Minör Sinemada Kadın-Oluş ve *Hayaletler* Filmi

Azime Cantaş
Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
https://orcid.org/0000-0002-9356-3050
azimecantas@hotmail.com

Öz

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin felsefi yaklaşımlarında ürettikleri kavramlarla bağlantılı olan minör, Spinozacı ve Nietzscheci oluşu içeren yaşam felsefeleri ile tutarlıdır. Minör, molar yapılardan kaçış hattı çizerek farklılığı, oluşu ve yaşamı olumlar. Deleuze ve Guattari'nin edebiyat incelemeleri, minör olanın ve minör dilin nasıl olacağına odaklanmış görünse de minör fikrinin aslında yaşama içkin olduğu anlaşılmaktadır. Bu felsefenin sinemaya yansıması ise zaman-imge (genetik göstergeler) olarak nitelendirilen filmlerde, henüz olmayan bir halka seslenmek, yersizyurtsuzlaşma, kolektif sözcelem, politik olana bağlanmak gibi özelliklerle kendini göstermektedir. Çalışmada, sınırlandırılmış bir uzamda, Deleuze'ün sinema yaklaşımı ve felsefede ürettiği kavramlarla birlikte minör sinemada kadın-oluş tartışılmıştır. Bu kapsamda geniş bir analize imkân tanıyan ve mikropolitikayı merkeze alan *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) filmi incelenmiştir. Çalışmanın amacı, Deleuze'ün minör edebiyat ile bağlantı kurduğu modern siyasal sinema üzerine düşüncelerini analiz etmek ve seçilen örnek film özelinde Türk sinemasında minör bileşenlerin olduğunu göstermektir. Zaman-imge sinemasının siyasal işlevi olarak görülen minörden hareket eden çalışmada, Deleuze'ün şizoanalizine uygun yatay ve sarmal bir yöntem uygulanmıştır. Türk sinemasında minör bir sinema örneği olarak ele alınan filmde, kadın-oluş, öteki-oluş, yoksulluk, sınıf farkı ve majör tahakküm gibi konulara yer verildiği görülmüştür. Bu bağlamda, filmde bireysel hikâyelerden yola çıkan anlatının, politikaya içkin olduğu tespit edilmiştir. Yönetmenin, klişelerden uzak yeni bir anlayışla ortaya koyduğu filmde, ideal dünyaların terk edildiği ve bireysel kaçış çizgilerinin öne çıktığı görülmektedir. Minör sinema yersizyurtsuz, temsil edilemeyen karakterleri ve sinema araçlarının kekeletilmesini sağlayan biçimsel özellikleriyle farklı bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minör, kadın-oluş, kaçış çizgisi, zaman-imge, *Hayaletler*

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Makale geliş tarihi: 19.3.2022 ▪ Makale kabul tarihi: 30.8.2023

The Film Ghosts *and Becoming-Woman in Minor Cinema*

Azime Cantaş
Afyon Kocatepe University Faculty of Fine Arts
https://orcid.org/0000-0002-9356-3050
azimecantas@hotmail.com

Abstract

The concept of the "minor," drawn from Gilles Deleuze and Felix Guattari, is consistent with Spinozist and Nietzschean life philosophies of becoming. By drawing a line of escape from molar structures, the minor affirms difference, becoming, and life. Although Deleuze and Guattari's literary criticism seems to focus on what the minor is and how minor language is formed, the idea of the minor is, in fact, immanent to life. In cinema, this is reflected in films that are time-images (genetic indicators), addressing, for example, peoples that do not yet exist, deterritorialization, collective enunciation, and attachment to the political. This study employs Deleuze's approach to cinema and concepts drawn from his philosophy to discusses the becoming-female in minor cinema. It does so through the lens of the movie *Ghosts* (Azra Deniz Okyay, 2020), a Turkish example of minor cinema that centers on micropolitics and allows for a broad analysis. The aim of the study is to analyze Deleuze's thoughts on modern political cinema, which he connects with minor literature, and to show that there are minor components in Turkish cinema, specifically in the selected film. The study begins with the minor, treated as the political function of time-image cinema, and applies a horizontal and spiral method in line with Deleuze's schizoanalysis. It observes that the film includes topics such as becoming-woman, becoming-other, poverty, class difference, and major domination. In this context, it argues that the film's narrative, which is based on individual stories, is inherently political. In the film, the director uses a new approach that eschews clichés, abandons ideal worlds, and brings individual lines of escape to the fore. Through its deterritorialized, unrepresentable characters and formal features that make cinema tools stammer, minor cinema offers a different understanding of cinema.

Keywords: Minor, becoming-woman, line of escape, time-image, *Ghosts*

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Received: 19.3.2022 ▪ Accepted: 30.8.2023

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, politik ve ekonomik yaşamın değişimlerine paralel biçimde yeni bir düşünce pratiği geliştirmişler; felsefeye ilk ilkeler yerine ortadan bir yerden başlamışlardır.[1] Bu filozoflar için "ortadan başlamak", felsefe tarihinin sabit özne-nesne diyaloğuna son verecek ve bu şekilde yeni, daha aktif bir felsefi yaklaşımın gelişmesini sağlayacaktır (2005, xiii). Deleuze felsefesinin temel argümanları, Nietzsche okumaları ve Brian Massumi'nin de belirttiği gibi Guattari ile birlikte geliştirdikleri arzu politikası ve mikropolitikadır (2019, 94). Felsefeyi bir kavram üretimi olarak gören Deleuze felsefesine birçok noktadan başlanabilir. Arzu, duyumsama, anlam ve yaşam gibi pek çok kavram veya problem, estetik, etik ve ayrıca siyasete yönelik bir sarmal biçiminde iç içe geçer. Onun eserlerinde kavram yaratımı ve bu kavramların tekrarları, değişim ve dönüşüm içinde araştırmacı için güçlükler çıkarabilir. Ancak Sinan Kılıç'ın da vurguladığı gibi Deleuze'ün isteği de tam olarak klasik felsefenin ağaçbiçimli düşünce sistematiğinin dışına çıkmaktır. Deleuze, Batı felsefesine hâkim olan ağaçbiçimli düşüncenin hiyerarşik, majöratif, tarihselci, temsilci ve aşkınsal olmasına karşı çıkar (2012, 8). Bu yüzden düşünceyi, temsilciliğin egemenliğinden kurtarmaya çalışır, düşüncenin özgürleşmesi ve arzuladığı üretime ulaşması için minör/şizoidi önerir.

•••

1 Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. Aytekin Can danışmanlığında, 3 Kasım 2021 tarihinde sunulan "Türk Sinemasında Minör İzdüşümler" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

Deleuze'e göre (2000, 57) düşünce, öze veya kökene doğru bir yolculuk ya da temsilleri içeren diyalektik bir tartışma olarak incelenemez. Deleuze, Descartes ve Kant ile biçimlenen Kartezyen Cogito düşüncesinden koparak farklı bir yaklaşım ortaya koyar (Başaran 2016, 94). Deleuze ve Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni*'de, psikanalizin ortaya koyduğu "ben" düşüncesi çerçevesinde, tek öznenin imkânsızlığını iddia eder. Bu kitap için yazdığı önsözde Foucault, Deleuze ve Guattari'nin ürettiği kavramların, hiyerarşik yapılara karşı bir direniş potansiyeli içerdiğini ifade eder (2006, 102). Deleuze, ikili ayrımlardan kaçınan, çoklukları ve "oluş"u ön plana çıkaran "rizom" modelini önermektedir (Badiou 2019, 27). Sistematik bir biçimde düzeni esas alarak gelişen ağaçbiçimli modelin aksine rizom; rastgele, dağınık ve kendiliğinden büyüyen ayrık otları gibi bir alternatif sunar. Deleuze ve Guattari, majör ve minör ayrımlarını ortaya koyarken majörün verili ve kökensel olduğunu vurgular. Buna karşın minör; bitki-oluş, kadın-oluş, böcek-oluş ve hayvan-oluş gibi melezleşmelerle bir bedenin veya ruhun kendini aşarak değişmesi, dönüşmesi ve başkalaşmasına imkân tanır. Oluş, daima şimdiden kurtulan, yeni bağlantılar kuran, gelecekle geçmişi örtüştüren yersizyurtsuzlaşmadır ve çapraz ilişkileri içerir (Deleuze ve Guattari 2005, 303). Dolayısıyla oluş, insanın kendisini hayvan ya da bitki olarak görmesi değil, insan bedenini yapısöküme uğratma, yeğinlik alanlarını keşfetmesidir (Albertsen ve Diken 2014, 161).

Deleuze ve Guattari 1975 yılında yazdıkları *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* isimli eserde, minör edebiyatı kavramsallaştırmış ve özelliklerini belirlemişlerdir. Minör sinema kavramı doğrudan Deleuze'ün sinema kitaplarında yer almaz. Deleuze, *Sinema II Zaman-İmge* kitabında "Sinema ve Politika" başlığıyla değindiği konularda minör edebiyata gönderme yaparak "[…] halk noksan/eksik […]" ifadelerini kullanarak Üçüncü sinemacıların filmlerine yer vermektedir (2021b, 265). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* kitabında ise minör sinemayı Orson Welles'in bir Kafka uyarlaması olan *Dava* (1962) filmi ve Jean Luc Godard'ın filmleri (2015, 34) üzerinden değerlendirmektedirler. Gary Genosko'nun araştırmasına göre *La Révolution Moléculaire*'in Encres (1977) baskısında "Cinema: A Minor Art" başlığı altında bir araya getirilen Felix Guattari'nin 1970'lerden kalma birkaç röportajında minör sinema üzerine açıklamaları vardır (2015, 337-350). Guattari için minör sinema; gündelik, samimi ve anti-otoriterdir (Genosko 2009, 243-256). Guattari'nin minör sinemaya yaklaşımı, Deleuze'ün sömürgecilik karşıtı ve devrimci Üçüncü Sinema'yı tanımlamasıyla tutarlıdır. İlk kez Deleuzecü perspektifle minör sinema, D. N. Rodowick'in *Gilles Deleuze'üin Zaman Makinesi* (2018) kitabında ifade edilmiştir.

Deleuze felsefesi üzerine çalışan Damian Sutton ve David Martin Jones da minör sinema kavramını kullanarak ulus, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi konuları çeşitli filmler üzerinden incelemektedirler. Fakat doğrudan bir minör sinema çalışması akademik anlamda oldukça sınırlı kalmaktadır. Türkiye'deki sinema çalışmalarında da minör sinema çalışması oldukça kısıtlıdır. Söz konusu kısıtlılık aynı zamanda bu çalışmanın önemini ortaya koyar. Ek olarak son dönemde kavram giderek yaygınlaşmakta ve sinema alanında yazılan makalelerde yer almaktadır.

Deleuze felsefesine özgü bir siyaset anlayışının potansiyelleri çok geniş bir alanda tartışmaya açıktır. Ancak çalışmanın üzerinde durduğu nokta; Deleuze felsefesinin sinemaya yaklaşımını, felsefede ürettiği kavramlarla birlikte sinemaya ne tür bir politik anlam yüklediğini açığa çıkarmak ve bunu bir film üzerinden göstermektir. Deleuze ve Guattari'nin molar yapı ve özdeşliklere karşı önerdikleri minör kavramı çerçevesinde, "minör nedir?", "minör bir edebiyattan bahsedilebileceği gibi minör bir sinemadan da bahsetmek mümkün müdür?", "minör bir sinemanın özellikleri nelerdir?" sorularından yola çıkarak Deleuze'ün sinema felsefesi açıklanmıştır. Bu kapsamda çalışmanın amacı, Deleuze'ün modern siyasal sinema (minör sinema) üzerine görüşlerini açıklığa kavuşturmak ve *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) filmi özelinde minör bileşenleri saptamaktır. Bu bağlamda, filmde bireysel hikâyelerden yola çıkan anlatının, politikaya içkin olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmenin, klişelerden uzak yeni bir anlayışla ortaya koyduğu filmde, ideal dünyaların terk edildiği ve bireysel kaçış çizgilerinin öne çıktığı görülmektedir. Minör sinema yersizyurtsuz, temsil edilemeyen karakterleri ve sinema araçlarını kekelemesini[2] sağlayan biçimsel özellikleriyle farklı bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır.

Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi

Deleuze sinema kitaplarında sinemayı, yeni bir dünya, imajlar ve göstergeler pratiği olarak değerlendirir. Ona göre sinema, çağın en önemli sanatıdır ve düşüncelerimizi dönüştürecek güce sahiptir. Claire Colebrook'un belirttiği gibi onun sinema kitapları zaman felsefesini açımlar ve bu "felsefe" olmanın

•••

2 Minör dilde olduğu gibi sinematik unsurların kekeletilmesi; sinema araçlarının bilinçli olarak bozulması, sinemasal olarak bir düzensizlik olarak açıklanabilir. Leitmotif gibi sahneler/kesmelerin yapılmasında da bu durum görülebilir fakat anlatının her defasında başka oluşlara ya da hikâyelere yönelmesi, bu tekrarları gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla başka şekilde ifade edememe imkânsızlığını göstermektedir. Kafka'da olduğu gibi sinemasal dilin minörleşmesi şeklinde ifade edilebilir.

ötesinde bir şeydir (2013, 45). Deleuze'e göre imgenin yurtsuzlaşmasıyla ortaya "saf duygu" imgesi çıkar; bu da oluşa ve yaşama gönderme yapar. Dolayısıyla sinema, yaşamın her bir noktasına sirayet eden felsefi düşünmeyle yakından ilişkilidir. Sinema düşünce içerir, izleyicinin izlediği film hakkında düşünce edimini gerçekleştirmesi ise onun bilgisine ve diline bağlıdır (Frampton 2013, 271). Deleuze, verili kökensel kodlara bağlanan bir sinemadan değil, üretici bir etkinlik olarak düşünceye yeni perspektifler kazandıran bir sinemadan söz eder.

Deleuze, sinemanın ilk yıllarını hareket-imge, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sonrasında gelişen modern sinemayı da zaman-imge olarak kavramsallaştırır. Deleuze'e göre sinemanın gücü, hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş sürecinde aranmalıdır (Colebrook 2013, 39). Özellikle zaman-imge, felsefede üretilen kavramlara benzer bir işleve sahip olduğundan, sinemada da düşüncenin açığa çıkmasına yardımcı olur. Deleuze, sinemanın düşünce üretimini açıklığa kavuşturmak için psikanalizin ya da dilbilimin yeterli olamayacağını düşünür; Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramı yerine kartezyen ikiliğe neden olmayacak Charles Sanders Peirce'ün dört argümanını[3] dönüştürerek sinemaya uygular (2021b, 48; Stam 2014, 264). Deleuze, hareket ve zaman sorunsalına dair sinema yaklaşımını ortaya koymak için ise Bergson'un hareket üzerine üç tezini ele alır. Birincisi şöyledir: "Hiçbir devinimsiz kesit gerçek bir hareket oluşturamaz; bunlar yalnızca mekâna nicel ekler sunabilir" (Deleuze 2021a, 11). Bergson, sezgiye dayanan ve kendiliğinden oluşan bir bilinci öncelemekte ve bu yüzden zamanı değil akışı tanımlayan durée (süre) kavramını kullanmaktadır. İkincisi, anların niteliğine göre bunun neden böyle olduğunu araştırır (2007, 181). Deleuze'e göre modern bilimin doğuşu aşkın durumların diyalektik düzeninin yerine anların mekanik ardışıklığını koymaktadır (2021a, 11-15). Bu anlar, antik felsefenin aşkın durumlarından daha çok herhangi–anlar olarak tanımlanan hareketlere içkindir. Bu doğrultuda sinema, "herhangi-anın bir işlevi olarak yani bir devamlılık izlenimi oluşturmak adına seçilen eşit uzaklıktaki anların bir işlevi olarak hareketi yeniden üreten bir sistem"dir (2021a, 17). Deleuze, Bergson'un hareket ve değişim üzerine olan üçüncü tezinin, hareket bakımından bir yanılsama ile bir gerçekliği karşı karşıya getirdiğini ifade eder (2021a, 23).

•••

3 Bunlardan ilki; göstergeler, düşünceye eşittir. İkinci argüman, dünyayı kavramamızı sağlayan düşüncenin ya da göstergelerin, dünya ile tözsel bir özdeşliği paylaştıkları fikridir. Üçüncüsü, düşüncenin soyut veya yansıtıcı olmaktan öte gerçek ve davranışsal bir eylem olmasıdır. Son argüman ise düşüncenin sürekli hareket halinde ve zamansal bir edim olduğudur (Rodowick 2018, 65).

Asuman Suner'in Deleuze'ün sinema felsefesini özetlediği gibi klasik/anaakım sinemaya niteliğini veren hareket-imge, neden-sonuç ilişkileriyle örülü ve mekân bütünlüğüne sahip bir dünya sunar. Duyu–motor devinim bağlarına hitap eden hareket-imge, hakikat sisteminin tahakkümünü güçlendiren bir özelliğe sahiptir. Fakat savaş sonrası dönemde, hareket imgenin kendini sürekli tekrarlayan biçimleri krize girmiştir (Suner 2012, 120-125). Deleuze'e göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği, doğrudan zaman imajların ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu imajların özelliklerini Andre Bazin açıklamıştır (2021b, 9). Bazin'in yeni gerçekçilik estetiği, gündelik hayatı temel almaktadır. Ancak Deleuze için zaman imaj, hareketin dışına çıktığı kadar gerçekliğin de dışına çıkmalıdır. Hareketin dışına çıkmak için üçlü tersine çevirme gerekmektedir. İlk olarak; imaj, saf optik ve ses imaj haline gelerek duyu-motor şemasından özgürleşmelidir. Daha sonra "zaman-imajın, okunabilir ve düşünen imajın güçlü ilhamına açık olması gerekir" (Deleuze 2021b, 35). Üçüncüsü ise zaman imajda, hareket artık bir duyu-motor imajdaki mekânsal bölümlerin ardışıklığı olan eylem temsilleri ile sınırlanmamıştır (Deleuze 2021b, 14).

Zaman-imge farklı bir dinamik içerir, gelenekten ayrılan ve yeni bir yeri daima meydana çıkaran konuşma ediminin değişen biçimi bulunmaktadır. Bu nedenle kamusal alan ve özel alan arasındaki ayrım, başka bir deyişle politik ve özel olan arasındaki ayrım yitirilmiştir (Deleuze 2021b, 267). Zaman-imge sinemasında artık "hareketin yarattığı süreklilik duygusuyla bütünlüklü bir yapıda sunulan mekânlar, şimdi kopuk kopuk parçalara ayrılmıştır. Öylesine-herhangi-mekân, genel geçer nedensellik yasalarına boyun eğmeyen, akıldışı, bağlantısız, sapkın, şizofrenik mekânlardır. Bu mekânlar aynı zamanda eyleme geçmeyen şizofrenik yeni bir karakteri ortaya çıkardı" (Suner 2012, 122).

Deleuze, zaman imajla birlikte yeni bir kurgu biçiminin üretildiğini ifade eder. Bu kurguda, imajları bağlantısız kılan irrasyonel aralıklar ortaya çıkar ve böylece klasik sinema anlayışında görülen neden-sonuç ilişkisinin terk edilmesi anlamına gelir. Deleuze'e göre zaman imaj, büyük ölçüde yalnızca üç gösterge türünü ele alır: Okuma-göstergeler, zaman-göstergeler ve düşünce-göstergelerdir. Bu üç gösterge de felsefi sorunlarla ilişkilendirilmiştir. Öncelikle okuma-gösterge, yeni bir tasvir biçimi kurar: "Kristal" tasvir ya da birinci göstergebilimin organik imajlarına karşıt olarak kristalize imajlar. Ayrıca, motor eylem temelindeki saf optik imaj, ses veya nesnel-öznel ayrımı, bir belirsizlik ya da ayırt edilemezlik ilkesi lehine zeminini kaybeder (Deleuze

2021b, 16). Zaman imajda şimdiki zaman, dönüşeceği geçmiş ile birlikte mevcuttur, geçmiş de bir zamanlar olduğu şimdiden ayırt edilemez olacaktır. Bu durum, iki temel türe ayrılan üç zaman göstergesi üretir; ilk iki doğrudan imaj, zamanın düzenini içerir (Rodowick 2018, 110). Deleuze bunları, "şimdiki zaman noktaları" ya da "geçmiş zaman katmanları, tabakaları" diye tasvir eder ve daha sonra ekler "zamanı seri olarak oluşturan bir zaman göstergesi türü daha vardır" (2021b, 335). Bu zaman göstergesi ise ardışık değil, zamanın kendinden kaynaklı özelliği olan "oluş"la ilgilidir. İkinci bir temel türü oluşturan üçüncü zaman gösterge, zaman dizisini örgütler. Dizilerde, durumların, niteliklerin, kavramların ya da özdeşliklerin dönüşümü olarak değişim söz konusudur. Bu nedenle Deleuze, üçüncü doğrudan zaman imajı "genetik gösterge" olarak adlandırır (2021b, 335). Burada doğru ile yanlış ayrımı bir kez daha dönüşür. Rodowick, genetik göstergenin yanlışın, doğruluk kavrayışını sorgulama gücü olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, Deleuze'de olduğu gibi oluş olarak zamanın kuvvetini, değişimin ve yeninin ortaya çıkışının olanaklarını sürekli yenileyen bir gücün onaylanması olarak ele alır. Rodowick'e göre hikâyeleştirme aracılığıyla diziler, egemen söylem içerisinde bir çeşitleme vektörü çizecektir. Çeşitleme, aynı zamanda öteki olmayı imler ve Deleuze ile Guattari'nin Kafka üzerine çalışmalarında olduğu gibi minör edebiyat kavramına benzer bir minör sinema ortaya çıkar (Rodowick 2018, 113).

Zaman İmajın Siyasal Kurulumu Minör Sinema ve Kadın-Oluş

Deleuze ve Guattari'nin kaleme aldıkları *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (2015) isimli eserde minör edebiyatın, kavramsal çerçevesi çizilmekte ve aynı zamanda minör edebiyatın işleviyle ilgili açıklamalara yer verilmektedir. Filozofların ürettikleri minör kavramı, onların felsefi argümanları ile bütünlüklü ve tutarlı bir biçimde diğer kitaplarında yer alan kavramlarla da etkileşim halindedir. Örneğin *A Thousand Plateaus* (2005) isimli eserde geçen molar ve moleküler kavramları, majör ve minör kavramlarıyla benzer anlamlar içermektedir. Deleuze'ün son kitabı *Kritik ve Klinik* (2013)'te çeşitli filozofların Platon, Baruch Spinoza, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ve edebi şahsiyetlerin "klinik" analizlerine yer verilirken; Antonin Artaud, Samuel Beckett, Lewis Carroll, David Herbert Richards Lawrence, Arthur Rimbaud, Leopold von Sacher-Masoch, Herman Melville ve Walt Whitman gibi yazarlar birer kültür hekimleri olarak değerlendirilmiştir. Deleuze, bu yazarların bir tür yabancı dilde yazdıklarını dile getirerek aslında minör edebiyat ile bir bağlantı kurmuştur. Deleuze ve Parnet'in *Diyaloglar*

(1990) kitabında ise minör yazma tarzı ile minör edebiyat hakkında önemli ayrıntılar ve tanımlar yer almaktadır. Son olarak Deleuze felsefesinin ortaya çıkardığı bazı kavramlar ve düşünceler de minör edebiyat kavramının bileşenlerini oluşturmaktadır.

Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka, eserlerinde Prag Almancasını kullanmayı tercih ederek Almancanın minör kullanımını icat etmiştir. Kafka'nın günlüklerinde yer alan "kleine literature" (küçük edebiyat) tanımlaması ve kullandığı Prag Almancası, kavramın esin kaynağı olmuştur (2015, 26-37). Demirtaş'ın da ifade ettiği gibi Yahudi kökenli bir ailenin çocuğu olarak Kafka ailesiyle Almanca, hizmetçilerle Çekçe konuşmuştur. Babasının reddettiği İbranice dilini ise sonradan öğrenmiştir (Demirtaş 2014, 338-354). Deleuze ve Guattari, majör bir dili minör bir biçimde konuşturmanın, o dilin gevelemesine, kekelemesine ve hatta inlemesine neden olduğunu ifade ederler (2005, 104). Böylece minör bir dil, majör bir dile karşı muhalif bir konumda yer almaz. Kafka, Almanca diline muhalefet amacıyla Çekçeyi kullanmaz. Damian Sutton ve David Martin Jones'un da ifade ettiği gibi tam tersi biçimde minör dille, majör dili alarak onu yersizyurtsuzlaştırıp başka bir şey olmaya zorlar. Minör olmak ya da minör yazmak; toplumsal, etnik, cinsiyet ya da ekonomik statü doğrultusunda, içinde barındırdığı olumsuz etkiler nedeniyle azınlık anlamına gelmez. Minör olmak, sabit kimlikleri ifade eden majör dili içeriden değiştirmektir. Bu yönüyle minörün sanatta, edebiyatta ve hatta dilde, toplumun majör sesini istikrazsızlaştırma potansiyeli olan siyasal boyutu da açığa çıkar. Dolayısıyla minör olmak, mevcut siyasal sisteme muhalif olmak değil, o sistemin içinde yer alarak onu içeriden değiştirmek demektir (Sutton ve Jones 2014, 72-73).

Deleuze ve Guattari için majör dil, özerk bir yapıya sahip değil, molar kimliklerin biçimlenişine içkin bir dildir. Bu dil kemikleşmiş yapılar, durağanlıklar, standartlaşma, tümeller ve sistematik gramer bağlamında işlev gösterir. Böylece majör dil, kodları ve yurdu birleştirir. Minör bir dil ise molar/majör öznenin yersizyurtsuzlaşma sürecini kapsamaktadır. Majör dilin farklı işleyişi, minör dil olarak tanımlanır. "Minör diller kendi içlerinde var olmaz: Yalnızca bir majör dille ilişki içinde var olurlar ve ayrıca o dilin, kendisini minör kılma amacı taşıyan yatırımlarıdır" (Deleuze ve Guattari 2005, 105). Deleuze ve Guattari'nin Kafka üzerinden ortaya koyduğu, minör edebiyatın işlevinden doğan ilk özelliği dili yersizyurtsuzlaştırmaktır. Minör oluşa dair ikinci özellik "her şeyin politik olması"dır. Deleuze bu durumu şu şekilde açıklar: "İçerinin damarları dışarının doğrularıyla dolaysız bir

temas halindedir" (2021b, 269). Thoburn'ün ifade ettiği gibi majör edebiyat yapıtlarında karşımıza çıkan aile ya da evliliğe dair sorunlar, toplumsal alan ya da salt bir çevre olarak hizmet eder. Kafka'nın eserlerinde görülen anne-baba-çocuk üçgenine sıkıştırılmayan, bireyselden toplumsala uzanan arzu üretimleri gibi değildir. Majör edebiyatta, ödipal meselelerden hiçbiri zorunlu olmamasına rağmen sonunda hepsi temsiliyet tahakkümüne dönüşür. Minörde ise tikel ile toplumsal olan iç içe geçerek karmaşıklaşır ve toplumsal çevre her şeyi karşılamaktadır (Thoburn 2009, 58). Deleuze ve Guattari'ye göre minörün sınırlı uzamı olması nedeniyle bireye özgü her bir sorun politikaya zorunlu olarak bağlanır. Dolayısıyla bireysel bir mesele ya da ilgi, zorunlu ve vazgeçilmez olur; bu yüzden diğer bütün öykü, bunun içinde yayılır. Böylece aile üçgeni (anne, baba, çocuk) kendine has değerleri belirleyen yasal, ekonomik, ticari, bürokratik diğer üçgenlerle bağlanıma girer (Deleuze ve Guattari 2015, 46). Thouburn'ün aktardığı gibi Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyata ilişkin üçüncü tanımlayıcı özelliği kolektif sözcelemdir; minör yazarlık, ustalar edebiyatı değildir, o daha çok bir kültürün sınırlı şartlarında açığa çıkan "kolektif sözcelem"dir (Thoburn 2009, 60). Minör edebiyat bir taraftan düzen kelimelerini yıkan yersizyurtsuzlaştırma yaparken bir taraftan da serbest dolaylı söylem gibi tekniklerle dili kolektif bir ifadeye dönüştürür. Bu yönüyle edebiyat kişisel olmaktan çıkıp, politik bir hale dönüşür (Deleuze ve Guattari 2015, 45-69). Dilin, yersizyurtsuzluğu ve kolektif bir sözceleme dönüşümü başka oluşa geçiştir (Çörekçioğlu 2017, 79).

Deleuze'ün oluş felsefesi, bitki-oluş, kadın-oluş, böcek-oluş ve hayvan-oluş gibi çeşitli bloklar oluşturmaktadır. Oluş blokları, molar yapıya karşı bir direniş biçimi sunan minör oluştur (Deleuze ve Guattari 2005, 232). Minörleşme, tıpkı Kafka'da olduğu gibi bir bedenin veya ruhun kendini aşarak değişmesi, dönüşmesi ve başkalaşmasıdır. Bu dönüşüm süreci aynı zamanda yersizyurtsuzlaşmadır. Minör oluş, herhangi bir temsiliyet durumunun söz konusu olmadığı bir oluş halini göstermektedir (Deleuze ve Guattari 2015, 45-69). Bu felsefenin sinemaya yansıması ise zaman imaj (genetik göstergeler) olarak nitelendirilen filmlerde; transa sokmak, henüz olmayan bir halka seslenmek, yersizyurtsuzlaşma ve bireyselin siyasala bağlanması gibi bileşenlerle kendini göstermektedir (Deleuze 2021b, 273). Zaman imajlar, zamanın ardışıklık düzenindeki sapmaları içerir. Nietzscheci anlamda ebedi dönüşe göre tasarlanan diziler, saf tekerrürün ya da aynı olanın geri dönüşünün olanaksızlığını ifade eder; tekerrür daima farklılığı, geçişi ya da yeninin ortaya çıkışını tetikler (Deleuze 2010, 69). Genetik göstergeler ile oluş, imajların dizisini dönüştürür. Minör sinema, zamanın dizi olarak

kurulmasını içerir, masallama/hikâyeleştirme klasik bir sinema anlayışından oldukça uzaktır (Deleuze 2021b, 296). Hem filmsel evrendeki karakterler ve onların başına gelen durumlar hem de biçimsel özelliklerin kekeletilmesi söz konusudur. Minörün bileşeni olan "kolektif sözcelemenin temeli, halkı temsil etmek değildir. Bunun yerine, bir halkın kendi ortaya çıkışını bir kolektif güç iradesi olarak olumlamalarını sağlayacak bir fikrin, imajın kurulmasıdır. Deleuze bu süreci hikâyeleştirme/masallama diye adlandırır; hikâyeleştirme, minör sinemanın kolektif ifade biçimlerini tanımlayan" (Rodowick 2018, 202) önemli bir kavramdır.

Minörün en önemli niteliği "halkın eksik" (Deleuze ve Guattari 2005, 203) olmasıdır. Deleuze, halkın noksanlığını sinema ile ilişkilendirerek modern siyasal sinema ile klasik sinema arasındaki ilk büyük fark olarak belirler (2021b, 265). *Sinema II Zaman-İmge* (2021) kitabında, minör edebiyatın özellikleri, modern siyasal sinema tanımlanırken ele alınır. Klasik sinema ya da anaakım sinemada ezilmiş, kandırılmış, tahakküm altına alınmış ya da bilinçsiz olsa bile bir halk vardır. Sovyet sinemasında da bu durum geçerliliğini korur, Eisenstein'in filmlerinde olduğu gibi halk görünürdür. Üçüncü dünyada ise ezilen ve sömürülen ulusların daima bir azınlık durumunda olması, kolektif bir kimlik krizi yaşaması, halkın noksanlığını daha açık gösterir. "Üçüncü dünya ve azınlıklar kendi uluslarına ve o ulus içinde kendi durumlarına ilişkin olarak şunu söyleme konumunda olan yazarları ortaya çıkardı: Noksan olan halktır" (Deleuze 2021b, 265). Bir kitle sanatı olan sinema "halkın eksikliği"ni en etkili bir biçimde gösterecek tek sanattır. Sinemada, bir azınlığa mensup yönetmen kendini Kafka'nın tasvir ettiği açmazda bulabilir. Politik sinemanın üçüncü dünyada ve azınlıklar için üzerine kurulduğu temel, halkın eksik olması üzerinedir. Deleuze'e göre bu kriz halinden geçilmesi gereklidir ve bu yüzden sinema zaten orada olduğu varsayılan bir halka hitap etme işini değil, bir halkın icat edilişine katkıda bulunma işlevini üstlenmelidir (2021b, 266).

Toplumsal tarih boyunca kadın, daima eksiklik üzerinden tanımlanmıştır. Erkek tarihi içinde kadının minör oluşu, sayıca az olması ya da azınlık olmasından dolayı değildir ve kadın, herhangi bir standart kalıp ya da norm olarak görülemez (Colebrook 2013, 147). Dolayısıyla kadın hem uygarlaşma sürecinde hem de psikanalizin ortaya koyduğu argümanlar içinde noksandır (Goodchild 2005, 219). Colebrook'un da ifade ettiği gibi kadın eğer yeni bir standart olarak çocuk büyütme, pasiflik, şefkat ve bakım şeklinde cisimleşirse majör olur ve bu kriterleri karşılamayanları da dışlar hale gelir. İnsan, majör bir biçim olarak değerlendirildiğinde genel bir varlıktır ama daha sonra ırk,

toplumsal cinsiyet ya da kültüre dayalı kimi farklılaşmalara sahip olduğu görülür. Erkek ve kadın arasındaki karşıtlık da majör bir karşıtlığa tekabül eder (Colebrook 2013, 112). Deleuze ve Guattari'ye göre kadın, erkekten başka ya da farklı bir biçimde algılanır. Fakat minör farklılıklar, ayrımları herhangi bir kökensel koşula ya da verili olan düzene uygun olarak belirlemez. Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari, kadını yani onların ifadesiyle kadın-oluşu minör olarak nitelendirir (2005, 291).

Deleuze ve Guattari'ye göre Batı düşün dünyası, ensestin yasaklanması üzerine inşa edildiği için kadın imkansız, yitirilmiş ve yasaklanmış köken olarak üretilir. Başka bir deyişle "erkek insan tarihinin" başlaması için bastırılması ve dışlanması gereken kadın, üretilen bir şeye dönüşür (Deleuze ve Guattari 2005, 37). Dolayısıyla kadın, Deleuze'ün modern siyasal sinemada bahsettiği üçüncü dünya insanlarının ve azınlıkların konumunda yer alır. Bu nedenle tanımlanan, üretilen bir kadın öznesi yerine kadın-oluş öne sürülür.

Kadın-oluş, kökensel bir kayıp nesnenin eksikliği ya da bastırılması değil, yeni bir arzunun ortaya çıkışı olarak görülmelidir. Deleuze ve Guattari, *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1* kitabı boyunca arzunun, üretim ve bağlantılar akışı, aynı zamanda farklılaşma akışı olduğunu açıklamaktadırlar. Filozoflara göre arzunun bastırılmasıyla bireye neyi arzulaması gerektiğini söyleyen ensest, yalnızca bir öyküdür. Toplumsal düzen, ensesti yasaklarken gerçekte anneyi yasaklanan bir nesne olarak üretir ve doğal yaşamdan başka bir yasa oluşturur. Böylece yaşamın gücünü, yaşama karşı kullanır (Deleuze ve Guattari 2014, 243). Siyaset, kadının dışında, kültürel amaçlar için biyolojik yaşamı terk etmeyi göze alarak "erkek" imgesiyle başlar, bu yüzden "erkek", kadının bastırılması ve yasaklanması yoluyla üretilmiş olur (Colebrook 2013, 151). Deleuze ve Guattari için yasaklama, aynı zamanda yasayı oluşturur ve bedenler yasa tarafından düzenlenmeye başlar ve böylece yasa, bedenlerin üretimini sağlar. Kadın-oluş hem kadınlar hem de erkekler için zorunlu bir görevdir. Kadın-oluş, cinsiyetler arasındaki ödipalleşmiş eşitliği amaçlayan birçok feminist düşüncenin aksine cinsiyetler arasında indirgenemez farklılıkların olmadığını göstermeyi amaçlar (Deleuze ve Guattari 2005, 470).

Batı kültürü cinselliği tanımlarken kültürel, ekonomik ve sembolik farklılıkların düzeninden yararlanır. Tarihsel açıdan öznelliğin inşasında, toplumsal cinsiyet ve cinsel fark önemli unsurların başında gelmektedir. Buradan hareketle Deleuze ve Guattari, genel anlamda "çoğunluk/yerleşik/molar kadının karşısına "oluş/göçebe/moleküler" kadını önermiştir (2005, 248). Rosi Braidotti *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek* adlı

kitabında bu çerçeveyi feminist teoriler ışığında tartışmaktadır. Ona göre cinsel kutuplaşmalar ve toplumsal cinsiyet ikiliği, farkın bir düalizm içinde varlığın alt kategorisine indirgenmesinin prototipleri olarak reddedilir. Fakat bu durum, göçebe düşünce açısından cinselliğin, toplumsal cinsiyet sistemi için indirgenemez veya içerilemez olduğu gerçeğini değiştirmez (Braidotti 2019, 158). Bu doğrultuda Braidotti, Deleuze'ün cinsel farkın üstesinden gelmeye çalıştığını ifade eder. Yazara göre göçebe veya yeğinlikli ufuk, ikili değil dağılmış olması, düalist değil çoklu olması, diyalektik değil karşılıklı bağlantılı olması ve sabit değil, sürekli bir akış içinde olması bakımından, "toplumsal cinsiyetin ötesinde" bir cinsellik olarak vurgulanmaktadır (Braidotti 2017, 364). Bu yaklaşım Deleuze'ün fallik olmayan bir biçimde geliştirdiği "moleküler kadın" ve "organsız beden" gibi kavramlarla da ifade edilir. Deleuze ve Guattari için bütün oluşlar, kadın-oluşla başlar; erkek-oluş söz konusu olamaz çünkü erkeğin özünde majöriter bir biçim vardır (2005, 276). Colebrook'un da belirttiği gibi erkek, özne olarak bütün diğer varlıkların ya da oluşların varsayımsal olarak belirlendiği temeldir. Aşkınsal yapının kurucu kavramı da erkek olarak görülmektedir. Her türlü varlık erkek kriterini içerdiği için erkek majördür (Colebrook 2013, 147). Ataerkil düzende farklılığı yadsıyan şey erkek kavramıdır. Varlık olarak erkekten başka olan şey kadın-oluştur. Kadın-oluş, bulaşma ile yayılabilen duygulanımlar ve oluşlar içerir. Kadının herhangi bir özü yoktur fakat o yeryurt ve yersizyurtsuzlaşma süreçlerinin ifadesidir.

Hayaletler Filminde Minörlüğün Kadın-Oluş Hali

Azra Deniz Okyay'ın yönettiği *Hayaletler* (2020) filmi, birbirinden farklı ama bir noktada hayatları kesişen Ela, Raşit, Didem ve İffet'in yaşamlarından bir bölüm aktarmaktadır. Film, İstanbul'da elektriklerin kesilmesiyle kaos ortamına dönüşen bir imajla açılır. Yönetmen; ezilen, kaybeden bir kesimi belgeler nitelikte, kentsel dönüşümün gerçekleştiği bir mekânda, gerçekçi bir yaklaşımla belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği bir anlatım oluşturmuştur. Karakterler, minör kişilik olarak değerlendirebileceğimiz özelliklere sahiptir; İffet, temizlik görevlisi olarak çalışan ve iyi bir mahalle sakini olarak görülürken hapishanedeki oğluna para bulma çabası sırasında dönüşür. Didem, hayalleri olan ve dans yarışmasını kazanmaya çalışan bir genç kızdır. Ela, mahallede yaşadıklarını belgelemeye çalışan feminist bir sanatçıdır. Raşit karakteri ise iktidarın yanında yer alan ve ona muhbirlik yapan bir kurbandır. Raşit karakterinin film boyunca iktidara yönelik söylemlerinde "Yeni Türkiye" vurgusu dikkat çekmektedir. Yönetmen, karakterlerin değişimini

bilinçli bir şekilde tasvir etmektedir ve Berke Göl ile yaptığı söyleşide şöyle der: "Bir figür nasıl değişebilir Türkiye'de? Raşit'in, Ela'nın, İffet'in nasıl değiştiğini göstermek istedim. Bir tanesi uyuşturucu satmak için eşarp takıyor, bir tanesi karanlıkta turist taklidi yapıyor, Raşit mahallenin sıradan bir sakiniyken bambaşka bir şeye dönüşmüş" (Okyay 2020). Bu doğrultuda, Deleuze ve Guattari'nin yersizyurtsuzlaşma sürecinin filmdeki karakterlerin üst-kodlanışı ve oluşu içerdiğini söylemek mümkündür. Kadın karakterlerin dönüşümü ile yersizyurtsuzlaştıkları görülürken onlardan farklı bir biçimde majör olan Raşit, yersizyurtsuzluğu yaşarken kapitalizmin gölgesinde yeniden yerliyurtlu olur.

Filmde sürekli polis helikopterinin mahalleyi gözetlemesi, siren sesleri ve ellerinde telefonla birbirlerini fişleyen insanların olması, distopik bir dünya oluşturmaktadır. Filmin kurgusu, zamandan ve mekândan bağımsız karakterleri parçalı bir halde aktarırken yer yer tekrar eden geçiş sahneleriyle de sinematik unsurun kekeletilmesi ve minörleşmesi söz konusudur. Açılış sekansında araba sesleri ve rüzgâr sesleri birbirine karışmaktadır. Polis arabasının sireni, haber spikerinin sesi, itfaiye sireni bir arada kullanılmış ve bir ses katmanı oluşturulmuştur. Haber programında İstanbul'da elektrik kesintisi olduğu duyurulmaktadır. Siyah ekrandan, araba ve radyo sesinin olduğu imaja geçilir. Filmin son sahneleri olduğu anlaşılan açılış sahnesinde, Didem ve köpek arabaya biner. İffet, arabaya binen Didem'e başörtüsü takması gerektiğini söyler. Her yerde polis kontrolleri yapılmaktadır. Didem ve İffet karakterleri başörtüsü takarak bu kontrolleri sorunsuz atlatmayı planlar. Başörtüsü mevcut ortamda bir kaçış yolu sağlayarak İffet'in giriştiği tehlikeli işi gizlemesine yardımcı olur. Araba içerisindeki bu sahnede, köpeğin nefes sesleri tüm sahneye hâkim olurken helikopter sesi bir anda belirir.

Filmde amatör oyunculara yer verilmesi, yerel mekânların kullanımı ile açıkça yeni gerçekçi, belgesele yakın bir kurmaca tarzdan etkiler görülmektedir. İmajlar, kısmen belgesel niteliği gösterse de filmin öykü evreninden gelmeyen sesin (diegetik olmayan/*non diegetic*) kullanımıyla anlatımı farklılaşır. İmaj bakımından sesin kendine özgülüğü ve birbirinden değişik sesler film boyunca vurgulanır. Böyle bir ses ve görüntü düzenlemesi ile film, oldukça basit bir karışım ile akustik mekânın katmanlı hale gelmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla zaman-imge filmi olarak değerlendirilmesine olanak tanıyan unsurlardan biri oluşur. Ses, efektler ve müzik birbirinden ayrı bloklar olarak örgütlenir. Bu katmanlaşmayla karmaşık biçimde tabakalanır; helikopter sesleri, siren sesleri, müzik ve diyalog arasında serbest dolaylı

biçimde değişen insan sesi (Didem ve İffet'in tekrarlayan geçiş sahnelerinde olduğu gibi) fark edilir. Ses ve imajın belirgin ayrılığı, filmdeki zamansal bölünmeyi pekiştirirken eski ile yeniyi bir araya getirir. Ses ve imajın belirsiz senkronizasyonu, şimdi ile geçmişin gelişigüzel, belirsiz ve inişli çıkışlı ilişkisine katkıda bulunur ve açıkça geçmişe yapılan basit bir başvuruyu sıklıkla ironik hale getirir. Mekân, modern yaşamın büyük gökdelenleri arasına sıkışmış bir kenar mahalledir. Mahalledeki eski evlerin önündeki boş yatay düzlemde görülen Didem ve iki arkadaşı dans yarışması için prova yapmaktadırlar. Gökdelenlerden eski evlere çapraz bir geçiş söz konusudur. Kameranın aktüel kullanıldığı sahnede, birdenbire optik hareketiyle kadın karaktere hızla yaklaşılır (*zoom in* yapılır) ve Didem'in yakın plan görüntüleri verilir. Didem ve arkadaşlarının dans ettiği alanda, eski bir koltukta oturan üç küçük kız onları izlemektedir. Didem ve iki arkadaşının hayalleri, amaçları ve şimdiki halleri gösterilirken üç küçük kızın onları seyretmesi, dans eden kızların çocuklukları gibi konumlandırılmıştır. Bu sahnede, görüntülerden bağımsız diegetik olmayan bir ses kullanımı söz konusudur. Sahnenin dışından gelen müziğe, sahnenin içinde yer alan helikopter sesleri karışmaktadır. Filmin açılışında çerçeve oranı, standart orandan bir anda cep telefonun dikey çerçeve oranına geçer. Cep telefonunun çerçeve formatında mekânın yatay düzleminde dikey gökdelenler ve rezidanslar görülür. Bu gökdelenlerin gölgesindeki yıkık dökük evler, banliyöler gösterilir. Cep telefonunun dikey çerçeve formatı, haber programlarında kullanılan vatandaşların amatör çekimleri gibidir, bu bir anlamda gerçekliği arttırmak içindir. Gerçekçi yaklaşımda görülen estetik unsurların ve aynı zamanda standart kalıpların aşılması, film boyunca değişen çerçeve oranlarıyla da kendini göstermektedir.

> Deleuze için kurmaca, ayrıcalıklı bir toplumsal ve politik düşünce ortamıdır çünkü kuramsal yanılsamalar tarafından bağlanmamıştır: Kurmaca, insanları gerçek durumlarına ait düşünümsel bilince taşımak için 'hakikati söyleme' sorunu değildir artık çünkü majöritelerin minöriteleri sömürgeleştirdiği yerde, (bir dizi varoluş tarzı olarak) insanlar (ezilenlerin elde edebileceği tek bilincin majöritenin bilinci olması ölçüsünde) henüz eksiktir ve bir halkı, sadece kurmaca icat edebilir (Goodchild 2005, 97).

Minör oluş, bireyin varoluş biçimlerinin farklılaşmaları tarafından ortaya çıkıyorsa eğer minör sinemanın saf biçimi, bu farklılaşma arzusunu ve amacını destekleyen nitelikte bir kurmaca olmalıdır. *Hayaletler* filmi de gerçek hayatı, kurmaca ile harmanlarken karakterlerin olası dönüşümlerini ve ihtimallerini çeşitlendirmektedir. Bu yönüyle henüz olmayan bir halkı icat etmeye

girişmektedir. Filmin kurgusu karakterlerin parçalanmışlığını aktarırken çerçeve formatı da gerçek hayatta karşımıza çıkan sosyal medya görüntülerini anımsatır. Yönetmen, öznenin varoluş biçimlerinin farklılaşmasını aktarmak için kullandığı sinematografik unsurları yukarıda andığımız söyleşide şu şekilde açıklar: "Instagram görüntülerini filmi bölümlere ayırmakta kullandık. Instagram'da birini çektiğinizde onun hayatına giriyorsunuz bir bakıma. İffet karakterini yazarken öyle giyinmiş, dertli bir şekilde sigara içen bir kadın görmüştüm, o kadının ne düşündüğünü hayal etmiştim" (Okyay 2020). İffet'in oğlu hapishanede olduğu için paraya ihtiyacı vardır. İffet, Didem'den yardım ister. Bu sahnede İffet ve Didem konuşurken polis helikopteri üstlerinde dönmeye başlar. Onların seslerini bastıran helikopter sesi, sahnede konuşulanları gizlemeye yardımcı olur. Daha sonraki plana geçişte kullanılan, tekrar eden sahnedeki konuşmalar açıklığa kavuşur. Didem ve Kaan'ın sahnelerinde yakın plan kullanılmış, onların yüzlerine odaklanılmıştır. Kaan, Didem'in yanağından öperken sokaktaki bir adam onlara bağırmaya başlar: "Ne yapıyorsunuz, gidin başka yerde sevişin, aile var aile terbiyesizler!" der. Bu kişi yüksekte bir yerde konumlandırılmış ve uzak plan tercih edilmiştir. Kaan ve Didem adama tepki verirken onların öfkelerini göstermek için yakın plana geçilir. Adam, aynı ses tonuyla "burası fuhuş yeri değil, namus denen bir şey var" ifadelerini kullanır. Benzer bir diyalog, Didem ve arkadaşlarının dans ettiği sahnede de görülür. Arkadaşlarından biri mini etek giydiği için tacize uğradığını anlatır. Kız, olanlara tanık olan yaşlı bir kadının ona söylediklerini ("böyle giyinirsen böyle olur") arkadaşlarına aktarır. Didem ve arkadaşları, dans yarışmasına hazırlık için dans etmeye başlar. O esnada onları izleyen birkaç adam toplanır. Karşı binadaki bir kadın, "içki mi içiyorsunuz, toplamışsınız adamları yine başınıza" diyerek kızları kovar. Toplumsal cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde penceredeki kadın, verili olanı koşulsuz kabul eden, cinsiyetçi molar bir yapıya sahiptir. Didem de yanındaki küçük kızlardan birinin kırmızı bir ruj sürdüğünü görür ve "bu yaşta bu ruj ne!" diyerek bağırır. Didem ve arkadaşları sadece dans ettiği için penceredeki kadın tarafından yargılanmıştır; aynı ithamları Didem, küçük kız ruj sürdüğü için yapar. Filmin bu sahnelerinde Didem, molar çizgiye dâhil olarak görülebilir. Fakat film ilerledikçe onun, minör-oluş sürecine geçişi gözlemlenebilir. Goodchild, Deleuze'den aktararak şöyle söyler:

> Eğer tüm oluş bir kız-oluş yolunda ilerlerse (1988: 276) bunun nedeni, kızın, belirli bir toplumsal rol ya da kimlik biçiminde bir tarih ya da ahlakı dayatmak üzere kendisinden çalınan birisi olmasıdır. Ancak bir kız-oluş, tıpkı aynanın içindeki Alice gibi tamamen arzu düzlemine girişi gerektirir (Goodchild 2005, 271).

Deleuze'ün fark felsefesi yaklaşımlarının merkezi, öznenin maddi ve cinsiyetli yapısıdır. Bu cinsel yapı, doğası gereği farklı biçimlerde toplumsal ve siyasal ilişkilerle bağlantılıdır. Bu doğrultuda, bireyci bir kendilik söz konusu değildir. Toplumsal ve sembolik, maddi ve semiyotik bir kurum olarak cinsellik hem makro hem de mikro ilişkileri kapsayan bir karmaşıklık içinde, iktidarın birincil yeridir (Deleuze ve Guattari 2005, 366). Braidotti'nin ifade ettiği gibi cinsel fark, cinsiyetlendirilmiş iki kutupluluk, cinsiyetlendirilmiş kimliklerin politik ekonomisinin sadece toplumsal bir uygulamasıdır. Bu bakımdan cinsel fark hem olumsuz ve baskıcı (*potestas*/ iktidar) hem de olumlu ve güçlendirici bir anlamı olan iktidar/gücü ifade eden başka bir terimdir (Braidotti 2019, 164). Bu durum, tepki gösteren majör erkeğin güç arzusunda ve pencereden seslenen kadının aidiyet arzusunda görülebilir. Kaan ve Didem adama yönelerek tepki gösterirken kamera hareketli ve omuzda kullanılmıştır. Klasik sinemadan farklı olarak bu sahnelerde, sürekli yakın planda karakterleri takip eden hareketli kamera kullanımı söz konusudur. Kameranın sarsıntılı kullanımı belgesel gerçekliğine yakın bir biçim oluşturmaktadır. Filmin insanları minör oluş çerçevesinde değerlendirildiğinde, herhangi bir halkın temsil edilmesi söz konusu değildir. Henüz olmayan bir halk vardır. Didem'in kendisini dans ile ifade etmeye çalışması, Ela'nın kadın cinayetlerini protesto etmesi, her şeyi belgeleme arzusu ve İffet'in oğluna para göndermek için giriştiği işler bir oluş halini göstermektedir. Bu karakterler özne değil, Deleuzecü anlamda, henüz olmayan bir halktır. Minör olmak öncelikle standart bir kullanımı bozmaktır. Deleuze'ün ifadesiyle "bozularak çalışmak"tır. Kadın-oluş, göçebe ve rizomatik bilincin kuvvetlerini olumlayan bir dönüşüm sürecine tekabül eder. Ayrı bir kendilik olarak ortaya çıkan, herhangi bir kadın ya da çocuğa benzemeyen bir kadın-oluş ve çocuk-oluş söz konusudur. Deleuze ve Guttari'nin molar kendilik olarak tanımladığı şey, biçimsel olarak tanımlanan, organlar ve işlevlerle donatılmış aynı zamanda bir özne olarak tarif edilmiş, atanmış kadındır. Bu kendiliği taklit etmeyen kadın-oluş, kendini ona dönüştürmez: "Kadın biçimini taklit etmek ya da bu biçimi almak yerine, bir mikro dişiliğin hareket ve dinginlik ilişkisine ya da yakınlık bölgesine giren, başka bir deyişle bizde moleküler bir kadın üreten, moleküler kadını yaratan parçacıklar yaymak" (Deleuze ve Guattari 2005, 275). Bu durum normal kabul edilene, standart olana, majör ya da molar yapıya karşı oluş bir direniştir. Deleuze ve Guattari, saf aklın majöriter idealinden uzaklaştırılmış minöriterler ve bütün toplanışların içinde en önde gelenin kadın hareketleri olduğunu ifade ederler (2014, 95).

Yönetmen, klasik bir sinema yaklaşımının ve egemen biçimsel özelliklerin dışına çıkmıştır. Anlamlı aracın minörleşmesinden, siyasal ama öznel olmayan ölçütler arasındaki ilişki ortaya çıkar. Minörde "her şey siyasaldır" ve "her şey ortak bir değer alır" (Sauvagnargues 2010, 109). Minör bir sinemada, toplumsal yaratım ve nedensellik arasındaki bağlantı değişir ve sanat, toplumsal olanı yani molar yapıyı kaçırma işini üstlenir. Sistematik çokluklardan ve yorum sisteminden uzaklaşmak için gösterenin duvarı yıkılır. Minör yoğunluk, aktüel harekete doğru yönelir. Filmde, İffet karakterinin anne olarak herhangi bir suça bulaşmayacağı izlenimi yaratılır fakat onun uyuşturucu satmaya başlaması, Didem'in mahallenin genç kızı olarak verili olan majör yapıda, bir mahallenin ortasında dans etmesi gibi konular; kişilerin özne olarak konumlandırıldığı, majör yapıdan kopuşa neden olur. Fakat her bir karakterin hayatlarından sunulan parçalar onları özne konumuna değil, oluş sürecine çekmektedir. Minör oluş sürecinde kişinin derinliği ya da farkındalığı, bilinç öncesi çıkarlarıyla birlikte, toplumsallık içindeki kişinin konumu tarafından belirlenir. Fakat kişinin bakışı siyasal alana içkindir; kişinin bakış açısı süreç akarken makinenin parçasına dönüşebilir, kişi yersizyurtsuzlaşmaya veya kaçış çizgisine yönelir.

Raşit'in, Didem'in arkasından bakarak "Ne de güzel büyüdü" dediği sahnede, görüntü sabit kalır ve oradaki konuşma seslerini bastıran bir gıcırtı ve çınlama sesi duyulur. Didem'in huzursuz yüz ifadesi yakın planda gösterilir, buna çınlama sesi eşlik eder. Bu sahne, ilerleyen sekanslarda karakterlerin yaşamlarından kesitlere geçiş için tekrar kullanılır. Tekrar kullanılan bu sahneler, minörün özelliği olan sinema dilinin araçlarının kekeletilmesi olarak düşünülebilir. Sahneler, rasyonel bağıntıyı kıracak bir biçimde kurgulanmıştır. Didem ile İffet'in karşılaştıkları sahnede, İffet akşam bir işi olduğunu ve bu yüzden Didem'den kendisine yardım etmesini ister. Polisin hava aracı bu sahnede belirgin hale gelir ve görüntü çerçevesi içinde görülür. İffet'in hayatından kesitler sunan sahneye geçilir. Uzak planda çöpleri boşaltan İffet ve iş arkadaşı görülmektedir. Bu sahneler yine cep telefonunun dikey çerçeve oranına sahiptir. İffet çöpleri topladıkları iş makinesini kullanırken oğlu arar. Bu sahne aslında filmde gelişen olayların başlangıcıdır. Filmin hiçbir sahnesinde görülmeyen İffet'in oğlu, annesinden yardım ister; hapiste kendisinden haraç isteyenlere verilmek üzere üç gün içinde 2000 lira bulması gerekmektedir. Yönetmen, filme Deleuze felsefesinde olduğu gibi ortadan bir yerden başlamıştır. Mahalle sürekli polis helikopteri tarafından izlenir. Raşit karakteri iktidar için muhbirlik yapar. Filmin bu tarz unsurları minör oluşun ikinci özelliğini "her şeyin politik olması"nı sağlamaktadır. Filmdeki, politika

bir söz dizimi olarak değil, gündelik yaşamı etkileyen erk ve arzu ilişkileriyle dolu olması anlamında politiktir.

Deleuze ve Guattari'nin arzu politikalarında olduğu gibi İffet ve Didem, varlık haline gelme gücüne ve hâkim anlamlara direnen aynı zamanda kendi kendilerini konumlandırabilen bir özelliğe sahiptirler. Onların direnişleri herhangi bir karşıtlık ya da çatışma değil, olumlama ve yaratım biçimidir. Gökdelenler ve eksi binalar arasındaki görüntüler ve penceresinde çaresiz bir biçimde sigara içen İffet, herhangi anların en önemli örnekleridir. Raşit karakterinin yasa dışı işlerinin yanı sıra kadın cinayetleri hakkında eylem yapan kişileri de tek tek fotoğraflayarak fişlediği görülür. Raşit cep telefonu ile eylemcileri görüntülerken arkadaşı Hamdi'ye, onların "işlerinin güçlerinin ortalığı karıştırmak, insanları tahrik etmek" olduğunu söyler. Kadın cinayetleri için pankart açan grup üyelerinin fotoğraflarını çeken Raşit, onların fotoğraflarını terörle mücadele ekiplerine verdiğini söyler. Raşit karakterinin içinde bulunduğu durum, Deleuze ve Guattari'nin ifadeleriyle açıklık kazanabilir:

> Herhangi bir kişinin iktidar arzusu sadece bu çarklar karşısındaki büyülenmesinden ibarettir, bu çarkların bazılarını döndürme, bu çarklardan biri olma isteğinden ya da elinden daha iyisi gelmediğinde, bu çarkların işlediği malzeme olma, yine kendince bir çark olan bu malzemeye dönüşme isteğindendir (2015, 122).

Deleuze ve Guattari'ye göre her şey, her çizgi arzudur hem iktidara sahip olanlarda ve baskı uygulayanlarda hem de iktidara ve baskıya boyun eğen sanıklarda bulunan arzudur. Fakat onların bahsettiği arzu, iktidara duyulan baskı altına alma ya da baskı görme arzusu veya sadist, mazoşist bir arzu değildir. Onlara göre arzu, iktidarın kendisidir. En alt kademedeki memurlarına kadar uzanan, düzenleme olarak arzu, makinenin çarklarıyla ve parçalarıyla makinenin iktidarıyla tam olarak bir bütün oluşturur. Raşit sistemin içindeki herhangi bir kurban olarak alt kesittir ve her alt kesit, iktidardır ve aynı zamanda arzu figürüdür.

Güncel politikaya yer veren yönetmen, adı geçen röportajında şunları dile getirir: "Yeni Türkiye'de yaşıyorsak yeni bir sinemanın çıkması da çok doğal değil mi?" (Okyay 2020). Filmde kurgu düzenlemesi ve kamera kullanımı kimi zaman ironik bir hale bürünür. Kamerada kim vardır? Seyirci mi? Yönetmen mi? Oyuncu mu? Bazı sahnelerde bu sorular kendini tekrar eder. Sinemanın bir anlatım unsuru olan kamera, çekimin öznel ve nesnelliği

arasında gidip gelir, kekelemeye başlar. Minör edebiyatta kişinin, kimin konuştuğunu (yazarın mı, karakterin mi?) bilememesi gibi sinemada ise kameranın bakışının kime ait olduğu bilinemez. Aslında kendi kendilerini konumlandıran ötekiler tarafından yaratılmış eşgüdümsüz sıçramalar sayesinde ilerleyen düşünce imgesi oluşturulur.

Minör sinemanın merkezi, moleküler öznellik ve arzudur. Guattari'ye göre bir minör sinemayı neyin oluşturduğu sorusu, arzu akışlarından ve öznelleştirme süreçlerinden ayrılamaz; onu oluşturan moleküler düzeyde ortaya çıkan akışlar ve süreçlerdir. Guattari'nin düşüncesiyle tutarlı bir şekilde ilişki kurmak için minörü, zorunlu olarak öznelliğin bileşimini gerçek semiyotik, materyal ve libidinal katmanlar arasında çok değerli bir tekilleştirme işlemi olarak ele almak gerekir. Öznelliğin yeni bir bileşimi, çoklu varoluşsal referans evrenlerine, fiilen içkin sonsuz sayıda bir araya gelme olasılığına karşılık gelen sonsuz sayıda biçim alabilir. Devrimci öznelliğin mikropolitikasını açıklayan minör sinema, moleküler düzeyde ortaya çıkan duygulanım ve arzu hareketlerinden ayrılmaz (Guattari 1996, 193-203). Didem'in arzusu dans yarışmasını kazanmaktır fakat arkadaşlarından birinin gelemeyeceğini öğrenen Didem, alt üst olur. Ortamdaki müzik sesleri yerini çınlama ve cızırtı seslerine bırakır. Kamera yavaş bir biçimde yakın plan görüntülediği Didem'den uzaklaşır. Didem yarışmayı yarıda bırakarak dışarı çıkar. Grup arkadaşlarından biri, Didem'e yarışmayı neden bıraktığını söyler, bu esnada ekran kesmeyle bir anda ikiye ayrılır ve Didem'in boş sokaklarda umarsızca dans ettiği görüntüler yan yana gelir. Didem'in kendi halindeki bu görüntüleri minör bir özellik taşımakta; dans etmek, trans halini göstermektedir. Karakterin içinde bulunduğu ruh hali, görüntülerde sadece Didem'in gözlerinin kapalı bir biçimde dans ettiği sahneler bir çeşit trans hali sunmaktadır. Didem, hayatındaki sorunlardan ve yarışmadaki başarısızlığından dolayı kendine bir kaçış hattı çizer. Bu sahneler, mevcut gerçeklikten bir kaçış çizgisi sunar. Bu sahnede görsel ve işitsel imajlar asenkron devam eder. Didem, gruptaki kızlardan birinden sevgilisi Kaan'ın onu aldattığını öğrenir. Bunun üzerine kendini kaybeden Didem, Kaan'ı aramaya başlar. Sonraki sahnelerde, Kaan'ın evinde karanlıkta bekleyen Didem görülür. Didem, kriz geçirerek duvardaki afişleri yırtar ve eşyalara zarar verir: "Ama her durumda bu paradokslar aynı anda iki yöne birden gitme ve bu sonuç/etkilerin bazen birine bazen diğerine vurgu yaparak özdeşleştirmeyi olanaksız hale getirme özelliğine sahiptir: Alice'in çifte macerası budur işte, deli-oluş ve yitik-isim" (Deleuze 2015, 95). Didem, Deleuze'ün Lewis Carroll'ın yapıtlarında gördüğü Alice'in dönüşümüne benzer biçimde saf-oluş, kız-oluş sürecini yaşamaktadır.

Minör bir sinemada şizofrenik kişilikler artık dünyamızda yetkili toplumsal roller olarak iş görmezler. Bununla birlikte, onlar tümüyle yersizyurtsuzlaşmışlardır, henüz varolmayan, henüz gelmemiş bir dünyada yaşayacak insanlardır. Raşit, tarihi binanın yıkılmasını kaza gibi göstermek için karanlıkta evin çeşitli yerlerine zarar verir. Kamera kısa bir süreliğine Raşit'in gözü yerine geçer, burada öznel bir kullanım vardır. Filmde yer alan öznel kameraların hiçbiri, klasik sinemada kullanıldığı biçimiyle özdeşleşme sağlamaz. Bu durum, Pasolini'nin serbest dolaylı öznelliğine benzer, dolaylı kamera anlatımının sınırlarını öznel, doğrudan bir karakter anlatımı aracılığıyla serbest bir tarzda karıştırarak yanlışın gücünün habercisi haline gelir. İki kutuplu ve bu kutuplardan birinin lehine çözülecek bir anlatımla karışmaz. Raşit, toplumsal çürümeye ve değerlerin yitirilmesine neden olurken yenilikten söz eder ve nihai sonu kendi eliyle duvarlarını yıkmaya çalıştığı binanın altında kalmak olur. Filmin son sahnelerinde, Raşit karakterinin ölü bedeninin binadan çıkarılması haber programında gösterilir. Raşit'in bu görüntüleri izleyicide kötü bir yargı oluşmasını engeller. Seyirci, film boyunca Raşit karakterinin yapmış olduğu eylemleri yargılar biçimde değerlendirse de son sahnelerde gerçekleşen olaylarla birlikte, onun da yalnızca bir kurban olduğunu düşünmektedir. Filmin kurgusu, karakterlerin hayatlarından kesitler sunacak biçimde tekrar geçişlerle değişimi vurgular. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman bir arada bulunur. Başka bir deyişle zaman basit bir ardışıklık olarak düşünülemez.

Filmdeki kadınlar Deleuze'ün kadın-oluş kavramı içinde görülebilir. Kadın-oluş, Deleuze felsefesinde bütün oluşların başlangıcı olarak temellendirilir ve cinsel farklılığa yer vermeyen bir farklılık teorisi içinde yer alır (Weinstein 2008, 30; Stark 2018, 45; Braidotti 2019, 156). Kadın-oluş aşamasında kadının genel bir dönüşüm süreci ifade edilmek istenir.[4] Başka bir deyişle kadınların doğuştan elde ettikleri bir özellikten çok ataerkil sistem içindeki kadınlara sunulan konumdan, kadınların minöriter oluşundan kaynaklanmaktadır. "Göçebe-oluş süreci daha ziyade, art arta geldikleri •••

4 Braidotti, oluş sürecinden yola çıkarak kadın-oluşla ilgili fikirlerini şöyle açıklar: "Öncelikle oluş kavramı, Deleuze'ün içkinlik felsefesi açısından son derece önemlidir. İkinci olarak 'kadın-oluş' hem oluş kavramının ve sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır hem de huzursuzluk çıkarmak pahasına, bu kavrama ve sürece, göçebe öznelliğinin kurucu bir çelişkisi olarak kazınmıştır. Üçüncü olarak oluşun sistematik, doğrusal veya teleolojik evreleri ya da aşamaları yoktur; her yayla, içkin olarak edimselleşmiş dönüşümlerin sınırları belirgin ve sürdürülebilir bir bloğu ve uğrağını gösterir. Asıl görevimiz, bu süreçler üzerine düşünebilmektir" (Braidotti 2019, 154- 155).

halde doğrusal olmayan adımlardan oluşan zikzaklı bir güzergâhtır, öyle ki kadın-oluştan başlayan bu adımlar, farklı 'minöriter-oluş' eşikleri ve örüntüleri ortaya koyar" (Braidotti 2019, 154). Filmin kadın-oluşu imleyen karakterleri aynı zamanda öteki oluşu göstermektedir. Öteki oluş/minör oluş, dizisel bir süreçtir, Deleuze'ün bahsettiği modern siyasi sinema başka bir deyişle minör sinema, öteki- oluşun kolektif bir irade olarak ifade edilmesinden dolayı özdeşliği eleştirir. Zaman-imge, açık bir şekilde bu siyasi işlevi yerine getirir. Yeni yaratım alanları için özgürlük yaratmak, sinematik söylemde, kolektif iradenin sözcelemesi için imkân tasarlamaktır. Minörlüğün sinematik söylemi olarak bu kolektif sözcelemenin koşullarını anlamak, politik sinema açısından oldukça önemlidir. Filmin merkezinde yer alan kadınlar, kadın-oluşa yönelerek mikropolitikaya dâhil olurlar. Braidotti, kadın-oluşun güçlendirilmesi ve bir yandan da aşılması gerekliliği üzerinde durur. Bir taraftan azınlık/göçebe/organsız bedenler/kadın-oluş dişil olandan başlarken diğer yandan Deleuze'ün bahsettiği anlamda bir öznelliğin genel biçimlenmesi olarak ifade edilir. Deleuze felsefesinde oluş halinde bulunanların genellikle merkezden uzak oldukları görülmektedir.

Sonuç

Deleuze ve Guattari, Lacancı psikanalizin merkezinde bulunan cinsiyetler arası ikili karşıtlığa, erkek ya da kadın olma zorunluluğuna karşı çıkmıştır. Bu bağlamda, kadın ya da erkek karşıtlığının ötesinde "hiç kimse, sadece heteroseksüel ya da homoseksüel olduğundan çok, sadece erkek ya da kadın değildir; herkes aynı anda hiç biridir ve her ikisidir" (Holland 2013, 94). Dolayısıyla her ikisinin de arasındaki farkı yok ederek birleşmezler ve aslında her ikisinin de unsurlarına sahiptirler. Kadın-oluş kavramındaki kadın, deneysel olarak dişi bir bireyi değil azınlık olarak kadını ifade eder. Bu noktada Braidotti'nin de (2014, 38) ifade ettiği gibi cinsiyetlenmiş öteki olan kadının ve ırk üzerinden öteki konumundaki yerlilerin ya da doğal addedilmiş öteki konumundaki hayvanlar ve çevresel etmenleri sınırlayan diyalektik düşünce biçimi reddedilmiştir. Filmde İffet karakteri, şefkatli ve masum bir anne temsilinden ziyade toplumsal ahlak kurallarının dışına çıkarak oğluna çözüm üretebilmek için yasa dışı yollara sapmayı göze alır. İzleyiciler, İffet'i bu durumdan dolayı ne kötü bir kadın ne de iyi bir anne olarak konumlandırır, İffet burada temsil edilemeyen bir noktada yer alır.

Hayaletler filmi, anaakım ticari filmler, popüler filmler ve kapitalizmin aracı haline gelen sinema içerisinde minör bir sinemayı işaret eder. Sinemanın kendi dilini kekeleten bir yaklaşımla çekilen filmde, militan

bir tavır görünmese dahi filmin politik olduğu görülmektedir. Filmin olay örgüsü, doğrusal bir çizgi takip etmekten ziyade Kafka'nın parçalı yazma biçimine benzemektedir. Filmde farklı bakış açılarına sahip ve sistemin içinde sıkışan tekillikler bir araya gelmiştir. Guattari'nin minör sinema olarak nitelendirdiklerinde olduğu gibi yeni oluşlar söz konusudur. Minör sinemanın temel işlevi; minör olmaya, öteki olmaya, devrimci olmaya yönelir. Çoğunlukçu filmsel düzenlemeleri yeniden yapılandırırken öznellik yeni, devrimci imkânı sağlayacak şekilde farklı biçimlerde üretilir ve kolektif öznellikler ortaya çıkar. Guattari, aşk ve deliliğin çeşitli biçimlerinin minör sinemaya konu olabileceği üzerinde durmuştur. Didem'in etrafında dönen eril söylemlerin baskısı altında kendini dansla var etmeye çalışması ve aşkını delilik boyutunda yaşaması minörün şizo-öznesi olarak tanımlanabilir. İffet oğluna göndermek için kimseden borç para bulamaz, kime güveneceğini bilemez, paranoya başlar; dünyanın saçmalığı absürt vurgularıyla karakteri kaçış çizgisine yöneltir. Filmin kurgusu, karakterlerin hayatlarından kesitler sunacak biçimde tekrar geçişlerle değişimi vurgular. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman bir arada bulunur. Başka bir deyişle zaman basit bir ardışıklık olarak düşünülemez. Şimdiki zaman, gelecek zamanın şimdi akışları tarafından belirlenememesi gibi geçmişin zorunlu sonucu değildir. Kurgu, klasik sinemada olduğu gibi mekândaki sürekliliği ve zamandaki ardışıklığı sağlayan rasyonel bir bağıntı içermez, daha farklı bir biçimde zamanın kuvveti, imajlar arasında bir ilişki yerine kopukluk üreten irrasyonel aralıklar tarafından düzenlenen bir dizililik oluşturmaktadır.

Sonuç olarak *Hayaletler* filmi içerdiği sıçramalar ve tekrar sahneler ile zamanın ardışıklık düzenindeki sapmaları içerir. Nietzscheci anlamda tasarlanan diziler, daima farklı bir karakterin hayatından kesitlere ya da yeni olaylara geçişi ile yeniye ve dönüşüme olanak tanır. Dönüşüm, yersizyurtsuzlaşma ile belirsizlik durumunu açığa çıkarır. Bu bağlamda film, zaman imajdır. Didem, İffet ve Ela karakterlerinin oluş hali, kadın-oluşa tekabül eder. Minör oluşun ilk unsuru olan yersizyurtsuzluk incelenen filmde mevcut hegemonyadan kaçan, kendini ifade etme imkânsızlığı yaşayan, temsil edilemeyen karakterlerde görülmektedir. Bu aynı zamanda biçimsel olarak da film dilinin klişelerden uzak kullanılarak deneysel özelliklere açık olmasını beraberinde getirmiştir. Yönetmen, sinemaya özgü araçları gerek içerik gerekse kameranın öznel-nesnel kullanımı ile kolektif sözcelem ya da serbest dolaylı söylem oluşturmaktadır. Kolektif sözcelemin kurulduğu minör dizi, doğrudan politikaya bağlanmıştır. Film zamanı kurarken anlatının biçimi olarak hikâyeleştirme de farklı şekilde ele alınır. Sokaklarda kaosun ve

kadın cinayetlerinin, fişlemelerin olduğu bir ortamda insanlar henüz yoktur. Bu bağlamda yönetmen, henüz olmayan, gelecek halka seslenen ve halk kimliğini çeşitlendiren bir sinematik deneyim oluşturmaktadır.

Kaynakça

Albertsen, Niels ve Bülent Diken. 2014. "Organlı/Organsız Toplum." *Göçebe Düşünmek* içinde, editörler Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş, 153-176. İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, Alain. 2019. *Deleuze: Varlığın Uğultusu.* Çeviren Murat Erşen. İstanbul: MonoKL Yayınları.

Başaran, Melih. 2016. "Yaratıcılık ve Deleuze: Genişleyen Anlayış Gücü, Özgürleşen İmgelem, Belirsiz Kavramlar ve Çılgınlık Olarak Akıl." *Dışarıdan Düşünmek, Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* içinde**,** editörler İlke Karadağ ve Hakan Yücefer, 91-103. Ankara: Chivi Yazıları Yayınevi.

Bergson, Henri. 2007. *Madde ve Bellek.* Çeviren Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi.

Braidotti, Rosi. 2014. *İnsan Sonrası***.** Çeviren Öznur Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap.

Braidotti, Rosi. 2017. *Göçebe Özneler: Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı.* Çeviren Öznur Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap.

Braidotti, Rosi. 2019. *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek.* Çeviren Ece Durmuş ve Münevver Çelik. İstanbul: Otonom Yayınları.

Colebrook, Claire. 2013. *Gilles Deleuze.* Çeviren Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Çörekçioğlu, Hakan. 2017. *Deleuze: Yaşamla İlişkisinde Felsefe ve Edebiyat.* İstanbul: Minör Yayınları**.**

Deleuze, Gilles. 2000. *Kant Üzerine Dört Ders.* Çeviren Ulus Baker. Ankara: Öteki Yayınevi.

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

Deleuze, Gilles. 2013. *Kritik ve Klinik*. Çeviren İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. 2015. *Anlamın Mantığı.* Çeviren Hakan Yücefer. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. 2021a. *Sinema I Hareket-İmge.* Çeviren Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. 2021b. *Sinema II Zaman-İmge.* Çeviren Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayınları.

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

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 2005. *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. Çeviren Brian Massumi. Londra: University of Minnesota Press Minneapolis.

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 2014. *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Çeviren Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 2015. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Dedalus Yayınları.

Demirtaş, Mustafa. 2014. "Minör Edebiyat ve Minör-Oluş." *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* içinde**,** editörler Ahmet Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş, 338-354. İstanbul: Metis Yayınları.

Foucault, Michel. 2006. "Anti-Oidipus'a Önsöz." *Toplumbilim Dergisi Gilles Deleuze Özel Sayısı* 5 (1): 101-103.

Frampton, Daniel. 2013. *Filmozofi, Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Genosko, Garry. 2009. "Felix Guattari." *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers* içinde, editör Felicity Colman, 243-256. Montreal & Kingston and Ithaca: Routledge Press.

Genosko, Gary. 2015. "Félix Guattari and Minor Cinema" *In European Visions: Small Cinemas in Transition* içinde, editör Janelle Blankenship ve Tobias Nagl, 337-350. Bielefeld: Transcript Verlag. https://doi.org/10.1515/9783839418185-021

Goodchild, Philip. 2005. *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş*. Çeviren Rahmi G. Öğdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Guattari, Félix. 1996. "Subjectivities, For Better or for Worse." In *The Guattari Reader* içinde, editör Gary Genosko, 193- 203. Cambridge and Oxford: Blackwell Publishers.

Holland, Eugene W. 2013. *Deleuze ve Guattari'nin Anti- Oedipus'u Şizoanalize Giriş*. Çeviren Ali Utku ve Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom Yayınları.

Kılıç, Sinan. 2012. *"Deleuze - Guattari: Yersizyurtsuzlaştırma Makinesi Olarak* Şizoanalitik *Fark ve Arzu Ontolojisi."* Doktora tezi, Uludağ Üniversitesi

Massumi, Brian. 2019. *Duygu Politikası*. Çeviren Hakan Erdoğan. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Okyay, Azra Deniz. 2020. *Azra Deniz Okyay'la Hayaletler Üzerine Söyleşi*. röportaj yapan: Berke Göl. Erişim Tarihi: 15.01.2021. Altyazı. https://altyazi.net/soylesiler/azra-deniz-okyayla-hayaletler-uzerine-soylesi/ 15 Ekim 2020.

Rodowick, David Norman. 2018. *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. Çeviren Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları.

Sauvagnargues, Anne. 2010. *Deleuze ve Sanat*. Çeviren Nurten Sanca. Ankara: De Ki Yayınları.

Stam, Robert. 2014. *Sinema Teorisine Giriş.* Çeviren Selda Salman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stark, Hannah. 2018. *Deleuze'den Sonra Feminist Teori.* Çeviren Yonca Cingöz. İstanbul: Otonom Yayınları.

Suner, Asuman. 2012. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

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

Thoburn, Nicholas. 2019. *Deleuze, Marx ve Politika.* Çeviren Ali Utku ve Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom Yayınları.

Weinstein, Jami. 2008. "Introduction Part II." *Deleuze Studies Deleuze and Gender Special Issue*. 2(1): 20-33. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Filmler

Azra Deniz Okyay. 2020. Hayaletler. Türkiye: Heimatlos Films

Orson Welles. 1962. Dava. Fransa, İtalya, Almanya: Paris-Europa Productions, Hisa-Film, Finanziaria Cinematografica Italiana