeler kurar. Katmanlı, hiyerarşik ve pürüzlü yüzeylerden oluşan molar bağlantılar yoluyla sabit öznellikler inşa edilir.

Freudyan modelde bilinçdışı arzu; dil sürçmeleri, jestler ya da rüyalar yoluyla edimselleşerek tüketime uygun hâle getirilir. Bu edimselleştirme işlemi her zaman Oedipus’a uygun biçimde yaratılır; çünkü Oedipus’tan kaçmak kapitalist makine etrafında örgütlenen toplum tarafından istenmeyendir, nitekim ensest yasağı da bu sebeple vardır. Bu eksende baktığımızda Oedipus’un kendini açığa çıkardığı ilk yer-yurdun aile olması şaşırtıcı gelmez. Tüm bilinçdışı süreçleri babanın yasasıyla açıklayan psikanaliz için bu yasa bütün sosyal yatırımların da merkezi konumundadır. Babanın çocuğu anneden koparması ya da anneye olan iletişimini kısıtlaması olarak ele alabileceğimiz bu yasaya göre çocuğun babayı öldürme isteği annesiyle birlikte olma arzusundan kaynaklanır. Bu bağlamda psikanalizin problemleri, sorunları çözme yöntemi, tıpkı aşkınsal mantıkta olduğu gibi, kökene yönelerek çocukluk dönemlerini analiz etmektir.

"Bu anlamda çocuğun ilk ilişkisinin babanın yasasıyla koparılması, arzunun da ilk olarak engellenmesine, bastırılmasına ve yeniden anneden ayrı, başka bir düzlemde kodlanmasına neden olur. Böylece aile içerisinde şekillenen arzu, babanın yasası tarafından yasaklanmış olanı arar. Arzunun bu yasaklanmayla açıklanması da arzuyu hep bir aşkınsal gösterenle açıklayarak, arzuyu bireyin kendi üretim sürecinden koparıp hep bir başkasının arzusuna bağlar. Bu yüzden oedipal arzu bedenler arasındaki ilişkiden ya da bireysel bir fantezi alanından gelmeyip, dışarıdan gelen ötekinin arzusudur." (Kılıç, 2013: 91)

Bu reaktif arzu yoluyla üretilen nevrozlar, nevrozu Oedipus’a geri göndererek kendi itaat edişini onaylar:

"Nevrotik, toplumumuzdaki kalıntı ya da yapay yeryurtlarda mahkumdur, ve onların tümünü, analistin muayenehanesinde, psikanalistin eksiksiz bedeni üzerinde yeniden inşa edildiğince nihai yeryurt olarak Ödipus’a indirger (evet, patron babandır, ve öyleyse devlet başkanıdır, ve öyleyse sizsiniz doktor...). Gezinip duran, oraya buraya göç edip sendeleyeyen şizo ise kendi organsız bedeninin yüzeyinde sociusun ayrışmasının en uç sınırlarına ulaşarak yersizyurtsuzlaşma dünyasında hep daha öteye atılır; ve şizonun gezintisi, belki de onun dünyayı yeniden keşfinin kendine özgü tarzıdır." (Deleuze, Guattari, 2014: 58-59)

Freudyen psikanalizde Oedipus'a indirgenen bireyin kimliği arzusunun baskı altına alınması ile gerçekleşir. Freud için bu durum yaşamın özüne yönelik bir gerçeklikten kaynaklanır ve babanın yasasıyla ifa edilen bu süreçte arzu ödipal olarak sabitlenir. Yani Freud için babanın ensest yasası arzuyu üretir; bu da arzusunun negatif olarak kavranmasına neden olur. Nitekim bilinçdışında şekillenen Oedipus ensest bir arzuyla bağlantılı olduğu için sapkınlık olarak değerlendirilir. Bireye ise ya 'normal' ya da 'anormal' şeklinde iki potansiyel atfedilir. Burada atfetme süreci bir tür dayatma olarak işler; anormal arzuları olduğu düşünülen bireyler üzerinde toplumsal baskı yoluyla sosyal makineden dışlanma korkusu yaratılarak Oedipus'u içselleştirmeleri ve arzularını bastırmaları istenir. Böylece kişi kendi arzusunu bastırıp başkasının arzusunu yaşamaya yönelir. Bireyin psişik arzusunu bastırarak toplumsalın arzusunu yaşamaya yönelmesi, arzuyu bir yasaya bağlı kılan Oedipus'un utanç imgesi ile bağlantılıdır. Bu sebeple içinde yaşadığı toplumsal formasyon ve sosyal gerçeklik tarafından üretilen bastırma sürecini içselleştirerek ve arzuyu negatif olarak kavrayarak kendisinin bastırılan arzularının başkası tarafından yaşanmasını da engellemeye çalışır.

"Aile içerisinde üretilen arzu, tüm bilinçdışı süreçleri oluşturur ve bu bilinçdışı süreçler şizoid arzuyu değil, gruplaşmış-gruba bağlanmış arzuyu üretir. Bu nedenle, ödipal bilindışında her zaman için konuşan bir öteki vardır ki bu öteki ya anne, ya baba ya da aile içi bir diğer kişidir. Bilinçdışında konuşan bu öteki kendi arzularını bilince dayatarak, birey üzerinde suçluluk ve utanç ile bir erk oluşturarak, onun tüm yaşamsal süreçlerine hükmeder. Örneğin bireylere dayatılan evlilik baskısı, bireysel arzusunun çok uzağında gruplaşmış arzudur. Bu anlamda Oedipus, hükmetmenin ve sömürmenin bir aracıdır." (Kılıç, 2013: 96)

Bu bağlamda ele aldığımızda ödipal arzusunun Freud tarafından cinsellikle sabitlenmiş bir arzu olduğunu görürüz. Üstelik Freudyen psikanaliz bu ekseninde tüm arzu biçimlerini ödipal arzu ve cinsellik ile açıklamaya çalışarak onu yasaya bağlı kılmaya çabalar. Bu yasa yolu ile bireye neyin fantezisini kurup neyin fantezisini kuramayacağı bildirilirken gruplaşmış fantezinin dışına çıkmaması, çıktığı takdirde cezalandırılacağı ya da hadım edileceği hatırlatılır. Oedipus yasası kapitalist makine tarafından onaylanmış bir yargı sistemidir. Birey de bu yargı sistemi içerisinde sürekli olarak hadım edilme korkusu taşır. Bu sebeple, bastırmak zorunda kaldığı tüm psişik arzularını negatif bir arzuya dönüştürerek, kendini özdeş, kapalı, sabit bir toplumsal sistemin parçası olarak konumlandırır. Çünkü toplumsal sistemin ve

yapının korunması ancak bu yasanın içselleştirilmesi ve yasaklama yoluyla olanaklıdır. Bu anlamda cinsel bastırma olarak işleyen Oedipus'un ilk yer-yurdu ailedir; aileden sonra ise kilise, okul, ulus, kültür gibi yerleşik düşünceye dayalı olgular bireyleri arzuları üzerinden sömürgeleştiren ödipalleşmiş yer-yurtlar olarak dikkat çeker. Deleuze ve Guattari ise arzuyu Freud'un aksine cinsel arzu ile sınırlandırıp, sabitlemezler; çünkü arzunun sabitlenmesi onun tüm olanaklılığını gasp etmek demektir.

"Ödipus bir labirent gibidir, ancak yeniden içine girerek çıkabilirsiniz (ya da birisinin girmesini sağlayarak). Sorun veya çözümü olarak Ödipus, arzulama-üretimini tümünden tıkayan bir düğümün iki ucudur. Vidalar sıkıştırılmıştır, üretime dair hiçbir şey artık yol alamaz, bir uğultu dışında. Bilinçdışı çiğnenmiş, üçgenleştirilmiş ve kendisine ait olmayan bir seçimin içine sürüklenmiştir. Tüm çıkışlar tutulmuştur: kapsayıcı, kısıtlayıcı-olmayan ayrımların kullanımı artık mümkün değildir. Bilinçdışı için ebeveynler inşa edilmiştir. ... Çıkış yolu yoktur, ya nevroz ya normallik. Kardeşler topluluğu, üretim ve arzulama-makinelerine dair bir şey bulup çıkarmaz; aksine, gizliliğin peçesini örtünür. Bu sırada ödipalleştirilmeyi, bir ya da diğer biçimin altına girmeyi, bir ucu veya öbürünü reddedenler için, psikanalist, yardıma tımarhaneyi veya polisi çağırır. Polis bizim tarafımızda! psikanaliz, toplumsal bastırma hareketini desteklemekten ve ona bütünüyle iştirak etmekten aldığı tadı bundan daha iyi sergileyemez." (Deleuze, Guattari, 2014: 121-123)

Deleuze ve Guattari için arzu ödipal bir temsile sabitlenemez; zira arzu sürekli bir akış, makine benzeri dinamik bir süreçtir. Fakat psikanalizin aşkınsal yöntemi, arzuyu kayıp bir nesneye ya da imgeye sabitlediği için arzu akışlarını sürekli keserek iş görmektedir. Onlar için bilinçdışı ödipal değil sosyal olduğu için fabrikaya benzer. Üstelik bilinçdışı, ideal olan hiçbir şeyi de içermez. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari için şizoanalizin amacı 'bilinçdışını ödipallikten arındırmak' olarak açıklanır:

"Şizoanaliz, Ödipus'u çözüme kavuşturmayı amaçlamaz, onu ödipal psikanalize göre daha iyi çözmek gibi bir amacı yoktur. Onun amacı, gerçek sorunlara ulaşabilmek amacıyla bilinçdışını ödipallikten arındırmaktır. Ödipus sorununun bundan böyle dillendirilemeyeceği yetim bilinçdışının o bölgelerine, esasında 'tüm kuralların ötesine' ulaşmaya niyet eder." (2014:125)

Freud tarafından geliştirilen Oedipus temelli psikanalitik söylemin genel temsil stratejilerini ve etkilerini büyük çaplı bir tartışmaya açan Lacan, bu alanda büyük çalışmalara imza atmış bir figür olarak oldukça değerli bir konumdadır. Çünkü Lacan için geleneksel psikanalitik söylemin Oedipus kompleksi kendini

psişik bir yapı içine yerleştirmiştir ve bu yapının geliştirilmesi gerekir. Bu niyetle yola çıkan Lacan, yapısal dilbilimden faydalananarak Oedipus'un ve onun arzusunun imgesel temsiline, simgesel ve yapısal bir eleştirel yorum getirerek Oedipus'u geliştirir. Burada bizim için önemli olan detay, Lacan'ın bu yeni semiyotik yorumunun ne kadar eleştirel olduğu ile ilgilidir. Saussure'ün dilbilim üzerindeki çalışmalarından etkilenen Lacan, baskı altına alınan arzuyu, çocuğun babayı temsil eden bir dilin sembolik düzeni içine girmiş olması ile açıklar. Bu sembolik düzen içerisinde bilinçdışı, tıpkı dil gibi, çeşitli kurallar ve göstergeler ile yapılandırılmıştır. Bilinçdışını oluşturan her bir gösterge başka bir gösterge ile bağlantılıdır ve böylesi bir yapıda bilinçdışına ancak temsillerle ulaşılabilir. Bu da arzunun ancak ve ancak temsilleriyle varolabilmesi demektir. Bu bağlamda Lacan'ın psikanalitik teorisinde arzu hep bir başkasının arzusuna, yani bir temsile yatırılır. Lacan'ın söyleminin oldukça net bir 'negatif arzu kavrayışı' olduğu aşikârdır.

"Lacan da Levi Strauss gibi insanı ona aşkın olan bir yasanın (dil) nesnesi olarak ele alır. Freud için bilinçdışını açıklayan öge Oedipus kompleksiyken, Lacan için bilinçdışını oluşturan babanın gramer kurallarıyla oluşmuş olan dildir. Lacan'a göre insan mevcut koşullar içerisinde yaşama başladığında, o koşulları belirleyen sosyal yasa ve dili de kabul eder. Çocuğun kimliği de babanın kurduğu bu yasa (gramer kuralları) ve sosyal koşulları belirleyen dil kuramı içerisinde şekillenir." (Kılıç, 2013: 42)

Lacan'ın dilin ve göstergelerin sistematik yapısında geliştirmiş olduğu, bir aşkın gösteren ve yoksunluk ögesi olarak 'fallus' biçimindeki ödipal yapının, sembolik düzene yönelik bir geriye dönüş olduğu ortada olmakla beraber; bu gerileme aynı zamanda bir 'anamlama' sürecini içerir.

"Lacan, erkin kendi baskısını yürütmek üzere Oedipus'u kullandığı semiyotik rejimi keşfetti; bu tür bir rejimi yıkmadı ya da arzunun hakiki doğasını keşfetmedi. Lacan, artık bilinçdışını gizli anlamlara dayanarak analiz etmemesine, onun yerine, bir anamlama yapısı aramasına karşın, bu tür bir yapı aracılığıyla iş gören erk ilişkilerine bakmaya yönelmiştir. Bilinçdışı artık, anlam sorularını ortaya atan bir temsiliyet tiyatrosu değildir; öte yandan, kullanım sorularını ortaya atan bir fabrikaya ya da makineye de dönüşmemiştir." (Goodchild, 2005: 201)

Nitekim, Deleuze ve Guattari'nin psikanalize yönelik en büyük eleştirisi ve karşı çıkışı da buradan gelecektir. Zira, hem Freud hem de Lacan özelinde psikanalitik yöntem bilinçdışını hep bir 'öcü' olarak ele almış ve bilinçdışının

toplumsal alanla olan ilişkisini ve bağını görmezden gelmiştir. Onlar için arzu, bilinci yapılandıran bir sınır olarak olumsuz ve negatif biçimde kavranır.

"Lacan'cı anlamlama yapısı arzuyu içkinlik alanından kopararak, üç şekilde bozar. İlk olarak, arzu her zaman eksik olmaya mecburdur ve her zaman kendisinde eksik olanı arzulayacaktır; bir eksiği olmaksızın hiçbir şeyi arzulayamaz. İkinci olarak, baskı kaldırıldığında yatışacağını ve tatmin olacağını varsayarak, sadece yasaklanmış olanı arzulayacak ve bu yüzden sadece bastırıldığı zaman arzulayacak şekilde arzuyu bir yasaya bağlı kılar. Üçüncü olarak, bu yasa, bir aşkın ideal olarak gösteren tarafından kurulur, öyle ki sonunda arzu her zaman kendisini aşan ve asla mevcut olmayan bir haz arayışındadır." (2005: 202)

Bu bağlamda, Lacan için tüm istek ve arzular dilin düzeni içerisinde kurulurken, birey de dilin sınırları içerisindeki yapılara boyun eğmeye mahkumdur.

"Lacancı yapısal psikanaliz, toplumsal kurum olarak aile kodçözümüne ve yersizyurtsuzlaşmaya boyun eğdiğinden, inanmaksızın aynı inancı yalnızca soyutlar ve zayıflatır; çünkü Oedipus'u aile romansından dilbilimsel metafora indirgemek ya da genişletmek bile, Deleuze ve Guattari'nin vurguladığı üzere, 'bize aileselcilikten kaçma aracı sunmaz, aileye nesnel literal değerlerini kaybettiği anda evrensel metaforik bir değer atfeder'. İster mit, tragedya, düş biçiminde, isterse metafor biçiminde olsun Oedipus, özgür biçimli arzuyu sabit imgelerde ele geçirip tahrip etme işlevi gören bir temsil ve (ne kadar zayıflatılmış olursa olsun) bir inançtır." (Holland, 2013: 182)

Deleuze ve Guattari'nin Lacan yorumları uyarınca, onun bu yeni psikanalitik modeli sembolik dil düzleminde kurarak arzuyu bir eksiklik, fallusun yokluğu üzerinden konumlandırması ve başkasının arzusuna yöneltmesi düşüncesinin arzuyu sabit imgelere, temsil sistemlerine indirgemek olduğuna şahit oluyoruz. Oysa Deleuze ve Guattari'nin tüm temsil sistemlerinden kaçıp kurtulan pozitif bir arzu kavrayışı olarak ele aldıkları şizoanalizin eleştirel görevi ise temsil iktidarını yıkmak, inanç anlayışını bilinçdışından söküp atmak ve molar yatırımların yeniden-kodlanmasına mücadele etmemektir. Tam da böylesi bir sebeple Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*'ta, şizoanalizin biri olumsuz ve yıkıcı olmak üzere üç tane görevi olduğunu dile getirirler. Zira reaktif düzenlemeler içerisine kapatılan arzulama-makinelerini aktif hâle getirebilmek için yıkıcı izleklerin takip edilmesi gerekir. Ancak yıkıcı işlevin olumlu işlevleri mümkün hâle getirmesi ile arzulama-makineleri aktif olarak çalışmaya başlayabilir. *"Yıkın, yok edin: şizoanalizin görevi bilinçdışının yıkımı, tam bir temizliği, tam bir küretajı vasıtasıyla ilerler."* (Deleuze, Guattari, 2014: 460)

Psikanalizin yıkıcı gördükleri işlevlerine yıkımla karşılık veren Deleuze ve Guattari için şizoanalizin olumsuz görevi; Oedipus, süperego, ego, suç, yasa, kastrasyon gibi şeylerin tam bir temizliğini sağlanması, bunların köklerinin kazınmasıdır. Zira psikanalizin uyguladığı bu şeyler problemleri çözmek yerine onları çok daha fazla içselleştirmemizi sağlar. Yıkıcı görevin ana ilkesi ise yeniden-yerliyurtlulaşma işleminin yok edilmesi, bozulmasıdır. Çünkü yeniden-yerliyurtlulaşma daimi bir tehdit olduğu için bu tür devreleri işlevsizleştirmeden yersizyurtsuzlaşma icra edilemez.

"Deleuze ve Guattari'nin aklındaki yok etme işlemi, amacıyla ve sonucuyla, psikanalizin düşündüğü bir şeyden çok daha köklüdür. Zaten görmüş olduğumuz gibi, Ödipus'tan kurtulmak hem bir sorun hem de çözüm olarak ondan kurtulmaktır. Dolayısıyla Ödipus tuzağından kaçmak için ne Ödipallik-öncesi evreye gerilenir ne de Ödipallik-sonrası bir evre tasarlanır. Sonuçta söz konusu olan şey, Ödipal temsillerin arkasındaki ve altındaki arzunun Ödipal-olmayan faaliyetini yeniden keşfetmektir. Özünde yok etmek, yaşamlarımıza sayesinde yapı ve amaç verdiğimiz yanılsamaların (yani Deleuze ve Guattari'nin terimleriyle yeryurtların) karmaşık bir kümesini feshetmenin pratik bir tarzıdır." (Buchanan, 2014:171-172)

Şizoanalizin ilk olumlu görevi ise yorumlamadan mutlak surette bağımsız olarak arzulama-makinelerinin nasıl çalıştığını keşfetmekle ilgilidir. Bunun için de öznellikler devreye sokulur.

"İlk olumlu görev, herhangi bir yorumdan bağımsız olarak özne içinde arzulama-makinelerinin doğasının, oluşumunun veya işleyişinin keşfine dayanır. Arzulama-makinelerin nelerdir, makinelerine neyi dâhil eder ve onlardan neyi çıkarırsın, nasıl çalışırlar, insanı-olmayan cinsiyetlerin hangileridir?" (Deleuze, Guattari, 2014:463)

Şizoanalizin ikinci olumlu görevi ise şizofrenik ve paranoid yatırımlar arasındaki ayrım üzerinden belirlenir; çünkü şizofrenik arzu yatırımları yersizyurtsuzlaşmanın öntemeli olarak toplumsal sahadadır:

"bilinç öncesi çıkar yatırımlarından ayrıldıklarınca, ve sadece onlara karşı koymaya değil, ama onlarla karşıt tarzlar içinde bir arada varolmaya muktedir olduklarıncaya toplumsal sahanın bilinçdışı arzu yatırımlarına ulaşmaktadır. ... Şizoanalizin en genel ilkesi, arzunun her zaman için toplumsal sahanın yapıtaşı olduğudur. O her şekilde altyapıdır, ideoloji değil: arzu, toplumsal üretim olarak üretimin içindedir, aynen üretimin, arzulama-üretimi olarak arzunun içinde bulunması gibi." (2014: 500)

O hâlde şizoanaliz ve şizoanalitik arzu, ödipal imgelerin ve temsillerin yıkılmasıyla birlikte; çokluğun, oluşun, aktif gücün yaşama atılımını sağlayarak kodsuzlaşan ve yeniden-kodlanmaya izin vermeyecek biçimde yersizyurtsuzlaşan akışların, şizoid-bilinçdışı yatırımları ile desteklenerek moleküler tarzda düşünme modelidir. Öyleyse şizoanaliz, molar düzenlemeler ve molar çizgilerden kaçarak düşünen, sürekli yolda olan (yersizyurtsuz), egoyu yararak çokluk bağlantılarını özgürleştiren bir firari, dizginlenemez bir göçebe ve kendini çölün pürüzsüz yüzeyindeki kayganlığa ve akışkanlığa bırakan şizonun sayıklamalarıdır.

1.4.3. DELEUZE VE GUATTARI’NİN KAVRAMSAL ALET ÇANTASI

"Her kavram bir çokluktur, içinde başka kavramlardan gelen parçacıkları ya da bileşenleri taşır, başka problemlere bağlanır, sürekli farklı düzlemleri varsayar."

(Deleuze, Guattari, 2001: 25)

Yapısalcılık sonrası düşünce olarak da nitelendirilen modern Fransız tekil düşüncesinin önemli düşünürlerinden Deleuze ve Guattari, birlikte kaleme aldıkları son eserleri *Felsefe Nedir?*’de, nasıl ki bilimin nesnesi işlevler, sanatın nesnesi duyumlar ise felsefenin nesnesinin de kavramlar yaratmak olduğunu tartışır. Nitekim hem tek başlarına hem de birlikte ürettikleri çalışmaların hepsi kavramlar yaratmak ve bu kavramların içlerini doldurarak onları tıpkı bir alet gibi kullanmak üzerine kuruludur. Çünkü problemlere bu kavramlar ile bağlanılır ve köksapsal olan açık sistem bu şekilde kat edilir:

"Açık sistem kavramların tözlerine değil ama ayrıntı ve koşullarına bağlı kaldığında, oluşturulan sistem açıktır. Kavramlar önceden verili ve yapılı değildir, onları yaratmak ve içlerini doldurmak lazımdır. Kavramlar genellikler değil, gündelik düşünce üzerine etkide bulunan tekilliklerdir. Önemli olan kavramların kullanılma biçimleridir." (Akay, 1996: 16)

Tam da böylesi bir bağlamda, Deleuze ve Guattari’nin arzunun özgürleşmesi olarak örgütledikleri *Kapitalizm ve Şizofreni* adını taşıyan eserlerine ve şizoanaliz sistemine bağlanabilmek ve bir plan çizebilmek için, icat ettikleri ve Kosmos (2009) filminin incelenmesinde kullanışlı olacak bazı kavramsal araçları alet çantalarından çıkarmamız gereklidir.

1.4.3.1. ARZULAMA MAKİNELERİ

Deleuze ve Guattari'nin 'arzu' kavrayışlarında, arzu hiçbir zaman özlemi ya da eksikliği duyulan bir nesnenin temsili olarak sunulmaz. Yani arzu, Freud'un Oedipus hikâyesinin bitmeyen bir temsili olarak elde edilen şey ya da eksiklik değil; bir üretim etkinliği, üretici bir güç olarak kavranır.

"İşte bizim psikanalize yönelttiğimiz eleştiri: eksiklik ve hadım edilmeye dayanarak sofu bir kavrayış geliştirmek, sonsuz boyun eğmeye (Yasa'ya, imkânsıza vb.) çağrı yapan bir çeşit negatif teoloji geliştirmek. İşte buna karşı biz arzuyu olumlu olarak kavramayı, eksiklik duyan arzu olarak değil, üreten arzu olarak kavramayı öneriyoruz." (Deleuze, 2009: 349)

Arzu eksiklik olarak kavranmaktan çıkarak üretimin tarafına götürülür ve 'fabrika olarak bilinçdışı' Oedipus'un sahnelendiği antik tiyatronun yerini alır. Çünkü arzulama makinelerinin bastırılmasını gerekli kılan Oedipus arzusunun ve bilinçdışının üzerine kapanmıştır. Üstelik psikanaliz de bu bastırılışın direktiflerini veren iktidar sahibi olarak bilinçdışının konuşmasına izin verdiğinde, onu yalnızca düşlerin ve mitlerin dilinden konuşmaya zorlar. Burada bir tür tiyatro mizansenine dönüştürülen bilinçdışı teatral bir modele indirgenir ve politik, ekonomik ve toplumsal bağlamından koparılır. Çünkü psikanalistin divanına uzanan bilinçdışının teatral modeli arzusunun tüm fenomenlerini ailevi bir sahneye indirgeyerek diğer boyutları yıkma eğilimi taşır. Deleuze ve Guattari'nin çabası ise psikanalizin, arzusunun ve bilinçdışının üzerine örttüğü örtüyü kaldırarak arzusunun üretimle olan ilişkisini anlamamızı sağlamaktır. Onlar için bilinçdışı bir tiyatrodan ziyade fabrika olarak işler ve arzulama makineleri ya da arzu üretimi fikri de bu politik, ekonomik ve toplumsal boyutu bulunan fabrika ile bağlantılıdır. Bu bağlamda da arzu üretim ile ilişkilidir.

Arzu üretimini gerçekleştiren ise üretimin temel aracı olan makine ile arzuyu birbirine bağlayan arzulama-makineleridir. Böylece arzu ve emek arasında akım-kesim sistemi oluşturulur. Ve bu açık sistemde arzulama-makineleri birbirine eklenerek işlerler. Arzulama-makineleri makinelerden oluşmuştur ve üretken olan bu makine bir üretim faaliyetinden ziyade sürece işaret eder.

"Süreç ise, sürekli olarak birbirine bağlanan, birbirinden kopan bir karşılaşmalar sürecine işaret eder. Örneğin, bedenin parçaları olan meme ve ağız bir

araya gelen, birbirleriyle karşılaşan birer makinedir. Süt üreten bir meme makinesi ve ona eklenen ağız makinesi arasında sütün akışı, yani bir süreç mevcuttur; ikisi arasında bir ilişki vardır. Bu ilişkide üretimin gerçekleşebilmesi için akışın belli noktalarda kesintiye uğratılması gerekir, zira ağız memeden kopmazsa üretim bir çıktı ortaya koyamaz, yani çocuk boğulur. Bir çıktının oluşabilmesi için sürecin durması gerekir. Her süreç belli adımlarla ilerleyen ve belli bir sonuca varması gereken bir şey olarak ortaya konur. Yine de, süreç durur durmaz yeniden ilişki kurmak gerekir. Her birimiz ufak makinelerimizle birer ilişki kurarız, akışlar üretiriz ve sonra bu akışları keser, başka akışlar üretiriz. Daima akışlar ve kesilmeler vardır." (Demirtaş, 2017: 21-22)

1.4.3.2. ORGANSIZ BEDEN

"Organsız beden farklılaşmış organlarla organize edilmiş, eklemlenmiş, katmanlaşmış, işlevsel olarak bütünleşmiş bedenlerden her şey çıkartıldığında geriye kalandır."

(Deleuze, Guattari, 1987: 150)

Gilles Deleuze'ün, vahşet tiyatrosunun kurucusu ve edebiyatçı Antonin Artaud'dan ödünç alarak kullandığı organsız beden, somut yaşantıya indirgenemeyecek oluşların kat ettiği bir beden ifadesidir. Yeğînliğin sıfır olduğu bu beden yersizyurtsuzlaşmanın da mekânı olarak iş görür. Organsız beden kavramı ilk defa, Antonin Artaud tarafından, *Tanrı Yargısının İşinin Bitirmek İçin* isimli, sonradan sansürlen, radyo oyununun sonuç kısmında şu şekilde ifade edilir:

"Anatomisini yeniden düzenlemek için diyorum. İnsan hasta, yapılışında arıza var çünkü. Çıplak bırakmaya karar vermeli onu, ölesiye kaşınmasına yol açan şu hayvancığı söküp almak için, tanrıyı ve tanrıyla birlikte onun organlarını. (...) Organsız bir beden hazırladığınızda bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız ona." (Artaud, 2002: 45)

Organsız beden, organların karşıtlığı ya da düşmanlığı değil; ama organizmanın düşman olarak görülmesidir. Her türlü organizasyon biçimine, organizmaya ve bununla birlikte iktidar organizasyonuna karşı koyan bir bedendir. Deleuze'ün Artaud'dan yola çıkarak geliştirmiş olduğu bu kavram, bedenlerin ve organların örgütlenerek nasıl bir iktidar organizasyonuna dönüştüğünü ve herhangi bir iktidar organizmasının bir parçası olduğunu anlamamız açısından oldukça yararlıdır. Çünkü bu aynı zamanda, dil aracılığıyla inşa edilen yapıların ve anlam kalıplarının dünyayı ne şekilde homojen bir molar topluluğa indirgediğini görme fırsatı da verir.

"Organsız beden, organları olmayan bir beden değildir, sadece organizması, yani organların organizasyonu yoktur; organlara değil organların organizasyon biçimine karşı durur. Bir başka ifadeyle, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar. Deleuze ve Guattari için organsız beden organizmadan önce var olan bir şey değildir; organizmanın yanı başında var olan yeğinlikli, yeğinleştirilmiş bir bedendir ve bu bedenin kaçıp kurtulma, yani organizmadan kurtuluş tarzını ifade eder. Örneğin, kafamı kendi kafamış gibi hissetmeyip kendimi bir kafa içinde hissetmem." (Demirtaş, 2017: 93)

1.4.3.3. KÖKSAP (RİZOM)

"Rizomun başı ya da sonu yoktur; o her zaman ortadadır, bir şeylerin arasında, araşey, intermezzo. Ağaçta soy, rizomda ittifak vardır, özgün bir ittifak. Ağaç "olmak" eylemini uygular, ancak köksapın dokusunda "ve...ve...ve..."nin birlikteliği vardır."

(Deleuze, Guattari, 1987: 25)

Tıpkı Deleuze ve Guattari'nin çalışmaları gibi bir köksap da ortadan başlar; başı ve sonu yoktur, sadece ortası vardır. Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* isimli kitaplarında geliştirdikleri bir düşünce biçimi ve siyaset modeli olan köksap; ağaç biçimli düşüncenin hiyerarşik yapısını ve organizasyonel örgütleniş biçimini aşındırma hamlesidir. İktidarın her daim ağaç biçiminde karşımıza çıktığını dile getiren ikili bu merkezileşmiş, kendiyle özdeş, hiyerarşik ve belli bir öznenin temsiline dayanan Batı merkezli düşünce biçimini karşı; botanik biliminden ilham alarak geliştirdikleri yeraltından başlayarak çevreye yayılan ve yatay bir düzlemde ağ şeklinde büyüyen köksapları önerirler. Çünkü köksaplar dünyaya aşkın bir pencereden bakan ağaç biçimli düşüncenin aksine dünyaya yerden bakarlar. Köksapların bu yatay yayılmacı hareketi onların bütün oluşlara açık olmasını ve hem merkezileşmeden hem de hiyerarşik güç bağlantılarından kaçmasını sağlar. Özellikle anti-otoriter siyaset açısından oldukça büyük bir öneme sahip olan köksap düşüncesi; mücadele bağlantıları kurarak kendi kendini yaratan tekilliklerin çokluğa açılmasına imkân tanır. Bu bağlamda 2013 yılında ülkemizde yaşanan, hiyerarşik örgütlenme modellerinin terk edildiği ve aktif ve reaktif arzuların iç içe geçtiği bir eyleme dönüşen Gezi olayları köksapsı ya da rizomatik bir örgütlenme modeline örnek olarak gösterilebilir. *"Herhangi bir birlik veya bütünlük teşkil etmeyen, mücadele bağlantıları oluşturarak kendini yaratan anarşik çokluğun oluşturduğu tekillikler rizomatik bir direniş kristalidir. Türkiye'de son zamanlarda ortaya çıkan Gezi direnişi bu bağlamda özel bir örnek teşkil etmektedir."* (Kaya, 2014: 281)

Bir köksapın en önemli özelliklerinden biri kendisinin sabit bir kodlanmasına izin vermeyerek sürekli biçimde bu kodlama sistemlerinin dışına taşmasıdır. Bu sebeple yayılımlarını pürüzlü yüzeylerden ziyade pürüzsüz ve düz yüzeylerde gerçekleştirerek hareket eder ve bağlantıları merkezi olmayan yersizyurtsuzlaştırma yoluyla birbirine eklemleyerek çoğalırlar. Yeraltındaki bazı bitkiler, patates, ayrık otları ve hatta yeraltı farelerinin hareket biçimi köksapa örnek olarak gösterilebilir. Bir köksapta bağlantılar kurulurken, ağaç biçimli düşüncenin tersine, ortada bir nedensellik veya ereksellik yoktur; yalnızca çoklukların akışı vardır.

"Çoklukların akışı olan köksap aynı anda hem iyiyi hem de kötüyü içermesi nedeniyle çok boyutludur. Ne bir özne ne bir nesne olan, belirli bir ilke veya sisteme dayanmayan ve herhangi bir şeyin temsili olmayan çokluklar, bağlantılar ve toplanışlardan (asamblaj) oluşur. Köksap anlamlandırmalar farklı noktaların yakalanması ve bu farklı noktaların tutarlılık içerisinde birbirine bağlanmasıyla genişler. Bu bağlantıların kurulmasında köksap, asla kendinin bir üst veya aşkın kodlanmasına izin vermez. Kurulan her bağlantı yeni bir bağlantıyla kesilerek yersizyurtsuzlaştırılır." (Kılıç, 2013: 160)

Bu bağlamda her köksapın aynı zamanda bir yersizyurtsuzlaştırma akışı olduğunu söyleyebiliriz.

1.4.3.4. YERSİZYURTSUZLAŞMA

Yersizyurtsuzlaşma her tür bir üst kodlanmadan ve anlam dizgelerinden kaçan ve onlara karşı savaş açan bir göçebenin hareketi olarak ebedi dönüşün üretimidir. Yersizyurtsuzlaşma hareketini tüm aşkınsal anlam kodlarından çözülmüş bir üretim olarak düşündüğümüzde, bu kavramın birçok alanda ele alınabilecek bir kavrama dönüştüğünü fark edebiliriz. *"Bu anlamda yersizyurtsuzlaştırma yapısalcılıkla, aşkınsallıkla, psikanalizle, göstergebilimle ve Hegelcilikle bir hesaplama değildir."* (Akay, 1996: 19) 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 yer-yurt edinmesi ve sonrasında bu döngünün sürekli olarak tekrarlanması kapitalist toplumun aşındırılması olarak ele alınabilir. Burada kilit olan kavram her yeni yer-yurt 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. Bu anlamda yersizyurtsuzlaşma eylemi göçmenlerden çok göçebeleri ilgilendiren bir kavramdır. Zira göçmen bir topraktan başka bir toprağa yerleşmek üzere var olurken; göçebe bir sürekli bir gidip gelme eylemi içerisinde varlığını sürdürür. Bu da onların bir toprağı, bir yeri yersizyurtsuzlaştırmasına tekabül eder. Göçebenin bir coğrafyası vardır ama tarihi yoktur; çünkü tarih devlet aygıtı ile ilişkili bir kavram olarak yerleşmeyi, kök salmayı ilke edinen bir göçmenlik hareketidir.

Görelî ve mutlak olarak iki şekilde ayırt edilebilecek olan yersizyurtsuzlaşma edimi vardır. Yeryurdu değiştirmekten yani yeniden yeryurtlanmaktan ibaret olan *görelî* yersizyurtsuzlaşmada yeniden/üst kodlanma gelişir. Mutlak yersizyurtsuzlaşma ise bir kaçış çizgisi üzerinde yaşamaya denk düşer; burada kodsuzlaşma ve oluş vardır. Tam da bu bağlamda, yersizyurtsuzlaşma ediminin açığa çıkardığı bir diğer bağlantı ‘oluş’ kavramı ile ilişkilidir. Oluş hiçbir zaman merkezleşmiş ve aşkın kodlanmaya tâbi tutulmuş bir ‘olmak’ içermediği için sabit bir yerleşiklik anlamına gelmez. Aksine o akışkandır; göçebeliliğin kaygan mekânıdır.

"Bu oluş kavramı, her türlü töze ait özneye ait olan sabit yerleşik kavramların içini yarma; içinden, ortasından bir yerden bir köksap oluşturmayı içeren bir eylem. Köksap da Deleuze ve Guattari için belli bir kavram, çünkü bütün bir Batı metafiziğinin ve dilbiliminin, ağaçvari işleyişlerine, ikili dallanan budaklanan işleyişlerine karşı, herhangi bir yerden sıçrayan, herhangi bir yerden çıkan ayrık otları gibi, kendi köksüzlüğü içinde köklenen, filizlenen bitkileri içermesi, ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşmasını oluşturması bakımından önem kazanan bir kavram. Fakat aslında ‘oluş’, belki de, burada en önemli kavramlardan bir tanesi. Oluş ise, ben-öteki arasındaki ikili ilişkiyi yok eden bir kavram. Yani ikisini içinden yarıp, ikisinin içinden geçen, kateden bir kavram; çünkü oluş bütünlüğü kurmayan, bütünlük imkanını vermeyen bir kavram. Dolayısıyla her oluş, aslında, olduğu ile bir komşuluk ilişkisini ortaya koyan ama o komşuluk ilişkisini ortaya koyarken olduğunu da dönüştüren bir eylemi ifade ediyor." (1996: 20-21)

Yerleşikleşmeyen, taklit yapmayan; özetle mimesis içermeyen ‘oluş’ bir tür yersizyurtsuzlaşma edimi oluşturur.

1.4.3.5. GÖÇEBE SAVAŞ MAKİNESİ

"Biz savaş makinesini kaçış çizgileri üzerinde inşa edilen çizgisel bir düzenleme olarak tanımlıyoruz. Bu anlamda savaş makinesinin nesnesi kesinlikle savaş değildir; çok özel bir mekândır: terkip (kompoze) ettiği, işgal ettiği ve yaydığı kaygan mekândır bu. Göçebelilik tam da bu savaş makinesi-kaygan mekân kombinasyonudur."

(Deleuze, 1990: 50)

Deleuze ve Guattari tarafından kavramsallaştırılan göçebe savaş makinesi, devlet aygıtının dışında yer alır. Devlet aygıtı, savaşçıları kullanmak yerine, her daim polisi, orduyu ve gardiyanları kullanarak ayaklanmaları önler, kapar ve yakalayarak bağlar. Sahip olduğu ordu askeri bir örgütlenme modelidir; savaş makinesi ise devlet aygıtına indirgenemeyecek bir mutlak sınırdan yer alır. Hukuki bir temeli ve bütünleşikliği olmadığı için anlaşmaya sadık kalmayarak bağları ve kodları çözer. Devlet aygıtının kökeninden ayrı olarak makinesel bir değere sahiptir. Üstelik savaş makinesini kullanan göçebelerin bir tarihi yoktur; yalnızca coğrafları vardır. Çünkü tarih devletlerin kazandığı zaferlerle yazılır. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari, 'satranç' ve 'go' oyunu üzerinden devlet ve göçebe savaş makinesi arasında örnek bir bağlantı hattı kurar:

"Satranç bir "devletlilik" halini yansıtır. Taşlar kodlanmıştır. Her taş göreceli bir erke sahiptir. Go oyununun taşları ise basit aritmetik birimlerdir. Burada piyonlar "özneleşmemiş bir makinasal düzenleme"nin öğeleridir; "onların iç özellikleri yoktur, sadece durumları vardır". Satranç kodlanmış, kurallaştırılmış, cepheyi ve geri güçleri içeren bir savaştır. Go ise, kavga çizgisi, cephesi ve geri güçleri olmayan bir savaştır. O tam bir strateji oyunu iken satranç salt bir göstergebilimdir. Ve son olarak, ikisinin mekanı da farklıdır: Go'nun "kaygan" mekanına karşıt olarak satrancın "pürtüklü" mekanı." (Deleuze, Guattari, 1990: 27-28)

Kodlara ve kurallara tâbi olan satranç oyunu bu anlamda devlet aygıtı özelliği taşıırken, go kodlanmamış bir kaçış çizgisinde sürekli kodların dışına çıkan stratejik bir oyundur. Devletlerin pürtüklü mekânına karşılık pürüzsüz bir uzamda kaçış çizgileri çizerek göçebeleşir.

"Devletlerin pürtüklü mekânları hiyerarşik ve kodlayıcı yapılarıyla savaş makinesini kaparak, ondan bir ordu, polis, asker ve işçi oluşturmaya çalışırken, göçebelerin kaygan mekânları hiçbir hiyerarşinin ve kodlamanın olmadığı bir yersizyurtsuzluk üzerine kurulmuştur. Bu yüzden Deleuze için devrimci olasılıklar kapitalist sistemin çelişkilerinde değil beklenmedik kaçış hareketlerinde saklıdır." (Raunig, 2012: 61)

Bu bağlamda göçebeleri göçebe yapan süreç onların tekilliklerinde saklıdır ve yaratıcı oluş deneyimleri hiyerarşik kodlanmalara, köklere ve özdeşliklere karşı geliştirdikleri savaş makinesine dönüşerek direniş formu yaratmalarını sağlar. Fakat unutulmaması gereken şudur ki; göçebe savaş makineleri devletsizlikleri ya da devlet-karşıtı olmaları üzerinden tanımlanmaz, devletin dışında bir kaygan mekâna

sahip olarak farklı bir yerleşme modelini benimserler; ama yerleşiklik karşıtı değildirler. Bu sebeple göçebe savaş makinesi ve devlet aygıtı pratik anlamda bir arada var olurlar. Birbirinden ayrı ya da birbirlerine karşıt değildirler. Göçebe savaş makinesi devlet aygıtından dışarıya doğru bir kaçışın tezahürüdür ve kaçış devingendir, sabitlenmez. Çünkü her daim devlet aygıtı tarafından kapılma tehlikesiyle karşı karşıyadır ve makinenin devletin askeri bir aygıtına ve kaçış çizgilerinin de yıkım çizgilerine dönüşmemesi için devinimini sürdürmek zorundadır. Bu bağlamda "devlet aygıtının sınırında çalışan ve devleti imkânsız kılacak kuvvet göçebe savaş makinesidir." (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 274)

1.4.3.6. KAÇIŞ ÇİZGİSİ VE ŞİZO-ÖZNE

"Kaçış çizgisi bir yersizyurtsuzlaşmadır. Fransızlar bunun ne olduğunu pek iyi bilmezler. Elbette onlar da herkes gibi kaçarlara, ama kaçmanın dünyadan çıkmak olduğunu (gizemcilik ya da sanat), ya da korkakça bir şey olduğunu, çünkü taahhütlerden ve sorumluluklardan sıyrılmak olduğunu düşünürler. Kaçmak kesinlikle eylemden vazgeçmek demek değildir, bir kaçıştan daha eylemli bir şey yoktur. Hayali olanın tam karşıtıdır kaçış. Ve aynı zamanda kaçırmaştır, illa ki başkalarını değil, bir şeyi kaçırma, bir sistemi kaçırma, bir hortumda delik açar gibi... Kaçmak bir çizgi çizmektir, çizgiler çizmektir, bütün bir kartografidir."

(Deleuze, Guattari, 1987: 47)

Kaçış çizgisi, kaçmak ve kaçırma edimlerini bir arada bulunduran bir çifte eşitliği tanımlarken yersizyurtsuzlaşmanın da anahtarına dönüşür. Bu anlamda kaçış çizgisi organizmayı bozmaktır; ama bu bozma süreci öldürmeyi asla içermez. Bedenin düzenlemesini bambaşka bağlantılara açarak ve özdeşliklerden uzaklaşarak yaşamı üretmektir. Bu anlamda kaçış çizgisi bir yersizyurtsuzlaşma vektörü olarak yeni temsiller yaratmak yerine başka kaçış çizgilerine bağlanma sürecidir; kaçarken kaçırmasının sebebi de oluş deneyimleri ile bağlantılıdır. Deleuze genel olarak üç temel çizgiden söz eder:

"Bir yanda katı parçalılığın bir devlet aygıtı benzeri bir varlığı gösteren molar çizgi; öte yanda ise esnek parçalılığın kendisi boyunca duygulanımsal ilişkilendirmeler ve her tip oluşun (kadın-oluş, hayvan-oluş, siyah-oluş) meydana getirdiği moleküler çizgi. Arzu oluşumları moleküler çizgi boyunca iş görme eğilimindeyken, yaşam ve kurumların resmi örgütlenmesi, molar çizgiyi harekete geçirme eğilimindedir." (Patton, 2005:48)

Üçüncü çizgi ise kaçış çizgisi olarak tanımlanır. Geçmiş ve geleceği olmayan yalnızca oluşları ve coğrafyaları bulunan göçebelerin bedeninde yer alan bu çizgi bir yersizyurtsuzlaşma vektörü olarak iş görür. Böylece pürüzsüz bir mekânın taslağı çizilir. Bir hortumda delik açılır ve bir köksap tam ortadan peydah olur; böylece düzen yıkılmaz ama bozulur. Tıpkı bir hortum gibi sızdırmazlığını yitiren düzen bir çıkış ya da sıvışma çizgisi çekerek kendi dışarısının kendi bağrında olduğunu keşfeder. Bu Derridacı bağlamda bir sökme değil saptırma ve askıya alma hamlesidir. Böylece sistemin istikrarsızlaşması sağlanır ve oluş dünyasına geçilerek düzen tehdit edilir. Toplumsal kodları parçalayarak kaçırma edimini gerçekleştiren kişi kaçış hattındaki şizo-öznedir.

"Deleuze ve Guattari'nin analizinde şizofreni bir hastalık ya da biyolojik durum değil; kapitalist toplumsal koşullar içerisinde üretilmiş potansiyel olarak özgürleştirici bir psişik durumdur, mutlak kod bozumunun bir ürünüdür. Öznelerin burjuva gerçeklik ilkesinden, onun baskı altına alan ego ve süperego kısıtlamalarından ve Ödipal tuzaklarından sıyrıldıkları psişik bir merkezsizleşme süreci olarak şizofrenik süreç, kapitalizmin istikrarına ve yeniden üretilmesine karşı radikal bir tehdit ortaya koyar." (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 278-279)

Bu anlamda şizo-özne, kaçış hattında şizofrenik bir yarılma gerçekleştiren kişiye tekabül eder. Deleuze ve Guattari için aynı zamanda devrimci-özne olan şizo-özne asla disipliner bir parti insanı değildir. Çünkü disipliner parti insanı kemikleşmiş hegemonik ve ideolojik kodlara sıkı sıkıya bağlı molar bir kümenin yerliyurtlu figürüyken; şizo-özne, bilinçdışının üretimindeki yersizyurtsuz arzu akışı olarak duvarı aşır, moleküler öğelere açılır. Burası oluş'un düz ve pürüzsüz kaygan mekânı olarak mutlak kod bozumunun ve temsillerden kaçışın hududu olan organsız bedendir. Şizo-öznenin organsız bedeni sürekli bir kaçma ve kaçırma dahilinde kapitalist sistemin sapmasına neden olarak göçebe bir savaş makinesine dönüşür. Bu anlamda şizo hep firaridir.

"Bu moleküler yön, tekilliklere gider ve yığın fenomenlerin aksine tekillikler -küçük adamlar, kısmi parçalar yahut oluşlar- arasındaki etkileşimleri ve onlar arasındaki bağları, herhangi bir yasaya kaymadan dalgalar, akımlar ve oluşlar şeklinde üreterek 'kaçış çizgileri' yaratır. Bu bağlamda şizonun yüzü, arzusunun özgürleşmesine dönüktür. Bu onun devrimci perspektifi ve virtüelitesidir." (Kara, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 245)

1.4.3.7. KADIN-OLUŞ

Eğer oluş, olumsuz ya da karşıt olmaktan ziyade, bir kaçışsa kadın-oluş'un diğer yersiyurtsuzlaşma formları arasında bir önceliğe sahip olduğunu iddia edebiliriz. Zira kadın-oluş diğer oluşlar için bir referans kaynağı işlevine sahiptir. Deleuze ve Guattari için erkek yalnızca bir cinsiyet kimliği değil, ama tüm oluşların ve varlıkların belirlendiği üst bir standart olarak majördür. Bu nicekliksel bir majörlükten ziyade hemen her tür söylem, varlık, form erkek ölçüt alınarak türetildiği içindir. Tarihe ya da kültüre baktığımızda neredeyse tüm söylencelerin erkeği attettiğini, erkeğin hikâyesi olduğunu görebiliriz. Oysa biz biliyoruz ki oluş; her tür kök, temel, merkez veya özden kaçıp kurtulmak, muaf olmak manasını taşır. Tam da bu bağlamda Deleuze ve Guattari için erkek-oluş yoktur, ama kadın-oluş vardır. Çünkü kadının temel alacağı bir model ya da kökensel bir nesnesi yoktur ve kadının arzusu herhangi kökensel bir nesnenin yitirilmesi veya bastırılması ile başlamaz. Bu anlamda kadın-oluş, anti-ödipal bir sürecin devrimci niteliğe sahip arzusudur. Deleuze ve Guattari'nin feminist ve Queer politikalar için verimli okulamalar sağladığı kadın-oluş, minör-oluş ve şizoanaliz bu tür cinsiyet politikalarının cinsiyet kategorilerinden uzak biçimde işlemesine imkan tanır. Çünkü onlar için beden bir cinsiyete sahip değildir; ama cinsiyetlendirilmiş, yani kalıplara dökülmüştür.

Minör olan oluşlar ise majör standartlardan sapan bir oluş ilişkisine, çeperlerde dolaşma ama temellenmeme sürecine gönderme yapar. Bu bağlamda ele aldığımızda kadın-oluş minör olarak tanımlanır; çünkü kadın için bir standart veya norm yoktur. Üstelik kadın-oluş insanın yeni olanaklara, potansiyellere açılmasını da sağlar. *"Kadın-oluş gibi bir şeyin imkânını gerçekten kabul edersek, o zaman kadının erkekten sahiden başka bir şey olduğunu da kabul etmiş oluruz: öyle ki, insan hayatının erkeksi akıl, güçlülük, tahakküm ve eylemlilik idealleri tarafından tanımlanmadığını kabul ederiz."* (Colebrook, 2002: 104)

"Deleuze ve Guattari kadın-oluş hakkında yazdıklarında, erkek veya kadınların başına gelebilen bilinçdışındaki bir olaydan söz ederler. "Bir kadın"ı eşiklerin ve duygulamaların tam listesine göre tanımlamaya gerek yoktur, çünkü bir kadın her zaman eşiği geçer ve fallusta yoğunlaşmayan bölgelerde bir şeye dönüşür. Bu açıdan kadın-oluş her zaman Oedipalleşmiş ve fallik cinsellikten bir kaçıştır - bu,

erkekler kadar kadınlata da keşfetmek zorunda oldukları bir kaçış olsa bile. Eğer tüm oluş, bir kadın-oluştan kaynaklanıyorsa, bu, artık belirli bir organda odaklanmayan erojen bölgeler olarak bir fantasma çokluğu yapısını içerir. Deleuze ve Guattari, kadın-oluş hakkında yazdıklarında, kadın olsun erkek olsun, Irigaray'ın verdiği cinsel çokluk, ötekilik, bir beden olarak yaşama, gülme, dokunma ve okşama yetenekleri listesini de (bu liste elbette eksiktir) içerebilen, bir kadının uygulamalarını kişinin kendi kolektif toplanışına katmayı öğrenmesini anlatmak isterler." (Goodchild, 2005: 270-271)

1.4.3.8. MİNÖR (AZINLIK)-OLUŞ

Oluş arzuya özgü bir içerik olarak ne öykünmeyi ne de -mış gibi yapmayı içerir. Bu anlamda oluşlar özdeşleşmeden tamamen uzak fenomenler olarak ikili bir kapma içerirler. Yani başka bir şeye dönüşmek için olduğumuz şeyi terk etmeyiz; ama başka bir yaşam ve duyumsama tarzı ile başkalaşırız ve bu karşılıklılık içerir. Bu anlamda minörlük majör temsilden kaçış ile mümkün hâle gelir.

"Oluş asla taklit değildir, gerçekte adil de olsa, ne bir modele, ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer. Ona doğru gelen, ya da bir şeyin gelmesi gerekli olan, ondan yola çıkılan bir terim yoktur. Oluşlar ne taklit görüntüleri ne de benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar, paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düğünlerdir." (Deleuze, Parnet, 1990: 16)

Minörlük ya da azınlık, sayısal bir azlıktan ziyade, ideal bir sabit ve standart ölçütlerden sapma olarak düşünüldüğü takdirde minör-oluş formuna daha çok yaklaşmış olacağız. Kaçış çizgileri üzerinde oluşan azınlıklar, devlet aygıtının ve kapitalist makinenin güzergâhından gitmeyen kompozisyonlar yaratarak katılaşmayan oluşlar yaratma potansiyeline sahiptir. Aşkın bir kimlik etrafında düzenlenmeyen bu oluşlar, karşıtlık tuzağına düştükleri an devlet aygıtı tarafından kapılma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Bu bağlamda, arzu özgürleşmesi olarak ele alabileceğimiz minör (azınlık)-oluş, standart bir kimlik ya da öznenin açığa çıkmaması ile mümkündür. Çünkü minörlük standartlıktan bir kopuşu, kaçışı veya sapmayı sağlayamaz ise savaş makinesi olmaktan çıkarak başka tür bir egemenlik biçimine dönüşür. Yani minör olan azınlık egemenlik biçimine ya da bir kimlik kurtuluşuna dönüştüğü takdirde majörleşerek yersizyurtsuzluğunu kaybeder. Toplumda azınlık olarak nitelendirilen kadınlar, işçiler, eşcinseller, siyahlar varlıklarını standart bir kimlik siyaseti üzerinden şekillendirdikleri takdirde kolektif bir boyunduruğun altına girerek majöritenin üyelerine dönüşürler. Bu sebeple minör-oluş, minör bir dil yaratmakla mümkündür. Bu da, içinde yaşanan egemen dilin

kekeletilmesi ve yersizyurtsuzlaştırılma vektörüne dönüşmesi demektir. Minör bir dil, gettolaşmış bir azınlık dilinden farklı olarak, majör bir dilin içine yerleşilerek minör bir dil yaratmaktır. Tıpkı kapitalist makinenin sınırındaki göçebe savaş makinesi gibi dili içeriden bir aşındırma, kekeletme hamlesidir.

"Azınlık-oluş, mağduriyet koşullarına demir atmak veya dışlanma mekanizmalarını onaylamak değildir, otonom alanlar icat etmek, iktidarın ikili karşıtlıklarını kilitleyen bir araf uzam inşa etmektir. Bir azınlık konumunun politik gücü, bütün majör kimliklerin meşruluğuna hanel getirmek, başka tekilliklerin direniş sahalarıyla devrimci bağlantılar kurmak, devletin ve kapitalizmin soyut birliklere ve bütünlüklere dayalı toplumsal üretimini istikrarsızlaştırmaktır. Minör-oluş, Spinozacı anlamıyla bu dünyada yaşamak için gücün artırılmasına meyleden bir etiktir." (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş), 2014: 284)

1.4.3.9. HAYVAN-OLUŞ

İki varlığın paralelleşmeyen evrimi olarak ele alabileceğimiz hayvan-oluş kavramına özellikle Kafka metinlerinde sıklıkla rastlarız. Nitekim Kafka'nın *Dönüşüm* isimli romanında Gregor Samsa'nın bir sabah uyandığında kendini bir hamam böceğine dönmüş olarak bulması, hamam böceği ile özdeşleşmesini değil ama hayvan-oluş'a açılarak varlığını yersizyurtsuzlaştırmasını sağlar. Bu bir sızıntı ve kaçış noktasının bulunması olarak ödipalleşen dünyadan çıkıştır. Ödipalleşen birey, kapitalist sistemin aksiyomatiği doğrultusunda, babanın yasasıyla barışmanın ya da ondan tümüyle kurtulup özgür olmanın yollarını ararken ödipal yapıyı onaylayarak ve yeniden yeryurt edinerek mutlak kod çözümünü gerçekleştiremezken Kafka için problem bir çıkış yolu bulmaktır.

"Gregor Samsa bir sabah böcek olarak uyanır. Deleuze ve Guattari bunun bir morfoz ya da alegori olmadığını iddia ediyorlar. Gregor, bir başkası olma sürecindedir ve bu süreç bir sınırlama ya da asimilasyon anlamında anlaşılır." (Bogue, 2002: 123) Aslında burada kilit sözcük asimilasyon. Zira hayvan-oluş asimilasyon içermeyen, özdeşlik kurdurmayan bir şizoanalitik kavram olarak başka bir şey 'haline gelmek' değil; hayvanın algılarına, hareketlerine dair bir duygulanımdır. Bu bağlamda hayvan-oluş, ikame kodu içermeyen ve insan ve hayvan arasında bir muğlaklık, ayırt edilemezlik bölgesinin oluşumudur. Gregor Samsa böceklik taklidi yapmaz, böcek ve insan arasında birinden yana asimilasyon yoktur. Aksine Gregor ve hamam böceği arasında karşılıklı bir yersizyurtsuzlaşma

oluşumu açığa çıkar. Bu da onu saf yeğlilikler dünyası bulmak üzere bir eşikten geçmeye götürür.

"Orkidenin bir balarısı imgesi oluşturma havası vardır, fakat, aslında orkidenin bir balarısı-oluşu, balarısının da orkide-oluşu oluşanın değişmesinden daha az değişken değildir. Balarısı orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda orkide balarısının cinsel organı olur. Tek ve aynı oluş, blok bir oluş veya Remy Chauvin'in dediği gibi "birbirleriyle hiçbir ilintisi olmayan iki varlığın paralelleşmeyen evrimi." İnsan kedi ve köpek olmasını içermeyen hayvan-oluşları vardır; çünkü hayvan ve insan sadece ortak, ama simetrik olmayan bir yersizyurtsuzlaşma yolunda karşılaşılabilmektedirler." (Deleuze, Parnet, 1990: 16-17)

Hayvan haline gelmek değil, ama haline-geliş süreci olan hayvan-oluş hayvana sahip olmayı arzulamadığı için bir yersizyurtsuzlaşma edimidir, etolojik bir olumlamadır. Kişi hayvan haline-gelişi deneyimleyerek kendini ötekine açarken, öteki de kendini onda açma imkânı bulur. İlişkiler arasında bir eşitleme değil; ama bir genişleme vardır. Bu süreç 'bir arada olma' hâliyle bir melez-oluş süreci olarak asla bir yeniden üretim ya da öykünme değildir; ama bir duvarın yarılması ve çıkış yolu bulmaktır. *"Hayvan sanki hâlâ fazla yakın, fazla algılanabilir, fazla görünür, fazla bireyleşmiş, fazla yerliyurtlulaştırılmış gibi algılandığında, hayvan-oluş öncelikle bir moleküler-oluş'a doğru yönelir."* (Deleuze, Guattari, 2015: 85)

1.4.3.10. ALGILANAMAZ (MOLEKÜLER)-OLUŞ

"İnsanlar arasında sis gibi yayılıyorum."

Virginia Woolf

Tüm oluşlar ikili güç karşıtlıklarını çözen ayırt edilemezlik bölgeleri yaratarak moleküler ya da algılanamaz-oluşlara açılırlar. Colebrook, Gilles Deleuze isimli yapıtında algılanamaz-oluş'u şu şekilde özetler: *"ilk ve son kez elde edilebilen bir şey değildir; bir oluşturma, bir varlık değil. Özgürlük ve algılamanın meydan okumasıdır: bir iyi-kötü sistemi aracılığıyla hayata peşinen karşı çıkılmasından ziyade kendimizi, içimizde akıp giden bu hayata açmanın meydan okumasıdır."* (Colebrook, 2002:132)

Deleuze, özellikle bu bağlamda, yazıyı ve edebiyatı oluştan ayırmayarak yazarken birçok -oluş halinde olunduğunu dile getirir. Yazar yarattığı kaçış

çizgileriyle oluş hâlini yaratır ve bazı durumlarda bu hâli ayırt edilemez ya da algılanamaz olanın sınırına dek götürür. Sonunda kaybolunur ve tanınmaz hâle gelinerek hain olunur. Çünkü yazar başka yaşamlar yaratarak ve düşleyerek hain olmayı göze almıştır. Üstelik kendi yüzünü de yitirerek bilinmezliğe yelken açmıştır.

"Yazıya hainlik yapmak... Çok kişi hain olmayı düşler. Hain olmak çok zordur, bu yaratmak demektir. Orada kendi benliğini kaybetmek lazımdır, kendi yüzünü kaybetmek. Kaybolmak gerekir, tanınmayan oluş gerekir... Sonuç, yazmanın sonucu? Bir kadın oluşu, bir hayvan, bir zenci-oluşunun ötesinde vb. azınlık oluşunun ötesinde, son olarak ayırt edilemezlik-oluş vardır. Ayırt edilemez, en büyük hızın ve en büyük yavaşlığın ortak karakteri, yüzünü kaybetmek, duvarı delip geçmek veya aşmak, büyük bir sabır ile duvarı törpülemek; yazmanın bunlardan başka bir sonucu yoktur." (Deleuze, Parnet, 1990: 69)

1.5. DELEUZE VE GUATTARI’NİN KİTLE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI İÇERİSİNDEKİ KONUMU

Bu tez çalışması kapsamında, Reha Erdem’in *Kosmos* filminin incelenmesinde, bir içerik analizi yöntemi olarak ele alınacak Deleuze ve Guattari’nin ‘şizoanalitik’ yaklaşımı ile bağlantılı olarak, ikilinin kitle iletişim çalışmaları ve kuramları içerisinde nerede konumlandıklarını ve bir kitle iletişim aracı olarak kabul edilen sinemaya yönelik yaklaşımlarının neler olduğuna da göz atmamız gerekmektedir.

Kitle iletişimi ve geleneksel kitle iletişim araçları olarak değerlendirilen gazete, radyo, televizyon, sinema vb. üzerine yapılan çalışmalar 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmış ve gün geçtikçe daha da önem kazanmaya başlamıştır:

"Medya da denilen kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan içeriğin hazırlanması, büyük sermaye yatırımlarına ve işbölümüne dayanır. Bu yapının sonucunda televizyon, basın, radyo, sinema vb. teknolojik araçlarla belirli iletiler ve görüntüler belirli mesajları topluma iletir. Bu mesaj iletim süreçleri karmaşık teknolojik vasıtalar sayesinde gerçekleştirilir. Kitle iletişim araçları uydu ve bilgisayar teknolojilerinin eklenmesiyle çok daha yaygın bir hale gelmiştir. Bu araçlar haberin ve eğlencenin yayılmasında zaman ve mekan farklılıklarının önemini en aza indirmiştir." (Yaylagül, 2006: 11)

Belirli tarihsel ve toplumsal koşulların ürünü olan kitle iletişim araçları bu araçları kontrol eden egemen gruplar tarafından mülkiyet ilişkilerinin de önemli bir parçası hâline gelmiştir. Bu anlamda bu araçların kullanımı belirli yasal düzenlemeler doğrultusunda gerçekleştirilirken bu araçlar vasıtasıyla gelişen kitle iletişiminin de toplum içindeki sosyal ilişkileri belirlediği düşünülmektedir. *"Kitlel olarak üretim ve tüketime dayanan kapitalist sistemde, insanlara kitlel olarak hitap edebilmek, onları belli ürünleri tüketmek ve kendilerine sunulan belli düşünce ve görüşleri onaylamalarını sağlamak için en uygun araçlar kitle iletişim araçlarıdır."* (2006: 15) Alemdar ve Erdoğan, kitle iletişimi konusundaki ilk araştırmanın Harold Laswell tarafından yapıldığını öne sürmüşlerdir:

"Harold Laswell'in 1927'deki Dünya savaşında Propaganda Teknikleri (The Propaganda Techniques in the World War) yapıtıdır. Lasswell savaşta fikir yönetimini devletin ele 'aiciğini ve propaganda ile sosyal dayanışma yaratıldığını öne sürdü. Böylece psikolojinin uyarıcı-tepki kuramı iletişimde kullanılmaya başlandı. Buna bağlı olarak pasif izleyici görüşü gelişti. Lasswell 1939'daki Dünya Devrimci Propagandası (World Revolutionary Propaganda) yapıtıyla propaganda doktrinlerini popülerleştirdi. Lasswell'in iletişim alanına yaptığı en önemli katkı, iletişim kuramları ve araştırmalarının yoğun bir şekilde kullandığı "Kim, Kime, Hangi Kanaldan, Ne Etkiyle, Ne Söyler" formülü oldu. Bu formül Amerikan egemenliğindeki iletişim anlayışının temel taşıdır." (Alemdar, Erdoğan, 2005: 45)

Kitle iletişim kuramlarının tarihsel gelişim sürecine baktığımızda, bu alandaki çalışmaların zaman geçtikçe ikili bir yol ayrımına giderek, ana akım/liberal kuramlar ve eleştirel kuramlar olmak üzere iki çatı altında konumlandığına şahit oluyoruz. Ana akım kuramların çerçevesini belirleyen ilk kitle iletişim kuramı 1940'ların sonunda Shannon ve Weaver tarafından ileri sürülen 'Matematiksel İletişim Modeli' olurken; daha çok Marksist düşünce üzerinden şekillenen eleştirel kuram ise 1960'lı yıllarda önem kazanmaya başlamıştır. Özellikle, 1923 yılında kurulan Frankfurt Okulu geleneğinden gelen Adorno, Horkheimer, Marcuse ve Benjamin gibi isimlerin kitle iletişimine yönelik geliştirdiği eleştiriler ve kitle iletişim araçlarının kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak konumlanması Gramsci'den Althusser'e, yapısalcı dilbilimden göstergebilime, post-modern ve post-yapısalcı kuramlardan Stuart Hall ismiyle öne çıkan İngiliz kültürel incelemelerine oldukça geniş bir çevrede yankı bulmuştur.

Teknoloji değiştikçe ve geliştikçe oldukça hızlı biçimde dönüşmeye başlayan kitle iletişiminin özellikle son 20 yıllık süreçte dijital teknoloji etkisi altında şekillendiği düşünölmektedir. Bu bağlamda kitle iletişim alanında yapılan çalışmalarda ve iletişim kuramlarında da yeni düşünce yöntemlerinin ve yeni iletişim modellerinin ortaya çıktığı görölmektedir. İnternet ağlarının hayatlarımıza dâhil olmasıyla birlikte dijital bir sürece açılan bu çağın hızla yükselen iletişim ortamı ise ‘yeni medya’ olarak kavramsallaştırılmıştır. *"Yeni medya kavramsallaştırımıyla, geleneksel medyadan (gazete, radyo, televizyon, sinema) farklı olarak, dijital kodlama sistemine temellenen, iletişim sürecinin aktörleri arasında eş anlı ve çok yoğun kapasitede, yüksek hızda karşılıklı ve çok katmanlı etkileşimin gerçekleştiği multimedya biçimselliğine sahip iletişim araçları kastedilmektedir."* (van Dijk, 2004: 146) 2000’li yıllara girilmesiyle birlikte tümöyle dijitalleşmeye başlayan çağ, neredeyse tüm kitle iletişim kuramlarının modasının geçmesine sebep olurken kitle iletişimi konusundaki çalışmalar yepyeni bir çehre kazanmaya başlamıştır. Bu noktada kitle iletişimine dâhil olan internet ağları/şebekeleri (network) yeni tür bir sosyal örgütlenme modelinin de önünü açmıştır. Günümüzün önde gelen sosyal bilimcilerinden biri olan Manuel Castells tarafından geliştirilen ‘şebeke/ağ toplumu teorisi’, Deleuze ve Guattari’nin *A Thousand Plateaus (Bin Yayla)* isimli çalışmalarında geliştirdiği köksap (rizom) kavramı ile bağlantı içerisinde:

"Castells’e göre, enformasyon teknolojilerinin, özellikle de İnternet’in zaman ve uzamda yarattığı sıkışma yeni bir uzam kavrayışı ortaya çıkarmıştır. Ancak bu kronolojik zamanı ve mekânları yani "mekânlar uzamı"nı aşan değil, ona eşlik eden bir boyuttur. Castells bu uzamı "akışlar uzamı" olarak tanımlar. Castells, 1990’ların başında akışlar uzamını toplumun hâkim kesimlerinin araçsal şebekeleri olarak tanımlamıştır ancak internet’in küresel bir şebeke olarak yaygınlaşmasıyla akışlar uzamının çekişmeli hale geldiğini, küreselleşme karşıtı hareketlerde göröldüğü gibi toplumsal hareketlerin internet şebekeleriyle tüm dünyaya yayıldığını söyler." (Taş, (der. Binark) 2007: 316-317)

Castells tarafından ortaya atılan şebeke/ağ toplumu teorisi, Hardt ve Negri tarafından değişime ve farklılaşmaya çok da açık görölmediği için eleştirilmiştir. Deleuze ve Guattari’den ödünç aldıkları ‘çokluk’ kavramı üzerine çalışmaları bulunan ikili internetin şebeke/ağ modelini ‘çokluk’ için oldukça uygun bulurlar. *"İnternet’in farklı düğümleri kendi özgüllüklerini koruyarak ortak bir şebeke üzerinde bağlantıya geçmekte, bu şebekenin açıklığı yeni düğümlerin eklenmesini*

mümkün kılmaktadır." (Hardt ve Negri, 2004:13) Hardt ve Negri'nin çalışmasında inşa edilen şebeke/ağ kavrayışının topolojisi Deleuze ve Guattari'nin köksap kavramını temel olarak geliştirilmiştir. Botanik biliminden gelen bir terim olan köksap, düz anlamıyla, yatay olarak gelişen ve dallanıp budaklanarak yayılan yumru kökleri ifade eder. Merkezi bir bütünlüğün olmadığı köksap, bu bağlamda, internet şebekesi/ağları modeli ile oldukça benzerlik gösteren bir bağlantılar, hatlar, akışlar şebekesidir:

"Rizom bir anlamda sonsuz akışların bağlantı şebekesi gibi işlemektedir. Bu bağlamda Hardt ve Negri, İnternet'in örgütlenme modelini rizoma benzetmektedir; belirsiz ve potansiyel olarak sınırsız sayıda birbiriyle bağlantılı noktanın, merkezi denetim noktası olmadan iletişime girmesi, bulundukları yerlere bakılmaksızın bütün noktaların sonsuz sayıda potansiyel yol ve kanal aracılığıyla bütün diğer noktalara bağlanması bu benzerliği mümkün kılmaktadır. İnternet şebekeleri, bir merkeze sahip olmayışı ve parçaların otonom olması nedeniyle şebekenin bir kısmı tahrip edildiğinde bile işleyişi sürmektedir. Bu durum egemen güçlerin şebekeyi kontrol etmelerini de güçleştirir, kontrol altına alınan parçaların yerine hızla yenileri eklenebilmektedir." (Taş, (der. Binark) 2007: 325-326)

Bu da çok açık şekilde Paul Taylor'ın da ifade ettiği biçimde; *"İnternet ve yeni enformasyon şebekeleri, siyasal ve kültürel komuta merkezlerine yaratıcı yollarla direnebilecek yeni bir militanlığın gelişimine olanak tanır."* (Taylor, 2005: 637)

Teknoloji ile birlikte gelişen ve dönüşen kitle iletişimi ve kitle iletişimine yönelik çalışmalar göstermektedir ki; bugünün yeni iletişim ortamı, ülkeler arasındaki sınırları, virtüel düzlemde, ortadan kaldırmaktadır. İnternet çağı ile birlikte açığa çıkan yeni enformasyon şebekeleri merkezi bir denetimi olanaksız kılan 'köksap' modeliyle işlemekte ve bu model yeni tür sosyal örgütlenmelerin önünü de açmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' çerçevesinde geliştirdiği köksap kavramının kitle iletişim çalışmalarında da dolaşıma sokulması, bizlere Deleuze ve Guattari tarafından kurulan şizoanalitik bağlamın disiplinlerarası işleyen yapısını göstermektedir. Nitekim, bu tez kapsamında Deleuze ve Guattari kavramlarının bir film okumasında dolaşıma sokulacak olması tesadüf değildir. Zira kitle iletişim aygıtlarının başında gelen sinema ve onun ürünü olan filmler, kitle ile birlikte deneyimlenen bir pratik olarak Deleuze ve Guattari'nin 'çokluk'tan kastettiği kolektif bir aradalığa elverişli bir kapı aralayabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASI

2.1. REHA ERDEM SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

1980’li yılların sonunda sinema sanatına giriş yapan Reha Erdem’in, 1989 yılında çektiği ilk uzun metrajı *A Ay* ile Türk sinemasına yepyeni bir soluk getirdiği ve ‘auteur’ olarak nitelendirilmesini sağlayan kendine has bir film dili ve estetiğine sahip olduğu düşünülmektedir. Çekmiş olduğu filmlerle adından sıkça söz ettirmeyi başaran ve son dönem Türk sinemasını yurt içi ve yurtdışı festivallerde temsil ederek önemli ödüller de kazanan Erdem’in filmleri özellikle görsel ve işitsel anlatım zenginliği ile göze çarpmaktadır. Bu bölümde Reha Erdem sinemasına genel bir bakışla değinilecek ve sonrasında yönetmenin 2009 yapımı çok ses getiren filmi *Kosmos*, Deleuze ve Guattari’nin kavramları üzerinden, şizoanalitik bağlamda incelenecektir.

2.1.1. REHA ERDEM’İN BİYOGRAFİSİ

1960 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Reha Erdem, ilkokuldan sonra Galatasaray Lisesi’nde yatılı okumaya başlamıştır. Galatasaray Lisesi’nde okurken tiyatro ile ilgilenmeye başlayan Erdem sonrasında fotoğraf ve sinema sanatına merak duymuştur. O yıllardan itibaren sinemaya karşı ilgisi gittikçe artan Reha Erdem, ilk kısa filmlerini de Galatasaray Lisesi’nde okurken satın aldığı süper 8 mm kamera ile çekmiştir. Liseyi bitirdikten sonra Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü’ne giren Erdem, "*Boğaziçi’nde okurken sinema kulübünde çalışmaya başlamış ve tarihin sinemadan nasıl yararlandığı üzerine ödev hazırlamıştır. Bölümün kendisine yetmediğini düşünen yönetmen, bölüm başkanı Prof. Dr. Abdullah Kuran’ın teşvikiyle okulu bırakıp Fransa’ya gitmiştir.*" (Çelebi, 2009: 90) Sinema okumak üzere Fransa’ya giden Erdem, Paris VIII Üniversitesi Sinema ve Plastik Sanatlar bölümüne girmiştir. Fransa’da sinema okurken Jean-Luc Godard, François Truffaut gibi Yeni Dalga yönetmenlerine ve militan sinema anlayışına merak salmış ve ‘*Cahiers du Cinéma*’ ekolünden gelen yazarların ağırlıkta olduğu bu bölümde

okurken daha çok teori eğitimi almıştır. Bu okulda aldığı teorik bilginin yanı sıra Fransız etnolog, sinemacı, yazar ve fotoğrafçı; aynı zamanda *Cinéma-vérité*'nin kurucusu olan Jean Rouch'un ekolünden gelen *Varan* isimli bir belgesel sinema eğitim merkezinde pratik yapma imkanı bulmuştur. Burada kazanmış olduğu pratik ile kamera, film, montaj gibi teknik konulardaki bilgisini arttırmıştır. Üniversite eğitiminin hemen ardından ise yine aynı okulun Modern Sanat Bölümü'nde yüksek lisans eğitimi almıştır:

"1983 yılından 1990 yılına kadar Fransa'da kalan yönetmen, belgeselci Jean Rouch'un film yapma birimi olan VARAN'da çeşitli kısa filmler çekmiştir. Reha Erdem sinema eğitimi aldığı Fransa'da "Ericindirect", "Yayalar Durun - Attendez Piétons" ve "Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun - Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt" adlı üç kısa film çektikten sonra, 1988 yılında senaryosunu kendi yazdığı *A Ay*'ı Fransız-Türkiye ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir. Ayrıca 1990'dan bu yana 100'ün üzerinde reklam filmine yönetmenlik yapmış ve 8. ve 10. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri yarışmalarında "En İyi Yönetmen" Ödüllerini almıştır." (Çelebi, 2009: 91)

Türkiye'ye döner dönmez ilk uzun metraj filmi olan *A Ay*'ı (1988) çeken Reha Erdem günümüze dek sırasıyla *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jîn* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) ile toplamda dokuz uzun metraj filme ve yüzlerce reklam filmine imzasını atmıştır.

2.1.2. REHA ERDEM'İN FİLMOGRAFİSİ

Yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi Reha Erdem sinema kariyerine kısa filmler çekerek başlamış ve sonrasında 1988 yılında çekmiş olduğu ilk uzun metrajı *A Ay* ile ismini duyurmuştur. Bu bölümde Reha Erdem'in bugüne kadar gerçekleştirmiş olduğu dokuz uzun metrajlı filmine kısaca değinilecektir.

2.1.2.1. A AY (1988)

Reha Erdem'in 1988 yapımı ilk uzun metrajlı filmi *A Ay*, görme ve görmeyi bilme üzerine bir film. Tıpkı bir şairin kelimelerle yaptığı gibi imgelerle şiir yazan Erdem; bakarken görmeyi unutmuş biz insanları görme edimine davet eder. Ve henüz ilk filmiyle kendindeki cevheri açığa çıkarır. Filmin konusu oldukça basittir:

12 yaşındaki Yekta geleneklerinden ve aile köşkünden kopamayan halası ile birlikte yaşamaktadır. Adada yaşayan ve İngilizce hocası olan diğer halası Yekta'yı bu kopuk ve asosyal hayattan kurtarmak için yanına almak ister. Fakat Yekta annesinin bir gün köşke geri döneceğine inandığından burayı terk etmek istememektedir. Filmin ana hikâyesi budur ama Erdem, diğer tüm filmlerinde olacağı gibi, *A Ay*'da hikayeden çok görüntülere ve seslere odaklanır.

Sevim Burak'ın 'Yanık Saraylar' isimli romanın serbest bir uyarlaması olarak da düşünebileceğimiz film, Edip Cansever'den William Blake'e, Marguerite Duras'dan Ahmet Hamdi Tanpınar'a birçok edebiyatçının eserlerine göndermelerle doludur. Filmdeki saat ve zamanla olan ilişki bizlere Tanpınar'ın eserlerini hatırlatırken, hikayenin delilik sınırındaki ruhu, olaylar arasındaki kopukluklar ve gelgitler Sevim Burak hikâyelerini anımsatır. *A Ay*'ı siyah-beyaz çekmeyi tercih eden Erdem, bu estetik biçimi filmi gerçeklikten koparmak için tercih ettiğini dile getirmiştir.

2.1.2.2. KAÇ PARA KAÇ (1999)

Başrollerini Taner Birsel, Bennu Yıldırımlar, Zuhale Gencer ve Bülent Emin Yarar'ın paylaştığı film özetle; küçük ve 'namuslu' bir hayatın büyük bir parayla nasıl mahvolabileceğini ve nasıl büyük bir trajediye dönüşebileceğini anlatmaktadır. *"Erdem filminde, oldukça akıcı, gelişkin sinema diliyle, Taner Birsel'in başarılı oyunculuğu ve dolara endekslenmiş Türk insanı hayatının ahlaki bir eleştirisini yapmaktadır."* (Esen, 2002b: 122) Dürüst ve orta halli bir tüccarın eline geçen büyük bir parayla başlayan macerasını, parayla birlikte gitgide bozulmaya başlayan karakter yapısını, parasını kaybetme korkularını, savrukluğunu, para için insanları haksız yere suçlayacak hale gelişini, insanların ölümüyle mutlu olmasını gösteren bir film *Kaç Para Kaç*. İnsanların paraya bağlanan hayatlarını, kapitalist sistemin en büyük çarkını, parayı anlatıyor Reha Erdem ve tüm bunları kimi zaman komik kimi zaman sert bir kara komedi tadında akıp giden hayatlarımızı harcadığımız paralara benzeterek yapıyor.

Zaman-mekan-insan olgusunun ayrılmaz bir üçlü olarak karşımıza çıktığı film, harikulade İstanbul görüntülerinin ardında İstanbul'u kapalı bir labirente dönüştürerek algılarımızı çıkışsızlığa ve tekinsizliğe sürükler. Zira bu karanlık labirentte sokaklar aydınlığa açılmaz, denizin üzerinde giden gemi bile çıkışsızlığın, kapana kısılmışlığın metaforik göstergesi olmuştur. Ahlaki çatışmaların bir insanı ne hale getireceğini, neye dönüştüreceğini gözler önüne seren film, sistemin tuzakları içinde benliğinden uzaklaşan insanın zavallılığını ekrana taşır.

Kaç Para Kaç aynı zamanda, 1999 yılında, Oscar Ödülleri En İyi Yabancı Film dalında Türkiye'nin aday adayı da olmuştur.

2.1.2.3. KORKUYORUM ANNE (2004)

*"İnsan nedir ki...
Korkulardan, zaafardan, arzulardan,
özlemlerden örülü bir hafıza
ve kandan, etten, kemikten oluşan kırılğan bir vücut."
(Filmden)*

42. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo, En İyi Kurgu ve Behlül Dal Jüri Özel Ödülü olmak üzere 5 dalda ödül alan *Korkuyorum Anne* bir diğer adıyla *İnsan Nedir Ki?*, Reha Erdem'in insanı hem fiziksel hem de psikolojik anlamda sorgu masasına yatırdığı çarpıcı bir film olarak dikkatleri çekmiştir. İnsanları aynı anda hem birbirlerine benzeten hem de birbirlerinden ayıran zaafaları ve korkuları üzerine son derece başarıyla işlenmiş bir filmidir. Filmin konusuna gelecek olursak; bir kaza sonucu hafızasını yitiren Ali'nin imdadına ailesi ve yakın çevresi yetişir. Geçmişine dair hiçbir şey anımsayamayan bu adama yardımcı olmak isteyen mahalle sakinleri Ali'den daha fazla telaşlıdırlar. Zamanla bu uğraş karakterlerin dönüşümlerine sebep olur. Herkes insan olmanın anlamını yavaş yavaş keşfetmeye başlar. Tüm bu hengamenin üstüne kaybolan bir yüzük vakası da eklenince tüm karakterler teker teker aynada yansıyan silüetlerine bakmaya başlayacaktır.

Reha Erdem'in mekân kullanımı açısından diğer filmlerinde de göreceğimiz başarısı *Korkuyorum Anne* filmi özelinde oldukça üst seviyelerdedir. Zira Erdem,

öyle bir şehir portresi çıkarır ki filmin tüm anlamını bu portre içerisine gizlemeyi başarır. Özellikle görüntünün sıçramalı kurgusu ve onunla eşzamanlı devam eden müzik üzerine yıkılmış sinemasal anlatım ile Türk sinemasında biçimsel yenilikler yaratır:

"Reha Erdem, Korkuyorum Anne'de, filme senaryosu dışında bir özgünlük katan bir kurgu kullanmıştır. Filmde kurgunun bağlayıcılığı ve birleştiriciliği çok önemli bir rol oynamakta, amaçlarından biri insan vücudunu takip etmek olan bu film için bir nevi omurga hatta iskelet görevi görmektedir." (Aydın, 2006: 9)

2.1.2.4. BEŞ VAKİT (2006)

Reha Erdem'in çekimlerini ilk kez İstanbul dışında yapmış olduğu filmi *Beş Vakit*, Çanakkale'nin Kozlu köyünde geçen ve çocuk karakterleri öne çıkaran yapısıyla bir büyüme hikayesini ekrana taşır. Zaman kavramının yalnızca beş vakit okunan ezan sesiyle hatırlandığı bir köyde, geçimlerini besleyip büyüttükleri hayvanlar üzerinden sağlayan köy sakinlerinin sistem içerisinde var olma çabaları köyde yaşayan çocuklara da sirayet edince, onlar da anne-babaları gibi erkenden büyümek zorunda kalırlar. Ömer, Yakup ve Yıldız adındaki üç küçük çocuğun, büyümekten ve yetişkinlikten kaçtıkça daha hızlı büyüdükleri bir köydür burası. Ve bu üç çocuğu akranlarından farklı kılan nefret ve şiddet gibi olgularla çok erken yaşta tanışmış olmalarıdır. Özellikle nefret duygusuyla tanışmaları kendi anne-babalarına duydukları nefretle başlarken, hayata karşı edilen içten ve çocuksu bir sitemle büyümeye devam ederler:

"Erdem, kentte ve kentli karakterlerle geçen üç filminden sonra bu filmde bakışını taşraya yöneltmektedir. 5 Vakit'te mekânla beraber zamanın akışı da değişmekte; kentin aksak ve dinamik ritmi, 5 Vakit'te kendini durağan bir akışa bırakmaktadır. Ayrıca filmdeki her kare bir fotoğraf özeni ile bir araya getirilmiştir ve hemen göze çarpmaktadır. Yalın bir dile sahip olan film, baştan sona kadar izleyiciyi yormadan devam etmektedir." (Uzunmehmetoğlu, 2007: 29)

Filmin ruhumuzun derinliklerine inen şiirsel yapısı huzurlu olduğu kadar tedirgin edicidir de. Çünkü bu köyde çocukların kalpleri kırıklar içindedir ve bu kırıklardan bizler de payımıza düşeni alırız. Baba-oğul, anne-kız, anne-oğul, baba-kız ilişkileri ile oedipus ve elektra komplekslerinin tavan yaptığı Beş Vakit; eril düzene isyan bayrağı açmış üç çocuğun insanlık hâllerini anlattığı çok katmanlı

yapısıyla akıllara Hasan Ali Toptaş romanlarını da getirmektedir. Reha Erdem kendisiyle yapılmış bir röportajda *Beş Vakit* filmi için şöyle demiştir: "*Toprakla deniz, kayayla gök arasında asılı bir köyde büyümeye çalışan, üç çocuğun zamanın akışında yuvarlanmalarının filmi. Orada zamanın tek sarkacı, kimi zaman gümüşü bir bıçak gibi parlayan bir minare ve onun güneş saatiyle dönen beş vakti...*" (akt. Serçek, 2006)

2006 yılında, İstanbul Film Festivali'nden hem Altın Lale hem de FIPRESCI Ödülü ile dönen *Beş Vakit* ayrıca birçok uluslararası film festivalinde de Türk sinemasını temsil etmiştir.

2.1.2.5. HAYAT VAR (2008)

Ergenlik çağındaki bir genç kızın yaşamında karşılaştığı zorlukları konu alan *Hayat Var*; hayatın içinde ama hayata teğet geçen bir hikâyeyi alır merkezine. Aşksızlığın, sevgisizliğin ve tekinsizliğin başrolde olduğu film; 14 yaşındaki Hayat ve ailesinin başından geçenleri anlatır. 14 yaşındaki Hayat, babası ve yatalak dedesi ile birlikte, İstanbul Boğazı'na açılan bir dere ağzına kurulmuş ahşap bir evde yaşamaktadır. Babası ailenin hayatta kalmasını sağlamak için küçük teknesiyle bu tekinsiz sularda balıkçılık yaparken, bir taraftan da bazı yasadışı işler yapmaktadır. Annesi ise bir polis memuru ile evlenmiş ve bu evliliğinden bir oğlu olmuştur. Hayat'ın ara sıra gidip kaldığı annesinin evi, üvey babasının Hayat'ın oturuşuna, kalkışına, duruşuna müdahale ettiği, oğlunu coşkuyla sevdiği, Hayat'a ise çekidüzen vermek adına da olsa dayak attığı, ait olunamayan bir yerdir. Bu evde üvey kardeşe gösterilen özen ve sevgi Hayat'tan esirgenmektedir.

Reha Erdem, *Hayat Var* filmiyle büyük kentin varoşlarına yönelirken evrensel bir sorunu Türkiye koşullarına özgü bir motifle ele almaktadır. "*Hayat Var, yönetmenin kendine has iç dünyasının, seyircinin kayıtsız kalamayacağı bir görsel ve işitsel birliktelikle insan olmanın en derin hallerini bir sinema yapıtına dönüştürmesini göstermektedir.*" (Altyazı, 2008b: 3) Hayat'ın henüz çocukken maruz kaldığı cinsel istismar cinsel bir metaya dönüşmesinin önünü açan etkenlerin başında gelir. Büyümek istemeyen bir çocuğun büyümek zorunda kalışına şahit oluruz bizler

de. Her tür istismara karşın büyümek için direnen bir çocuğun isyanı, arka plandan tüm filmi saran Orhan Gencebay'ın arabesk müziğiyle muazzam bir harmoni oluşturur.

Hayat Var aynı zamanda, 2009 tarihli SİYAD Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmenliği ve En İyi Kurgu dallarında ödüller kazanmıştır.

2.1.2.6. KOSMOS (2009)

Reha Erdem'in 2009 tarihli *Kosmos* filmi üçüncü bölümde detaylı biçimde ele alınarak incelenecektir.

2.1.2.7. JÎN (2013)

Dünya prömiyeri 63. Berlin Film Festivali'nde gerçekleştiren *Jîn*, 17 yaşındaki bir genç kadın gerillanın örgütten ayrılarak dağdan inişini konu alır. Gösterimi girdiğinde büyük bir yankı uyandıran ve hem Kürtler hem de Türkler tarafından türlü iyi ve kötü eleştirilere maruz kalan film özünde, kadın denen hayat kaynağının ve Deleuze ve Guattari felsefeleri bağlamındaki oluş deneyimlerinin başında gelen kadın-oluş kavramının somutlaştırılmış bir hâli olarak okunabilir. Doğa-hayvan-insan bütünselliğini kadın-oluş üzerinden gözler önüne seren Reha Erdem politik bir bakış açısından çok fantastik bir perspektiften, doğasından koparılmış insanı-kadını eril dünyadan yalıtarak ekranlara taşır.

Özetle filmin konusundan bahsedecek olursak; Henüz 17 yaşlarında bir genç olan Jîn, yaşama tutunmak için tüm yolları zorlayan ve bunun için karanlık ormanları cesurca aşmaya çalışan bir 'Kırmızı Başlıklı Kız'dır. Bilinmeyen bir nedenle, üyesi olduğu örgütten kaçıp, uzaklaşır ve bu esnada hem silahlı örgüt mensuplarından hem de güvenlik kuvvetlerinden gizlenerek hayatta kalmaya çabalar. İçinde taşıdığı hayal kırıklarıyla kendisini sığındığı ormana ve doğaya adar. Dağlarda, tepelerde yalnız başına günler ve geceler geçirir. Patlayan bombaların, çatışmaların ve tedirgin edici günlerin ardından, sivil kıyafetler bulup kente iner ama insanlar arasındayken hayatın

hiç güvenilir olmadığını, tekinsizliğini fark eder. Bu süreçte yaşadığı her şey ona en yakın dostlarının hayvanlar ve doğa olduğunu gösterecektir.

Reha Erdem, *Jîn* filmi ile Adana Film Festivali'nden ve SİYAD Ödülleri'nden En İyi Yönetmen Ödülü ile dönmüş ve Türk sinemasını yurtdışı birçok festivalde başarıyla temsil etmiştir.

2.1.2.8. ŞARKI SÖYLEYEN KADINLAR (2013)

Başrollerini Binnur Kaya, Philip Arditti ve Deniz Hasgüler paylaştığı *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, yaklaşan bir kıyamet paranoyasında insanların kapıldığı sıra dışı bir akıl tutulmasını ekranlara taşıyor. Reha Erdem'in *Kosmos* filmine yakın bir anlatım dilinde ve benzer bir hikâye yapısını merkeze alan *Şarkı Söyleyen Kadınlar*; *Kosmos*'ta Battal karakterine biçilen şifacı rolünü bu sefer kadınlara yüklüyor. Binnur Kaya'nın canlandığı karakter inançları, saf aklıyla filmi bambaşka bir boyuta taşıyıp *Kosmos*'la organik bir bağ kurdurma potansiyeline sahip.* Çünkü bu masalda, insanın kendine, çevresine, diğer insanlara, doğaya yaptıklarını ve üzerine giydiği hastalıklı ruh halini gören, dokunan, anlayan, ve iyileştiren hep kadınlar.

Filmin konusunu kısaca özetleyecek olursak; Mesut, büyük bir depresyon ihtimali nedeniyle terk edilmiş bir adada, büyük bir evde tek yakını olan köpeğiyle birlikte yaşamaktadır. Bu süreçte görüştüğü tek kişi evi temizlemeye ve yemek yapmaya gelen yardımcısı Esmadır. Esmadır. Esmadır bir gün ormanda yürürken elinde çantası, kimsesiz bir genç kadınla karşılaşır ve onu evine almaya karar verir. Bu esnada Mesut'un oğlu Adem hayatında zor bir dönemden geçmektedir. Evliliğinde yaşadığı sorunlar ve yakın zamanda ortaya çıkan hastalığı, onu bir türlü anlaşılamadığı babasının evine dönmek zorunda bırakır. Böylece tüm karakterler Mesut'un evinde toplanır ve durumlar gariplermeye devam ettikçe hastalıklı bir hâl almaya başlar.

* Detaylı okuma için: <http://eksisinema.com/sarki-soyleyen-kadinlar-2013-saha-seyirciye-kapali/>

2.1.2.9. KOCA DÜNYA (2016)

Dünya prömiyerini Venedik Film Festivali'nin Orrizonti bölümünde gerçekleştiren Reha Erdem'in son uzun metrajı *Koca Dünya*; Adana Film Festivali'nden ise En İyi Film Ödülü ile dönmeyi başarmıştı. Reha Erdem'in her bir sahnenin üstünde titizlikle çalıştığı *Koca Dünya*, tıpkı *Kosmos* filmi gibi, ses tasarımı ve kurgusunun ön planda olduğu bir film olarak öne çıkıyor. Reha Erdem, son filminde sesi yine oldukça etkili bir biçimde kullanıyor ve *Koca Dünya* sinematografik anlamda da Reha Erdem ve A Ay (1989) haricinde tüm filmlerinde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni Florent Herry ikilisinin ortaya koydukları en olgun ve en başarılı iş olarak değerlendirilebilir. Salt doğanın izleğinde bireyin yalnızlığının ve bir noktada da bu yalnızlığın evrildiği çaresizliğin zamanla doğayla iletişime geçerek ve onu tanıyarak insanın kendi özüne dönüşünün, aynı zamanda her anlamda gelişiminin başarılı bir temsili olan *Koca Dünya*'da erkek ve kadın rolleri de üzerine düşünülmesi gereken ayrıntılardan.*

Filmin konusu ise şöyle:

"Anne babalarının sorumluluğunu üstlenemediği, belki de istemediği iki çocuk koca dünyada nasıl hayatta kalır? Büyümek kurtuluş mudur yoksa hayatın daha da zalim yüzleriyle karşılaşmalara mı gebedir? Yetimhane duvarları gözlerden sakladıkları çocuklar için bir hapishanenin aşılmaz duvarları mıdır yoksa onları dışarıdaki karanlık, kocaman dünyadan korumakta mıdır? Ali ile Zuhal yetimhanede büyümüş iki gençtir. Kardeş oldukları söylenir. Öyle değilse bile geçen zaman ve sahipsizlikleri onları kardeş gibi yakınlaştırmıştır. Film Ali ile Zuhal'in yetimhane dışındaki koca dünyanın kucağına savunmasız fırlatılıp atıldıkları sırada başlar. Ali ve Zuhal, yetimhaneden çıkıp bu koca dünyaya attıkları ilk adımda suçla tanışırlar. Onlar için artık insanlar arasında yaşamak olanaksız hale gelmiştir; sığındıkları orman, onlar için bir tür ıssız adaya dönüşür. Medeni dünyadan dışarıya fırlatılıp atılan iki çocuk, insanlığın tüm serüvenini burada sil baştan yaşayacaktır." (www.sinematurk.com, 2016)

* Konuyla ilgili ayrıntılı bir okuma için: <https://www.filmloverss.com/koca-dunya/>

2.2. REHA ERDEM SİNEMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ*

Genel olarak Reha Erdem sinemasına baktığımızda, yönetmenin filmlerinde tekrarlanan ve ana hikâye kurgusunda belirgin biçimde benzerlik taşıyan unsurların göze çarptığını söylememiz mümkündür. Aşağıda bulunan alt başlıklarda Reha Erdem'in bütünsel olarak filmlerinde tekrar eden anlatısal ve biçimsel özelliklerin ve benzerlik taşıyan unsurların ortaya konması hedeflenmiştir.

2.2.1. KÖKSÜZLÜK

Reha Erdem sinemasında çürümeye bırakılmış bir dünyada akışkan bütünsellikleri arayan karakterlerin hemen hepsinin aynı iç sıkıntısıyla hayata sarıldığı görülmektedir. Aynı zamanlarda yaşıyor olsalar da birinin diğerinden farkı olmadığı göze çarpar. Köksüz bir zamanda, köksüz bir mekanda, köksüz bir geleceğin izlerini ararken; ait oldukları, doğdukları yerlerin, konuştukları dillerin ötesine geçerek, içerisi ile dışarıyı arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Bu anlamda Reha Erdem sinemasında sınırların olmadığına şahit oluruz. Sadece ırksal, dinsel ya da cinsel sınırlar da değil türsel sınırlar da muğlaklaşır ve evrensel bir 'oluş' girer devreye. Bu mantık insanın hem doğadan hem de hayvandan daha üstün bir varlık olduğu kabulünün çürütüldüğü noktadır. Tam da bu yüzden; insanın kendiyle, bedeniyle, var oluşuyla, ailesiyle ve doğayla alıp veremediklerini, çatışmalarını ve nihayet çokluk dediğimiz yersizyurtsuzlaşma haline varmalarını izleriz. Reha Erdem sinemasının karakterleri belirli bir yere ya da zamana sabitlenip dikey bir kök salma edimini ortaya koymak yerine köksaplardan oluşan yatay bir yayılmacı direniş atılımı başlatırlar. Bu bağlamda ortak paylaşımı ve dostluğu öne çıkaran 'bir aradalık' fikrini yansıtırak merkezileşme, yerleşikleşme gibi ağaç biçimli hiyerarşik düşünce yapısından kaçarlar.

* Bu kısım daha önce, bu tezin yazarı tarafından 'FilmLoverss' isimli sinema sitesi için yazılmış ve aynı platformda yayınlanmıştır. Ayrıntılı okuması için: <https://www.filmloverss.com/reha-erdem-sinemasini-anlamak/>

2.2.2. MONTAJ SİNEMASI

Reha Erdem sineması özünde bir montaj sinemasıdır. Çünkü onun filmlerinde hikâyelerden çok kurgu başat bir işleve sahiptir. Bu sebeple Reha Erdem sineması, sinemada yaratılmış olanı arar; onun için anlam yeniden üretilmiş olanın içinde saklıdır. Bu yüzden de gerçekliği (realizmi) ve doğallığı (natüralizmi) dışlayan bir sinema çizgisinde yer alır. Çünkü sinema yaşama ne kadar benzerse sanat olma niteliğini o derece kaybedecektir. Reha Erdem, bu yönüyle Rus Biçimcileri'nin izinden gider. Gerçeği farklı yollardan elde etme yoluna giderek onu yeniden üretmeye, kurgulamaya ve böylece kendine has bir sinema evreni yaratmaya çabalar. Montaj sinemasının bir örneği olan sineması hakkında Erdem şöyle demiştir:

"Benim filmlerimin hepsi montajda oluşturulmuş filmler ben narrasyonda boğulmamaya çalışıyorum ancak bu kadar kurtulabiliyorum. Narrasyon yani hikâye filmde çok önemli bir öge ama film için bir derecesi var, yaka paça onu geriye itmedikçe öne geçiyor. Birisine film nasıldı diye sorunca hikâyesini anlatmaya başlıyor. Narrasyon bu anlamda büyük bela, iyi edebiyat için de başa bela edebiyat hiç olmazsa okudukça boyutu açılan bir şey filmlerimin kimisinde hikâye önde, kimisinde arkada, ortaklık var diye düşünüyorum." (akt. Yücel, 2009)

2.2.3. ZAMAN VE MEKÂNIN BELİRSİZLİĞİ

Reha Erdem'in filmlerinde zaman unsuru belirsiz bırakılır yani seyirci olayların hangi tarihte geçtiğini bilmez. Bu anlamda Reha Erdem sinemasında zaman olgusu kendini 'belirsiz bir zaman' olarak gösterir. Yönetmen bu konuyla ilgili kendisine sorulan bir soruya da şöyle cevap vermiştir: *"Bu söylediğiniz sadece 'A Ay' ve 'Beş Vakit' değil, diğer filmlerim için de söz konusu. Zaman dışılıktan ziyade bunu şöyle tanımlamalı: filmin kendi zamanı var. Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum, 1962 de olabilir 2067 de olabilir."* (akt. Yücel, 2009) A Ay'da sürekli saatin çalması ama saatin kesintisiz olarak belli bir zamanı belirtmeden çalması, Beş Vakit'te namaz vakitleri üzerinden filmin döngüsellüğünün sürdürülmesi ama bu sıralamanın (sabah, öğlen, ikindi, akşam, yatsı) şeklinde lineer gitmemesi, Kosmos filminde büyük saat kulesinde yelkovan ve akrebin sıkışıp hep aynı zamanı göstermesi zamanın durağanlaşarak belirsizleşmesine imkan tanır. Aynı şekilde, Reha Erdem filmlerinde net verilmeyen daha doğrusu tanımsız ve belirsiz bırakılan

mekan da sıkışmışlığın, arada kalmışlığın bir göstergesi olarak mekansızlığın önünü açar. *Kosmos* Kars'ta, *Jin* Kaz ve Toros Dağları'nda ve *Beş Vakit* ise Kozlu Köyü'nde çekilmesine rağmen 'belirli bir yer' yerine 'herhangi bir yer'de geçiyorlarmış gibi bir imaj çizerler. Reha Erdem İstanbul'da geçen filmlerinde ise aynı İstanbul'a farklı perspektiflerden bakarak mekânı değiştirmek yerine seyircinin zihnindeki mekân algısını değiştirerek mekansızlığa açılan bir atmosfer yaratır.

2.2.4. SES TASARIMI VE KURGUSU

Montaj sineması tekniğiyle Rus Biçimcileri'nin izinden giden Reha Erdem, filmlerindeki ses tasarımına ve ses kurgusuna da inanılmaz derecede önem verir. Onun filmlerinde ses ya da müzik kullanımı bir tür fon olmaktan ziyade, hikâyenin ana ritmini taşıyan mihenk taşlarından biridir ve aynı zamanda birçok sahnede yabancılaştırıcı bir efekt işlevi görür. Örneğin; *Korkuyorum Anne*'de görüntünün sıçramalı kurgusu ve onunla eşzamanlı devam eden müzik üzerine yıkılmış sinemasal anlatım, *Hayat Var*'da daha çok ses kurgusu ve kullanımı üzerine yıkılmış durumdadır. Ses kullanımının atmosfer oluşturmadaki rolünü de *Kosmos* filminde net bir şekilde görürüz. Film boyunca duyduğumuz patlama sesleri, kuş sesleri, gürül gürül akan nehrin sesi, cam kırılmaları aslında şehrin tekinsiz oluşunu ve her taraftan tehlide açık, hayaletimsi atmosferini anlatmada başarıyla kullanılır. Ses tasarımı ve kurgusuna başat bir görev vererek bu teknik detayları filmlerinin olmazsa olmazı olarak kullanan Erdem, müzik seçimlerine de aynı titizlikle yaklaşır. Nitekim müzik kullanımı hakkında kendisi de şunları söyler: "*Sinemada müziği fon müziği olarak sevmiyorum. Müzik, yeni bir kıvılcım doğurmadığı sürece sinemada bir işe yaramıyor. Amerikan filmlerinde arkamızdan müzik dayanır. Bir bakmışsınız uzunca bir süredir film müzikle gidiyor, fark etmemişsinizdir bile. Ama benim için müzik, ses bandının içinde olan bir şeydir.*" (akt. Kuleli, 2006)

2.2.5. PLASTİK EVREN VE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Reha Erdem filmlerinin plastik bir evreni vardır, özellikle *Jin* filminde yaratılan atmosfer, renk kullanımı ve filmin sonundaki fabl sahnesi, natüralizmi filmlerinden uzak tutarak büyülu gerçekçiliğin açığa çıktığı en güçlü örneklerden

birini sergiler. Tabii ki bu plastik evrenin yaratımında neredeyse tüm filmlerinde (A Ay hariç) birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Florent Herry'nin emeği de göz ardı edilemez. Filmlerinin sinematik atmosferini masalsı tonlarda dünyalar yaratarak kuran Reha Erdem; kullanmayı tercih ettiği renkler, görüntüler, sesler eşliğinde izleyicisini büyülü gerçekçi bir masalın atmosferine sokmayı başarır. Filmlerinde gerçeği farklı yollardan inşa etme yoluna giderek kendine özgü bir dünya yaratmayı başaran Erdem *"Gündelik gerçekçi sinemayı (sanatı) sevmiyorum. Artificial, 'yapılmış olan'ı seviyorum"* (Erdem, 2009) diyerek tarafını belli eder. Benzer şekilde *"anlamı hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten, kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdiği bir yapıda"* (akt. Altıntaş, 2009) bulmayı tercih eden Erdem; filmlerinde yarattığı plastik evrenler ile izleyicisine sınır tanımayan bir hayal gücünün ve sonsuz sayıdaki gerçekliğin kapısını aralar.

2.2.6. DOĞA-HAYVAN-İNSAN BÜTÜNLÜĞÜ

Reha Erdem, filmlerinde zaman ve mekânı, tıpkı karakterleri gibi ve onlardan bağımsız, yaşayan ve nefes alan bir organizma olarak konumlandırırken doğa-hayvan-insan arasındaki bütünlüğü de gözler önüne serer. Çünkü onun sineması 'insan' odaklı olmaktan çok her tür çokluğun dile geldiği bir 'oluş hâli'ne açılır. Bu sürekli oluş hali filmlerinin evrenine akışkanlığın ve birlik (hiyerarşik-dikey ağaç imgesi) yerine çokluğun (yatay orman imgesi) hakim olmasını sağlar. Nitekim Erdem, *Kosmos*'ta ve *Korkuyorum Anne*'de insanın hayvandan farksız olduğunu *"Göğüs, tırnak, bir ağız dolusu diş, bol et, bol damar, kilolarca bağırsak..."* cümleleri üzerinden vurgular ve sonra dönüp sorar bize "İnsan nedir ki?" diye. *Jîn* filminde doğanın ve yaşamın kadın bedeni üzerinden öldürülmesi eril düzenin savaştan yana olan ve yok etme, dışlama, ötekileştirme üzerine kurulu pratiğinin eleştirisi olarak sunulur. Nitekim 17 yaşlarında bir genç olan Jîn, bilinmeyen bir nedenle, üyesi olduğu örgütten kaçıp, hem kendi örgüt mensuplarından hem de ulusal güvenlik kuvvetlerinden gizlenerek hayatta kalmaya çabalar. Kendisini, içinde taşıdığı hayal kırıklıklarıyla, sığındığı ormana ve doğaya adar. Dağlarda, tepelerde yalnız başına günler ve geceler geçirir. Patlayan bombaların, çatışmaların ve tedirgin

edici günlerin ardından, sivil kıyafetler bulup kente iner ama insanlar arasındayken hayatın güvenilir olmadığını ve tekinsizliğini fark eder. Bu süreçte yaşadığı her deneyim en yakın dostlarının hayvanlar ve doğa olduğunu gösterecektir.

2.2.7. ÇOCUKLARIN BÜYÜME SANCILARI

Reha Erdem'in filmografisine baktığımızda, filmlerinin neredeyse hepsinde çocuk karakterlerin ön planda olduğunu görürüz. Yetişkinlerin dünyasında büyümekte olan bu çocukların büyüme sancıları, yine çocukların bakış açısından izleyiciye sunulur. *Beş Vakit* ve *Hayat Var* filmlerindeki çocuk karakterler, çocukluktan ergenliğe geçiş döneminin tüm sancılarını yetişkinler dünyasında, sistemin içinde deneyimleyerek öğrenirler. Henüz ergenlik dönemlerinde olan gençlerin, içinde yaşadıkları dış dünya ile içsel karmaşaları arasındaki varoluşsal sancılar ön plana çıkar ve bu çocuklar genellikle çocukluklarını yaşayamadan büyümeye zorlanırlar. *Koca Dünya*'da birbirlerine tutunmaktan başka çaresi olmayan iki kardeşin hayat koşulları yüzünden büyümek zorunda kalmaları, çektikleri büyüme sancılarını gözle görünür kılar. Bu bağlamda, Reha Erdem filmlerindeki çocuk karakterlerin her biri tek başlarına hayatta kalmaya çabalayarak kendilerini var etmeye çalışırlar. Nitekim Reha Erdem filmlerindeki temalar da bu büyüme sancılarını doğrular niteliktedir: Büyüme ve ergenliğe geçişte yaşanan sorunlar, yalnızlık, aşksızlık, bir otorite figürü olarak baba, eril düzene ve iktidarda olana karşı bir öfke ve isyan, paranın getirdiği kötülük, savaş ve inançsızlık. Gelenekselle modernin çatışması ve bu çatışma arasında kalan bireylerin yaşadığı sıkıntılar da Reha Erdem sinemasının üzerinde durduğu meselelerden biridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASINDA ŞİZOANALİZ VE YERSİZYURTSUZLAŞMA: KOSMOS FİLMİ ÖRNEĞİ

Tezin üçüncü bölümü Reha Erdem'in *Kosmos* filmini kapsamaktadır. Bu bölümde, tez çalışmasının esas amacını ve örneklemini oluşturan Reha Erdem'in 2009 tarihli *Kosmos* filmi; Deleuze ve Guattari'nin 'arzunun şizoanalitik ontolojisi' çerçevesinde icat ettikleri kavramlar ile birlikte düşünülerek şizoanalitik bir okumaya tabi tutulacaktır.

3.1. FİLMİN KÜNYESİ

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay, Gamze Peker, Kalin Kalinov

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Ses Tasarımı: Herve Guyader, Reha Erdem

Yapım: Atlantik Film

Süre: 122 Dakika

Tür: Dram, Fantastik

Oyuncular: Sermet Yeşil (Battal, Kosmos), Türkü Turan (Neptün), Hakan Altuntaş (Yahya), Sencar Sağdıç (Tahir), Korel Kubilay (Baldız), Saygın Soysal (İmza Karşısı Genç), Serkan Keskin (Kahveci), Akın Anlı (İlhan), Saadet Çıracı (İlhan'ın Annesi), Cüneyt Yalaz (Yüzbaşı), Suat Oktay Şenocak (1. Köylü), Asil Büyüközçelik (2. Köylü), Nadir Sarıbacak (3. Köylü), Murat Deniz (4. Köylü)

Teknik Özellikler: 35 mm / Renkli

Çekim Yeri/Yılı: Kars/2009

İlk Gösterim (Prömiyer): Uluslararası Berlin Film Festivali

Vizyon Tarihi: 16 Nisan 2010

3.2. FİLMİN KONUSU

Kosmos filminin konusu şu şekildedir:

"Filmde, Battal'ın kasabaya gelişiyle yaşanan sıradışı olaylar konu edilir. Battal, belli bir yeri olmayan gizemli biridir. Kasabaya gelişiyle boğulan bir çocuğun hayatını kurtarır. İnsanlar bunun bir mucize olduğunu düşünür. Halk, Battal'ı sahiplenip ona güvenir. Bu sırada, Battal ile kurtardığı çocuğun ablası Neptün birbirlerine âşık olurlar. Ancak kasabada artan hırsızlık olayları insanların Battal'a bakışını değiştirecektir." (www.tsa.org.tr, 22.10.2018)

3.3. FİLMİN ÖZETİ

Kosmos filminin resmi internet sitesinde filmin özeti şöyle aktarılmıştır:

"Kosmos mucizeler yaratan bir hırsızdır. Dağlardan, sanki birilerinden kaçır gibi ağlayarak zaman dışı şehre gelir. Şehre girer girmez nehirde boğulan bir çocuğu kurtarır ve şehirde mucizeler yaratan biri olarak kabul görür.

Kosmos sıradan birisi değildir. Yemek yerken ya da uyurken hiç görünmez. En büyük ihtiyacı çay, tek besini ise toz ya da kesme şekerdir. Şaşırtıcı maharetlerinden birisi de yüksek ağaçlara, büyük bir kolaylıkla tırmanıp, incecik dallarında bir kuş gibi oturabilmesidir. Kosmos herkesi irkilten bir isteği açık sözlülükle belirtir: Aşk peşindedir. Kosmos'la, dereden kurtardığı çocuğun ablası Neptün arasında tuhaf bir yakınlaşma olur. Ağaçlarda, damlarda çığlık çığlığa kuş bağırışlarını taklit ederek sanki gölgeleriyle buluşur, oynayırlar.

Kosmos'un gelmesiyle şehirde o zamana kadar pek de görülmeyen küçük dükkân soygunları baş gösterir. Soygunlar ve mucizeler birbirlerini kovalarken, şehirliiler Kosmos'un insanları iyileştirme gücünü keşfederler. Bütün dertliler, hastalar, şifa arayan çaresizler Kosmos'un peşine düşer. Zamanla talihsiz olaylar serisi herkesin ondan uzaklaşmasına sebep olur ve en sonunda başka çaresi kalmayan Kosmos bu zaman dışı şehirden, geldiği gibi ağlayarak kaçır." (www.kosmos.com.tr, 22.10.2018)

3.4. KOSMOS FİLMİNİN ŞİZOANALİTİK OKUMASI

"Sanki birçok kere yeniden yaşamam gerekirmiş gibi hareket et ve birçok kere yaşamayı iste, çünkü şöyle veya böyle yeniden yaşamam ve yeniden yaşamaya başlaman (hayattayken) gerekmektedir."

Friedrich Nietzsche

Reha Erdem, Yakın Dönem Türk sinemasını şekillendiren ve biçimsel, estetik ve teknik anlamda geliştiren yönetmenlerden biridir. Yönetmenin filmografisine baktığımızda bugüne kadar yapmış olduğu dokuz film ile üretkenliğini ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin filmografisinde özel bir konuma

sahip olan *Kosmos*'un ise diğer filmlerine kıyasla daha çok tartışma konusu olduğu ve sinema çevreleri tarafından dikkatleri üzerine çektiği aşıkardır. "*Reha Erdem'in 2009 yılında çektiği "Kosmos" filmi özellikle Yeni Türk Sineması'nın son derece sıra dışı filmlerinden biri olarak gösterilebilir.*" (Arslan, 2012:17)

"Hayal ve hakikat arasındaki ince çizgide şiirsel ve gerçeküstücü anlatımıyla *Kosmos* bir düş ideali Kars'ın bir sınır kasabası'nda belirsiz zamana ait "siyah giyimli, siyah paltolu adamlarını" çeker. Ayrıca film, Reha Erdem filmografisinde ses kullanımıyla da dikkat çeker. Ses kullanımı atmosfer oluşturmada belirleyici rolüyle başat bir karakter olarak filme hep eşlik eden bir suret gibidir." (Yücel, 2009:21)

Nitekim bu tez kapsamında değerlendirmeye alınan *Kosmos*'un seçilmesindeki en büyük etken de; filmin, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin tekil düşünce ekseninde ortaklaşa ürettikleri '*Kapitalizm ve Şizofreni*' isimli iki ciltlik çalışmasında yer alan kavramlar ve şizoanaliz yaklaşımları üzerinden okunmaya oldukça müsait olmasıdır.

3.4.1. KOSMOS VE YERSİZYURTSUZLAŞMA

Henüz filmin açılış sekansında, adını filmin ilerleyen dakikalarında öğreneceğimiz Battal ya da kendine atfettiği şekliyle *Kosmos*, karlara bata-çıkı koşarak ve bir yandan da nefes nefese kalmış biçimde ağlama sesleri çıkararak bir şeylerden kaçır gibi koşmaktadır. Koşarken bir anda düşer ve düştüğü yerden kalkarken durduğu tepeden karla kaplı bir yerleşim yerini görür ve nihayetinde bu köye doğru koşmaya başlar ve oraya varır. Deleuze ve Guattari'nin '*Kapitalizm ve Şizofreni*' isimli iki ciltlik eserlerinde ortaya koymuş oldukları 'yersizyurtsuzlaşma' kavramı, hem bu açılış sahnesi özelinde hem de filmin geneline yayılan sonu ile birlikte düşünülünce, Bergsoncu döngüsel zaman imgesi ve Nietzscheci ebedi (bengi) dönüş kavramları ile birlikte okunması gereken bir niteliğe sahiptir:

"Bengi dönüşün ilk izlenimi, bilinmeyen bir yerden koşarak gelen *Kosmos*'la kendini göstermektedir. *Kosmos*, nereden gelmektedir? Neden koşmakta, neyden kaçmaktadır? Filmin sonunda görülen yine koşarak, bu kez Kars'tan kaçan *Kosmos*, muhtemelen, yine hem şifa dağıttığı hem istemeden de olsa, ölüm getirdiği başka bir şehirden, köyden, yerden kaçmaktadır. O halde bu dönüş, sürekliliği işaret edecek şekilde yapılanmakta ve temelini "benzeyiş"ten almaktadır. Filmsel zaman,

Kosmos'un ilk kez karlar arasında görünmesiyle fiili olarak başlamaktaaysa, anlatının ve şehrin zamanı arasında paralellik kurmak mümkün müdür? Buna göre Reha Erdem'in yarattığı evren, Kosmos'un şehre varma zamanıyla başlar, o şehirden ayrıldığında ise sona erer." (Kabadayı, Çağlayan, 2013: 197)

Battal/Kosmos koşa koşa ağlayarak gelmiş olduğu bu yerden, filmin sonunda yine koşa koşa ağlayarak bir başka yere doğru gider ve film bizler için burada biter. Fakat biten yalnızca filmin kendi süresidir; karakterin kendi döngüsel zamanındaki ebedi dönüşü, film boyunca olduğu gibi, film bittikten sonra da farklı olarak yinelenmeye devam edecektir. Bu çalışmanın ilerleyen sayfalarında, filmin sonuyla örtüşecek biçimde ebedi dönüş meselesine yeniden dönüleceğini, ve dâhi bu okumanın da kendi içinde ebedi dönüşsel bir çeper hattını takip ederek, aktif bir güce dönüşmesinin temenni edildiğini belirtmek gerekir.

Peki kaçış çizgisi/hattı üzerinde tanımlanan yersizyurtsuzlaşma kavramı Kosmos filmi özelinde nasıl çalışmaktadır?

"Deleuze'un kaçış yoluyla başka bir hayata eklemelenmek ifadesinden yola çıkarak her insanın bir kaçış öyküsünün olduğu düşünülmektedir. Bunu yaparken de kaçışı terk etme olarak değil hayata yeni bir çizgi çizme, başka hayatlara dâhil olmaya da benzetilebilir. Bu yeni hareket alanını da Deleuze'un ürettiği kavramlardan; 'yersiz-yurtsuzlaşma' (deferritorialisation/deterritorialisation) kavramına dayandırabiliriz. Deleuzyen felsefedeki önemli kavramlardan biri 'yersiz-yurtsuzlaşma'dır. Bu kavram göçebelik kavramıyla yakından ilişkilidir. Bu hareketlilik yani göçebe olma hali toplumda yer etmiş imgeler, düşünceler ve pratikler bulundukları yerlerden kopararak dünyayı dolaşırlar. Bu hareket Deleuzyen felsefeyle 'yersiz-yurtsuzlaşma' olarak adlandırılır." (Uysal, 2017: 239)

Deleuze ve Guattari, göçmenden farklı olarak göçebeyi bulunduğu yerden koparak etrafa, sınırların ötesine, berisine yayılarak tam manasıyla bir yer değiştirmeden ziyade kayan/kaygan bir mekan üzerinde ikamet eden olarak tanımlar. Bu bağlamda Battal/Kosmos karakterinin kaygan mekanda yani içkinlik düzleminde göçebe dağılımını gerçekleştiren bir yersizyurtsuz olduğunu söyleyebiliriz. Açılış sahnesinden de anlaşılabilirceği üzere, Battal/Kosmos için yer/yurt hiçbir yer olduğu kadarıyla aynı zamanda her yerdir. Onun bu aidiyetsizliği ve köksüzlüğü yatay hatlarda oluşan rizomatik ağlar örmesine imkân tanıyarak yersiz-yurtsuzlaşmasını sağlar. *"Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramı kopyaların kopyasına verilmiş olan addır."* (Deleuze, 2017) Yani artık ortada bir köken ya da orijinal yoktur. Kaygan

mekânda sürekli göçebeleşen Battal/Kosmos da bu kökensizliğinden dolayı ebedi dönüşteki ‘n.’ bir kopyadır.

"Kaçış çizgisi aynı zamanda göçebelerin bedeninde ve benliğinde yaşam bulan bir çizgidir. Göçebelerin geçmişi veya geleceği yoktur sadece oluşları vardır, tarihleri yoktur sadece coğrafyaları vardır. Göçebeleri göçebe yapan fiziksel hareketlilikleri veya hareketsizlikleri değil tekillikleridir. Molar kümelerden kopan, yaratıcı oluş deneyimleridir. Köklere, sınırlara ve özdeşliklere karşı birer göçebe savaş makinasına dönüşerek yürüttükleri direniştir. Göçebenin mekânı, yerleşik mekânların pürtüklü, patikalarla işaretlenmiş ve kapalı özelliklerinin tersine kaygan, akışkan ve geçicidir." (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 276-277)

"Göçebe doldurduğu, ikamet ettiği, tuttuğu bir kaygan mekân içerisinde dağıtılmıştır. Bu onun topraksal ilkesidir. Göçebe çölü yaptığı kadar, onun tarafından yapılmıştır da. O bir yersizyurtsuzlaşma vektörüdür." (Deleuze, Guattari (akt. Patton) 2005: 60) Tam da bu bağlamda yersizyurtsuzlaşmış bir göçebe olarak konumlandırabileceğimiz Battal/Kosmos karakteri, yeni oluş deneyimleri yaşayacağı bir başka kaygan ve geçici ikamet bölgesine -filmin geçtiği coğrafi yerleşkeye- ulaşır.

3.4.2. KOSMOS VE ŞİZO-ÖZNE

Battal/Kosmos, açılış sekansının hemen ardından, gürül gürül akan bir nehrin kıyısına geldiğinde ayakkabısındaki paraları bir kayanın altına saklamaya çalışır. Tam da bu esnada bir kadının çığlık sesi duyulur. Nehrin karşı kıyısında koşmakta olan genç bir kadın, suyun içinde sürüklenen bir çocuğun ardından feryat figan çığlık atarak koşmaktadır. Bunu gören Battal/Kosmos suyun içine dalarak çocuğu çıkarır ve çıkardığı garip sesler eşliğinde onu sarsıp kendine getirdikten sonra kendini karların üzerine bırakır. Bu sahnenin ardından, filmin ses bandındaki yoğun hayvan sesleri eşliğinde gün geceye keser. Filmin ilerleyen bölümlerinde kesilecek kurbanlık hayvanlardan birinin gözünü görürüz. Hemen ardından şehir meydanında yerinde sayan bir saat görüntüsü ekrana düşer. Köylüler ellerinde fenerlerle nehir kenarında ‘mucize’ yaratan bu adamı aramaktadır. Ses bandından güçlü bir ezan sesi yükselmekte, Battal/Kosmos ise bir caminin içinde, secde eder pozisyonda dizlerinin üzerinde yatmaktadır. Yeniden sabah olur ve köyün kahvesinde çay içmekte olan Battal/Kosmos hayatını kurtardığı çocuğun kasap olan babası tarafından büyük bir

minnetle karşılanır. Ona, sudan cansız çıkardığı oğluna can verdiği için teşekkürlerini sunar. Battal/Kosmos'un ona verdiği yanıt ise hem oldukça düşündürücüdür hem de çokluğa, zamanın döngüsellğine, yinelemeye (tekrara) ve genele atıf yapmaktadır:

"Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor; iyiyle kötünün; cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı; iyi adam nasılsa suç işleyen de öyle; yemin edenle yeminden korkan aynı birbiri gibi. Hayatta her şeyde bela şu ki, herkesin başına gelen şey aynı; hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu ve ömürlerinin devamınca yüreklerinde delilik var ve ondan sonra ölümlere katılıyorlar. Çünkü bütün yaşayanlarla beraber olan için ümit var. Çünkü sağ köpek ölü aslandan iyidir. Çünkü yaşayanlar biliyorlar ki öleceklerdir; fakat ölümler bir şey bilmez, ve artık onlar için bir ödül yok; çünkü onların anılması unutulmuş."

Bir başka zaman ve gerçeklikten ve bir başka sınırdan yeni bir sınır kasabasına gelen Battal/Kosmos için sınırlar kaygan ve yapaydır; çünkü *"herkesin başına her şey aynı şekilde gelir"*. Reha Erdem'in diğer filmlerinde de açık seçik biçimde görebileceğimiz insan-hayvan-doğa arasındaki eşit denge *Kosmos* filmi özelinde en üst boyutuna ulaşır. Ağaç biçimli hiyerarşik düşünme yapısının insan türünü diğer her türe ve canlıya üstün kılma edimi yontulmaya ve bu hiyerarşik yapıda gedikler açılmaya başlanır. Bunlar 'oluş' kapısını aralayarak çokluğu mümkün kılar. Tüm farklara rağmen başımıza gelen şey hep aynıdır. Yaşam da ölüm de herkes için vardır. Battal/Kosmos tüm bunların bilincinde ve sınırları(nı) parçalayıp dağıtmış biri olarak kodları çözülmüş bir şizodur. Sürekli olarak kendini kökler(in)den kopararak varolur. Her daim sınırların dışına taşmaya, çeperlerde gezinmeye meyillidir.

"Aynı zamanda onun seyahati yabancı bir yerdeymiş gibi gerçekleşir. O, başka bir dünyada konuşmaz, onun başka bir dünyası olmadığından kendini belli bir mekâna bağlamaz. O, burada kalan ve burada dikili olan arzu makinelerinin etrafında yoğunluğun içerisindeki seyahattir ve şizolar yeni bir güneş gezegeninin etrafında dönerler. Şizolar Zerdüşt (Nietzsche) gibidir, onlar inanılmaz derecede acıya, baş dönmesine ve bulantıya sahiptirler. Şizolar egoları olmadığından özgürdürler ve yalnızdırlar, sorumsuzdırlar; herhangi bir kodları yoktur, arzuları yoksun değildir pozitifdir, üreticidir." (Kılıç, 2013: 153)

3.4.3. KOSMOS'TA ÇOKLUK VE OLUŞ

Battal/Kosmos, kendisine *"Adın var mı?"* diye soran kahve sakinlerine dönerek *"Adım var, Battal"* diyerek yanıt verir. Sonrasında ise ilk kez nehir kıyısında

gördüğü ve kardeşini kurtardığı çocuğun ablası olan kızla yeniden karşılaşır ve ona adını sorar. Bu sahne özelindeki diyaloglar ve karakterlerin karşılaştıkları anda birbirleriyle iletişim kurmak için çıkardığı çığlık benzeri hayvan sesleri, üzerinde durulması gereken şizoanalitik detaylar içerir:

"– *Güzeller güzeli; yüreğim şimdi bak parmaklarımdan damlayacak. Şimdi bak içimin oynaması benden rüzgâr çıkaracak. Sen.. sen.. senin adın var mı?*

– *Adım, Neptün olsun.*

– *Senin adın Neptün olsun, benim de Kosmos. Sol elin başımın altında olsun, sağ da beni kucaklasın. "*

Bu diyaloglarda üzerinde durulması gereken en belirgin şizoanalitik detay, kendine Neptün adını veren genç kadın ile "*Senin adın Neptün olsun, benim de Kosmos*" diyen Battal'ın ebedi dönüş, çokluk ve oluş kavramlarına yönelik yaptıkları güçlü göndermedir. Karakterlerin birbirleriyle karşılaştıklarında açığa çıkan isimlerini unutma isteği ebedi dönüşü hatırlatır:

"Unutma ebedi oluşu kavrar ve tüm varlıkta bulunan özdeşlikleri içine alarak aynılıkları dışlar. Nietzsche şöyle demiştir: "*Sanki birçok kere yeniden yaşamam gerekirmiş gibi hareket et ve birçok kere yaşamayı iste, çünkü şöyle veya böyle yeniden yaşamam ve yeniden yaşamaya başlaman (hayattayken) gerekmektedir.*" Böylece 'oluş' kavramına erişir: "*Tarihin bütün adları benim, çarmıha gerilen de Dionysos da bendim.*" Ebedi dönüş, kısır döngü yaşamın hiç de aynı olmadığını ifadesidir. Her şey tinlerde yeniden ortaya çıkmaktadır, ama her an başka olduğundan dolayı, hiçbir şey eskinin özdeşinin gelişi değildir, fakat her şey eskinin yeniye dönüşmesidir." (Akay, 2016: 110)

Bu karşılaşmada yankılanan isimlerini unutma istekleri şimdiki zamanın, şu an'ın da önemini açığa çıkarır. Battal/Kosmos ve Neptün için yaşam şu an'da yeniden yaşanmaya ve üretilmeye başlar. Çünkü yaşam şimdide farklanarak çoğalan ve çoğaltan tekrarlardan oluşur. Bu sebeple bir'e gönderen sabit isimlerin bir önemi yoktur. Şimdi ve burada olmaklık karakterleri etkin kılan bir arzu üretimini açığa çıkarırken Spinozacı bağlamda bir sevincin çığlıkları duyularımızda yankılanır.

3.4.4. KOSMOS VE SPINOZA'NIN SEVİNCİ

Peki Spinoza'nın sevinci Kosmos filminde nasıl üretilir? Deleuze için filozofların prensi olarak nitelendirilen Spinoza'nın *Ethica* isimli başyapıtı; bir

bedenin nelere muktedir olduğunu, neler yapabileceğini, karşılaşmalar etiği düzleminde yaşamın nasıl olumlanacağını açıklamaya çalışır. Descartes'ın ruh ve beden düalizmine yönelik güçlü bir aşındırma denemesi olan bu eser; bedenin içkin arzularını deşifre ederek, ağaç biçimli hiyerarşik Batı mantığı eksenindeki Kartezyen düşüncenin ruhu öne çıkarıp bedeni geri plana atmasına karşı yazılmış güçlü bir manifesto, "*bir sevinç etiğidir.*" (Deleuze, 2011: 37).

Battal/Kosmos ve Neptün'ün bu sahne özelindeki karşılaşmalarına geri döndüğümüzde; Battal/Kosmos karakterinin Neptün'ü gördüğünde hem çıkardığı sesler hem de yüzünde beliren sevinç ifadesi ile Spinoza'nın 'var-kalma çabası' olarak nitelendirdiği 'conatus'u güçlendirdiğini ve eyleme gücünü arttırdığını söyleyebiliriz:

"Sonsuz karşılaşmalar ve etkileşimler evreninde, hangi nedenlerin etkileriyle eylediğimizi kavradığımız ölçüde, bu etkilenişlerden ne ölçüde sevinç, ne ölçüde kederle çıkabileceğimizi de fark ederiz. Etkilenişlerden sevinç devşirmeyi başardığımız ölçüde güçlenir, var-kalma ısrarımızı artırır, giderek bilgeleşiriz; tersini deneyimlediğimiz ölçüde de zayıflar, var-kalma direncimizi azaltır ve köleleşiriz." (Balanuye, 2017: 73)

Battal/Kosmos'un Neptün ile karşılaştığında artan eyleme kudreti/gücü karakterin bu 'etkin etkileniş'ten sevinç devşirerek güçlendiğini ve giderek bilgeleştiğini kanıtlar mahiyettedir. Eyleme kudretinin/gücünün artması ve azalması hakkında Deleuze'ün '*Spinoza. Pratik Felsefe*' isimli yaptında ortaya koyduğu düşünceler de Battal/Kosmos ve Neptün arasında gelişen sevinç kaynaklı tutkunun eyleme güçlerini nasıl artırdığını anlamamız açısından yararlı olabilir:

"Etika insanlarla ve hayvanlarla ilgili olarak, her bir vakada sadece etkilenme kudretini değerlendiren bir etolojidir. Eyleme gücümüzün azaldığı ya da engellendiği ve bu hale denk gelen tutkuların keder kaynaklı tutkular olduğu söylenir. Buna karşılık, doğamızla uyuşan, ilişkileri ilişkilerimizle bileşen bir bedenle karşılaştığımızda, o bedenin gücünün bizimkine eklendiği söylenecektir: Bizi etkileyen tutkular sevinç kaynaklıdır; eyleme gücümüz ise artmış ya da desteklenmiştir. Dışsal bir nedeni olduğu için bu sevinç hala bir tutkudur; yine eyleme gücümüzden koparılmış halde kalırız, bu güce biçimsel olarak sahip değilizdir. Ama bu eyleme gücü yine de oransal olarak artmıştır, bizi bu gücün sahibi kılacak, böylelikle de eyleme ve etkin sevinçlere yaraşır hale getirecek değişme ve dönüşme noktasına 'yaklaşmaktayızdır'." (Deleuze, 2011: 37)

Battal/Kosmos ve Neptün arasındaki sevinç kaynaklı tutkuya ve karakterlerin birbirlerinin eyleme güçlerini artırarak isimlerini, hafızalarını yitirip birçok ‘oluş’u mümkün kılarak yaşadıkları ‘çokluk’ deneyimine filmin ilerleyen sahnelerinde de sıkça rastlarız. O hâlde bu konuya şimdilik burada es verip, bizim için oldukça önemli olan bir başka şizoanalitik kavrama geçebiliriz: ‘Hayvan-oluş’.

3.4.5. KOSMOS VE HAYVAN-OLUŞ

Battal/Kosmos’un Neptün’e ilan-ı aşk ettiği sahnede çıkardığı ve Neptün’ün de benzer biçimde karşılık verdiği ‘hayvansı sesler’; Deleuze ve Guattari’nin birlikte ürettikleri ‘oluş’ kavramı sebebiyle başlangıç noktası olan kadın-oluş’tan hayvan-oluş’a ve nihayet algılanamaz-oluş’a dek arzu üretimi gerçekleştirir. İnsan ve hayvan arasındaki muğlaklık bölgesinde salınımını sürdüren Battal/Kosmos birini diğerine üstün kılmayan bir şizo olarak minör bir varoluş tarzı ile sınırları kaçış çizgilerine dönüştürür. Bu çizgilerden fışkıran ise sürekli akışta olan bir oluşturma: *"Oluş halindeki beden havaya, suya hareket halindeki parçaçıklara ve hayvanların ulumalarına dönüşür."* (Deleuze, 2009: 29)

Reha Erdem’in hayvan seslerine paralel olarak mezbahada bulunan hayvanların kesim sahnelerini sinematik anlatım diliyle kurgulaması; Deleuze ve Guattari tarafından yaratılan ‘hayvan-oluş’ kavramını destekler niteliktedir. Kurguda üretilen süreç bir akışlar mekaniği yaratarak oluş halindeki bedeni dönüştürür. İnsanlar ile hayvanlar arasındaki ortak alan ettir ve etin ortaklığı insanın hayvan bedeni üzerinde söz hakkına sahip olması meselesini yeniden sorgulamaya açar. Deleuze de aynı meseleye dikkat çekmek adına, Francis Bacon’ın resimlerinden esinlenerek kaleme almış olduğu *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği* isimli kitabında, bu ortak alan üzerine düşüncelerini şöyle ifade eder:

"Et, tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılmalık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır" der." (Deleuze, 2009: 29)

Deleuze ve Guattari için hayvan-oluş yazma eylemi sayesinde daha çok Kafka gibi bir yazarda ve onun metinlerinde gerçekleşebilir. Özellikle *Kafka* ve *Bin*

Yayla isimli eserlerinde oluşlar hiyerarşisi kuran düşünürler bu hiyerarşiyi ‘içkin’ bir düzlemde ele alırlar:

"Bu hiyerarşi de, en az düzene koyduğu sıralama kadar, ancak ampirik olabilir, içkin bir değerlendirme yordamıyla ilerleyebilir: hayvanlık, çocukluk, kadınlık vb. hiçbir *a priori* ayrıcalığa sahip değildirler, ama çözümleme arzusunun başka tüm alanlardan çok onlara yatırım yaptığını saptar. Bunların hepsinin çoğunlukçu özdeşleşme modeline göre (insan-yetişkin-erkek vb.) birer başkalık olduğunu belirtmek yeterli değildir, çünkü bunlar kendilerini hiçbir biçimde birer model seçeneği olarak, birer biçim ya da ikame kodu olarak sunmazlar. Hayvanlık, çocukluk, kadınlık, başkalık katsayılarıyla, ya da biçimin ötesine açılan, ama kaosa değil ‘moleküler’ denilen bir dayanıklılığa açılan *mutlak yersizyurtsuzlaşma* katsayılarıyla değerlidirler: bu durumda algı bir biçimler dekupajından ziyade (‘moler’ kümeler) yeğinsel çeşitlemeler kapar, duygulanma ise nakaratlarından ve sıradan çıkmazlarından kurtulur. Hayvan örneğini alalım: hayvan olarak hayvan, ailenin üyelerine eklenenilen evcilleştirilmiş ve tanıdık kılınmış birey değildir; gücül bile olsa bir sürüden ayrılamayan hayvan (o herhangi bir kurt, bir örümcektir), yalnızca sunduğu yeğinsel güçlerle, tekilliklerle, dinamizmlerle değerlidir. Onunla dolaysız ilişkimiz bir kişiyle, kişinin kimlik koordinatlarıyla ve rolleriyle ilişkimiz değildir; hayvanla dolaysız ilişkimiz olanakların dikotomik dekupajını, biçimlerin ve işlevlerin tanımını askıya alır." (Zourabichvili, 2011: 121-122)

Battal/Kosmos ve Neptün’ün birbirleriyle iletişim kurmak için çıkardığı hayvan sesleri onları hiçbir zaman bir ‘hayvan gibi oluş’ veya ‘hayvan olma’ hâline götürmez; çünkü eylemleri melezdır, insan olmayı tümüyle terk etmezler. Deneyimledikleri hayvan-oluş asla bir temsile yerleşmez ya da yerliyurtlulaşmaya dönüşmez. Açığa çıkan yalnızca akışkan arzu üretimidir; algılama gücünü n’inci bir dereceye taşımak, yaşamın diferansiyel akışı ile bütünleşme vardır. Deleuze ve Guattari için hayvan-oluş algılama ve oluşa dair yeni bir düşünce biçimi geliştirir.

"Deleuze ve Guattari, hayvan-oluşu arzusunun olumluluğunun kanıtı olarak kabul ederler: algılamanın daima yitirilmiş, mitsel ve kökensel bir bütünlüklü benlik imgesinden çok kendisi olmayan şey aracılığıyla olma eğilimidir bu. Arzu kuramlarının çoğu arzuyu kişinin yoksunluğunu çektiği veya yitirmiş olduğu şeyi elde etmeye yönelmiş olarak veya hayatın arkasında yatan şeye yönelmiş olarak tahayyül ederken, Deleuze ve Guattari arzuyu hayatın karşısına koymazlar. Hayat arzudur ve arzu da hayatın yaratma ve dönüştürme aracılığıyla genişlemesidir. Bu nedenle, hayvan-oluş bir varlık-olma veya bir şeye sahip-olma değildir. Hayvan-oluşta bir kedi postuna bürünmezsiniz veya insanları ve hayvanları ‘hepimizin’ aynı olduğu büyük bir ekolojik topluluğun eşit üyeleri olarak tahayyül etmezsiniz. Algılamayı hayvana yönelten şey empati değil, *kural-dışılıktır*. Öyleyse hayvan-oluş hayvanın ifade ettiği şeyin (hayvanların varsayılan gücü ya da saflığı) haline ulaşmak değildir; hayvanın olduğu şey olmak da değildir. Bir hayvan gibi davranmak değildir. Hayvan-oluş hayvanın hareketlerine, algılarına ve oluşlarına dair bir histir: kişinin sanki bir köpekmiş, bir böcekmiş veya bir köstekmiş gibi dünyayı gördüğünün tahayyül edilmesidir." (Colebrook, 2009: 184-185)

Tüm bunlar bizi hayvan-oluş ve Kosmos filmi arasındaki bağlantıya götürmektedir. Battal/Kosmos ile Neptün'ün deneyimlediği hayvan-oluştaki özgürleşmiş arzular, algılar ve duygular açık biçimde sergilenmektedir. Kosmos filmi özelinde ve genel olarak Reha Erdem sinemasında hayvanlara biçilen rol, karakterlerin kaçış çizgisine ulaşması için uğramaları gereken aracı bir rezonans bölgesi konumundadır.

3.4.6. KOSMOS VE KÖKSAP (RİZOM)

Battal/Kosmos'un geldiği bu sınır kasabası kendi kabuğuna çekilmiş insanların ikamet ettiği kapalı ve homojen bir toplum imajı çizmektedir. Nitekim Battal/Kosmos'un kasabaya gelişini anlamlandırmaya çalışan bu insanlar onun dost mu, yoksa düşman mı olduğunu anlamak için kendisine sürekli sorular sorarak aidiyetini, köklerini temellendirmeye çalışırlar. Farkı ve farklılığı bir tür tehdit olarak algıladıkları ve halihazırda sınırların açılması tehdidiyle karşı karşıya oldukları için 'dışarı' ve 'öteki' düşüncesinin toplumsal ahlak zemininde gedikler açmasına karşı olan kasabalılar Battal/Kosmos'a öncelikle mesafeli ve çekinceli biçimde yaklaşırlar. Fakat Battal/Kosmos'un yarattığı mucizelerle kasaba halkına şifa dağıtması molar kitlenin zihninde örgütlenmiş 'öteki' imajını ortadan kaldırır. Zira Battal/Kosmos, bu örgütlenişin ve dahi başka tür molar yapılarıdaki örgütlenişin ahlaki kodlarına cevap vermez. Kimliksiz, aidiyetsiz, yersizyurtsuz yaşam tarzıyla sınırın 'ya...ya da' bölgelerinde olmak yerine tarafsızlığa ikame edilmiş 'hem...hem' bağlantısının akışkan, kaygan bölgelerinde gezinir. Herhangi bir iktidar ilişkisi üzerinden tanımlanamazlığa sahip olan Battal/Kosmos toplumsal makinenin dışına taşıp kodları parçalanmış bir şizo olarak; sınırın her bir yanına saçılan, yayılan ve hareketini yatay düzlemde gerçekleştiren köksapsı (rizomatik) bir hat izler. Bu kaçış hattı oluş hâlindeki organsız bir bedenin sapmaları ile oluşur. Battal/Kosmos'un aidiyetsizliğinin ve bununla bağlantılı olarak molar kümelerin dışındaki minörlüğünün, film boyunca nasıl üretildiğini Deleuze ve Guattari'nin kavramsal alet çantasında yer alan iki kavramı daha gün yüzüne çıkararak okumaya çalışalım.

Bu kavramlardan birincisi 'köksap' bir diğer adıyla 'rizom'. Ağaç biçimli Batı düşünme geleneğinin kodlarını yersizyurtsuzlaştırmak için kullanılan köksap aynı

zamanda şizoanalitik bir yöntemdir. Köksap, yaşamı olumlama modeli olarak, pürüzsüz bir alanda ne başı ne de sonu olmayan, daima 'her şeyin ortasında' olan ve belirsiz bir noktadan sonsuz sayıdaki bağlantılarla kurulan çokluklardır. Battal/Kosmos'un bu karlar içindeki sınır kasabasına nasıl geldiğini ve buradan nasıl ayrıldığını düşününce, onun da daima ortadan başlayan olduğunu dile getirebiliriz.

"Çoklukların akışı olan köksap aynı anda hem iyiyi hem kötüyü içermesi nedeniyle çok boyutludur. Ne bir özne ne bir nesne olan, belirli bir ilke veya sisteme dayanmayan ve herhangi bir şeyin temsili olmayan çokluklar, bağlantıları ve toplanışlardan oluşur. Köksap anlamlandırmalar farklı noktaların yakalanması ve bu farklı noktaların tutarlılık içerisinde birbirine bağlanmasıyla genişler. Bu bağlantıların kurulmasında köksap, asla kendinin bir üst veya aşkın kodlanmasına izin vermez. Kurulan her bağlantı kesilerek yersizyurtsuzlaştırılır. Bu bağlamda köksapların önemli bir özelliği kendilerinin, sabit bir kodlanmasına asla izin vermeyerek sürekli olarak kodlama sisteminin dışına çıkmalarıdır." (Kılıç, 2013: 160-161)

Nitekim, Battal/Kosmos attığı çılgınlıklar veya ağrı çeken bedenlere küçük dokunuşlarla temas edip şifa vermesi ile bir yandan dil sembolizmini yıkarken bir yandan da toplumsal ve kültürel bağlamda kodlanmış bedenleri kodlama sisteminin dışına taşır. Onun edimleri köksapsı bir düzlemde akarak genişler ve herhangi bir kodlamaya izin vermeyecek biçimde kesilerek yersizyurtsuzlaşır.

"Bu kodlama sisteminin dışında yer almaları nedeniyle de köksaplar pürüzlü bir yüzeyde değil de pürüzsüz-düz bir yüzeyde hareket ederler. Böylece köksaplar kendi boyutlarının tamamını işgal eder ve doldururlar. Köksaplar nedensellik veya zorunluluk ilişkisine dayalı olmadan, bağlantıları yersizyurtsuzlaştırma yoluyla birbirlerine bağlayarak çoğalırlar. Yeraltındaki çiçek soğanları ve onun yumruları, ayırık otları; yeraltı fareleri ve bazı hayvanlar bir anlamda köksaptır. Bunların başlangıç noktaları ve yine aynı şekilde erekları de belirsizdir ve asla önceden bilinemez." (2013: 161)

Deleuze ve Guattari için köksap bilinçdışının üretimidir. Köksap çeşitlilikler, farklılıklar, dallar, yayılımlar ile işleyerek ittifaklara dayanırken; köklere ve kökene dayanan ağaç soy zincirleri kurar. Soy zincirleri ve ağaç kesin yargılara dayanırken köksap ve ittifaklar yeni bağlantılara dayanmaktadır. Film boyunca Battal/Kosmos'un kurduğu her yeni bağlantı hattı, köksapsı bir yersizyurtsuzlaştırma akışı olarak, aşkınsal yapı içinde kurulan kodlara karşı bir savaş makinesine dönüşür. Böylece onun aidiyetsizliği ve kimliksizliğini soy zincirlerinden koparak ismini, hafızasını ve hatta yüzünü unutup, tarihin tüm adları ve tüm yüzleri ile ittifak kurma

olarak okumak mümkün hâle gelir. Bu ise ebedi dönüşün üretimidir. Onun çılgınlıkları bilinçdışının, arzusunun çılgınlıklarıdır. Neptün ile yaşadıkları aşkta asla kuş olmazlar; ama ağaçlara tırmanıp, duvarlarda gezinerek 'kuş-oluş'u deneyimler ve yeni bir uçuş (kaçış) hattı yaratırlar. Birbirlerine açıldıkları ve dışarıyı deneyimledikleri bu sınırdaki çift yönlü bir 'ötekileşme' sürecine girerek köksap oluştururlar. Deleuze ve Guattari bu süreci bir yaban arısının bir orkideyi tohumlaması örneği üzerinden anlatırlar:

"Yersizyurtsuzlaş(tır)ma hareketlerinin ve yeniden yer yurt edindirme süreçlerinin göreceli olmaması nasıl mümkün olabilir ki? Her zaman birbirlerine bağlı, her zaman birbirlerine yakalanmışlardır. Orkide, yaban arısının bir imgesini, bir izini oluşturarak yersizyurtsuzlaşır, ama yaban arısı o imgede yeniden yer yurt edinir. Ancak yaban arısı orkidenin üreme araçlarının bir parçası olmuş, dolayısıyla yine de yersizyurtsuzlaşır. Ama, yaban arısı, orkidenin polenini taşıyarak, ona yeniden yer yurt edindirir. Yaban arısı ve orkide, heterojen unsurlar olarak, bir köksap oluştururlar." (Deleuze, Guattari, 1987: 9)

"Bu örnek her yersizyurtsuzlaş(tır)maya eşlik eden yeni bir yer yurt edindirme olduğunu gösterir. Orkide, yaban arısıyla karşılaştığında, tümüyle bir orkide olmaktan çıkar; yersizyurtsuzlaşır (bir yaban arısı olur), ama orkidenin poleni yaban arısı tarafından başka bir yere taşındığında, orkide yeni bir yer yurt da edinir. Bunun tersi de, yaban arısı için geçerlidir. Deleuze ve Guattari'nin söylediği gibi, söz konusu olan yaban arısının orkide-oluşu, orkidenin de yaban arısı-oluşudur." (Sutton, Martin-Jones, 2014: 24)

Battal/Kosmos ve Neptün arasında yaşanan da böylesi bir çift yönlü ötekileşme, öteki-oluşu deneyimlemedir. Üstelik onların çılgınlık eşliğindeki dili içeriden kekeletme, değiştirme pratikleri de minörlüklerine gönderim yapar.

"Minör olmak, majör bir dili almak ve onu, tercih ettiğimiz kimliği ifade edebilecek şekilde konuşturmadır. Minörün bu siyasal boyutu kritiktir çünkü sanatta edebiyatta ve dilde minör pratikler için toplumun majör sesinin normal alışkanlıklarını istikrarsızlaştırma imkanına sahiptir. Bu nedenle minör bir şekilde davranmak hakim bir siyasal sisteme muhalefet etmek değil, o sistemin içinde yer almak ve onu içeriden değiştirmek demektir." (2014: 73)

Yeni yaşam olanaklarını yaratan bu süreç, aşkın değerleri yeniden üreten her tür ahlaki koddan bağımsız bir özneleşme tarzı icat edebilir. Etik ve estetik bir özneleşme olan bu süreç Nietzsche'nin üstinsanı ile de bağlantıya sahiptir. *Nietzsche ve Felsefe* isimli yapıtında bu özneleşme biçimini daha etkin ve olumlayıcı bir yaşamın kuvveti olarak gören Deleuze düşüncelerini şöyle ifade eder: "*Nietzsche'nin üstinsanını bir vaat olarak düşünmeyelim: Doğal olarak benlikten ve insandan farklıdır o. Üstinsan, yeni bir hissetme biçimi ile tanımlanır: insandan başka bir*

özne, insan tipinden başka bir tip. Yeni bir düşünme biçimi, tanrısalardan başka yüklemeler..." (Deleuze, 2010: 208)

3.4.7. KOSMOS VE ORGANSIZ BEDEN

Kasabalılar, Battal/Kosmos'a yarattığı mucizeler sebebiyle tanrısal yüklemeler yüklemek istese de onun amacı yaşamın yükünü boşaltarak yeni yaşam olanakları yaratmaktır. Zira yaptıklarında 'mutlak' bir mucizevilik yoktur. Şifa vererek dilini açtığı bir çocuk kısa süre sonra ölünce kasabalının ondan şüphe duymaya başlaması da bundandır. Oysa Battal/Kosmos mucizevi biri olmak yerine, yalnızca, yeni bir hissetme ve düşünme biçimi ile hareket eden ve insani organlaşmasını bozup, kendisi olmayanla oluş sürecine girerek organsız bir bedene dönüşmektedir. O hâlde artık Deleuze ve Guattari'nin en çok tartışılan kavramlarından biri olan 'organsız beden'e geçebiliriz.

"Organsız beden farklılaşmış organlarla organize edilmiş, eklemlenmiş, katmanlaşmış, işlevsel olarak bütünleşmiş bedenlerden her şey çıkartıldığında geriye kalandır." (Deleuze, Guattari, 1987: 150) Gilles Deleuze'un, vahşet tiyatrosunun kurucusu ve edebiyatçı Antonin Artaud'dan ödünç alarak kullandığı organsız beden, somut yaşantıya indirgenemeyecek oluşların kat ettiği bir beden ifadesidir. Yeğînliğin sıfır olduğu bu beden yersizyurtsuzlaşmanın da mekânıdır. Organsız beden kavramı ilk defa, Antonin Artaud tarafından, *Tanrı Yargısının İşinin Bitirmek İçin* isimli, sonradan sansürlen, radyo oyununun sonuç kısmında şu şekilde ifade edilir:

"Anatomisini yeniden düzenlemek için diyorum. İnsan hasta, yapılışında arıza var çünkü. Çıplak bırakmaya karar vermeli onu, ölesiye kaşınmasına yol açan şu hayvancığı söküp almak için, tanrıyı ve tanrıyla birlikte onun organlarını. (...) Organsız bir beden hazırladığınızda bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız ona." (Artaud, 2002: 45)

"Organsız beden, organları olmayan bir beden değildir, sadece organizması, yani organların organizasyonu yoktur; organlara değil organların organizasyon biçimine karşı durur. Bir başka ifadeyle, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar. Deleuze ve Guattari için organsız beden organizmadan önce var olan bir şey değildir; organizmanın yanı başında var olan yeğînlikli, yeğînleştirilmiş bir bedendir ve bu beden kaçıp kurtulma, yani organizmadan kurtuluş tarzını ifade eder. Örneğin, kafamı kendi

kafamış gibi hissetmeyip kendimi bir kafa içinde hissetmem." (Demirtaş, 2017: 93)

Organsız beden, organların karşıtlığı ya da düşmanlığı değil; ama organizmanın düşman olarak görülmesidir. Her türlü organizasyon biçimine, organizmaya ve bununla birlikte iktidar organizasyonuna karşı koyan bir bedendir. O hâlde Battal/Kosmos'un bedenini de bir organsız beden olarak ifade edebilmemiz mümkündür; çünkü toplumsal ve sosyal makine tarafından kuşatılmış ve organize edilmiş bir hayat biçiminin kodlarının dışına taşmış, organizmadan kurtulmuş bir bedendir onunkisi. Bedenini, kalıplara dökülmüş kimlik oluşumlarından mümkün mertebe kaçıp kurtarır. Bu da onu toplumsal makineye karşı savaştan bir savaş makinesine dönüştürür.

"Paranoid bedende organlar dış güçlerin etkisi altındadır, şizoid bedende organlar içsel saldırı altındadır. Organsız bedenler herhangi bir dış aracıya göndermede bulunmaksızın üretim süreci olarak tanımlanan pozitif arzusun içkin alanıdır. Her zaman için arzu ihanettir, lanetlidir, köksüzdür. Deleuze-Guattari'ye göre organsız bedenler kozmik yumurta gibidir. Çünkü yumurta henüz organları oluşmamış saf akıştır. Bir organizma onun işlevleri ve bağlantılarıyla bir yaşam değildir, o daha çok bir yaşamın tutsaklığıdır. Buna karşın organsız bedenler bir yaşam modelidir; organizmalar arasında seyahat eden organik olmayan bir güç ve yoğunluktur. Organsız bedenler şizofreniktir. Organsız beden şizofrenik bir deneyim olarak yaşam ile birlikte varolan ölümün bir modelidir. Kafka'nın Dönüşüm adlı eseri bu geçişe açık bir örnektir. Değişim ve dönüşüm olarak organsız bedenler öznelleşme ve sosyal kodlama sürecini parçalayarak, sosyal makinenin bütün formlarını ele geçirir." (Kılıç, 2013: 116-117)

3.4.8. KOSMOS VE ARZULAMA MAKİNELERİ

Bedenini dışarıdan gelecek her tür dış müdahaleye ve kod sistemine kapatmış bir karakter olan Battal/Kosmos'un bedeni saf akışta olan bir organsız bedendir. Çıkmış olduğu şizofrenik gezintide sürekli yersizyurtsuzlaşıp sonra yeniden yer yurt edinerek çokluklar üreten Battal/Kosmos, yaşamın olumlayıcı gücünü, bu gücün üretici ve yaratıcı enerjisi olan arzuyu açığa çıkaran güçler akışı içindedir. Nitekim hem Neptün ile hem de kasabaya sürgünle gelen öğretmen ile yaşadığı ilişkilere baktığımızda, bu ilişki biçimlerinin molar düzeydeki ahlaki kodların dışında kurulduğunu görürüz. Üstelik her iki karakterle de kurduğu ilişki toplumun dayattığı temsili aşan bir cinsiyet ve cinselliği de görünür kılar. Kahvehanede kendisine neden çalışmadığını sorup, çalışması gerektiğini söyleyerek molar toplumsal makinenin

kodlarını içselleştirmiş biçimde yeniden kuran kasabalılara: *"Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim. Yüreğim, verdiğim emeğin karşılığı bir şey ummasın diye yüz çevirdim. Çünkü bütün emeğinden ve emek çeken yüreğinin çabalamasından insana ne fayda var, bulamadım"* diyerek, moleküler bir göçebe oluş çığıyla karşılık verir. Bu çığılıkta yankılanan bilinçdışıdır:

"Bilinçdışı psikanalizin ortaya attığı türden kaygılar, korkular, fantaziler, yasaklar yahut ihtiyaçlar gibi molar bir temsili yahut eksiklik ideolojisini tanımadığı ölçüde bunlarla baskılanmamayı başarabilir. O yüzden yazarlar, psikanaliz yerine şizoanalizi öne sürerler. Böylece arzunun bir gerçeklik olduğunu, makineler arası sentezlerde üretildiğini ve bedeni yahut aileyi aşır, toplumsallığa iliştiğini savlarlar. Şizoanalizde bilinçdışı, kişileri, toplanışları, imgeleri ve yapıları da bilmez; aksine tarihteki bütün isimlere yeğlilik düzeyinde gönderme yapabilir, zira molekülerdir, yani mikro boyutta makineleri ve onların gerçekliğini tanır; temsili olana bakıp da onun altında gizlediği varsayılan anlamı aramak yerine üretkenliklerle ve işleyişlerle ilgilenir. Bilinçdışı da, arzu gibi yahut hezeyan gibi, göçebedir." (Kara, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 244)

Battal/Kosmos için çalışmamak, kasabalının varsaydığı veya molar düzeyde kabul ettiği şekliyle, bir eksiklik olarak konumlandırılmaz. Tam da böylesi bir sebeple, ilgilendiği tek şey arzunun üretkenliği ya da Battal/Kosmos'un kendi deyişiyle 'aşk'tır. Kasabalılara dönüp *"Aşk istiyorum!"* demesi de baskılanmamış, arzu akışında olan bir bilinçdışının tezahürüdür. *"Bize aşkın gücünden ve umutsuzluklarından söz eden kişi divana uzanmış nevrotik değil, ama şizonun sessiz gezintisi, Lenz'in dağlardaki ve yıldızlar altındaki seyri, organsız beden üzerindeki yoğunluklarda onun hareketsiz yolculuğudur."* (Deleuze, Guattari, 2014: 385)

Battal/Kosmos için gece vakti dükkanların camını kırıp kasadaki paraları (ç)alması ve bazı zamanlar tıpkı bir Robin Hood misali ihtiyacı olanlara vermesi de baskılanmamış ve toplumsal makine tarafından kodlanmamış bir şizo olduğunun göstergesidir. *"Şizo, kaçış hatları içerisinde, Ödipus'un kutsallıklarına inanmaz, onun gibi yasaları çiğnemeye ve tepkisel varoluşa meyletmez, moleküler düzeyde mikro bir devrim hattı izler ve sürekli olarak bilinmeyene açılır. Şizonun yüzü, arzunun özgürleşmesine dönüktür."* (Kara, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 245) Bu bağlamda, Battal/Kosmos'un bu tür eylemleri molar kitlelere ve kodlara yönelik bir tepkisellik kaynağından doğmaz; iktidar ağlarının sınırından dışarı taşmış bir bilinçdışının arzu-üretimi olarak gelişir. Organizmanın bedenini aşındırarak organsız

bedene ulaşan Battal/Kosmos kaçış hatlarını yaşama sevinci ile yükleyerek göçebeleşir.

"Organsız beden inşâ edilmesi meselesi, karşılaştığımız engelleri yavaş yavaş ve sabırla aşma ve kurduğumuz farka dayalı olumlayıcı etik ilişkilerle yeni öznellikler icat edebilme deneyimiyle ilgili bir meseledir. Deleuze ve Guattari, yaşamlarımızı sınırlandıran, ölçen ve kalıba döken kimlik oluşumlarımızın bize dayattığı çıkmazların üstesinden gelebilmek için, organsız bedenimizi başka organsız bedenlerle kesiştirmemiz ve çokluğumuzun/çoklu ilişkilerimizin somut gerçekliğini üretici bir şekilde tesis etmemiz gerektiğini salık verirler." (Demirtaş, 2017: 97)

Nitekim, Battal/Kosmos'un organsız bedenini Neptün karakteri gibi başka organsız bedenlerle kesiştirmesi 'çokluk' denizine açılan üretici bir tesis inşa eder. Arzulama-makinelerine dönüşen karakterler heterojendir ve iktidar mekanizmalarından bağımsız içkinlik düzleminde salınırlar. Bu anlamda ailesel ilişkiler tarafından kurulan kimliklere de organsız bedenleriyle karşılık verirler. Temsil ortadan kalktığı için her şey kendi akışkanlığı içerisinde çoklu ilişkiler alanına dönüşmüştür. Birbirleriyle karşılaştıkları an attıkları sevinç çılgınlıkları tüm beden in çığlık atan ağızdan kayıp gitmesine ve sınırların belirsizleşerek yerinden edilmesine (hayvan-oluş) imkân tanır ve böylece akışların yayılması da fırsat bulur. Attıkları her çığlık, kaçış hattında devrimci bir oyuk açar. Ve bu oyuktan fişkıran göçebe savaş makinesinin başındaki şizo-öznedir.

3.4.9. KOSMOS VE GÖÇEBE SAVAŞ MAKİNESİ

Göçebe savaş makinesi, Kosmos filmi özelinde incelenmesi gereken bir başka Deleuze ve Guattari kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Reha Erdem, özellikle filmin ses bandına eklemlenen ve sürekli duyulan bomba sesleri ve kasaba meydanından geçip giden askeri tanklar ile görüntüye hiç yansıtmadığı bir savaş durumunun gergin atmosferini hissettirerek devlet aygıtının ve militarizmin varlığını hatırlatır. Buna karşılık Battal/Kosmos'un göçebe savaş makinesi, devletin kapma aygıtının ve kapitalist makinenin ölümcüllüğüne meydan okuyan bir pozisyonudur.

"Savaş makinasının amacı isminin çağrıştırdığı bütün militarist anlamlara karşın savaş değil, 'yaratıcı bir kaçış çizgisinin çizilmesi, pürüzsüz bir uzam ve bu uzamdaki insanların hareketinin bileşimi'dir. Devlet aygıtının 'kapma' savaşına karşı kurucu bir göçebeliktir. Çünkü bu makinayı bir askeri aygıt, bir savaşa dönüştürebilecek tek şey, bir devlet aygıtı tarafından kapılma ihtimalidir. Göçebe

savaş makinası, devlet aygıtının kurumsal şiddetinden, temsil düzeninden kaçmanın yollarını arayan göçebe bir makinedir. Göçebe savaş makinası devlet tarafından kapıldığı anda makina askeri bir aygıt, kaçış çizgileri de ölüm ve yıkım çizgilerine dönüşür. Deleuze ve Guattari bizi bu konuda uyarır, savaş makinası direnişin, kapitalizmden kaçışın, özgürlükçü ve devrimci akışların çizgisi olabileceği gibi, sermayeyi ve devleti destekleyen hatta faşist bir üst-kodlamaya kaynaklık eden bir pratiğe dönüşebilir." (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 274-275)

Devletin kapma aygıtı Battal/Kosmos'un sürekli yanıbaşındadır. Her an her yerden gün yüzüne çıkarak varlığını ortaya koyar. Bazen çözümü kördüğümüne dönüşmüş bir miras meselesinde, bazen yabancılara karşı beslenen nefret duygusunda, bazen yükselen bomba seslerinde, bazen ise kasabalının ahlaki söylemlerinde ayyuka çıkan molar siyasetin organlaşmış kapma aygıtı, göçebe savaş makinesinin peşindedir. Battal/Kosmos ise yaratıcı kaçış çizgileriyle, savaş makinesini icat eden yersizyurtsuz bir göçebe olarak pürüzsüz kaygan mekânlarda devinimini sürdürür. Kosmos filminde devletin ve iktidarın temsili olarak karşımıza çıkan garnizon komutanı ve devlet aygıtının savaş makineleri olarak konumlanan demir tanklar ve beton meydanlarda yer alan heykeller devletin pürtüklü mekânındaki hiyerarşik yapılardır. Bu yapıların karşısında ise Battal/Kosmos'un göçebe savaş makinesini icat ederek yayılmacılığını sürdürdüğü çöl, su ve yayla gibi doğanın pürüzsüz kaygan mekânları yer alır.

"Deleuze'ün tanıdık ve paradoksal biçimde, özellikle bir yerden bir yere hareket etmeyenler anlamında kullandığı göçebeler, yalnızca savaş makinalarını icat etmekle kalmaz, icatçılıklarını özgün bir eylem ve özneleşme biçimi olarak geliştirdiklerinde savaş makinasının kendisine dönüşürler. Burada icat edilen alet ve icat edilen hikâyeler anlamına gelmez, bunun da ötesinde özgür dünyalar icat etme yeteneği anlamını taşır. Göçebe varoluş içinde ve onunla birlikte, kaçış, devlet aygıtını terk etme ve savaş makinasının icatçılığı; yeni toplumsallık biçimleri, kurucu pratikler ve kurucu gücü, mümkün başka ve farklı yaşamların yaratılmasını ve gerçekleştirilmesini geliştirir." (Raunig, 2013: 61)

Battal/Kosmos tam da bu bağlamda bir göçebe savaş makinesi geliştirerek farka açılan bir yaşam tarzını benimser. Dikkatle bakıldığında, kasabaya sürgünle gelen öğretmen ile aralarında gelişen cinselliğin de bu fark üzerinden kurulduğu açık biçimde görülebilir. Reha Erdem'in, sinematografik anlamda, bilinen/öğrenilen/kodlanan cinsellik kalıplarından uzak biçimde yansıttığı bu sahne; molar bir kimlik siyaseti ve cinsellik pratiği sınırının dışına taşmıştır. Öğretmen ise kendisini 'ruhu ve bedeniyle sarmaya' gelen Battal/Kosmos'un bu pratiğinden haz

etmez ve bir dahaki gelişinde onu kovar. Biraz zaman sonra da, yaşamı olumsuzlayan nihilist mutsuzluğu ve yalnızlığı içinde kendini yok etmeyi tercih eder. Battal/Kosmos'un yaşamı olumlayan arzu-üretimi öğretmen üzerinde sonsuz bir saçılmaya dönüşmez; çünkü öğretmenin organsız bedeni, kapitalist makinenin kapma aygıtı tarafından yutulmuş ve kaçış çizgileri de ölüm ve yıkım çizgilerine dönüşmüştür. Deleuze ve Guattari'nin perspektifinden konuşacak olursak; devrimci bir şizo-özne'ye dönüşemeyen öğretmen figürü, aslında, bohem bir yaşam tarzının koruyuculuğunu üstlenmiş bir marjinaldir. Tam da bu sebeple, Deleuze ve Guattari marjinallerin devrimci bir potansiyel taşıdığına inanmadıklarını dile getirir: *"Biz şizofrenin, moleküler bir sürecin bir kara deliğe düşüş olduğuna inanmaktayız. Marjinaler bize daima korku biraz da tiksinti vermişlerdir. Onlar yeteri kadar yasadışı değildirler."* (Deleuze, Parnet, 1990: 187)

Deleuze ve Guattari'ye göre gerçek devrimci özne şizo-öznedir. Çünkü şizo-özne için devrim bir görev değil, arzu üretimidir. Mutlak kod bozumunun bir ürünü olan şizo-özne, kapitalist makineye karşı radikal bir tehdit unsuru oluşturur.

"Kapitalist aksiyomatiğe direnen, Ödip'i reddeden, toplumsal kodları parçalayan ve yeniden yer-yurt edinmenin duvarlarını yıkarak akışlar, yeğlilikler ve oluş dünyasına geçen ve böylelikle bütün bir kapitalist düzeni tehdit eden şizo-öznedir. Deleuze ve Guattari'nin analizinde şizofreni bir hastalık ya da biyolojik durum değil; kapitalist toplumsal koşullar içerisinde üretilmiş potansiyel olarak özgürleştirici bir psişik durumdur, mutlak kod bozumunun bir ürünüdür. Öznelerin burjuva gerçeklik ilkesinden, onun baskı altında alan ego ve süperego kısıtlamalarından ve Ödipal tuzaklarından sıyrıldıkları psişik bir merkezsizleşme süreci olarak şizofrenik süreç, kapitalizmin istikrarına ve yeniden üretilmesine karşı radikal bir tehdit ortaya koyar." (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 278-279)

"Şizofren, kapitalizmin sınırına sıkı sıkıya tutunur: onun gelişmiş eğilimi, onun artı-ürünü, onun proletaryası ve onu imha edecek melektir. Bütün kodları karıştırır ve kodu çözülmüş arzu akımlarını taşır." (Deleuze, Guattari, 2014: 55)

3.4.10. KOSMOS VE MİNÖR (AZINLIK)-OLUŞ

Battal/Kosmos'un yaşadığı şizo-süreç tam da böylesi bir kodu çözülmüş arzu akımlarının taşınmasıdır. Kendisine çalışması gerektiğini söyleyen kasabalılara dönüp; *"Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim. Yüreğim, verdiğim emeğin karşılığı bir şey ummasın diye yüz çevirdim. Çünkü bütün emeğinden ve emek çeken yüreğinin*

çabalamasından insana ne fayda var, bulamadım" diyerek temsilden kaçış örneği sergiler. Kasabalılar, Battal/Kosmos'un bu sözleri üzerine sersemlemiştir; *"o hâlde ne istiyorsun?"* diye sorduklarında ise Battal/Kosmos'tan duydukları cevap zihinlerindeki kodların iyice karışmasına neden olur: *"Aşk istiyorum. Aşk hastasıyım ben; hep aşk peşindeyim."* Kaçış çizgisinde özgürleşen bu arzu akışı kodlamayı imkansız kılıp, yerinden yurdundan eder ve majör dili kekeleyerek minör-oluş'un kapısını aralar. Bu kapitalizmin mutlak sınırında bulunan şizofrenidir ve moleküler bir nitelik taşır. Kodlar karışarak kodu çözülmüş arzu akışlarının sürüklenmesini sağlar. Brian Massumi de şizofrenin sınırı aşması için moleküler öğelere doğru yol alması gerektiği noktasında hemfikiridir: *"eğer bir çıkış yolu var ise, tam da bulunduğumuz yerdedir bu: son kısıtlamada. Moleküler niteliği yeniden bir sınır olarak almak zorundayız."* (Massumi, 2013: 199) Bu moleküler nitelik oluşlara ve tanımsız alanlara açılan bir yol olarak kapitalist aksiyomatığı istikrarsızlaştıracak bir çıkış yoludur.

Battal/Kosmos'un eylem ve söz olarak birbiriyle uyumlu olan yaşam ve düşünce tarzı, kapitalist temsillerden nasıl kaçılabileceği ile ilgili olarak çıkış yolları sunar. Bu noktada, Deleuze'un daha çok edebiyat üzerinden örneklediği şizofrenik süreci, Herman Melville'in Bartleby isimli karakteri hakkında söyledikleri üzerinden ele alarak Bartleby ile Battal/Kosmos karakteri arasında bağlantı kurabiliriz:

"Bartleby, dava vekilinin bürosunda kâtip olarak çalışır ve devamlı, dava vekilinin söylediği metinleri kopyalar. Fakat beklenmedik bir anda dava vekili ondan kısa bir sözleşmeyi denetlemesini istediğinde, bulunduğu yerde kımıldamaksızın, yumuşak ve kararlı bir sesle herkesi şaşkına çeviren bir formülü dile getirir: "Yapmamayı tercih ederim". Bu cümle dilbilgisi ya da sözdizimi açısından doğru olsa da bir karar verilemezliği ima eder. Bartleby hayır ya da reddediyorum demez, ki bunu demesi için sıkıştırılır. Bunu deseydi, iktidar çok daha rahat bir biçimde karşılardı; hemen cezalandırılır, işe yaramaz ve yenilmiş olurdu. İktidarın direnenle, hayır diyenle baş etmek için çok fazla aracı vardır. Fakat Bartleby ne diyor? "Yapmamayı tercih ederim." Böylece 'yeni bir mantık, dilin önvarsayımlarını çökertmeye yeten bir tercih mantığı' icat ediyor. Patronu bunun ne anlama geldiğini çözemiyor ve işler yapılamıyor, patronu iş yerinden kaçıyor. Bartleby direnişle elde edilebilecek bir sonucu, hatta daha fazlasını -hayatta kalmayı- bu formülle elde ediyor; bir belirsizlik ya da ayırt edilemezlik bölgesi geliştirerek, 'herkesi belli bir mesafede tutan bir kesinsizlik içinde dönüp durarak' direnmeden iktidarı kontrolden çıkarmanın bir yolunu buluyor. Burada bir parça şizofreni -kaçış çizgileri-, kapitalist bir mekanın işleyiş biçimini sekteye uğratıyor." (Demirtaş, 2017: 73)

Tıpkı Bartleby'nin iktidarı kontrolden çıkararak kesintiye uğratan *"Yapmamayı tercih ederim"* cümlesi gibi Battal/Kosmos'un *"Aşk istiyorum"* diyerek geliştirdiği tercih mantığı da dilin değil; ama din üzerinden kurulan -çünkü kasabalılardan birinin kurduğu *"Çalışmayanı Allah sevmez"* cümlesi- toplumsal ahlakın önvarsayımlarını çökerterek bir belirsizlik ve ayırt edilemezlik bölgesinin oluşmasını sağlar. Kasabalıların ya da genelin önemseydiği şeylere bir değer atfetmediği ve onları temsili düşünce düzleminde kodlamadığı için de kasabalılar tarafından anlaşılamaz bir konuma yerleştirilir. Battal/Kosmos'un taşıdığı bu moleküler nitelik, normlardan ve baskın toplumsal kodlardan sapan bir azınlık-oluş ya da diğer adıyla minör-oluş sürecidir. *"Azınlık-oluş, ne tanımlanabilir bir birlik ya da kimliğe sahip olmaktır ne de nostaljik bir varoluşa sıkı sıkıya sarılmaktır, azınlık-oluş daha çok bir süreç, bir 'yollarda yaşayış' hali, bir sınır ihlalidir."* (Kaya, (ed. Aytaç, Demirtaş) 2014: 282) Bu bağlamda ele alındığında, bir sınır ihlali gerçekleştiren Battal/Kosmos'un, azınlık-oluş sürecini tümüyle deneyimlediğini söyleyebiliriz. Zira o, devlet aygıtının ve kapitalist makinenin güzergâhından gitmeyen kompozisyonlar yaratarak akışın ve oluşun katılaşmasına izin vermez. O halde Battal/Kosmos bir şizo-özne olarak *"kapsayıcı birliklere, kısmi-nesne bağlantılara sahip, çözülen ve sürekli yeniden-kurulan göçebe bir öznedir."* (2014: 285)

3.4.11. KOSMOS VE MOLEKÜLER (ALGILANAMAZ)-OLUŞ

"Sanat ve felsefeyi moleküler-oluş veya algılanamaz-oluş olarak düşünebiliriz. Bir molekül veya bir hayvan olmayı gerçekten istemeyiz, çünkü bu yazmanın var-olmaması anlamına gelecektir. Ama hayvanların, makinelerin ve moleküllerin insani-olmayan bakış açısına yaklaşarak veya onları tahayyül ederek artık kendimizi hayatın üzerinde ve karşısında konumlanmış değişmeyen algılayıcılar olarak görmekten çıkabiliriz. Kendimizi hayatın algılanışlarının akışına kaptırırız. İnsan kendisinden daha fazlası olur veya en üst gücüne kadar genişler, ama insanlığını olumlayarak veya hayvan haline geri dönerek değil, olmadığıyla, kendisi olmayanla bir melez-oluş sürecine girerek bunu yapar. Bu 'kaçış çizgileri' yaratır; insani imgelem gücünü insanı aşmak için kullanarak bizatihi hayatın kendisinden hayatın tüm oluşlarını tahayyül edebiliriz. Deleuze yapıtında algımızın ilişki kurduğu bu farklılıkları ifade etmek için 'moleküler' sözcüğünü kullanır. Algılanamaz-oluş, kendisini farklılıktan ve duyumsanabilir olandan koparan yüksek bir noktaya konumlandırılmış bir bakış açısı olarak alışıldık kuram -Yunanca theoria, yani bakmak sözcüğünden türetilmiş olan kuram- kavramıyla

karşılaştırılabilir. Algılanamaz-oluş moleküler tarzda bir algılamadır ve özgürlük anlayışımızı dönüştürür. Öncelikle, algılanamaz-oluş bir meydan okumadır; hayatı yargıladığımız ve düzenlediğimiz bakış açısının veya algılanan düşünce imgesinin terk edilişi veya dönüştürülmesidir. İkincisi, tam da insan organizmasının yanlı ve düzenleyici algılayışından kurtulmuş olan algılama kendi ötesine açılabilirdiği için, moleküler bir algılama tarzıdır. Son olarak, yeni bir özgürlük anlayışını olanaklı kılar: hayatın gücünden ayrılacak bir insan benliğinin özgürlüğünü değil, artık kendimizi hayattan kopuk bir bakış açısı olarak görmeme sonucu kazanılan bir özgürlüğü. İnsandan özgürleşiriz, oluş olayına açık hale geliriz." (Colebrook, 2009: 175-176)

Battal/Kosmos karakterinin deneyimlediği algılanamaz-oluş, Colebrook tarafından ifade edilen moleküler süreç ile örtüşür. Battal/Kosmos da hayatı organizma ağı üzerinden yargılamaz, düşünmez, düzenlemez; moleküler tarzda bir algılama şebekesinde öteye, sınıra ve ayırt edilemezlik bölgelerine açılarak insandan özgürleşir, oluşa açılır. Algıların sınırına taşarak arzunun üretici gücünü duyumsar. Yaşam işte bu saf arzudur ve arzu doğada özgürdür. Arzunun üretici gücüyle hareket eden Battal/Kosmos da bu saf arzunun peşinde kendini doğada özgür kılarak her tür oluş'u aktüel hâle getirir. Fark'ın tekrarı olarak oluş ebedi dönüşün olumlanmasıdır. Yaşamdaki çoklukların çılgılığıdır. Battal/Kosmos ile Neptün'ün ağızlarından bedenin dışına kaçan hayvansı çılgınlıkları, özgürleşen arzunun olumlanmasıdır. Saf neşe ve sevinç moleküllerinin titreşerek yaşama saçılmasıdır ve nihayetinde yaratımdır. Battal/Kosmos yarattığı mucizeler ya da verdiği şifalar ile aşkınlık söylemine tutunan bir dervişten ziyade Nietzsche'nin trajedinin özü olarak gördüğü Dionysos'tur. Çünkü Battal/Kosmos yaşamı olumsuzlayan diyalektik düşünceden tümüyle uzak ve yaşama sıkı sıkıya bağlıdır.

"Deleuze'ün Nietzsche yorumunda Dionysos ve İsa'nın tutkuları, aynı fenomenin (acının) iki farklı noktadan anlamlandırılmasıdır. Bir yandan yaşamı acı ile birlikte olumlayan düşünce veya acı üzerinden olumlanan yaşam; öte yandan acının nedeni olarak yaşamı ve bedeni suçlayan düşünce. Bu düşüncede acının nedeni günah içerisindeki yaşamdır." (Kılıç, 2013: 202)

Battal/Kosmos başımıza gelen acılar yüzünden yaşamı ve bedeni asla suçlamaz; beden ve ruhu düalist bir karşıtlık içinde, birini diğerine üstün biçimde kurmaktan son derece uzaktır. Yaşamda ve doğada hiyerarşik bir düzen yoktur; çünkü *"herkesin başına her şey aynı şekilde gelmektedir."* O halde beden ve ruh arasında da bir ayırım yapılamaz.

3.4.12. KOSMOS VE SAF İÇKİN YAŞAM

Bu noktada Battal/Kosmos'un düşünce ve eylemlerinin Spinozacı düşünce ile paralellik taşıdığı görülmektedir:

"Çünkü Spinoza'nın etik felsefesinde varlıklar arasında bir üstünlük veya aşağılık derecesi yoktur. Tüm varlıklar varlık nitelikleri bakımından tekildir ve eşittir. Böylece Spinoza, Kartezyen felsefenin temel ilkesi olan düşüncenin varlığa üstünlük ilkesini yıkar. Spinoza'da beden güçtür ve güç ilişkilerince açıklanır. Bedenin gücü nedir? Bedenin gücü duygulanımlarıdır. Spinoza Descartes gibi bilincin ontolojisini değil, bedenin arzularının ontolojisini yapar. Bu ontoloji bir bedenin ne olduğuna yönelik olmayıp, bir bedenin neler yapabileceğine yönelik bir ontolojidir. Bu nedenle Spinoza felsefesi yeni bir model önerir, bu da bedendir. Bu modelde Spinoza zihin ve beden paralelizmini kurar, böylece birinin bir diğerine önceliğini veya üstünlüğünü kabul etmez." (Kılıç, 2013: 243-249-250)

Battal/Kosmos da güç ilişkileri üzerinden açıklanan bedeni aktif biçimde kullanarak onun neye muktedir olduğunu, neler yapabileceğini ortaya koymayı başarır. Bedenin gücünün farkında olan Battal/Kosmos; üfleyerek güç vermek, hastalığı emip tükürmek ve bir başkasının bedenini kendi bedenine sararak şifa vermek gibi özelliklere sahiptir. Kendindeki bu özelliklerin farkında oluşu da onun yaşamı olumlamış ve etkin bir güce dönüştürmüş olması ile bağlantılıdır.

"Olumlama yaşamı Dionysos'un ve oluşun görkemli dünyasına götürürken, olumsuzlama yaşamı reaktif gücü ortaya çıkaran endişe verici derinliğin içerisine atar. Şizoid düşüncenin Nietzsche felsefesiyle kurduğu bağ da bu noktada fark'ın ve arzu'nun üretici bir düzlemde aktif güçle olumlanmasıyla başlar. Nietzsche'ye göre aktif güç yalnızca kendi eylemini olumlayarak, eyleminin fark'ını olumlar ve bu farkı trajedisinin nesnesi yapar. Oysa reaktif güç aktif gücün eylemini olumsuzlar ve kendi fark'ını oluşturmak yerine, aktif güce dayalı fark'ı olumsuzlayarak kendi eylemini olumlar. Reaktif güç itaat eder, aktif gücü sınırlar, aktif güce sınırlar dayatır. Reaktif güç negatifliğin tiniyle eylemde bulunur. Reaktif güç farktan veya farklı olana kin duyar. Oysa fark aktif gücün eylemidir ve soyluluktur." (2013: 213-214)

Aktif gücün etkisindeki Battal/Kosmos da hem kendi eylemini hem de eyleminin fark'ını olumlayan bir şizo-öznedir. Nitekim acı ve üzüntünün de bu yaşamın bir parçası olduğunun bilincinde olarak, duygusal bağ kurduğu öğretmeninin intiharının ardından üzölmüş olsa da, engelli kadını karşısında görür görmez yeniden sevinçli bir duygulanım yaşar. Çünkü ona yardım edebileceğinin bilincindedir. Onun için koşarak eczaneye ulaşır ve ilaç alır. Böylece reaktif gücün, aktif güce sınırlar

dayatmasına engel olur ve yapabileceklerinin sınırına giderek sevinci üretir. Bu aynı zamanda bir arzu üretimidir.

"Beden bir güçler toplanişı, bu güçlerin değişen yeğliliklerde akışıdır. Varoluşun iki ters ama tamamlayıcı yüzü bedenın oluşuna katkıda bulunur; bir yandan biçimler edimselleşirken, bir yandan da gücül (virtual) duygulanımlar ve oluşlar tarafından katedilir. Bu anlamda, organsız beden üretme ve ürünün birliğidir. Asla biçimlerde durmayan arzunun dinamik gücüne tekabül eder. Kendimizi bir organsız bedene dönüştürmek, bedenimizdeki yeni güçleri ve potansiyellikleri açığa çıkartacak bir eylemlilik halidir, bir pratiktir. Bedenin, normal bir organizma olmanın sınırlarını aşacak güçlerini uyandırmakla mümkün görünür direniş. Yaşam gücünün "normal" bir bedenın sınırlarına sıkıştırılamayacağını düşünür Deleuze. Burada bahsedilen beden, bireyselleştirilmiş bir beden ya da basitçe bir insan bireyi değildir. Yaşamın güçleri bireyler ötesi bir akışa sahiptir. Özdeşlik her daim bir askıda kalma halidir. Çünkü beden sadece edimsel varlığıyla tanımlanmaz, gücüllüğüyle de varolur. Bedenin gücüllüğü, değişime, olanaklı potansiyelliklerine açık oluşudur." (Uslu, 2015: 98)

Battal/Kosmos, bedenın gücüllüğü yahut virtüelliğinin henüz edimselleşmemiş pek çok potansiyel barındırdığının farkında olarak, kendini sürekli organsız bir bedene dönüştürmenin peşindedir. Bu sebeple, şifa verme özelliği bazen ölümle de sonuçlansa bedenindeki yeni güçleri açığa çıkartacak bir eylemlilik hâinden vazgeçmez; karamsarlığa kapılarak yaşamı olumsuzlamak yerine, zar atımlarına güvenerek potansiyellerin izini sürer. Gözlerindeki parıltı, saf içkin yaşamın parıltısıdır. *"Bir yaşamı, bireysel yaşamın evrensel ölümle karşılaştığı ana sığdırmamalıyız sadece. Bir yaşam her yerdedir, yaşayan her öznenin katettiği ve her yaşantılanmış nesnenin ölçtüğü tüm anlarda: nesnelerde ve öznelerde sadece güncellenen tekillikleri veya olayları kapıp sürükleyen içkin yaşam."* (Deleuze, 2013)

3.4.13. KOSMOS VE NIETZSCHECİ EBEDİ DÖNÜŞ

Film boyunca Battal/Kosmos'un yürüyüşü, yolda başına gelebilecek her tür potansiyeli göze almış bir göçebenin yürüyüşüdür. Yürür, durur, biraz dinlenir, bazen yorulur; ama yaşamın ve düşüncenin patikalarını hiç terk etmez. Ebedi dönüşü neşelidir; var-kalma çabası sevinçli bir uğraştır. Tüm bunların sınırında etkin bir güce dönüşür. Nietzsche'nin *"Yaşama evet de!..."* cümlesini haykırır ve şöyle devam eder: *"Ve bir kez olsun hora tepmediğimiz günü yitmiş saymalıyız biz. Ve yanı sıra kahkaha getirmeyen her gerçeği uydurma saymalıyız biz!"* (Nietzsche, 2017: 202) Neşe geri gelir. Neptün ile duvarlarda uçarak ve neşenin çığlıklarını haykırarak

sevişirler. Fark'ı öteleyen düşünce mantığını aşındıracak bir bağlantı hattı kurarlar ve 'ya...ya da'nın dışlayıcılığına 'hem...hem'in kucaklayıcılığı ile karşılık verirler. Hem insan hem hayvan hem kadın hem molekül hem azınlık ve daha nice oluş sınırlarına taşarak çokluğa varırlar. Çünkü sevişmek bir kişi ya da iki kişi değil; sanki yüz binlermiş gibi bir oluş deneyimlemektir. Ya da Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle:

"Her yerde mikroskobik bir transseksüellik vardır ki, kadınların erkekler kadar erkek içermesini ve erkeklerin birçok kadın içermesini, cinsiyetlerin istatistiksel düzenini altüst eden üretim ilişkilerine birinin diğeriyle, diğeri biriyile dahil olmasını sağlamaktadır. Sevişmek ne sadece bir, ne de sadece iki olmaktır, ama yüz bin olmaktır." (Deleuze, Guattari, 2014: 425)

Nietzscheci olumlama Spinozacı pratiğe akarak dönüşür. Nitekim Deleuze de *Nietzsche ve Felsefe* isimli yapıtının son bölümünü bu meseleye ayırır:

"Nietzsche'nin pratik öğretisi şudur: Fark mutludur; çok, oluş ve rastlantı, kendi başlarına yeterli neşe kökenleridir, yalnızca neşe geri gelir... Lucretius'tan bu yana (Spinoza'yı saymazsak) felsefeyi belirginleştiren eleştirel çaba bu denli ileri götürülmemiştir. Ruhsal dengesizlikleri ve iktidar kurmak için bu dengesizliklere ihtiyaç duyanları ifşa eden Lucretius; mutsuzluğu, mutsuzluğun bütün nedenlerini güçlerini bu mutsuzluğun kalbinde inşa edenleri Spinoza; hıncı, vicdan azabını ve onlara ilke olarak hizmet eden olumsuzun gücünü ifşa eden Nietzsche" (Deleuze, 2010: 239)

Battal/Kosmos'un Neptün ile birlikte çılgık çılgıca deneyimlediği tüm oluşlar 'ebedi dönüş'ü duyurur. Tüm kederli duygulanışlar varlıklarından arınır ve neşe yüzeye saçılır. Birinin artık 'ben' diyemediği noktaya vararak isimlerini unuturlar. Hem hiç kimse hem de herkestirler şimdi. Arzu akımları moleküler patlamalar yaratarak yeni oluşlar inşa eder. Nietzscheci olumlama ile Spinozacı pratik buluşur. Yaşam pratik edilerek olumlanır. Battal/Kosmos, Nietzscheci ontolojide yer alan zar atımındaki rastlantıyı ve o zar atımının sonucunda geleni ve gelmekte olan'ı olumlayarak 'amor fati (yazgı sevgisi)' etiğini sahiplendiğini ortaya koyar. Bu bağlamda Battal/Kosmos, Nietzsche'nin Dionysos'u ile bağlantı hâlindeyken Neptün de Dionysos'un büyük aşkı Ariadne'nin ebedi dönüş'ü olarak belirir. Nitekim Ariadne salt varlıktır ve onun olumlaması çifte bir olumlama olarak döner.

"Sonuç olarak, salt varlığa Nietzsche'de kazanılmış bir durum, bir ereklilik olarak varılır ve Ariadne kişiliğinde sunulur. Ariadne'nin Dionysos'a aşkı ebedi dönüşün olumlanmasıdır; bu bir çifte olumlama, oluşun varlığının en yüksek gücüne erişmesidir. Dionysos olumlamanın tanrısıdır, ama o, Ariadne'yi

olumlamanın kendisini olumlamaya götürür: “Varlığın sonsuz eveti, sonsuza dek evetimin ben senin” (*Dionysos Dithyrambosları*’ndan aktarım). Dionysos’un olumlaması oluşun varlığına işaret eder; bu yüzden Ariadne de kendi olumlamasının nesnesi olarak Dionysos’u aldığı için, salt varlık olumlamasına işaret eder. Ariadne’nin olumlaması bir çifte olumlamadır (“‘evet’i yanıtlayan ‘evet’”) ya da daha uygun bir biçimde, o, sarmal, sonsuz bir olumlamadır - n’inci dereceye yükseltilmiş olumlama. Ariadne’nin salt varlığı yaratımı etik bir edimdir, bir aşk edimi.” (Hardt, 2012: 107)

"Nietzsche’de oluş içindeki varlığın fark olarak ebedi dönüşünü olumlayabilecek yani her zar atımındaki rastlantıya ve zorunlu sonuca layık olabilecek etkin bedenlerin yaratımı olarak üst-insan düşüncesi, sonlu kip olarak insanın kendi sınırlarının ötesine doğru gerçekleştirdiği etik bir sıçrayışı betimler. Spinoza ve Nietzsche’de beden, dışardaki kuvvet akışlarının olumsal bir çakışma noktası olarak dönüşümsel bir *topos*’tur. Deleuze için virtüelliğin edimseli sürekli farklandırılan edimselleşme işlemi Nietzscheci ebedi dönüş temasında karşımıza çıkan kaos içindeki varlığın fark olarak tekrarı fikriyle somut bir yakınlık taşır. Bergsoncu virtüellik kavramının Nietzscheci ebedi dönüş fikriyle pastışı Deleuze’de bütün bir içkinlik düzlemi fikrini oluşturan karşılaşmadır." (Uluğ, 2017: 147-148)

Virtüelin edimselleşmesini ve ebedi dönüş fikriyle hemhâl oluşunu, Kosmos filmi özelinde en iyi özetleyen süreç, bir uydunun kasaba sınırına düştüğü sekanstır. Zaman ve mekân sınırlarını aşabildiğini bildiğimiz Battal/Kosmos, düşen uydunun çıkardığı mekanik sesi ve kasabanın ışıklarını deforme edişini filmin başından beri algılayarak gelmekte/yaklaşmakta olan’ın varlığını duyumsamaktadır. Kasabalılar tarafından aşkın ya da ilahi bir ‘işaret’ olarak düşünülen uydunun düşüşü, Battal/Kosmos için ebedi dönüşün deviniminden başka bir şey değildir. Çünkü Battal/Kosmos bu görüntüleri bozan mekanik sesin dışsallığını, zaten filmin başından beri duymakta ve bu kasabada da -tıpkı diğerlerinde olduğu ve gelecektekilerde de olacağı gibi- kalıcı olmayacağını ve rizomatik şebekeler hâlinde yayılarak göçebeleşeceğinin bilincinde bir ‘amor fati’ etiğiyle hareket etmektedir.

"Spinoza’da töz kendini sıfatlarda ifade edendir. Sıfatlarda ifade edilen kip özleriyse kuvvetin dönüşümselliğini ortaya çıkartarak varlığı olumlayacak kudret ilişkileri olarak upuygun karşılaşmalarda doğacak etkin-oluşların saklı gücünü oluşturur. Deleuze, bu Spinozacı töz fikrini Bergsoncu içsel fark fikriyle pastiş eder ve yalnızca dolaysızca kendi kendini ifade eden tözün içsel fark olarak sesine kulak verir. Bu Bergson’daki kendinde-fark ilkesini ve Nietzsche’deki olumlama hamlesini Spinozacı etikte karşımıza çıkan kendi kendinin nedeni etkin duygularla içkin tözü olumlama fikrine eşitler. Burada Nietzscheci ebedi dönüş teması katalizör işlevi görür. Nietzsche zamanın teleolojik olmadığını kanıtlamak için sıklıkla geçmişin sonsuzluğu fikrine başvurur. Geçmiş sonsuz olduğuna göre eğer zamanın bir telosu olsaydı ona çoktan ulaşılmış olacağını iddia eden Nietzsche için varlık safi bir oluş dünyasını ifade eder. Varlık, sonsuz bir döngü dahilinde tekrar eder. Ancak bu döngü, kaosu dışlamayan bir döngü olduğu için varlık kaosun rastlantısallığı içinde

sürekli dönüşüm yaşamakta ve kendini oluşturma fark olarak tekrar etmektedir. Deleuze için ebedi dönüş temasını aynının dönüşü olarak ele almak Nietzscheci ontolojiye tezat oluşturur; çünkü zarlar tek seferde atıldığında artık kaderdir. Başka bir deyişle zar atımı olarak rastlantıda kaosun, zar sonucu olarak zorunlulukta döngü fikrinin birbirini dışlamayan ayırıcı sentezi aracılığıyla oluş olarak varlığı olumlama hamlesi varlığın fark olarak ebedi dönüşüne açılır. Kendinde-fark olarak içkin töz kendi etkin-oluşu içinde sürekli farklanmaktadır." (2017: 149-150)

Nitekim kendinde-fark söylemi Kosmos filmine de benzer biçimde tezahür eder. Battal/Kosmos'un kasabaya gelişi tıpkı Deleuze'un filozof monografilerinde ve genel olarak felsefesinde olduğu gibi 'ortadan başlayan' bir süreçtir. Kosmos filmi Battal/Kosmos karakterinin yolculuğuna eşlik edeceğimiz kasabaya gelişiyle ortadan başlar; ama onun yolculuğunun bir başı veya bir sonrasına da vardır. Battal/Kosmos'un yazgısı sonsuz bir döngü dahilinde tekrar etmektedir, ama bu aynının tekrarı ya da dönüşü değildir; çünkü Battal/Kosmos'un oluş olarak varlığını olumlaması farkın ebedi dönüşüne açılarak yinelenmesini sağlar. Döngüsü farklanarak yinelenir.

Battal/Kosmos'un iyileştirdiği yetim çocuk çok zaman geçmeden ölünce ve her şey kötü gitmeye başlayınca kasabalılar başlarına gelen her şeyin sorumlusu olarak Battal/Kosmos'u görürler; çünkü kasabaya 'sonradan gelen' ve yabancı olan odur; hatta uydunun düşmesi bile onun suçudur. Üstelik devletin kolluk kuvvetleri de Battal/Kosmos'un peşindedir ve bu kapma aygıtına yakalanmamak için tıpkı filmin açılışında gördüğümüz gibi koşarak kaçmaya başlar. Döngüsü tekrarlanmakta olan Battal/Kosmos soluğu kasabın evinin yakınlarında alır ve kasap onu içeri alarak saklanmasını sağlar. Burada Neptün ve filmin başında iyileştirdiği kardeşi ile karşılaşan Battal/Kosmos'un yüzündeki mutluluk ifadesi zar atımının sonucunda gelenin olumlanması ile rastlantıdaki kaosun birbirini dışlamayan sentezine tekabül eder. Ebedi dönüşü yanı başındadır ve varlığı oluşturma fark olarak tekrara açılmaktadır. Neptün ona evin içinden bir kapı daha açarak uzaklara kaçmasını sağlar ve ardından, tıpkı tüm karşılaşmalarında olduğu gibi, bir çılgılık daha atar. Bu çılgılık, Battal/Kosmos bu yeri terk ediyor olsa da varlığının Neptün'de, Neptün'ün varlığının da onda yankı bulmaya devam edeceğinin çılgılığıdır. Çünkü oluş sonlu bir olan ve biten değil; olmakta olan ve olmaya devam edendir.

Battal/Kosmos tıpkı geldiği gibi karlar içinde düşse kalka koşarak bu kasabadan uzaklaşır. Kamera durağan biçimde Battal/Kosmos'u izler. Sonra gözünü

yavaş yavaş gökyüzündeki dolunaya çevirir. Bir süre arka fondaki müzik eşliğinde dolunay görüntüsünü izleriz ve sonra dolunay birden küçülerek evrende oldukça ufak bir ışığa dönüşür, ardından büyük harflerle filmin adı belirir. Evrenin sonsuz ebedi dönüşünü örnekleyen bu kapanış, Battal/Kosmos'un yazgısının farklanarak yineleneyeceğinin yansımasıdır. Çünkü organsız bedeni yeni karşılaşmalarla çoğalarak arzusunun kodlanmasına izin vermeyen bir etkin-oluş çağrısına dönüşmüştür. Yaşamın kudretine inanan Battal/Kosmos için arzu akıştır, göçebe bilinçdışının yersizyurtsuzlaşarak var-kalması ve saf içkin yaşamın keşfidir. Tam da böylesi bir sebeple, sürgün edilmiş arzu, şimdi ve buradaki yaşamın yaratıcı atılımıdır.



SONUÇ

"Spinoza der ki: *"Yürümek düşünmektir."* Çıkılan her yol, atılan adımlara tutsaktır. Atılan her adımsa çıkılan yollara bitişik. Atılan adımlarla kurulan yollar, düşüncenin çıkmaz sokaklarına ilâştirilmiş bir girdap gibi içine çeker bazen. İçine içine çekildiğin o yollarda başına gelecek her duruma açık olmak demek; yaşamı olduğu hâliyle olumlamak, ona açılmak, onda açılmak, onun da sana açılmasına izin vermek ve o olmak da demek biraz. O sebeple, kendini yürümenin kollarına bırakmış biri için düşünce kaçınılmazdır ve o düşünce yolları rastlantılardan karşılaşmalara yaşamın çok çeşitli potansiyelleriyle dolu bir şekilde akar, taşar, bazen de durur ve sonra yine... Bu yürüyen düşünce kendini ve çevresini çoğaltan düşüncedir. Hem bir düşünce sağanağı hem de aylaklığın sığınağı olarak boşluklar yaratır; o boşlukları düşünce akımlarıyla yükler ve yürüyüşüne devam eder. Düşüncedeki bu yürüme hâli yeni yollara, patikalara, düzlüklere, yaylalara eklemlenerek devingen bir sürece dönüşür. Zaman mekâna erir, mekân zamanda devinir ve modern yaşamın sürekliliğinde bilinç yenilenir. Biriken ses ve imajlar topografik haritalar getirir meydana; zihnin, düşüncenin, belleğin haritalandırılmasıdır bu. Ama bitmeyen ve bitmeyecek bir haritadır yaratıma tâbi tutulan; yersizyurtsuz bir coğrafyanın tam kalbinde an'a odaklanan tekil birey, aidiyet lanetinden kurtulmuştur. Onun işi gücü düşüncenin yürümesini sağlamaktır şimdi. Aylaktır, göçebedir, yürür, yersizleşir, yurtsuzlaşır, yersizyurtsuzlaşır, müphemleşir." (Çalışır, 2018)

Bu tez kapsamında, Reha Erdem'in 2009 tarihli *Kosmos* isimli filmi, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin birlikte icat ettikleri düşünsel kavramlar ve onların felsefi güzergahları çerçevesinde ele alınarak 'sizoanalitik' bir okumaya tabi tutulmuştur. Sinema sanatı ve felsefe disiplini arasındaki paralellikleri ortaya koyma çabası olarak da görülebilecek bu tezde; sinema çalışmalarına farklı bir perspektif kazandırması ümidiyle seçilen yerli bir yönetmenin filmi, Tekil Düşünce düşünürleri olarak kabul edilen Deleuze ve Guattari'nin kavramları ekseninde okunmuştur. Deleuze ve Guattari'nin birlikte icat ettikleri kavramları ve düşünsel patikayı genellikle Guattari'yi bir kenara itip yalnızca Deleuze üzerinden ele alan çalışmaların aksine, bu tez her iki düşünüre de eşit mesafeden yaklaşmayı düstur edinmiştir. Zira onların yarattığı makinesel düzeneği -sizoanaliz- ve bu düzeneğin çalışması için elzem olan kavramsal aletleri anlayabilmek adına her iki düşünüre de ihtiyacımız var. Çünkü onların ilişkisi, kendilerinin anlattığı yaban arısı ve orkide arasında gelişen ve hiyerarşik temsile dayanmayan ilişkinin ta kendisi olarak belirmektedir.

Birini diğerine üstün görmeden ve kimseyi dışarıda bırakmadan yola koyulan ve son tahlilde *Kosmos* ile bir karşılaşma serüvenine açılan bu tezin ilk bölümünde; Deleuze ve Guattari felsefesinin ontolojik ve metodolojik düzlemi detaylı biçimde

ele alınmış ve tezin kuramsal yapısı inşa edilmiştir. Deleuze ve Guattari tarafından ağaç biçimli düşünce geleneğine ve ‘geleneksel arzu mantığı’na bir müdahale olarak üretilen ‘şizoanaliz’, ortaya çıkmasına sebep olan gelişmeler ve dönemin sosyo-ekonomik konjonktürü ışığında ortaya konulmuş; bu bağlamda ilk uğrak Deleuze ve Guattari’nin fikirlerinin dayanak noktası da olan ‘Modern Fransız Tekil Düşüncesi’ olmuştur. Özellikle 1968 Mayıs’ında yaşanan olaylarla paralellik sergileyecek biçimde ele alınan ve dönemin sosyo-ekonomik bağlamından ayrı okunamayacak bu düşüncenin, Deleuze ve Guattari üzerindeki etkileri ortaya koyulmuş ve yine benzer biçimde Deleuze ve Guattari’nin hangi şartlar altında bir araya geldiği özetlenmiştir. Tezin birinci bölümünün ana uğraklarından biri olan ‘*Geleneksel Arzu Kavrayışı ve Negatif Arzunun Bileşenleri*’ isimli kısımda, Deleuze ve Guattari’nin şizoanaliz argümanlarını hangi düşünürlere karşı bir itiraz olarak geliştirdikleri anlatılmış; bu doğrultuda arzuyu eksiklik, ihtiyaç, imkansızlık gibi düzlemlerden okuyan ve negatif bir yerden kavrayan Platon, Freud ve Lacan’ın düşünce sistemleri ve kavramsallaştırmaları ortaya koyulmuştur. ‘*Üretici (Pozitif) Arzunun Bileşenleri*’ başlığı altında, Deleuze ve Guattari’nin arzunun pozitif ve üretici bir güç olduğunu öne sürerek geliştirdikleri ‘arzunun şizoanalitik ontolojisi’nin düşünsel hattını oluşturan Bergson, Nietzsche ve Spinoza felsefeleri ele alınmıştır. ‘*Arzunun Şizoanalitik Ontolojisi*’ başlığı ise Deleuze ve Guattari’nin arzunun negatif kavranışına yönelik getirdiği eleştirileri ve arzunun hem psişik hem molar düzeyde bastırılma biçimlerini ortaya koyduktan sonra Deleuze ve Guattari’nin kavramsal yaratımlarının ürünü olan ‘şizoanaliz’ detaylı biçimde ele alınmış ve bir sonraki bölümde ‘şizoanaliz’in çalışması için elzem olan kavramlar Deleuze ve Guattari’nin alet çantasından tek tek çıkarılarak masaya yatırılmıştır. Bu bölümün son başlığı olan ‘*Deleuze ve Guattari’nin Kitle İletişim Çalışmaları İçerisindeki Konumu*’nda ise Deleuze ve Guattari’nin kitle iletişim çalışmalarındaki konumuna bakılmış ve bir kitle iletişim aracı olan sinema ile aralarındaki bağlantı hattı inşa edilmiştir.

Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlama ve sinemaya felsefe dolayımıyla bakma amacıyla yola çıkan bu tezin evrenini oluşturan Reha Erdem sineması tezin ikinci bölümünün ana dinamiğidir. Bu bağlamda ilk olarak Reha Erdem’in Türk sinemasındaki yeri belirlenmiştir. Reha Erdem’in filmografisinde yer alan tüm

filmlere genel bir bakış atıldıktan sonra, tezin üçüncü bölümündeki film okumasına da katkı sağlayan Reha Erdem sinemasının dinamikleri, filmlerinde tekrarlanan ögeler, temalar maddeler halinde tek tek ele alınmıştır.

1980’li yılların sonunda sinema sanatına giriş yapan Reha Erdem’in, 1989 yılında çektiği ilk uzun metrajı *A Ay* ile Türk sinemasına yepyeni bir soluk getirdiği ve ‘*auteur*’ olarak nitelendirilmesini sağlayan kendine has bir film dili ve estetiğine sahip olduğu düşünülmektedir. Çekmiş olduğu filmlerle adından sıkça söz ettirmeyi başaran ve son dönem Türk sinemasını yurt içi ve yurtdışı festivallerde temsil ederek önemli ödüller de kazanan Erdem’in filmleri özellikle görsel ve işitsel anlatım zenginliği ile göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda tezin üçüncü bölümünde; Reha Erdem’in 2009 yapımı *Kosmos* filmi ile Deleuze ve Guattari’nin felsefi argümanları arasındaki ilişki ortaya konulmuş ve *Kosmos* filmi Deleuze ve Guattari’nin icat ettiği kavramlar üzerinden şizoanalitik bir okumaya açılmıştır. Bu bağlamda *Kosmos* filminin analizindeki bulgular, Deleuze ve Guattari’nin arzusun şizoanalitik ontolojisi ekseninde icat ettiği ve geliştirdiği düşünsel kavramların sanatsal bir pratiğini sergilemektedir. Deleuze ve Guattari’ye ait organsız beden, hayvan-oluş, göçebe savaş makinesi gibi pek çok kavramın *Kosmos* filmi özelinde nasıl çalıştığı; diyaloglar, film dili ve ses kullanımı gibi teknik detaylarla da ilişkilendirilerek gözler önüne serilmiştir.

Reha Erdem’in 2009 tarihli *Kosmos* filmi, Deleuze ve Guattari’nin şizoanaliz yaklaşımları çerçevesinde sahne sahne incelenmiştir. Bu doğrultuda elde edilen bulgular şu şekilde özetlenebilir: Deleuze ve Guattari’nin ‘yersizyurtsuzlaşma’ kavramı *Kosmos* filminin açılış sekansından filmin kapanışına dek somut biçimde dolaşımdadır. Filmin ana karakteri Battal/*Kosmos*, Deleuze ve Guattari’nin köksüz, özgür, sınırsız, kapitalist kodları parçalayan olarak tanımladığı ‘şizo-özne’nin somutlaşmış halidir. Filmde yer alan pek çok diyalogda Deleuze ve Guattari’nin şizoanaliz yaklaşımlarını besleyen ‘ebedi dönüş’, ‘çokluk’ ve ‘oluş’ kavramlarına yönelik güçlü göndermeler bulunmuştur. Deleuze ve Guattari felsefesinin en önemli kavramlarından biri sayılan ‘hayvan-oluş’, *Kosmos*’ta somut biçimde sergilenmektedir. Herhangi bir iktidar ilişkisi ile tanımlanamayan Battal/*Kosmos* karakterinin sınırın her bir yanına yayılan hareketliliği Deleuze ve Guattari’nin

‘köksap’ kavramı ile doğrudan bir ilişki içerisinde. Organize edilmiş bir hayat biçiminin kodlarının dışına taşan Battal/Kosmos karakterinin bedeni, Deleuze ve Guattari’nin en çok alıntılanan kavramlarından biri olan ‘organsız beden’ ile ilişki içerisinde. Hem Battal/Kosmos hem de Neptün ‘arzulama-makineleri’ne dönüşmüş ve gittikçe kimliksizleşen, bu doğrultuda isimlerini unutan karakterlerdir. Filmin ses bandında yer alan ve atmosfer oluşturmada önemli bir rol oynayan sesler Battal/Kosmos karakterini ‘göçebe savaş makinesi’ kavramı ile bağdaştırmaktadır. Kasabalılar tarafından anlaşılamaz bir nitelik taşıyan Battal/Kosmos, baskın toplumsal kodlardan kaçan ‘minör (azınlık)-oluş’ kavramı ile ilişki içerisinde. Taşıdığı bu minörlük Deleuze ve Guattari’nin ‘moleküler(algılanamaz)-oluş’ kavramına açılmasını da sağlar. Battal/Kosmos’un sahip olduğu şifacılık özelliği, onun, doğa-hayvan-insan bütünlüğü içindeki ‘saf içkin yaşam’ı deneyimlemesine imkan tanır. Filmin sonu filmin başına bağlandığı gibi, Battal/Kosmos’un film boyunca başına gelenler de Deleuze ve Guattari felsefesinin başat kavramlarından Nietzscheci ‘ebedi dönüş’ü tekrar tekrar yaratır.

Tüm bu bulgular ışığında edinilen sonuçlara göre; filmin protagonisti Battal/Kosmos karakterinin toplumsal makinenin kod ve aksiyomlarından mutlak surette kaçan ve sürekli bir arzu üretimi sağlayan bedeni, Deleuze ve Guattari’nin devrimci şizo-öznesiyle örtüşen saf içkin yaşamın çılgılığıdır. Deleuze ve Guattari’nin düşünsel kavramlarının *Kosmos* filmi özelinde nasıl çalıştığını ve dışlayıcı kapitalist düşünce mantığına yönelik bir aşındırma pratiği sergilediğini gözler önüne seren bu şizoanalitik film okuması; *Kosmos* filminin, Deleuze ve Guattari’nin ‘saf içkin yaşamın atılımı’ olarak gördükleri ‘oluş’ kavramı ekseninde ve onu doğrulayan hat üzerinde salınımını sürdüren hayvan-oluş, köksap, organsız beden, göçebe savaş makinesi gibi şizoanalitik kavramlar ile kurduğu temasları gün yüzüne çıkararak *Kosmos*’un bir ‘şizo-film’ olduğunu ortaya koymuştur. Olumlayıcı, üretici ve yaşamsal olana yönelik bir film okuması yöntemi olarak şizoanaliz; felsefe disiplini ile sinema sanatı arasında güçlü bir köprü kurarak çoklu bakış açıları sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alemdar, Korkmaz, **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Erdoğan, İrfan: Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi**, Ankara, Erk Yayınları, 2005.
- Althusser, Louis: “1968 Mayıs Olayları Üzerine Bir Mektup”, Çev. Taciser Belge, **Birikim**, S. 1, s. 39-49, 1975.
- Altıntaş, Güleğül: “Kuru Rüyalarda Alemi”, **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, Der. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.
- Akay, Ali: “Felsefe Nedir? Üzerine”, **Toplumbilim Dergisi - Gilles Deleuze Özel Sayısı**, S: 5, Kasım 1996, s:15-18.
- Akay, Ali: **Tekil Düşünce**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2016.
- Altınır, Birsen: **Metin Erksan Sineması**, İstanbul, Pan Yayınları, 2005.
- Altyazı: Antalya’nın On Günü: **Altyazı Dergisi**, S:77, Ekim 2008, s: 42-47.
- Arslan, Umut Tümay: “Bozkırdaki Labirent Manzaradan Lekeye”, **Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**, Der. Umut Tümay Arslan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- Arslantepe, Mehmet: **Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001.
- Artaud, Antonin: **Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin**, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayınları, 2002.
- Ayça, Engin: “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, **Kurgu**, S:11, Aralık 1992, s:117- 133.
- Aydın, Dilek: “Korkuyorum Anne”, **Sinefil**, Eylül-Kasım Sayısı, 2006, s:9.
- Balanuye, Çetin: **Spinoza’nın Sevinci Nereden Geliyor?**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Battal, Sadık: **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara, Vadi Yayınları, 2006.
- Bergson, Henri: **Time and Free Will**, Translated by F.L. Pogson, New York, Dover Publications, 2001.
- Bergson, Henri: **Essai sur les données immédiates de la conscience**, Akt. Hakan Yücefer, Quadrige, PUF, 2003.
- Bogue, Ronald: **Deleuze ve Guattari**, Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku, İstanbul, Birey Yayınları, 2002.
- Bogue, Ronald: “Sigmund Freud”, **Deleuze’ün Felsefi Mirası**, Der. Graham Jones, Jon Roffe, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Otonom Yayıncılık, s: 255-276, 2012

- Buchanan, Ian: **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u**, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2008.
- Cevizci, Ahmet: Önsöz, **Şölen**, İstanbul, Say Yayınları, s: 23-40, 2018.
- Clastres, Pierre: **Devlete Karşı Toplum**, Çev. Mehmet Sert, Nedim Demirtaş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Colebrook, Claire: **Gilles Deleuze**, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2009.
- Çalıcı, Sercan: **Gilles Deleuze ve Felix Guattari'de Arzu Ontolojisi ve Politika**, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 2012.
- Çalışır, Gizem: "Reha Erdem Sinemasını Anlamak", **FilmLoverss**, (Çevrimiçi) <https://www.filmloverss.com/reha-erdem-sinemasini-anlamak/>, 26 Kasım 2018.
- Çalışır, Gizem: "Flanör Düşüncenin İzinde: Turist Ömer", **FilmLoverss**, (Çevrimiçi) <https://www.filmloverss.com/flanor-dusuncenin-izinde-bir-karakter-turist-omer/>, 26 Kasım 2018.
- Çelebi, Tezay: **Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, Translated by Brian Massumi, Minneapolis, University

of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: **Anti-Ödipus**, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Dedalus Kitap, 2015.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: **Felsefe Nedir**, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 2017.

Deleuze, Gilles, Parnet, Claire: **Diyaloglar**, Çev. Ali Akay, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1990.

Deleuze, Gilles: **Nietzsche et la Philosophie**, Akt. Ali Akay, Paris, PUF, 1962.

Deleuze, Gilles: **Nietzsche and Philosophy**, Translated by Hugh Tomlinson, London, Continuum, 1992.

Deleuze, Gilles: **Difference and Repetition**, Translated by Paul Patton, London, Continuum, 1994.

Deleuze, Gilles: **Negotiations**, Translated by. Martin Joughin, New York, Columbia University Press, 1995.

Deleuze, Gilles: **Spinoza: Practical Philosophy**, Translated by Robert Hurley, San Fransisco, City Light Books, 1988.

Deleuze, Gilles: **Bergsonculuk**, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Otonom

Yayınları, 2006.

Deleuze, Gilles: **Spinoza Üzerine Onbir Ders**, Çev. Ulus Baker, İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007.

Deleuze, Gilles: **İssız Ada ve Diğer Metinler**, Çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, Der. David Lapoujade, İstanbul, Bağlam, 2009.

Deleuze, Gilles: “Arzu ve Zevk”, **İki Delilik Rejimi**, Der. David Lapoujade, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul, Bağlam, 2009.

Deleuze, Gilles: **Francis Bacon Duyumsamanın Mantiğı**, Çev. Can Batukan, Ece Erbay, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2009.

Deleuze, Gilles: **Nietzsche ve Felsefe**, Çev. Sertaç Canbolat, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2010.

Deleuze, Gilles: **Spinoza: Pratik Felsefe**, Çev. Ulus Baker, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2011.

Demirtaş, Mustafa: **Arzu Politikası**, İstanbul, Otonom Yayınları, 2017.

Direk, Zeynep: Kıskançlık, **Amargi Dergisi**, s. 32-35, İstanbul, 2010.

Dorsay, Atilla: **Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1989.

Duruel, Senem A.: **Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**, Mimar Sinan Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2002.

Erdoğan, İrfan, Solmaz, **Sinema ve Müzik**, Ankara, Erk Yayınları, 2005.

Pınar:

Esen, Şükran Kuyucak: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Naos Yayınları, 2002b.

Evren, Burçak: **Türk Sinemasının Doğum Günü**, İstanbul, Antrakt Sinema Kitapları, 2003.

Freud, Sigmund: **Psikanalize Yeni Giriş Dersleri**, Çev. Selçuk Budak, İstanbul, Öteki Yayınları, 1997.

Freud, Sigmund: **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan, İstanbul, Metis, 2013.

Foucault, Michel: “Anti-Oedipus’a Önsöz”, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Goodchild, Philip: **Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş**, Çev. Rahmi Ögdül, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Göl, Berke: Hakkari’de Bir Mevsim, Der. Arseli Dokumacı, Nadir Öperli, Sibel Tınar, Onur Uman). **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi 2002 Yılı Gösterim Programı ve Film Tanıtım Kitapçıkları**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2003.

Görücü, Bülent: Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler, **Yeni Film**, S: 6, Temmuz-Eylül 2004, s: 42-52.

- Guattari, Felix: **The Anti-Oedipus Papers**, Ed. by S. Nadaud, Translated by K. Gotman, New York, Semiotext(e), 2006.
- Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Kitabevi, 1992.
- Hardt, Michel: **Gilles Deleuze: Felsefe’de Bir Çıracılık**, Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2012.
- Hardt, Michel, Negri, Antonio: **Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi**, Çev. Barış Yıldırım. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Hawkes, Terence: **Structuralism&Semiotics**, London, Routledge, 1997.
- Hobsbawn, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1996.
- Holland, Eugene W.: **Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus’u Şizoanalize Giriş**, Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan, İstanbul, Otonom Yayınları, 2013.
- Kabadayı, Lale, Çağlıyan, Çağdaş E.: “Felsefe’den Sinemaya: “Bengi Dönüş” Kavramının Kosmos Filmi’nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı”, **Akdeniz İletişim Dergisi**, 2013, s: 189-201.
- Kaya, Ramazan: “Post-Anarşizmin Sırt Çantasındaki Deleuze”, **Metis Defterleri - Göçebe Düşünmek Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında**, Der. Ahmet M. Aytaç, Mustafa Demirtaş, İstanbul, Metis, s: 256-287.

- Kara, Onur E.: “Temsil’den Kaçış’a Minör Siyaset”, **Metis Defterleri - Göçebe Düşünmek Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında**, Der. Ahmet M. Aytaç, Mustafa Demirtaş, İstanbul, Metis, s: 229-255.
- Karakaya, Serdar: “Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli / Karşılaştırmalı Üç Örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Şimdi Asker” ”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, S:19, Kış 2007, s: 233-249, (Çevrimiçi) www.e-sosder.org, 26.11.2018.
- Kılıç, Sinan: **Deleuze-Guattari: Şizoanaliz Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2013.
- Kışlalı, Ahmet T.: **Öğrenci Ayaklanmaları**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1974.
- Kızılay, Şevket Ercan: **Deleuze ve Guattari’de Şizoanaliz ve Arzu**, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon, 2008.
- Kuleli, Berna: “İlk Filmim – Nasıl Başladım?”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Temmuz-Ağustos 2006.
- Kurlansky, Mark: **1968: Dünyayı Sarsan Yıl**, Çev. Zehra Savan, İstanbul, Everest Yayınları, 2008.
- Lacan, Jacques: **The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis**, Book: XI, London, Norton, 1998.
- Massumi, Brian: **Kapitalizm ve Şizofreni İçin Kullanıcı Rehberi**, Çev.

- Fahrettin Ege, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2013.
- Nietzsche, Friedrich: **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017
- Nobus, Dany: **Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis**, London, Routledge. 2000.
- Onaran, Alim Ş.: **Türk Sineması (I. Cilt)**, Ankara, Kitle Yayınları, 1999.
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya Türk Sineması Ve Sorunları**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- Öztürk, Emine: “Türkiye ve Fransa’da 1968: Fransa’daki Mayıs Ayaklanmasını Başlatan Öğrenci Hareketinden Farklı Yönleriyle Türkiye’de Sosyalist Öğrenci Hareketi”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 19, 2018, s. 371-415.
- Patton, Paul R.: “Kavramsal Politika ve Bin Yayla’da Savaş Makinası”, **Gilles Deleuze’de Toplum ve Denetim**, Çev. Barış Başaran, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.
- Platon: **Şölen**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2018
- Raunig, Gerald: **Bin Makine**, Çev. Münevver Çelik, İstanbul, Otonom Yayınları, 2013.
- Sauvagnargues, Anne: **Deleuze ve Sanat**, Çev. Nurten Sarıca, Ankara, De Ki

Yayınları, 2010.

Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi: 1896-1997**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998.

Serçek, Müge: **Reha Erdem Filmleri İstanbul Modern’de**, 2008, (Çevrimiçi)
<http://kouha.kocaeli.edu.tr/?page=haber&id=1788>, 28
Kasım 2018.

Sözen, Mustafa: “Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması”, **Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, Yaz 2007, s:55-75.

Spinoza, Baruch: **Ethica**, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2011.

Suner, Asuman: “1990’lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Masumiyet’te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni”, **Toplum ve Bilim**, S: 92, 2002, s: 176-203.

Suner, Asuman: **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

Sutton, Damian, Martin-Jones, David: **Yeni Bir Bakışla Deleuze**, Çev. Murat Özbank, Yetkin Başkavak, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.

Taş, Oğuzhan: “Şebeke Toplumunda Direniş: Hacker Kültürü ve Teknoloji Etiği”, **Yeni Medya Çalışmaları**, Der. Mutlu Binark, Ankara, Dipnot Yayınları, 2007.

- Taylor, Paul A.: “From Hackers to Hactivists: Speed Bumps on the Global Superhighway?” **New Media & Society**, s: 625–646, 2005.
- Topçuoğlu, Volkan, Psikanalizden İki Önemli Kopuş Üzerine Tarihsel Evren, Asena: Anımsatmanlar: Adler ve Jung, **Psikanaliz Yazıları 10**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.
- Tura, Saffet Murat: **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, İstanbul, Kanat Yayınları, 2010.
- Uluğır, Çağrı: “Deleuze’de Büyük Spinoza-Nietzsche Özdeşliği”, **Teorik Bakış Dergisi - Spinoza Sayısı**, S: 9, Kasım 2017, s: 143-174.
- Uslu, Ayşe: “Bir Beden Neler Yapabilir?” Sorusunun Biyoetiksel Yankıması ya da Ölüm ve Yaşam Üzerine Felsefi Bir Soruşturma”, **Türkiye Biyoetik Dergisi**, S: 2, 2015, s: 90-103.
- Uzunmehmetoğlu, Birol: “Reha Erdem’in Beş Vakit’i Balkan Film Şenliğinde”, **Bizim Anadolu Gazetesi**, 15 Mayıs 2007, s:29.
- van Dijk, J.: “Digital Media”, **The Sage Handbook of Media Studies**, Der. John D.H. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger, Ellen Wartella, London, Sage, s: 145-163, 2004.
- Yaylagül, Levent: **Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımları**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2006.

- Yılmaz, Ertan: **68 ve Sinema**, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, 2009
- Yücefer, Hakan: “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş”, **Bergsonculuk**, İstanbul, Otonom Yayınları, 2006.
- Yücefer, Hakan: “Ahlak İçin Başka Bir Soykütük: Deleuze’e Göre Spinoza’nın Pratık Felsefesi”, **Teorik Bakış - Spinoza** , S: 9, Kasım 2017, s. 75-122.
- Yücel, Fırat: **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.
- Yücel, Fırat: “Hayat Var Bir Kapıdan Gireceksin”, **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**, Der. Umut Tümay Arslan, İstanbul, Metis, 2012.
- Yüksel, Eren: **Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006.
- Zelan, Zeynep: **Metin Erksan Sineması’nda Düş Ve Gerçeklik Olgusu**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006.
- Žižek, Slavoj: **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Zourabichvili, François: **Deleuze Sözlüğü**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Say Yayınları, 2011.