

Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı

Meral Özçınar*

Özet

Deleuze Femis Sinema Okulu öğrencilerine verdiği seminere bir soruyla başlar: sinemada fikri olmak ne demek? Eğer sinema yapmak gibi bir niyetimiz varsa, başka bir deyişle fikrimiz varsa bu ne anlama gelir? Sinemada bir fikri olmak ne anlama gelir? Deleuze felsefede, edebiyatta, resimde ve bilimde bir fikre sahip olunabileceğini ancak bu tarz bir fikrin adanmış olduğunu ve bu yönüyle Nietzsche'ci bir şenlik olduğu vurgusunu yapar.

Deleuze felsefesi, kavram yaratma üzerine kuruludur. Belirli gelenekler üzerine kurulu dolayısıyla hiyerarşik değil, bu hiyerarşiyi yerle bir eden, kendi kollarından üreyen, çoğalan rizomatik bir yapıya sahiptir. Deleuze felsefesinin çoğulculuğu edebiyat, resim, sanat, sinema gibi farklı alanlarda düşünceler üretmiş, felsefeyle ortak sorular soran diğer alanları birleştirmiştir. Bu nedenle herhangi bir alanda Deleuzyen okuma, Deleuze kavramlarının o alana uygulanmasını değil, o alanla çiftleşip farklı alanlar üreterek çoğalması anlamını taşır.

Bu çalışma; Deleuze ve Guattari'nin Kafka metinlerinden yola çıkarak üretmiş oldukları minör edebiyat kavramına ve onun sinemadaki karşılığı olan minör sinemaya odaklanmayı amaçlamaktadır. Deleuze'ün Cinema 2: The Time Image metninde minör sinema üzerine yazmış olsa da minör sinema, büyük ölçüde Deleuze üzerine çalışan kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Minör sinemayı, Deleuze kavramları perspektifinden anlamaya çalışan bu çalışma; Tolga Karaçelik'in Sarmaşık filmi minör bir oluş ve rizom çerçevesinden okumayı denemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: minör edebiyat, rizom, yersizyurtsuzlaşma, minör sinema.

* Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
İletişim: meralozcinar@gmail.com

Geliş Tarihi - Received: 26.10.2017
Kabul Tarihi - Accepted: 06.12.2017

Rhizomatic Structure of the Movie 'Sarmaşık' as a Minor Being

Meral Özçınar*

Abstract

Deleuze begins his seminar he gave to Femis Cinema School Students with a question: "What is having an idea in cinema?" if we have a desire to make movie, in other words an idea, what is the meaning of this? what does it mean having an idea in cinema? Deleuze says someone can have an idea in philosophy, literature, painting and science yet, this kind of an idea is devoted and he emphasizes that it is a Nietzschean festival on that sense.

Deleuze philosophy is based on creating concepts. Based on certain traditions hence it is not hierarchical, it has a rhizomatic structure that destroys this hierarchy and reproduces itself from its own branches. The pluralism of Deleuze philosophy has produced ideas in different fields such as literature, painting, art, cinema and combined other fields asking common questions with philosophy. For this reason, Deleuzian reading in any field does not mean that the Deleuze concepts are applied to an area, but rather it is mated with that area and reproduced by producing different fields.

In this paper, it was aimed to focus on minor literature cinema and rizom which were produced by Deleuze & Guattari's own texts. In the paper which tries to understand and feel the minor concept it was comprehended that Deleuze mostly read from literature and write less on cinema. Although Deleuze wrote about minor cinema in his Cinema 2: The Time Image text, it was majorly developed by theorists on Deleuze. The paper trying to comprehend minör cinema from Deleuzian perspective, aims to read the movie "Sarmaşık" by Tolga Karaçelik within the frame of becoming and rhizome.

Keywords: *minör literature, rhizome, deterritorialization, minör cinema.*

* Uşak University, Faculty of Communication, Turkey
E-mail: meralozcinar@gmail.com

Received - *Geliş Tarihi*: 26.10.2017
Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.12.2017

Deleuze Felsefesine Giriş

Deleuze ve Guattari *Anti-Ödip*'ten başlayarak *Felsefe nedir?*, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin, Kritik ve Klinik*'e kadar olan uzun süreli çalışmalarında majör-minör pratiklerinin oluşmasını, Batı düşünce tarihine etki eden benzerlik metafiziğinin bir uzantısı olarak görürler. Deleuze ve Guattari, belirli yapı-yapılaşmaların, iktidar biçimi üretmesini sorunsallaştırarak, başta dilde olmak üzere bu majörleşmeye karşı duranı, duracak olanı keşfetmeye çalışır. Majör olanı sorunsallaştırmak, "temsiliyet" ve "özdeşlik" kavramları açısından önem taşımaktadır.

Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır. Kafka, Prag Yahudilerine yazı yolunu tıkayan ve edebiyatlarını olanaksız kılan çıkmazı şu şekilde tanımlar: Yazmama olanaksızlığı, Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı. Yazmamak olanaksızdır, çünkü ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer. ("Edebi savaş, olası en geniş ölçekte gerçek bir meşruluk kazanır") Almanca'dan başka dilde yazma olanaksızlığı. (Deleuze ve Guattari, 2015:46).

Minör edebiyatın birinci özelliği Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da geliştirmiş oldukları dilin yersizyurtsuzlaşmasıdır. Bu metinde majör bir metni minör olarak konuşturmanın dilde kekeleyemeye yol açmasından söz ederler. Kafka da Almanca'yı minör bir şekilde kullanarak dili yersizyurtsuzlaştırır. Kafka'nın modern dünyanın garipliklerine odaklandığı gerçeküstü metinleri, Çeklerin Avusturya Macaristan İmparatorluğu'ndan bağımsızlıklarını kazanma mücadelesi verdikleri dönemde ortaya çıkar. Bu sürecin Kafka metinleri üzerinde derin bir etkisi vardır. "Edebiyatta tam tamına bir tür yabancı dil oluşturur; dil içinde bir başka dil ya da yakalanan şive değil, ama dilin öteki-oluşu, bu majör dilin minörleşmesi, onu alıp götürülen bir sabuklama, egemen sistemden becerikli bir şekilde kaçış" (Deleuze, 2007:7). Yazarlar bunları yaparlarken içinde yaşadıkları majör dile, ticari olana, cinsiyetçi kimliğe vb. birçok şeye karşı çıkabilmeyi düşünmelidir. Yazı bir kaçış yaratabilmelidir ve bu nedenle majör olana-dile ihanet edebilmelidir; "başka hangi nedenle yazılır ki, yazıya hainlik yapmaktan başka?(...) ihanet etmek zordur, bu yaratmak demektir. Yazıda kimliğini, yüzünü kaybetmek gerekir. Kaybolmak gerekir, tanınmaz olmak." (Deleuze ve Parnet, 2010:69).

Minör edebiyatın ikinci özelliği minör edebiyatta her şeyin siyasal oluşudur. Büyük edebiyatlarda ele alınan bireysel ve psikolojik sorunlar, minör edebiyatta daha az bireysel olan toplumsal sorunlarla birleşme eğilimi taşır. Bu nedenle minör edebiyat siyasal bir perspektif kazanma eğilimindedir, Deleuze ve Guattari buna özel bir vurgu yapar.

Minör edebiyatın 'siyasallığı', orada yaratılan herhangi bir karakterin 'yahut o karakterin yaratıcısının- yaşamının ve sözde bireysel hallerinin ve meselelerinin, o karakterin kendi dünyasında olup bitenlerle, 'iç dünyayla' yahut en kabadayısı bir aile çevrimiyle sınırlı kalmaması, muhakkak ki daha geniş bir sosyalliğe bağlanıyor olmasıdır. Sözgelimi bir Gregor Samsa'nın böcek 'oluş' u, ne fantezi ne hülya ne de delilik semptomudur; böyle dersek, meseleyi büyütmeden hemen oracıkta, yani bir zavallının ah ne yazık derununda

halledivermiş oluruz. Oysa bu 'dönüşüm' ya da 'oluş'un sebeplerini çözümlemek bile değildir; sonsuzca sebep sayılabilir (Kara, 2016:260).

Deleuze ve Guattari majör ve minör terimlerini müzikten ödünç alınan kavramlarla açıklar ve bu Kafka metinlerini anlamlandırmak açısından son derece önemlidir. "Minör dil, majör dille aynı tonda çalar, ama minör bir gamdan" (Deleuze ve Guattari, 1996: 104).

Minör edebiyat ya da minör oluşlar, daha geniş çokluklara bağlanmaktadır. Sanat ve edebiyat gerçek yaşamdan kopukluk ve süreksizlik içermez tam tersine bir kesintisizlik içinde hayatın tam merkezindedir. Hayat siyasetten ayrı tutulamaz bu nedenle siyasal olan temsille sınırlandırılmayacak kadar rizomatiktir. Kök ve kökenler yoluyla değil, hiyerarşik olmayan yatay bir kanalla büyür ve nedenselliklerden, kaçış çizgilerinden ve deneyimlerden beslenir. Bu nedenle minörün her zaman bir kendiliğinden oluşu vardır. Ancak minör olanın siyasal olanla ilişkisi çoğu zaman minör olanla azınlık olanın eş olduğu yanılışmasını doğurmuştur. Kafka sömürge ortamında yaşamak zorunda kalmış Yahudi asıllı bir Çek'tir. Ama aynı zamanda iyi derecede Almanca konuşan ve varlıklı bir ailenin çocuğudur. Bu nedenle minör olan her zaman, ırk, etnik statü, toplumsal cinsiyet bağlamında her zaman olumsuz bir azınlık anlamı taşımaz. Minör dediğimizde aslında aklımıza küçük ya da öteki değil, aklın ve algının sınırlarını zorlayan bir yeni gelir.

Minör olmak, majör bir dili almak ve onu, tercih ettiğimiz kimliği ifade edebilecek şekilde konuşturaktır. Minörün bu siyasal boyutu kritiktir çünkü sanatta, edebiyatta ve dilde minör pratikler için toplumun majör sesinin normal alışkanlıklarını istikrarsızlaştırma imkânına sahiptir. Bu nedenle minör bir şekilde davranmak hâkim bir siyasal sisteme muhalefet etmek değil, o sistemin içinde yer almak ve onu içeriden değiştirmek demektir (Sutton ve Jones, 2013:73).

Deleuze ve Guattari minör olanın üçüncü özelliğinin kolektif bir değer taşıması olduğunu ileri sürerler. Burada anlatılmak istenen sözcelemin kolektif olarak düzenlenmesidir. İfade sadece yazana ait değil kalabalık çoklukların ortak üretimidir ya da üretilen siyasal olana bağlanır ve kolektif bir karakter kazanır.

Özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır-ve edebiyat, bu düzenlemeleri, henüz dışarda verili olmadıkları ve yalnızca gelecekteki şeytani güçler ya da oluşturulacak devrimci güçler olarak var oldukları koşullarda dile getirir. Kafka'nın münzeviliği onu, bugün tarihin içine işlemiş olan her şeye açmıştır. K harfi, artık ne bir anlatıcını ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir (Deleuze ve Guattari, 2015:48-49).

Burada Deleuze'ün özne ve öznellik kavramlarına olan yaklaşımlarını anlamak minör edebiyatın kolektif sözcelem ile olan ilişkisini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Öznellik ve Bireyleşme

Öznelliğin nasıl üretildiği toplumbilimlerin önemli bir sorunsalıdır. Deleuze tekil bireyler ve onların edimlerinden yola çıkar. Öznelliği, tekillikler ve ayrı bilinçler olarak görür.

Bu durum Deleuze'ün "Bireyler ve kişiler kendileri ontolojik önermelerdir" (Deleuze,1969: 143) saptamasıyla açıklık kazanır. Bu tartışma bizi Kartezyen cogito ile Deleuze düşüncesi arasındaki farklı bakış açısına götürür. Deleuze *Fark ve Tekrar* metninde; Descartes'ın mantığının belirlenim ve belirlenmiş varoluş olmak üzere ili mantıksal değerle işlediğini belirtir. Belirlenim "düşünüyorum", belirlenmiş bir varoluşu "varım, çünkü düşünmek için var olmam gerekir" düşüncesini içerir ve bu da "ben düşünen bir şeyim" e götürür. Bu, Deleuze'e göre, bitmek bilmeyen bir hikâyenin başlangıcıdır.

Ben bir başkasıdır ve özel duyunun (sens intime) paradoksudur. Düşüncenin etkinliği, bu etkinliği ortaya koymaktan ziyade onu kendine temsil eden, insiyatifine sahip olmaktan ziyade etkilerini deneyimleyen ve onu kendinde bir başkası gibi yaşayan edilgen bir özneye, alıcı bir varlığa uygulanır. "Düşünüyorum" a ve "Varım" a benliği, yani (Kant'ın sezginin alıcılığı dediği) edilgin konumu eklemek gerekir; belirlenime ve belirlenmiş olana belirlenebilir olanın formunu, yani zamanı eklemek gerekir. Aslında "eklemek" burada kötü bir kelime seçimidir zira mesele fark yaratmak ve farkı varlık ile düşünceye içselleştirmektir (Deleuze, 2005:126).

Varlığın tek anlamlılığı Deleuze felsefesi için çok önemlidir çünkü bu 'içkinlik' düşüncesini oluşturan bir niteliktir. Deleuze, özne merkezli epistemolojiye aşkın bir biçim alması nedeniyle karşı çıkar ve bunun karşısına içkinlik düzleminde hareket eden bir kaçış çizgisi yaratır. Özneyi bireyleşme süreci içinde tanımlar. Deleuze Spinoza'nın Kartezyen düşünmeye karşı geliştirdiği düşünceyi uç noktaya götürür.

Deleuze'ün öznenin ontolojisi yerine olayın ontolojisi üzerine düşündüğü söylenebilir. O, başından beri gerçek üretim koşullarının nasıl gerçekleştiğini inceler. Gerçek üretim, deneyim yoluyla yapılan üretimlerin seleksiyonu ile mümkündür. Bu nedenle bir kategori olan varlığı akla içkin üretimle sınırlamak, üretim alanında sınırlamak anlamına gelir. Deleuze varlığa karşı oluşu ve bengi dönüşü ortaya koyar (Aras,2013:162-163).

Klasik felsefede varlık öznenin yargısına göre belirlenirken, Deleuze tek anlamlı varlık düşüncesiyle göçebe dağılımı ileri sürer. "Varlığın tek anlamlılığı tek bir varlık vardır demek değildir: tersine varolanlar çokludur ve ayrımsaldır, daima ayrışmalı bir sentez tarafından bizzat kendilerini ayrışmış ve ıraksamış olarak üretirler. Varlığın tek-sesliliği, varlık Anlam'dır demektir ve her ne için söyleniyorsa tek bir anlamda söylenir demektir" (Deleuze, 2015: 210). Deleuze *Fark ve Tekrar* da ardından *Anlamın Mantığı* metinlerinde göçebe kavramına yer verir. Deleuze düşüncenin yaratıcılığını, kalıcı eser bırakmamakla anılan göçebelerle nasıl bir ilişkisi olduğu sorusunu sorar. Bu noktadan Hareketle *Anlamın Mantığı* metninde Göçebe dağılım ve Logos ayırımına gider. Göçebe dağılımı "kapalı bir mekânı paylaştırmak yerine açık bir mekâna dağılmak" olarak tanımlar. (Deleuze, 2015: 210). Yerleşik dağılım; bir kenti anıştıracak şekilde önceden parsellenmiş bir alanın kişilere paylaşılması olarak görülmekte iken, düşüncenin asıl hareketini rastgele dağılımı ifade eder. Burada devletin yerleşik dağılımıyla, göçebe dağılım arasındaki fark; kapalılık, açıklık, paylaşılması ve rastgele dağılımdır. Deleuze burada göçebeliğin sunduğu düşünsel, politik imkânlarla dikkat çeker ve burada sözü edilen yerleşik dağılım ve göçebe dağılım karşıtlığını düşünce modelini ortaya çıkarmak için kullanır. Deleuze, dogmatik düşünceyi eleştirir bu sadece belirli bir düşünce

imgesinin eleştirilmesi değil, aynı zamanda düşüncenin içkinlik düzleminde hareketle ortaya koyulması anlamını taşır.

Bu nedenle Deleuze içkinlik düzlemine özellikle bir önem atfederken bunu felsefe tarihinde sadece Spinoza'nın yapmış olmasından dolayı ona özellikle vurgu yapar. Özneyi, içkinliğin sınırlarında genişleyen bir oluş açısından ele alır ve oluşun olanaklarını yaşamın her alanında araştırmaya başlar.

Gerçeklik her zaman çokludur, bu nedenle gerçekliğe 'bir olay', 'bir kişi', 'bir şey' dendiğinde onun kendisine özdeş olan içsel ayrımını göz ardı etmemek gerekir. Buna göre bireyler, duygulanımları yoluyla karşılaştırılmaz ama idelerin bütünüünün ayrı bir şekilde dramlaştırılması yoluyla birbirleriyle ilintilidirler" (Williams,1999:188).

Deleuze düşüncesinin merkezinde sürekli oluş düşüncesi vardır. 'Ben bir başkasıyım' derken de ayırtlama ve sürekli oluş-kuruluş düşüncesi önemlidir. "Deleuze genellenebilir bilinç teorisini, öznenin bireyselliği ile birbirine bağlayarak, aşkın ampirizm yoluyla hem insana has olanı ve hem de 'bireyleşme' ve 'sürekli kopuş' düşüncesini yerleştirir (Stagoll, 1998: 112).

Deleuze hakikat üretiminin özneye ait bir etkinlik olarak düşünülmesi fikrine karşı çıkar. Çünkü o, kurucu bir özne fikrinin karşısındadır. Descartes'çı "Düşünüyorum öyleyse varım" (Weber, 1974: 136) nosyonuna, Deleuze, öznenin düşünceyi öncelemesi fikrine karşı çıkar.

Deleuze, felsefenin, sanatın, edebiyatın, yaratmanın içsel dünyasıyla ilişkisine yani öznel olmasına karşıdır. "Yazmak, anılarını, yolculuklarını, aşklarını ve yaslarını, düşlerini ve fantasmalarını anlatmak değildir" (Deleuze, 2007: 11) saptamasını yapar ve bütün bu süreci yaratıcı bir düşünme edimine bağlar.

Hermen Melville'in Moby Dick'inde Kaptan Ahab'ın, Kafka'nın Dönüşüm'ünde Gregor Samsa'nın hayvan-oluş'unun bizi götürdüğü yer algılanamaz oluş'tur. Algılanamaz-oluş özgürlük ve algılanmanın meydan okumasıdır: Kendimizi, bizi kuşatan, içimizden akıp giden hayata açmanın meydan okumasıdır. (Colebrook, 2009:180).

Varolmayan bir şeyin yaratımı olarak görülen edebiyat, olumlama potansiyeli taşır. Kişisel olmayan yeni bağlantılar yeni bir yaşam olasılığını düşünmenin de kapılarını aralar.

Yaşanmış boydan boya kateden yeni bir yaşam olasılığı ise bir oluş, diğer bir ifadeyle bir yazı meselesidir. Yazı oluştan ayrılmaz; çünkü yazarak aynı anda yazardan başka bir şey olma sürecine girilir. Yazı kişisiz olanın gücünün keşfidir. Kaçış çizgileriyle özsel bir ilişki kurmaktır. Ayrıca daha sonra görüleceği gibi, eksik ya da gelecek olan bir halkın da dile gelişidir (Demirtaş, 2016: 315).

Deleuze'ün *Diyaloglar* metninde Thomas Hardy için söyledikleri, Deleuze için söylenebilir.

Onun kahramanları birer kişi veya özne değildir, yiğit hislerin koleksiyonu, her biri böyle bir koleksiyon, bir paket, değişken hislerden oluşan bir bloktur. Bireye tuhaf bir saygı

vardır, kişi olarak kavradığı ya da, Fransız usulüne uygun olarak, bir kişi olarak kavradığının değil, tersine, tam olarak diğerlerin ve kendini biricik şanslar olarak gördüğü için – şu ya da bu bağdaşımın seçilmiş olmasına yönelik biricik ses. Öznesiz bireyleşme (Karadağ, 2009).

Minör edebiyat dünyayla kurulan yaratıcı ilişkiye temellenir ve düşsel ya da simgesel değildir. Yazmak oluş olması açısından arzunun biçimlerine, deneylerine dayanmaktadır. Minör edebiyat ve özneleşme ekseninde düşünülmesi gereken salt bir yazar, yaratıcı ya da sanatçı değil, yaratıcı güçlerdir. Yazı, arzunun ve bilinçdışının bir uzantısıdır. Yaratıcı olarak sanatçı bir sürecin uzantısı, arzunun ve deneyimlerin toplamıdır.

Minör edebiyatı genel olarak düşündüğümüzde minör edebiyat bir sonuç değil, sürecin kendisidir ve bu süreçte dil yersizyurtsuzlaşır. Yersizyurtsuzlaşma politik olanın içindedir ve sözcenin kolektif olarak üretilmesiyle oluşur. Bireyi aynı zamanda kolektif bir çokluk olarak düşünmemiz gerekir.

Minör Sinema

Deleuze, sinemada minörün nasıl olabileceğini, bir minör tanımını *Cinema 2: The Time Image* kitabında yapar. Sinemada minör fikri üzerine örnekler verir ve siyasal sinemanın iyi bir minör sinema örneği olması üzerinde durur. Modern siyasal sinema (Deleuze,1985: 218) ya Avrupa ve diğer ülke sinemalarından yönetmenler ve filmler üzerinden örnekler verir. Jean Rouch, Jean Merie Straub, Alain Resnais gibi Avrupalı yönetmenlerin yanı sıra, Türkiye’den Yılmaz Güney, Mısır’dan Youssef Chahine, Brezilya’dan Glouber Rocha, Kanada’dan Pierre Perrault, Senegal’den Osmana Sembene gibi isimler siyasal sinema olarak tanımlanabilecek filmler yaparlar. Bu filmlerin ortak özellikleri ana akım sinemanın dışında, ticari olanı reddetmiş ve belirli siyasal karmaşanın içinde çekilmiş filmler olmalarıdır.

Deleuze’ün örnekleri politik bilinci geliştirmek ve farklı kimlikler inşa etmek için yola koyulmuş politik filmlerdir. Bu noktada politik siyasal sinemanın üçüncü dünyadan gelebileceğini özellikle vurgular, çünkü bu dünyada kimlik krizi yaşanmaktadır. “Zulme uğrayan ve sömürülen ulusların sürekli olarak azınlık durumunda olduğu, sürekli olarak kolektif kimlik krizinin yaşandığı üçüncü dünyada” (Deleuze, 1985: 217) yönetmenlerin içinde yaşadığı krizi görmeleri daha kolaydır. Burada Paul Klee’nin bir sözünü hatırlamak önemlidir: “Sanat, eksik olan bir halkı beklemektir”(Aktaran: Kara, 2016: 252). Deleuze tam da bu nedenle umudun üçüncü dünyada olduğunu vurgular. “...çünkü modern siyasal sinema kaybolmuş veya ‘gelmek’ üzere olan halka yeni kimlikler yaratmakla ilgilenir (Deleuze, 1985: 215).

Deleuze *Cinema 2: The Time Image* metninde modern siyasal sinemayla *Kafka Minör bir Edebiyat Metni İçin* arasında bağlantılar kurar. Modern siyasal sinemada, kamusal ve özel alan arasındaki sınır belirsizleşerek kaybolur. “Sıcak ve güvenli bir aile yuvası, bu sinemalardaki kahramanların sahip olmadıkları bir lüktür. Bu karakterler, daha ziyade, toplumun kıyılarındaki sıkış-tıkış alanlarda yaşarlar ve kamusal alanın resmi güçleri de bu alanları rahatlıkla ihlal ve işgal edebilirler” (Deleuze ve Guattari, 2015: 77).

Deleuze'ün siyasal sinemanın minör oluşunu tanımlamasına rağmen minör sinema kavramını ilk kez *Gilles Deleuze's Time Machine* başlıklı metninde Rodowick kullanır: "Hayat nasıl felsefeyle iyileştirilebilir, ya da felsefe yaşam güçlerine nasıl cevap verebilir? Motor duyu ve organik anlatı olarak sinema, olası dünyaları yansıtmakta ortak rüyalar, fanteziler ile çoğu zaman ise her ikisinin karışımını kullanarak bunu yapmaktadır." (Rodowick, 2003: 139). Rodowick söz konusu metinde sinemanın, ortak duyu, rüya ve fantezilerle kimliği düşünülebilir alanın içine çekebileceği bu nedenle kimliği tanımlama sürecindeki önemine Afrika ve diğer üçüncü dünya ülkelerinden örnekler vererek anlatır. Bu, Deleuze'ün umudu üçüncü dünyada görmesiyle de paraleldir çünkü benzer bir durum Kafka'nın yazdığı Çek halkının kaderiyle de ortaktır.

Sinema, önceden Batı Afrika yerlilerini anlatmak amacıyla Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Bu anlamda Fransız sineması, Batı Afrika kimliğini negatif bir üslupla, ilkel bir kültür olarak tasvir eden majör bir sestir. Bu nedenle Afrikalı film yapımcıları sadece sömürgecinin hâkim diline, yani Fransızca'ya karşı değil, Batı Afrika halkını sömürge özneleri olarak konumlandıran Fransız sinemasına karşı da mücadeleyi yürütmek zorunda kalmışlardır (Sutton ve Jones, 2013:77).

Sembene'nin 1963 yılında çekmiş olduğu *Barom Serret* (Sembene, 1963) filmi Dakar'da yaşayan bir yük arabacısının hayatını anlatır. Bir başka deyişle arabacının gözünden Dakar'a bakar. Şehrin yoksul semtleri ve zengin geniş bulvarları arasındaki tezatlığı ustalıkla siyah beyaz çekimleriyle verir. Sembene, burada Dakar'ın yoksulluğuna odaklanırken, siyah beyaz estetik, profesyonel olmayan oyuncular ve geleneksel müzikle farklı bir anlatım tarzının peşindedir. Arabacının gözünden yoksulluk, modern hayat ve insan ahlakının anlatıldığı filmde, Sembene arabacının iç sesiyle hikâyeyi anlatır. Filmde doğuma giden kadın, arabacının para veremediği kendi karısı ve çocukları, çocuğu ölen adam gibi pek çok dramatik malzeme olmasına rağmen yönetmenin onlara dışarıdan bakışı ve arabacının iç sesiyle klasik bir melodram değil, görünenin sorunsallaştığı bir anlatı yaratılır. Rodowick filmin sözlü anlatı geleneğini anlatının merkezine taşıma biçimine odaklanır ve filmi bir minör sinema örneği olarak önemser. Sembene sözlü anlatı geleneğinin özü olan sesi, görüntüden bağımsızlaştırarak kullanır. Arabanın tekerinden çıkan gıcırdama sesi ve bunun film boyunca duyulması, Deleuze'ün minör edebiyatta sözünü etmiş olduğu minör gama örnek olarak okunabilir.

Fransız Sinemasının daha önceki Batı Afrikalı tasvirlerinde, Batı Afrika Kültürünü 'ilkel' olarak sunmak için bir maske olarak kullanmıştır. Buna karşın Sembene imgelerin ve seslerin birbirinden kopuk olduğu bir film yaratır ve sinematik imgelerin bir hikâyeyi anlattığı normal deneyim, yönetmenin minör edimi nedeniyle, birdenbire kekelemeye başlar. Film sanki, tasvir ettiği Senegalli halktan farklı tiplere anlatılan, onlardan yeni bir ortaklığı nasıl yaratacaklarını, nasıl geleceğin halkı olabileceklerini sorgulamalarını isteyen bir hikayeye dönüşür (Sutton ve Jones, 2013:77).

Rodowick, "üçüncü dünyada üretilen, sürgün diaspora sinemasına kadar pek çok örneği minör sinema örneği üzerinden incelemiştir" (Rodowick, 1997: 162) Minör olanın farklı olanaklar yaratabileceği ve yeni düşünme tarzlarını olumladığını düşündüğümüzde minör

sinemanın geniş bir coğrafyada kendi dallarından yeni filizler üreterek- rizomatik bir biçimde çoğalabileceğini söylemek mümkündür.

Rizom - Köksap

Minör sinema Deleuze ve Guattari'nin köksap-rizom kavramıyla yakından ilişki içindedir. Rizom-köksap kavramı, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* adlı metinde belirli bir düşünme sistemini anlatmak için geliştirmiş olduğu bir kavramdır. Rizom, tıpkı diğer Deleuze kavramları gibi yaratıcı bir düşünsel edime dayanır. Biyolojik bir terim olan rizom'un fiziksel yapısıyla, farklı bir düşünme biçimi arasında analogi kurarak rizom-köksap kavramı oluşturulur.

Bir biyoloji terimi olarak rizom, yeraltında büyüyen ve dallanarak çok sayıda kök üreten bir bitki türüdür. Gündelik hayatta tanıdığımız pek çok bitkiyi buna örnek verebiliriz. Deleuze ve Guattari batı düşüncesinde egemen olan tek bir kaynaktan, kökten beslenen ve bir iktidarı içeren düşünce sisteminin yerine, yatay ve çoğulcu düşünme sistemini anlatan bir düşünce imgesi olarak rizomu kullanır.

Deleuze & Guattari, Batı'da hâkim olan düşünme biçimini, neden ve sonuç ilişkisine yaptığı vurgu ve hiyerarşiler yaratma merakı nedeniyle ağaca benzetir. Bu imaj, sadece ağacın ilk anda göze çarpan şekline değil (tohum nedendir, ağaç da sonuç), aynı zamanda, örneğin bir soyağacı söz konusu olduğunda, kuşakları birbirine bağlayan ilişkilere de gönderme yapar. Bir soyağacında tek bir başlangıç noktasıyla (baba) onun evlatları arasında bariz bir nedensellik ilişkisi vardır. Dolayısıyla, Batı toplumlarındaki hâkim düşünme modelinin tek bir hakikat yorumunu (ilk bakışta yalnız yaşamış gibi görünen tek bir ağacı, ya da dilerse, tek bir babayı ve tek bir aileyi) ne şekilde yarattığı, ağaç imgesinde ifade bulur ve öteki de daha sonra bu tek hakikatten türetilir: öteki, ağacın etrafındaki boşluk ya da ağaç olmayandır. Bu çeşit de hala hâkimdir ama Alman felsefeci Nietzsche (1844-1900) daha farklı bir düşünme biçimine on dokuzuncu yüzyılın sonlarında işaret etmeye başlamıştır. Nietzsche'den büyük ölçüde etkilenen Deleuze de (Deleuze Nietzsche ve Felsefe'yi 1962 yılında yazmıştı), köksap fikrini Guattari'yle birlikte geliştirmiştir (Sutton ve Jones, 2013:22).

Ancak burada şunu belirtmek önemlidir. Deleuze ve Guattari rizom-köksap kavramını batı düşünce sisteminin karşıtı olarak kurmaz çünkü böylesine bir bakış açısı Deleuze felsefesinin karşı olduğu düalizm mantığının içine düşmek anlamına gelir. Bu nedenle Deleuze felsefesi karşılık düalizmine dayanan batı düşünce sistematüğinden farklıdır. Batı düşünce sistematüğü belirli bir kökten beslenen bir ağaç olarak tanımlanabilirken, onun dışındaki düşünce sistematüğü sayısız kökten beslenen bir rizom olarak tanımlanabilir. Deleuze ve Guattari buradaki sayısız oluşa, tek bir düşünce sistemine duydukları şüpheden dolayı vurgu yaparlar.

Onlar, bir yanılısama içeren hiyerarşik ağaç imgesinden kurtulup, onun yerine yatay bir köksap imgesini geçirmeye çalışırlar. Ağaç yerine köksap. Birlik yerine çokluk. Bir ve onun çoklu ötekileri değil, müstesna bir çokluk. Yani Deleuze ve Guattari'ye göre, bir orman gibi

'köksapın da bir başlangıcı ve bir sonu yoktur, ama hep oradan hareketle büyüdüğü ve taşıdığı bir ortası (milieu) vardır (Sutton ve Jones, 2013:23).

Köksap hâkim olanın, statik olanın dışında gelişen yaratıcı eylemin özüdür. Düşüncenin, edebiyatın, sanatın hatta her türlü siyasal alanın köksap ağları bulunmaktadır. Rizom-köksapın büyük bir değişim yaratma ve yersizyurtsuzlaştırma potansiyeli vardır. Sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Deleuze ve Guattari'nin orkide ve yabanarısı örneği de sürekli yersizyurtsuzlaşan, sonra tekrar yer yurt edinen döngüsel bir yapıyı örnekler. Burada söz konusu olan "Yabanarısının orkide, orkidenin de yaban arısı oluşudur. Bu öteki oluşların her biri, bir terimin yersizyurtsuzlaştır-masını ve diğer terimin yeniden yer yurt edinmesini getirir" (Deleuze ve Guattari, 2005: 10).

Yerinden etme hareketleri ve yer edinme işlemi nasıl göreceli, birbirine her zaman bağlı ve birbirinin içinde olmasın? Orkide bir imge yaratarak yerinden eder, eşekarısının iziyle görüntü yer edinir. Eşekarısı her şeye rağmen orkidenin bir üreme aracı haline geldiği için yerinden edilir. Ancak polenini taşıyarak tekrar yer edinir. Eşekarısı ve orkide, heterojen birimler olarak bir rizom oluşturur. İmgelerini, gösteren şeklinde yeniden ürettiği için orkidenin eşekarısını taklit ettiği söylenebilir (mimesis taklit, yem, vesaire). Ancak bu sadece tabaka seviyesinde mümkündür-bir diğerinde, bir hayvan topluluğunu taklit eden bir bitki topluluğu gibi, iki tabaka arasındaki paralellik. Aynı zamanda, büsbütün farklı bir şey gerçekleşiyor: taklit değil, kodlamanın yakalanması, bir kodun üretim fazlası, diğerliğinde bir artış, gerçek bir başkalaşma, orkidenin eşekarısı ve eşekarısının orkidesi olarak başkalaşır. Tüm bu başkalaşmalar, birinin yerinden edilmesini, diğerinin yeniden yer edinmesine sebep olur. İki başkalaşma da aralarında bağ kurar ve yoğunluk dönüşümlerinde roller kurarak yerinden edilmeyi daha da ileriye taşır. Taklit ya da benzerlik yoktur, sadece herhangi bir belirleyici tarafından nitelenmez, ortak bir rizom tarafından oluşturulmuş bir kaçış çizgisindeki iki heterojen serinin patlaması vardır (Deleuze ve Guattari, 2015).

Rizomun çoğulcu yapısı, bir düşünce sistematüğünü açıklamak için kullanıldığı gibi, edebiyattan sinemaya kadar geniş bir alanda farklı oluşları tanımlamak için de kullanılmaktadır.

Sarmaşık'ın Rizomatik Dünyası

Deleuze ve Guattari orkide ve eşek arısı anekdotuyla sürekli bir çoğalmayı ve üremeyi anlatır. Sarmaşık da orman diplerinde yetişen ve yılın büyük bölümünde ışığa hasret olduğu için güneşi görür görmez büyüyen bir bitkidir. Ancak ormanın çetin ortamında ışığa ulaşması için ağaçların dallarından yukarıya doğru yükselmesi gerekir. İşte bu nedenle sarmaşık çok hızlı dallanır. Büyük ormanlarda, amazonlarda tropikal iklimde sahip yerlerde onlarca bitkinin arasında yaşadığı için sarmaşıklar da çok büyük olabilir ve yaşlı bir ağacın düşmesiyle oluşan boşluktan yararlanıp güneşe ulaşabilir. *Sarmaşık* (Karaçelik, 2015) filminde de gemide yavaş yavaş büyüyen huzursuzluk, işlerin kötüye gitmesiyle dallanır budaklanır ve beybabanın gücünün kaybetmesiyle tüm gemiyi sarar. Filmde İsmail'in yaralanmasından sonra gördüğümüz sarmaşık da, tıpkı tropikal ormanlardaki arsız sarmaşık gibi, gemide işlerin yolunda gitmemesiyle birlikte hızla büyümeye başlar.

Armatör iflas ettiği için gemi limana yaklaşamaz ve Mısır açıklarında demirlemek zorunda kalır. Gemiye el konulacak ve gemi satıldıktan sonra, çalışanlar maaşlarını yeni gemi sahibinden alacaklardır. Başlangıçta bu plan herkesin çok hoşuna gider. Gemi seyir halindeyken her şey yolundadır. Sert bir hiyerarşi egemendir ve bu işlerin kolaylıkla yürütmesini sağlamaktadır. Hiyerarşik katmanlaşma o kadar serttir ki kişi sadece bir alttakine emir verir. Peki gemi durunca nasıl olacaktır? “Hepimiz aynı gemideyiz, batarsak birlikte batarız” sözü yürümeyen gemideki otoritenin devamı için yeterli olacak mıdır?

Mısır’a giden gemi, armatörün iflas etmesi ve geminin limana girememesiyle birlikte demirlemek zorunda kalır. Beybaba gemi personelini çağırarak durumu anlatır. Personel maaşlarını alamamış olmaları nedeniyle gemiden ayrılmak ister. Bir kısmı ayrılır geriye çaresizler ve aslında gemi dışında gidecek hiçbir yeri olmayanlar kalır. Bu andan sonra gemide Beybaba, Adanalı Cenk, İsmail, Kamarot Nadir ve Alper kalır.

Gemide kalanları kısaca şu şekilde anlatabiliriz:

Beybaba kendi durumuyla da paralel olarak devletin ev yıkmayacağını söyler. Nadir oldukça çaresizdir, maaşını alamamış olması ve ailesinin yanında olmak isteği arasında kalmıştır. Beybabayla geçen sohbette bunu bile net bir şekilde ifade edemez ve otoriteye boyun eğer. Gemide kalmaya karar verir.

İsmail itaatkâr, beş vakit namazında ve işine sadık usta bir gemicidir. Uzun yol gemilerinde çalışan aslında sıradan bir bireydir.

Alper eski bir taksici ve acemi bir tayfa ve Cenk’in yakın arkadaşıdır. Gemiye hayattan kaçmak için gelmiştir. Cenk te tıpkı Alper gibi aslında gidecek hiçbir yeri olmadığı için gemiye sığınmıştır. Gemiye binmeden önce bir dolandırıcılık olayına karışmıştır. Cenk’in anlamı savaştır ve otoriteye karşıdır. Adana Demirsporludur. Otoriteye, alışlagelmiş her şeye karşıdır. Film boyunca seyirci sürekli onun aşırı bunalmış ruh haline tanıklık eder.

Kürt karakterini ise gemiye geldiğinde “Selam ben Kürt “ dışında hiç sesini duymayız. Onun sesi olmadığı gibi adı da yoktur. Film boyunca sessiz ama güçlü görüntüsüyle olayların akışını değiştirir. Onun varlığı önemlidir çünkü kimin yanında yer alırsa güç ona geçer.

Beybaba ise hayatın pek çok alanında karşımıza çıkabilecek bir otorite figürüdür. Beybaba söylemi Türk toplumunun kültürel kodlarından beslenen bir söylemdir ve koruyucu kollayıcı bir anlam içerir. Ancak bu geminin beybabası geleneksel söylemin aksine düzenin sürmesi için gemideki herkesin hayatını tehlikeye atabilir. Nadir’i bir kez insan yerine koyup karşısına oturtur. Nadir’in bir kadeh içmesi için ısrar ettiği bu konuşmada, ona gözü kulağı olmayı teklif eder. Ancak bu gemi içindeki hiyerarşik düzeni korumak için tanımlanmış bir görev değil, muhbirliktir. Beybaba, düzeni korumak için ahlaki ilkeleri çiğnemekte bir sakınca görmez.

Gemiyi sarmaşıklar sarmadan önce, Kamarot Nadir, Beybaba’ya az önce televizyondan da gördüğü Sulukule yıkımı ve ailesinin evsiz kalmasından bahseder. Beybabayla aralarında geçen sohbet ilginçtir;

Nadir - Beybaba benim inmem gerek. Evimizi yıkıyorlar, annem babam sokakta.

Beybaba - Kim yıkıyor evini?

Nadir - Devlet yıkıyor

Beybaba - Devlet...(duraklar) oğlum devlet neden yıksın evini?

Nadir - Yıkıyor işte Beybaba.. Haberlerde gördüm. Sulukule'de yıkım başlamış. Bugün yarın sıra bizimkilere gelecek. (Sarmaşık, 2015).

Beybaba kendi durumuyla da paralel olarak devletin ev yıkmayacağını söyler. Nadir oldukça çaresizdir, maaşını alamamış olması ve ailesinin yanında olma isteği arasında kalmıştır. Beybabayla geçen sohbette bunu bile net bir şekilde ifade edemez ve otoriteye boyun eğer. Gemide kalmaya karar verir.

Film, Coleridge'nin "Yaşlı Gemici" şiirinden yapılan alıntılarla üçe bölünür. Yapılan ilk alıntı "Direkler eğik burnumuz batmış suya, insan düşmanın sillesinden kaçır ya, Soluğunu ensesinde duya duya, ve koşar başını hiç kaldırmadan; gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı: kaçtık güney hiç durmadan .." bölümüdür ve bu şiir bize anlatının ilerleyişi ile ilgili ipuçları verir. Filmde şiirin kullanılışı anlatının ilerleyişine ilişkin ipuçları vermesinin yanı sıra, anlatının şiirsel atmosferine ve filmin rizomatik yapısına da katkı sunar.

Şiirde işaret edilen ensede duyulan soluk ve yaklaşan tehlikeleri hisseden Beybaba yeni düzenlemeler yapar: gemideki düzenin devamı için usta bir gemici olan İsmail'i kaptan olarak seçer. Amacı demirleyen gemideki işleyişin aynen devam etmesidir. Ancak beklenen olmaz. İsmail'in aldığı yetkiyi yanlış kullanması, yavaş yavaş azalan yiyecekler, Cenk'in isyanı ve en önemlisi de hareket etmeyen gemi nedeniyle olaylar gelişir ve iktidar ilişkileri değişir.

Gemi gitmiyorsa biz ona gemi diyemeyiz, deniz artık bitmiştir orada. Peki, ne yapacağız? İşlevini otoritesini kaybetmiş bir hiyerarşi, gücünü devam ettirmek için neler yapar? (Tolga Karaçelik, Gücünü Kaybetmiş Hiyerarşi: Sarmaşık, 7.12.2015).

Kaybolan Otorite, İktidar Ve Tahakküm

Otorite, temel olarak zorla uygulanan bir güç değil, gönüllük esasına dayalıdır. Beybaba'nın gemi içindeki otoritesi, içinde yaşadığımız toplum çerçevesinden bakılacak olursa geleneksel, ataerkil ve kültürel kodlar taşımaktadır. Beybaba kelimesi Türk toplumu için kelime anlamı olarak doğal bir saygıya da barındırır. Filmde; Beybaba karakterinin kaptan olması onun bir otorite simgesi olarak algılamamıza neden olur. Bu noktada Weber'in otorite kavramına yaklaşımı Beybaba'nın filmin anlatısındaki rolünü açıklamamıza yardımcı olacaktır. Weber "İnsanlar nasıl itaat eder?" sorunun cevabını araştırır. Egemenlik ve iktidar kavramları bağlamında insan ve itaat ilişkisini sorgular. İktidar ve meşruluk ilişkisinde iktidarı, verilen emirlerin kabul edilmesini sağlayan unsur olarak açıklarken, meşruluğu da iktidarın kabul edilmesini sağlayan unsur olarak tanımlar. Ancak burada meşruluğu hukuki olarak değil, sosyolojik perspektiften ele almaktadır. Weber, otoriteyi geleneksel, hukuki ve karizmatik olarak üçe ayırır. Geleneksel otorite tipinde, iktidar meşruluğunu uzun yıllardan beri etkili olan göreneklerden, inanışlardan ve geleneklerden almaktadır. Kimin nasıl

yöneteceğini belirleyen şey gelenekler ve törelerdir (Weber'den akt. Ergun ve Polatoğlu, 1992: 59). Kısaca gelenekler her şeyin üstünde yer almaktadır. Hanedanlıklarda veya krallıklarda olduğu gibi yöneten kişi gelenekler tarafından, yönetecek kişi doğmadan önce belirlenmiş olur (Kapani, 1987: 89) Yasal/rasyonel otorite, meşruluk kaynağını hukuktan ve yasalardan alan otorite biçimidir. Yukarıdaki otorite türlerinin aksine iktidar, ne geleneklerden ne de kişisel özelliklerden faydalanır. Gerek yönetenler gerekse yönetilenler herkesçe kabul edilmiş yasalara göre hareket etme zorunluluğunu taşımaktadırlar (Eryılmaz, 2013: 68). Göreve gelen kişiler ve idari kadrolar tamamen hukuk kurallarıyla sınırlandırılmıştır ve bu kurallara göre görev başına gelmektedirler (Ergun ve Polatoğlu, 1992: 60). Karizmatik otorite tipi ise; kişiye duyulan, sevgi, saygı ve beğeniyle oluşan ve iktidarın meydana getirdiği bir otorite tipidir. Bu geleneksel otorite tipine yakınlık gösterse de geleneksellik şartı yoktur. Bu otorite tipinde önemli olan kişinin sihir, kahramanlık ya da olağanüstü yetenekleri ile karizmaya (tanrı vergisi kişiliğe) sahip olduğu hakkında bir "inanç" uyandırmasıdır. Karizmatik otoritenin meşruluğu, bu inanç temeline dayanır (Eryılmaz, 2013: 68).

Beybaba ve gemi tayfası arasındaki otorite ilişkisini Weber'in geleneksel ve rasyonel otorite tipleri ile açıklamak olanaklıdır. Beybaba, yaşça diğerlerinden büyük olması ve geminin kaptanı olmasından dolayı geleneksel otorite tanımlamasına uymaktadır.

Beybaba, varolan düzenin devam etmesi için her şeyi yapar ancak çatlaklar oluşan düzenin onarılması ve devam etmesi için onun yaptıkları yeterli olmaz. Beybaba çalışanlar üzerine baskı, korku ve hatta şiddet uygulamayı bile kendisine hak görür. İsmail'i kaptan yardımcısı olarak görevlendirirken Nadir'i de gemide olup bitenden haberdar olmak için ajan olarak kullanır. Beybabanın bazen açık bazen gizli görev dağılımı yapması, gemide ilişkilerin bozulmasına ve kendi iktidarının kaybolmasına neden olur. Onun etik olmayan bu tavırları iktidarının meşruluğunu da ortadan kaldırır. Kürt'ün kaybolmasıyla birlikte gemide ki huzursuzluk artar ve olaylar geri dönüşsüz bir hal alır. Kürt karakterinin sessiz varlığı gemi için önemli bir denge unsurudur ve yokluğu dengenin bozulmasına yol açar. Sarmaşığın güneş görmesi gibi Kürt'ün yokluğu da gemideki sarmaşığın çoğalması için gerekli koşulları sağlar. İsmail ile Cenk arasında yaşanan arbedeyle birlikte İsmail yaralanır ve kafasından çıkan sarmaşık hızla gemiyi sarar. Aylarca gemide yaşadıkten sonra, su ve yemek sıkıntısının baş göstermesiyle birlikte karakterler gerçeklik duygusunu kaybetmeye başlarlar. Coleridge'nin *Yaşlı Gemici* hikâyesindeki albatrosun lanetiyle birlikte gemiyi felaketin ve ölümün sarması gibi filmde de sarmaşık gemiyi sarar. Başlarda bir iki tane gördüğümüz salyangoz-sümüklü böcek çoğalıp gemiye yayılır. Bu iyice bozulan otoritenin ve ilişkilerin simgesidir. Kürt'ün kaybolmasının ardından, filmde ona ne olduğu, ölüp ölmediği muğlak bırakılırken birkaç kez kürdün hayaletinin görülmesi ve karakterlerin gerçeklik duygusunu kaybetmesiyle birlikte filmin atmosferi değişir. Gerçeklik düzlemi yerini huzursuz bir gerçeküstü evrene bırakır. Bu durum karakterlerin gerçeklik duygusunu kaybetmesiyle de paralellik taşır.

Anlatsal bağlamda filmdeki ikinci değişiklik, Karaçelik'in Coleridge'den kullandığı şiirin şu bölümüyle başlar: "Birden rüzgâr dindi tüm yelkenler indi, yoğun bir hüznün çöktü her şeye, ağırlığı hissettik, rastgele sözler ettik, sırf denizin sessizliği bozulsun diye..." İkinci

bölüm, Beybabanın iktidarına gösterilen rızanın kaybolmasıyla başlar. Beybaba itaatsizliğe karşı durumu kendi lehine çevirmek için şiddet uygulamaya başlar. Cenk'e vurur, İsmail'i tehdit eder, Nadir'in getirdiği yemek tabağını fırlatır. Küfürler eder. Bu durum, otorite ve iktidar üzerine çalışmalar yapan Hannah Arendt'in otoritenin zorlayıcı, müdahalenin ve dış etkenlerinin girdiği an aslında tamamen kaybolduğunu vurgulamasını akla getirir. Arendt, şiddet ile iktidar arasında ki ilişki üzerinde durur. "İktidarın aşırı uçtaki biçimi, bire karşı herkestir. Şiddetin aşırı uçtaki biçimiye herkese karşı birdir. Bu ise şiddet araçları olmaksızın mümkün değildir" (Arendt, 1997: 26-27). Arendt'in şiddet ve iktidar ilişkisi üzerine kurduğu perspektifle, Beybabanın gemide kaybolan iktidarını okumak, gemideki ilişkilerin çözülmesini ve şekil değiştirmesini anlamak açısından yararlı olacaktır. Beybabanın otoritesi, gemi içinde kurduğu ilişki tarzı nedeniyle rızanın kaybolduğu an ortadan kalkar. Geminin üst katında olan odasında gemiyi yönetirken, o odadan çıkamayacak hatta odayı kilitleyip gemi personelinden kendini korumak istemesi, iktidardan şiddete geçişin örneğidir. Başlangıçta bire karşı herkesken, herkese karşı bire dönüşür. Diğer karakterlerinde şiddet düzlemine geçmesi, güvensizliğin ve korkunun artması, gerçeklik düzleminin kaybolup sınırların egemen olduğu gerçeküstü bir evrenin ortaya çıkmasına neden olur. Gemi ile gerçek dünya, gerçek ile gerçeküstü evren arasında gidip gelen karakterler, varoluşun arada kalmışlığını deneyimler ve bu Deleuze ve Guattari'nin *Rizoma Giriş* metninde ortaya koydukları intermezzo durumu olarak okunabilir.

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. Bu birliktelik 'olmak' eylemini köklerinden söküp sarsmaya yeterlidir. Nereye gidiyorsun? Nereden geliyorsun? Hedefin ne? Bunlar tamamen işe yaramaz sorulardır" (Deleuze ve Guattari, 2015).

Deleuze'ün "ve... ve ontolojisi" özne/nesne dikotomisinin tersine özne'yi oluşa bağlar. Deleuze ve Guattari öznenin oluşunu tek bir kökten beslenen ağaç imgesinin yerine kendi içinden büyüyen ve sürekli çoğalarak ilerleyen rizom imgesiyle anlamaya çalışır.

Çoğulluk prensibi: çoğulluk ne zaman etkili bir şekilde esas olarak kabul edilmeye başlanır. "çoğulluk", o zaman Bir'e, özne ve nesneye, maddi veya düşünsel gerçekliğe, imgeye ve dünyaya olan bağımlı yitirir. Çoğulluklar rizomatiktir ve ağaçsı sözde çoğullukların gerçek yüzünü açığa çıkarırlar. Öznedeki eksen ya da nesnedeki ayrışmada, birliğe hizmet etmez. Çoğullukta özne ya da nesne yoktur, sadece belirleyicilikler, büyüklükler ve çoğulluğun doğası değişmeden artmayacak boyutlar (birleşim kanunları gereği çoğulluk büyüdükçe sayı da artar) (Deleuze ve Guattari, 2015).

Deleuze Kerouac'ın "Yolda" adlı eserine "oluş" ile karşılık vermeyi önerir. Yol rizomatiktir ve yolda olma ruhu birden başka yollara ayrılmaya ve çoğalmaya uygundur. Yaşamın içindeki çok sayıdaki olasılığı olanaklı hale getirmesi nedeniyle çoğalmaya uygundur. Yolda olma halinde, iki farklı şeyin karşılaşması ve kesişmesiyle birlikte bir kısa devre oluşur ve yersizyurtsuzlaşma gerçekleşir. Deleuze Kerouac'ın metnini, yersizyurtsuzlaşmaya olanak vermesi nedeniyle özellikle önemser.

Deleuze ve Guattari'nin en rizomatik eserleri olan Bin Yayla'da dile getirdikleri gibi 'bir oluş çizgisi ne son ne de başlangıçtır, ne bir ayrılma ne de bir varıştır, ne geldiğin yer ne gideceğin yerdir.(...)' bir oluş çizgisi sadece 'ortası'dır. Bu 'ortası' iki yakanın ortalaması değildir. O hızlı çekimdir. O hareketin mutlak hızıdır.(...). "Bir oluş ne bir ne de iki ne de bu ikisinin ilişkisidir; o, aralıkta olmaklık, sınır veya kaçış çizgisi ya da düşey eksende iki yakaya doğru düşercesine gerçekleştirilen koşma'dır" (Abel,2017:4).

Deleuze Kerouc'un eserinde yolda olmayı ve kaçış çizgilerinin estetik bir ifadelendirme aracı olarak okur. Yol anlatısının rizomatik olması ve çoğulluklar üretmesi, *Sarmaşık*'ın zorunlu yolda olma haliyle paralellik taşır. Film, üçüncü ve son bölümde Deleuzeyen kaçış estetiğinin güzel bir örneğini sunar.

Filmin üçüncü bölümü; Coleridge'nin şu dizeleriyle; "Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi, adımlarını korku ve dehşetle atar ve dönüp ardına baktıktan sonra, çevirip de başını bakmazsa tekrar, çünkü bilirse bir adım gerisinde, kendisini izleyen bir şeytan var" (Coleridge, 2008) başlar. Filmin üçüncü bölümü bir bunalım ve çöküşü anlatır. Şiir de bunun habercisidir. Filmin *Sarmaşıklar* ve *salyangozlar* bütün gemiyi sarmış ilişkiler çözülmüştür. Burada filmin başındaki mezarlıkta gördüğümüz *sarmaşık* tekrar çıkar. Filmin döngüsel anlatısı da tamamlanmış olur.

Üçüncü bölüm güvertedeki *salyangoz*la başlar. Cenk'in intiharı, İsmail'in yaralanması, Nadir'in aşırı korkusuyla birlikte gemide karanlık bir ruh hali hâkim olmaya başlar. Gitgide kötüye giden olaylara müdahale edecek hiç kimse kalmamıştır. Korku ve dehşete Cenk'in sanrıları, gemide gelişen olaylar eklenir ve gerçeklik algısı kaybolur. Filmde; gerçeklik algısının kaybolması gemiyi sümüklü böceklerin sarması metaforuyla anlatılır.

Coleridge'nin "binlerce sümüklü yaratık sağ kaldı ve bende onlarla sağ kaldım" dizeleri, Cenk'in iç sesi gibidir. Cenk'in *salyangoz*larla konuştuğu ve kollarını açıp *salyangozlar* korosu yönettiği sahne filmin en etkileyici imajıdır. Bu görüntülerle birlikte film, gerçeklik çizgisinden kopar ve şüresel bir gerçeküstüçülüğe kavuşur. Bu sahne Deleuze'un minör edebiyat için ortaya koymuş olduğu kekeleme haline denk gelir. Cenk'in halüsinasyonları, gemide yaşananlar ve *salyangozlar* korosu kekelemenin ve biraz da yersizyurtsuzlaşmanın habercisidir. İleriye doğru sızır ve yersizyurtsuzlaşma filmin üçüncü bölümünde hem karakterlerin konuşma düzeyinde hem de filmin görüntü estetiği düzeyinde gerçekleşir.

Cenk madde kullanımı nedeniyle halüsinasyonlar görmektedir. Bu, çürümenin ve lanetin bir çeşit dışavurumudur. Cenk de tıpkı Kerouc gibi seyirciye "Kafa karışıklığımdan başka insanlara sunabilecek hiçbir şeyim yok" der gibidir. Bu cümle Cenk kadar yönetmenin de söylemi olarak okunabilir. Cenk'in filmin temel karakteri olması ve anlatının değişiminin Cenk'in ruh hali üzerinden gerçekleşmesi bu çıkarımı olanaklı kılar.

Filmin son sahnesinde kafa karışıklığı etkin bir sinematografik imgeye dönüşür.

Alper yaşadığı dehşet gecesinin etkisiyle gözlerini tavana dikmiş bir halde sırtüstü görülmektedir. Cenk hala kendine gelememiştir. O da sabit bir şekilde bakışlarını bir yere dikmiş halde gösterilir. Nadir, masada oturmuş halde elindeki çatala ekmek kırıntılarını

ufalamaktadır. İsmail kafası sarılı halde kenarındaki duvara bitişik sarmaşıkların olduğu yatakta uzanmaktadır. Kürt, güvertede Türk bayrağının altında başı öne eğik ve düşünceli bir halde otururken gösterilmektedir. Beybaba ise telefonla konuşmakta ve ağlamaklı bir şekilde korku içinde yardım istemektedir(Akmeşe ve Parsa, 2016:552).

Sarmaşık filmi izleyene ne söyler? Filmin izleyiciyle buluşmasından sonra, Türkiye’de yaşanan siyasi karmaşa, karakterlerin şakayla karışık olarak süreçle ilgili yaptığı politik espriler, burada Cenk’in Kürt karakterinin sessizliği karşısında yaptığı “Niye konuşmuyorsun, açılım mı yapalım?” (Sarmaşık, 2015) sözü filmin politik göndermesi nedeniyle tartışma yaratmıştır. Kürt karakteri ve onun bir ismi olmaması filmi okuyanlarda temsiliyet olgusunu akla getirmektedir. Filmdeki politik imgelerin neyi temsil ettiği dolayısıyla göndermesinin ne olduğu ile ilgili sorular hakkında yönetmen Karaçelik’in değerlendirmesi şu şekildedir:

Karakterler bu filmde bir simgesel noktada değiller. Yani İsmail dinci kesimi, Cenk karakteri sosyalist kesimi ya da Kürt karakteri Kürtleri temsil etmiyor. Geldikleri yerden tabii ki beslenmişlikleri var. Ait oldukları sosyal sınıfın özelliklerini bir noktaya kadar taşıyorlar ama o İsmail o dinci kesim değil. Aynı şekilde bu gemi Türkiye mi? Sorusuna şunu demek istiyorum. Ben sadece bu ülkenin şu an ki durumunu anlatan bir film çekmedim. Ben iktidar olgusu üzerine bir film çektim. Ve tabii ki bunu incelerken gördüğüm ve yakinen tanık olduğum bir ülkedeki yaşanan olayları ve gördüğüm resmi de yansıtmak istedim. Ben kendimi sadece şu anki hükümet, şu anki iktidar hakkında konuşacak kadar alçaltamam ben bir sanatçıyım, ben olgular üzerine düşünürüm. (Sarmaşık’ın yönetmeni: Sarmaşık, Türkiye midir? Sorusuna hem evet hem hayır diye cevap veriyorum, 18.12.2015).

Filmde yönetmen kimse adına konuşmaz. Verili olanın temsil edenin dışında, yeni bir dil estetiği üretme peşindedir. *Sarmaşık*, hakim geleneğin içinde yeni ifade biçimleri bulmak adına bir çabadır. “Kendi dili içinde bir yabancı” (Deleuze, 2007: 110) birinin kendi dili içinde yabancı biri haline gelme durumu Deleuze ve Guattari’ye göre, minör edebiyatın temel ön koşulları ve etkilerinden biridir. Minör olanın sinemadaki karşılığına baktığımızda; majör olanın kekeletilmesine filmdeki salyangozlar orkestrası imajı örnek verilebilir. Bu imaj; klasik sinemanın aksine anlatıyı ve görsel dili yapıbozuma uğratarak filmin görsel bir fikri haline gelir. Deleuze’ün Femis sinema öğrencilerine yaptığı konuşmada fikre ve sinemada sineamatografik fikre özellikle önem verir. Deleuze’ün vurgusuna paralel olarak, filmdeki bu imaj; minör bir oluşu gerçekleştirirken filmin de temel sinematografik bir fikrine dönüşür. Deleuze, *Vent d’Est’inde (Godard, 1970)* geçen şu diyaloga özellikle vurgu yapar: “Doğru bir görüntü değil sırf bir görüntü”. Deleuze’ün Godard filminde altını çizdiği bu durum Karaçelik’in filmindeki salyangozlar sahnesi imajı içinde geçerlidir. Bu aynı zamanda; Guattari’yle birlikte çalıştıkları kavramsal yaratıcılık için de bir mottoya dönüştürür. Bu cümlelerin açık uçlu olması ve rizomatik yapısı Deleuze için oldukça önemlidir. Bir düşünce değil, yan yana geldiğinde başka düşünceleri ortaya çıkarabilme potansiyeli nedeniyle önemlidir. Felsefenin görevi doğru fikirler ortaya koymak değil, açık uçlu, rizomatik, dölleme yoluyla farklı fikirleri ortaya çıkarabilme ihtimali önemlidir. Burada bir kez daha eşek arısı ve orkide örneğine gönderme vardır.

Deleuze, doğru fikirlerin baskın düşünme kiplerine ya da tesis edilmiş prensiplere uyan fikirler oluşunu ileri sürer. Onlar, doğrulukları altta yatan bazı prensiplere ya da anlatı formlarına başvuruyla başka yerde kurulmuş fikirlerdir. Estetik ya da politik bir teori, dini bir öğreti ya da bir tarih felsefesi gerekli meşrulaştırmayı sağlayabilir. Buna karşın, sadece fikir olan fikirler kendileri dışında hiçbir şeyden meşrulaştırma talep etmezler.. köksüz ve nihai bir yönü olmayan rizomlar oluşturarak, diğer fikirlerle bağlantı içinde işlerler. Anlamları, fikirlerin kendilerine ve birlikte işlev görme biçimlerine içkindir. Saklı derinlikler gizlemezler: her şey, olduğu gibi yüzeyde verilir. Öyle ki, şebeke ya da başka bir anlam alanına referans içeren hiçbir yorum gerektirmezler. Tarzları bir yabancı tarzıdır, bir tür kekeleyedir, düşünülebilecek ya da söylenebilecek olanın deneysel ve açık uçlu bir keşfidir. (Patton, 2012).

Sarmaşık'ın anlatsal karakterini, sesler ve görüntülerin biraraya gelmesi oluşturur. Metaforlar, gizlenen derinlikli anlamlar ya da imalar yoktur. Bu nedenle filmde kullanılan sarmaşık ve salyangozları bir metafor olarak okumak doğru değildir. Bunları, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da sözünü etmiş olduğu Deleuze'ye çokluklar ve biraraya getirmeler olarak okumak gerekir. Deleuze söz konusu metinde; rizomu bir metafor olarak değil, oluş olarak algılamak noktası üzerinde durur. Filmdeki görsel imajlarda; bir metafor olmaktan çok minör oluşa, yani Karaçelik'in yaratıcı bakış açısıyla majör olanı kekeleyerek bozmasına örnek verilebilir. Filmin politik süreçle paralellik taşıması çoğunlukla yapılan okumaları politik bir eksene çekmektedir. Ancak buradaki politik yapı Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* metninde minör edebiyat için sözünü etmiş olduğu üç özellikten ikincisi olan bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıyla ilişkilidir.

Minör edebiyatların ikinci özelliği, bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıdır. Aksine, "büyük' edebiyatlarda" bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir, toplumsal ortam, çevre ve arka plan olarak kullanılır; öyle ki, bu ödipal sorunların hiçbiri, ne özellikle vazgeçilmezdir ne de mutlak olarak zorunludur; ama tümü birlikte daha geniş bir mekanda 'blok oluşturur'. Minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: onun daracık mekanı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar (Deleuze ve Guattari, 2015:46).

Filmin politik içerik taşıması yadsınamaz. Ancak filmdeki karakterleri gerçek hayatla bir temsiliyet ilişkisine sokmak ve doğrudan okumayı denemek eksik bakış açısı olmasının yanı sıra yanıltıcıdır. Kürt karakteri üzerinden bütün kürtleri ima etmek ya da Cenk üzerinden farklı bir kesime gönderme yapmak yani tüm dengelim ve tümevarım mantığı böylesi bir filmsel metni okumak için tümüyle elverişsizdir. Kürt karakteri bir ismi olmaması yani bütünsel bir kimliği ima etmesi açısından kuşkusuz, bütün bir halkla ilgili imalar taşır ancak kürt karakterini tüm kürtler olarak düşünmek eksik bir değerlendirme sunar ve yanıltıcıdır. Birey aidiyet taşıdığı etnik ya da politik toplulukla ilgili belirli ortak bakış açıları taşısa da onu bütün bir grubu çözümlenmek için okumak bir düşünme yöntemi olarak sorunludur. Deleuze tümevarım ve tüm dengelim mantığını eleştirir ve bunun yerine çoğulculuğa ve birlikte yeni bir şeye olmaya verdiği önemle "oluş" mantığını önerir. Rizom tümevarım ve tüm dengelim mantığını geçersiz hale getirir. Çünkü bir ağaçta olduğu gibi ortaya çıkmaz. Düşünce rizomatik yapıda olduğu gibi ortadan başlar. Yaratıcı düşünce oluşta gerçekleşir. Filmsel

evren içinde Cenk, İsmail, Nadir, Kürt ve Beybabanın yaşadıkları bozulan bir iktidara örnek oluştururken yönetmenin anlatıyı ve görsel evreni tasarlama tarzı yaratıcı bir oluş meydana getirir.

Baştan ya da sondan hareketle değil, ortadan yakaladığımız şeydir düşünce. Şeylerin ortasında onlara yakalanmış şekilde buluruz kendimizi ve bu yakalanma düşünceyi harekete zorlar. Asla önden planladığımız şekilde güzergahta düşünmeyiz. Şeyler planlamadığımız şekilde karşımıza çıkar ve ortadan düşünmek düşünmenin zaruri tarzına dönüşür. (Çağrı Uluğ, academia.edu.tr).

Sarmaşık filminde yakalamış olduğu salyangozlar orkestrası imajıyla; iktidar kavramına görsel bir imgeyle bakış açısı geliştirir ve bizim söz konusu kavramı tekrar düşünmemize olanak sağlar.

Sonuç

Deleuze erken dönem eserlerinden Guattari'yle çalıştıkları genç dönem eserlere kadar belirli kavramları ortaya koyar. Deleuzeyen felsefenin özünü oluşturan kavram "varlıktan" çok bir "oluş felsefesi" dir. Oluş felsefesiyle, Platon'dan türeyen batı felsefe geleneğini olumsuzlar. Temelden ve her türlü kuruluştan yoksun olarak oluş, içkinliği kabul ederek varlığı ortadan kaldırır. Oluşun önündeki en büyük engel öznelliktir. Deleuze'ün özne fikrine karşı çıkması, oluşun genel bir olumlanışını içerir. Yapılması gereken, modeller, aksiyomlar ve gerçekler olmadan düşünmek, düşüncenin önünü açmaktır. "Felsefe, edebiyat ve bilim oluş güçleridir" (Colebrook, 2009: 171).

Minör Sinema da; modeller ve aksiyomlar olmadan ortaya koyulan bir düşünsel alternatiftir. Karaçelik'in *Sarmaşık* filminin çıkış noktası Deleuze felsefesinin ortaya koymuş olduğu oluş kavramıdır. Olayların oluşumuna içkin olan bir fark yoluyla düşünmeyi önerir. "Hakiki bir eleştirinin koşulları ile hakiki bir yaratım aynı şeydir: kendi kendisini önceden varsayan düşünce imajlarının yıkılışı ve düşüncenin kendi içerisinde düşünme eyleminin doğuşu" (Deleuze, 1994: 176) Deleuze'ün vurguladığı eleştiri ve bu eleştiriye anlatan yaratıma film güzel bir örnek oluşturur.

Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'da belirttiği gibi, budalalar ve kaçıklar felsefi açıdan değerlidirler. Onları romantik bir biçimde methetmemize izin verdikleri için değil, bizi yeni kaçış çizgilerine teşvik ettikleri için. Cenk'in salyangozlar korosunu yönettiği, o muhteşem görsel imge, Deleuze'ün metninde vurguladığı "budalalar ve kaçıklar" tanımlamasına uyar. Yaşanılan olaylar sonucunda filmin başlarında tek olarak görülen salyangozlar çoğalır. Cenk onların arasında sendeleyerek yürür ve bir orkestra yönetir gibi kollarını kaldırarak komutlar verir. Bu imaj, çözülen iktidar ilişkilerinin geldiği son noktayı normal olanın dışında bir imge üreterek anlattığı için Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* metninde söz etmiş olduğu bizi farklı bir düşünme kaçış çizgisine sevk eder.

Burada Deleuze'ün sözünü etmiş olduğu rizom; Calvino'nun "Yol kıyısındaki çayırda ordu kadar ördek vardı. Ortalarında da bir adam, ama ne halt karıştırdığı hiç anlaşılmıyordu: Elleri sırtında, çömelerek yürüyor, ayaklarını ördekler gibi dümdüz

kaldırıyor, boynunu uzatıp vak...vak..vak...diyordu” (Calvino, 1998: 301,332). Kendini ördek sanan Gurdulu karakteri, Karaçelik’in salyangozları yöneten Cenk karakteriyle devam eder. Bu rizoma ise edebiyatın bir başka önemli karakteri Sevim Burak’ın şu sözleri eklenir:

Bu dünyayı izleyenlere bir halt yok. Açık gözler için hiçbir şey yazmayacağım-Erken bunamışlara-hayalperestlere çok acıklılara-bu bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım... Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara-Şizofrenlere-aşırı romantiklere-ve aşırı sadistlere.. Delilere yazacağım. Aptallara da sevgim var var. Ama delileri yaratıcı buluyorum...(Burak, 1990, 35-36).

Deleuze ve Guattari rizomu benzer ve farklı şeylerin, uzamlar ve insanlar arasındaki bağlantıları anlamlandırmak için kullanır. Etimolojik olarak "rhizo" daki biçimleri kombine etmek için yatay olarak yumrulardan beslenen bir bitkiden yola çıkarak rizom kavramını geliştirir. Bu kavramı, ağ biçimli, ilişkisel ve çapraz bir düşünme biçimini ve var olma tarzını anlatmak için kullanılır. Kavramın felsefe, edebiyat, sanat ve sinemaya uyralanmasını sağlayan şey de; ilişkisel ve çapraz bir düşünme sürecinin sonucudur. Bu çalışmada; Deleuze ve Guattari’in rizom kavramını, felsefeden sinemaya, *Sarmaşık* filmi özelinde ise edebiyattan sinemaya, Coleridge’den Tolga Karaçelik’e, Calvino’dan Sevim Burak’a ilişkisel ve çapraz bir şekilde düşünerek, rizomu büyütme ve genişletme çabasına bir bakış açısı sunmaktadır. Düşünce sistematığının yapısı gereği bu rizom-rizomlar başka kaynaklardan beslenerek çoğullaşmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Abel, Marco (2017). *Rizomda Hareketlilik: Gilles Deleuze ve Jack Kerouac’ın ‘Yolda’ karşılaşmaları Üzerine*, İstanbul: Sub Yayınları.
- Akmeşe, Eşref ve Parsa, Alev (2016). *Anlamını Yitiren Otorite*, *Asos Journal*, 37, s.540-554.
- Aras, Kudret (2013). *Gilles Deleuze Felsefesinde Özne-Oluş’un Ontolojik Tasarımı*, Basılmamış Doktora Tezi.
- Arendt, Hannah (1997). *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burak, Sevim (1990). *Mach I’dan Mektuplar*, İstanbul: Logos Yayınları.
- Calvino, Italo (1998). *The Non-existent Knight in Our Ancestors*, Great Britain: Vintage.
- Colebrook, Claire (2009). *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Coleridge, S.T (2008). *Yaşlı Gemici*, çev. Şavkar Altınel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinema 2: The Time Image*, çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Londra: Athlone,
- Deleuze, Gilles (2007). *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1996). *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY.

- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2012). *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi, Londra: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2012). *Anti Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni I*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). *Rizoma Giriş*, <https://cyberzenarchy.com/2015/10/21/rizoma-giris-felix-guattari-gilles-deleuze/>, Erişim Tarihi:15.10.2017.
- Deleuze, Gilles ve Parnet, Claire (2010). *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2015). *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Demirtaş, Mustafa (2016) "Edebiyat ve Şizofreni: Türkçe Edebiyatta 'Gösteren' Duvarının Aşılması, Ömer Faruk (Ed), *Dışarıdan Düşünmek*, İstanbul: Chivi Yazıları.
- Edger, A.ve Sedgwick, P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, çev. Mesut Karaşahan, İstanbul: Açılım Kitap.
- Ergun, Turgay ve Polatoğlu, Aykut (1992). *Kamu Yönetimine Giriş*, Ankara: Todaie Yayınları.
- Eryılmaz, Bilal (2015). *Bürokrasi ve Siyaset, Bürokratik Devletten Etkin Yönetime*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kapani, Munci (1987). *Politika Bilimine Giriş*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Kara, Onur (2016). "Sol Minör", Ömer Faruk (Ed.), *Dışarıdan Düşünmek*, İstanbul: Chivi Yazıları.
- Karadağ, İlke (2015), *Deleuze'ün Göçebe Savaş Mekinesi*, www.academia.edu.tr (15.10.2017).
- Özçınar, Meral, 19.12.2016 tarihinde Tolga Karçelik ile yapılan görüşme.
- Patton, Paul (2012), *Rizomatik Sinema: Godard/Deleuze*, <http://direnmekyaratmaktir.blogspot.com.tr/2012/02/rizomatik-sinema-godarddeleuze.html>, Erişim Tarihi 1.9.2017.
- Rodowick, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.
- Stagoll, Clifford (1998). *Deleuze's "Becoming Subject", Difference and The Human Individual*, Basılmamış Doktora Tezi, Warwick Üniversitesi.
- Stagoll, Cliff (2005). *The Deleuze Dictionary*, Edited by Adrian Parr, Edinburg: Edinburg University Press.
- Sutton, Damian ve Jones, David Martin (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, çev. Murat Özbank, Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap.

Tolga Karaçelik ile 7.12.2015 tarihinde gerçekleştirilen '*Gücünü Kaybeymiş Hiyerarşi. Sarmaşık, görüşme.*

Tolga Karaçelik ile 18.12.2015 tarihinde gerçekleştirilen "*Sarmaşık'ın Yönetmeni: Sarmaşık, Türkiye midir? Sorusuna hem evet hem hayır diye cevap veriyorum.*

Uluğır, Çağrı, "*Duyumsuzum Öyleyse Başkalaşıyorum*", www.academia.edu.tr, Erişim Tarihi:10.09.2017.

Weber, Max (2005). *Bürokrasi ve Otorite*, çev. H. Bahadır Akın, Ankara: Adres Yayınları.

Weber, Alfred (1974). *Felsefe Tarihi*, çev.Vehbi Eralp,İstanbul: Sosyal Yayınları.

Williams, James (2003).*Different and Repetition*, Edinburg University Press.

Williams, James (2010). *The Deleuze Dictionary*, Revised Edited by Adrian Parr, Edinburg: University Press.