

## Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: "Gözetleme Kulesi"

İkbal Bozkurt Avcı\*

### Özet

İnsanın kendini tanıma, tanımlama ve konumlandırma şeklinde tezahür eden ontolojik kökenli isteği ancak başka birinin varlığıyla anlam kazanmakta ve karşılığını bulmaktadır. Fakat bu varoluşsal isteğin çift yönlü olduğunu unutan insan, zamanla karşısındaki üzerinde hâkimiyet kurmaya ve onu ötekileştirmeye başlamaktadır. Bu durum, hiyerarşiye dayalı bir ikiliğe neden olmaktadır. Problematik bir sınıflandırma olan bu dikotomik ayrıştırmadaki temel sorun; baskın olanın majör, sömürülenin ise azınlık ya da minör olarak tasarılanmasıdır. Majör olan tarafından kurgulanan bu sınıflandırmada azınlık konumunda olanın bu sömürüyü, baskıyı ve ötekileştirmeyi kendine özgü bir tarzda ifade etmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda ön plana çıkan minör ifade tarzının özellikle edebiyatta ve sinemada kendine yer bulduğu görülmektedir. Deleuze minör sinema kavramsallaştırmasını ortaya koyup temel bileşenlerini belirledikten sonra; dünya sinemasından bazı yönetmenlerin icra ettikleri film yapım şeklini minör olarak nitelendirmektedir. Bu çalışma da Yeni Türk Sineması'nın minör olanaklarını Pelin Esmer'in Gözetleme Kulesi filminden hareketle ortaya koyma fikrinden hareket etmektedir. Çalışmada örneklem olarak belirlenen film, Deleuze'ün 'mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel-kamusal alan çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması' şeklinde sıraladığı minör sinemanın üç temel unsuruna göre bir okumaya tabi tutulmuştur. Deleuze'cü minör okumadan hareketle, filmin Yeni Türk Sineması'nın minör örnekleri arasında sayılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minör Sinema, Yeni Türk Sineması, yersizyurtsuzlaşma, kaçış çizgisi, Gözetleme Kulesi.

\* İletişim: [ikbalbozkurtavci@gmail.com](mailto:ikbalbozkurtavci@gmail.com)

Geliş Tarihi - *Received*: 17.10.2017

Kabul Tarihi - *Accepted*: 06.12.2017

<sup>1</sup> Asuman Suner, (2006: 28-43) *Hayalet Ev* isimli çalışmasında 'Yeni Türk Sineması' kavramsallaştırmasının üç temel parametreden hareketle yapılacağını belirtmektedir. Suner'e göre ilk belirlenim "Türk" sözcüğünün işaret ettiği "ulus" çerçevesi, ikincisi "yeni" sözcüğünün çağrıştırdığı "zamansal" çerçeve ve buna bağlı olarak "Yeni Dalga"ya yapılan vurgudur. "Yeni Türk Sineması" içinde yapılan 'popüler' ve 'sanat' sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeveyi oluşturmaktadır. Aslında her üç çerçevelemenin de birtakım nedenlerden ötürü problematik yanlarının olduğuna dikkat çeken Suner; alternatif film hareketlerini tanımlamak için kullanılan yeni dalga etiketini sanatsal kanada daha uygun görür. Fakat her iki yönelim de önceki dönemden bariz bir şekilde ayrıştığı ve yenilikçi nitelikler barındırdığı için kavramı her ikisi için de kullanmaktadır. Yeni Türk Sineması'nın popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı 'Eşkîya' filmine; sanatsal kanadı ise yine aynı yıl vizyona giren Derviş Zaim imzalı 'Tabutta Rövaşata' filmine dayandırmaktadır.

## Minor Contacts of New Turkish Cinema: “Gözetleme Kulesi - Watchtower”

İkbal Bozkurt Avcı\*

### Abstract

*The ontological desire of the human that manifests himself in the form of self-recognition, identification, and positioning only gain the meaning and find the compensation with the presence of another person. However, the human who forgets that this existential desire is bilateral, begins to dominate and alienate the person opposite of him. This leads to a duality based hierarchy. The basic problem in this dichotomous decomposition, which is a problematic classification, is that the dominant is the major, and the exploited is the minority or minor. In this classification fictionalized by the Major, a minority must express its exploitation, oppression and alienation in a style specific to itself. It is seen that the expression style of minor, which appeared in the foreground in this direction, found itself in literature and cinema in particular. After Deleuze revealed the conceptualization of the minor cinema and determined its basic components, he described the filmmaking process of some directors from the world cinema to be as minor. This study is based on the idea of revealing the minor possibilities of New Turkish Cinema<sup>2</sup> with the Pelin Esmer's movie, "Watchtower". The film, which has been set as an example in the study, has been subjected to a reading based on the three basic elements of the minor cinema, which Deleuze has listed as "deterritorialisation of the existing identities, eliminating its private-public line, and duplicating the identities". Moving on from the minors reading of Deleuze, it has been found that the film can be considered among the minor examples of New Turkish Cinema.*

**Keywords:** *Minor Cinema, New Turkish Cinema, deterritorialization, escape line, The movie Gözetleme Kulesi- Watchtower.*

---

\* E-mail: [ikbalbozkurtavci@gmail.com](mailto:ikbalbozkurtavci@gmail.com)

Received - *Geliş Tarihi*: 17.10.2017

Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.12.2017

<sup>2</sup> In her work, namely *Hayalet Ev (Ghost House)* (2006: 28-43), Asuman Suner has stated that the conceptualization of 'New Turkish Cinema' may be performed with three basic parameters. According to Suner, the first determination is the "nation" framework pointed out by the word "Turk", the second is the "temporal" framework evoked by the word "new" and accordingly the emphasis made on the "New Wave". The distinction between 'popular' and 'art' cinema within the "New Turkish Cinema" constitutes a third distinctive framework. In fact, Suner, who pointed out that all three frameworks have problematic aspects due to a number of reasons, sees the new wave label used to describe the alternative film movements better suited to the artistic side. However, both orientations clearly differentiate from the previous period and use the concept for both, since they host innovative qualities. The start of the popular side of the New Turkish Cinema is based on the Yavuz Turgul's 1996 film '*Eşkîya (The Bandit)*'; while the artistic side is on the Derviş Zaim's film '*Tabutta Rôvaşata (Overhead Kick in Coffin)*', which entered the vision in the same year.

## Giriş

Dünya, bir yumurta olarak düşünüldüğünde; bunun tam karşısına yerleştirilen insanoğlu, mizacı gereği dünyanın bir tarafını görmeye meyyaldır. Dünyanın tamamı hakkında konuşuluyorsa tek tarafın problematik hale getirilmesi “yumurtayı hangi ucundan kırmalı?” (Özdenören, 2009) sorusunu gündeme getirir. Sahi! İkili karşıtlıklar üzerine inşa edilen modern dünya iktidarın ve kapitalizmin bakışından tanımlandığında hep bir tarafı eksik kalmaz mı? Kuzey, Batı, kentli, erkek, zengin, genç, insan ya da burjuva özneyken; Güney’in, Doğu’nun, köylünün, kadının, yoksulun, yaşlının, hayvanın ya da proletaryanın payına nesne olmak düşmez mi? Hal böyle olunca bir taraf hep gören/etkenken; diğer taraf görenin bakışına tabii, görünen/edilgen olmaz mı?

Aslında meselenin özü; kurgulanan dikotomik çerçevelenmelerle çoğunluğun/majörün başat olarak yüceltilmesine karşın, azınlığın/minörün (genellikle niceliksel olarak çoğunlukta olan) ötekileştirilerek dışlanmasına dayanmaktadır. Daha sade bir ifadeyle, hiyerarşik bir nitelik taşıyan çifte karşıtlıklarda ‘çokluk’ yerine ‘çoğul’ olanın yeğlenmesidir. O halde çözüm, Nietzsche’nin (2001: 35) “...nesneye olduğu gibi özneye karşı da alaycı olmaya izin var mı?” sorusuna verilecek cevapla yakından alakalıdır. Nietzsche’nin sorusuna yanıt Foucault’dan gelir: Belki de “özneyi tarihsel bakımdan kendisinin dışındaki belirlemelerin temeli üzerine kurulmuş bulunan bir nesne olarak düşünmek” (Revel, 2012: 101) gerekmektedir. Foucault’un özne-nesne temelinde şekillenen ve bir tarafın dışlanmasına dayanan bu çifte ayrışmayı kökten sarsmayı arzulayan olumlu yanıtına göre yapılması gereken “bir durum değişikliğine gitmek ya da her türlü durumu ortadan kaldırmak değildir; daha ziyade bir durumun sallanması, paniğe kapılması ya da düzeninin bozulmasıdır” (Zourabichvili, 2011: 93-94). Düzen bozmak; majör olanın minör tarafından bozuma uğratılarak yersizyurtsuzlaştırılmasıdır. Bir şeyi yersizyurtsuzlaştırmak, tabii olanın kendisine baskın kültür tarafından atfedilen bütün yapay kimlikleri krize sokmasına ve böylece ayrıştırmalarla iş gören ideolojik işleyişin sekteye uğratılmasına odaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle minör-oluş ya da majör olanı yersizyurtsuzlaştırmak, geleneksel olanın temsiller aracılığıyla yeniden ve yeniden üretilerek onanmasına bir çelme takarak altının oyulmasına, değiştirilmesine ve başka bir şeye dönüştürülmesine, kısacası sürekli bir ‘oluş’ içinde olmasına imkân tanımaktadır. Böylece; politik, ekonomik ve kültürel bir nitelik taşıyan minör-oluş, farklı olanı ön plana çıkararak görünür kılar.

Kapitalist kültür, ulus-devlet, hâkim ideoloji ya da dominant olanın çıkarlarına uygun şekilde tasarımılanan bir kimliklendirme çabası olan minör kavramsallaştırması, Deleuze ve Guattari’ye aittir. İki filozof, öncelikle yazınsal alandan yola çıkarak minör edebiyatın ne’liğini Kafka bağlamında sorgularlar. Yazınsal alan ya da yazmak önemlidir: “Çünkü ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer” (Deleuze ve Guattari, 2015: 45). Öyleyse yazar, kendi anadiline yabancı kalsa dahi yazmalıdır; fakat bu yazma tarzı tıpkı Kafka’nın yaptığı gibi yeniden yurt edindirmeyen bir stil olmalıdır. Nitekim Kafka’nın yaptığı da budur: O, “Çekçe yazarak yeniden yerliyurtlulaştırmaya yönelmez” (Deleuze ve Guattari, 2015: 63). Çünkü Kafka, “Almancayı ilk dili olarak konuşan bir burjuvazi olsa bile aynı zamanda sömürgeci bir ortama maruz kalmış Yahudi asıllı bir Çek’tir” (Martin-Jones,

2014: 72). Anadilinin yabancı, azınlığı konumuna düşen Kafka; kendi içinde tutarlı, kalıplaşmış biçem ve üslupları sarsarak, bir anlamda anadili kekeleyerek, inleterek yapıtlarını grotesk bir tarza dönüştürür. Böylece Kafka majör bir dili, minör bir kimliği ifade etmek için kullanır.

Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* isimli çalışmasında Kafka'nın minör yazın tarzından yola çıkarak, bir kitle sanatı olan sinema için de aynı durumun geçerli olduğunu belirtir ve sinemaya aynı misyonu yükler: Tıpkı edebiyat ve diğer sanatlar gibi "sinematografi de ezilen ve sömürülen uluslar üzerinde çalışmak durumundadır. Sinematografi insana hitap ederek, öngörülmesi olanı ya da önceden bilineni yeniden sunmak yerine, azınlık durumundaki ulusların yitmiş unsurlarını ortaya çıkarmaya katkıda bulunmalıdır" (Deleuze, 1997: 217). Bu bağlamda edebiyatta olduğu gibi sinematografide de "majör" bir sinema karşısında "minör" bir sinema icra etme olanağı söz konusudur. Azınlık (minör) sineması ya da modern siyasi sinema, "sömürülen ulusların her daim azınlık durumunda olduğu ve sürekli kolektif bir kimlik krizinin yaşandığı üçüncü dünyada, kaybolmuş halkları görmek daha kolay olduğu için minör sinemanın en iyi örneklerinin üçüncü dünyadan çıkması çok daha muhtemeldir" (Deleuze, 1997: 217). Çünkü gerek her şeyin majör film yapımcıları tarafından mükemmel olarak kurgulandığı ve 'Amerikan Rüyası'nın izleyiciye defalarca empoze edilerek onandığı klasik/birinci sinema; gerekse paylaşım savaşları sonrası, içinde bulunduğu dünyayla bağları kopan burjuvazinin körüklenen varoluşsal kaygularına odaklanan çağdaş/ikinci sinema; ezilen, sömürülen ve azınlık durumunda olan halkların savaşımına katkıda bulunma noktasında yetersiz kalmaktadır. Bir kaos ve siyasi çekişme ortamının hâkim olduğu, ayrıştırmanın belirgin bir şekilde yaşandığı üçüncü dünya halklarının sesini yine kendi içlerinden çıkan yönetmenlerin duyurduğu görülmektedir.

Mücadeleci ve politik yanıyla ön plana çıkan azınlık sineması üzerine temellendirilen bu çalışma ise Yeni Türk Sineması'nın minör temaslarını belirleme fikrinden hareket etmektedir. Çalışma kapsamında kendine özgü film yapım tarzıyla ön plana çıkan Yeni Türk Sineması'nın önemli temsilcilerinden Pelin Esmer'in "*Gözetleme Kulesi*" (2012) filmi örneklem olarak belirlenmiştir. Örneklem olarak seçilen film, Deleuze'ün *Cinema 2: Time-Image* kitabında çerçevesini çizdiği minör sinemanın üç temel unsuru doğrultusunda bir okumaya tabi tutulmuştur. Bu unsurlar; 'mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel ve kamusal alan arasındaki ayrımın belirsizleşmesi ile halk kimliğinin çoğaltılıp çeşitlendirilmesi'dir. Böylece Yeni Türk Sineması'nın minör temasları irdelenerek, ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### **1. Kaçış Çizgisi: Minör-Oluş ve Majör Olanı Yersizyurtsuzlaştırmak**

Evrende sayısız çizginin olduğu düşünüldüğünde; yaşamın bu çizgilere katılarak ya da bu çizgilerden ayrılarak sürdürüldüğü ya da üretildiği görülmektedir. Harita misali çizgilerden oluşan yaşamda olduğu kadar tek bir insanda bile birçok çizgi bulunmaktadır. Deleuze'ün (2013: 40) ifadesiyle "bir şeyi temsil eden çizgiler vardır, bir de soyut olanlar vardır. Parçalı çizgiler vardır, bir de parçasız olanlar vardır. Boyutlu çizgiler vardır, bir de tekyönlü olanlar vardır. Soyut olsun olmasın çevreleyen çizgiler vardır, çevrelemeyenler

vardır.” Peki, Deleuze çizgilere neden bu kadar önem atfetmektedir? “Çünkü çizgiler, şeylerin ve olayların kurucu öğeleridir” (Deleuze, 2013: 40).

Çizgilerin yaşam ve insan üzerinde önemli bir misyon yüklendiğini belirten Deleuze ve Guattari’ye göre çeşitli çizgi tipleri bulunmaktadır. Deleuze ve Guattari (1993: 26) bir yaşamı oluşturan üç temel çizgi tipinden bahseder: Bunlar, “kopuş çizgisi, çatlatma çizgisi ve kaçış çizgisidir.” “Bir yanda katı parçalılığın bir devlet aygıtı benzeri bir varlığı gösteren molar (kopma) çizgi; öte yanda esnek parçalılığın kendisi boyunca duygulanımsal ilişkilendirmeler ve her tip oluşun (kadın-oluş, hayvan-oluş, siyah-oluş) meydana getirdiği moleküler (çatlatma) çizgi yer almaktadır. Arzu oluşumlar moleküler çizgi boyunca iş görme eğilimindeyken, yaşam ve kurumların resmi örgütlenmesi, molar çizgiyi harekete geçirme eğilimindedir” (Patton, 2005: 48). Deleuze ve Guattari’de hemen her şeyin çift yönlü olduğu düşünülünce, molar ve moleküler çizgilerin arasında oluş-an “kaçış çizgisi” hayati bir önem taşımaktadır. “Kaçış ya da ayrılma çizgisi soyut, ölümcül, canlı ve parçalı olmayan bir çizgidir” (Deleuze ve Guattari, 1993: 26).

Kaçmak zannedildiği gibi, “korkakça bir şey, taahhütlerden ve sorumluluklardan sıyrılmak değildir. Kaçmak, kesinlikle eylemden vazgeçmek de değildir, daha ziyade bir kaçıştan daha eylemli bir şey yoktur; kaçış hayali olanın tam karşıtıdır” (Zourabichvili, 2011: 91). Kaçış, “kişinin bir başkasını keşfetmek üzere bulunduğu yer-yurdu terk ettiği bir yersizyurtsuzlaşma hareketidir” (Goodchild, 2005: 244). Bu nedenle egemen sistemde ya da toplumsal düzende bir kaçış çizgisi çekmek, yarık açmaktır; minör-oluş ancak bu çatlaktan sızabilir. Kafka’nın eserlerinde yaptığı da bizatihi budur, hiçbir erek gütmeyen kaçış çizgileri oluşturmaktır. ‘Dönüşüm’ (Die Verwandlung-1915) romanının ana karakteri Gregor Samsa, ailecek içine düştükleri durumdan kaçarak değil ancak kendisi böceğe dönüşerek bir yol/kaçış/değişim çizgisi bulur:

*“Gregor Samsa bir sabah uyandığında böcek haline gelmeye başlar. Bu dönüşüm Deleuze ve Guattari’ye göre kesinlikle ne bir metafor ne de bir alegoridir. Aslında Gregor, ‘öteki-oluş’ sürecine, yani ne sınırlandırma ne de asimilasyon açısından anlaşılacak bir sürece girer. Gregor, böcekliği taklit etmediği gibi böceklik de onunla asimile olmaz; daha ziyade Gregor’la böceklik arasında bir şeye geçer, bu ‘oluş’ karşılıklı yersizyurtsuzlaşmadır. O, bir böceğe dönüşmez, fakat insanın mutlak yersizyurtsuzlaştırmasına bağlı olarak ‘insanın-böcek-oluşu’ olarak kalır” (Bogue, 1989: 110-111).*

Kafka, ‘Dönüşüm’ romanında kapitalizm, iktidar, bürokrasi, baba gibi majör olanın çemberine sıkışan Samsa’yı bir böceğe dönüştürerek, ona bir kaçış çizgisi sunar. Böceğe dönüşmek bir benzeşme, öykünme ya da taklit değildir; daha ziyade hayvan, kadın, zenci gibi tüm dönüşümler, ötekine kendini açmaya yarayan bir ‘oluş’tur.

Minör ya da azınlık kavramı ise kamusal alanda genellikle “herhangi bir nitelik bakımından ayrı ve ötekilerden sayıca az olanlar ya da bir ülkede ayrı soydan veya inançtan olan ve sayıca az bulunan topluluk” (Türk Dil Kurumu, 2017) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımlama azınlığın daha çok etnik bir kimliklendirmeden ötürü, niceliksel olarak az sayıda olma durumunu ifade etmektedir. Oysa “Latince ‘minorites’ kavramından türeyen ‘minör ya

da 'azınlık' sözcüğü, ikinci bir anlamı da içerir: Bu anlam 'yetişkin olmayan'dır. Böylece 'yetişkin' karşısında 'çocuk', 'erkek' karşısında 'kadın', 'zengin' karşısında 'yoksul', sözgelimi bu sonuncular sayıca çoğunluğu oluştursalar bile, 'azınlık' konumundadırlar. Rüştünü ispat etmemiş, henüz değil ile artık değil arasında yer alanlar da azınlıktır" (Baker, 2009: 394). Buradan hareketle toplumda azınlık olanlar majör sistem karşısında mutlak bir kaçış çizgisine ihtiyaç duyarlar. Çünkü majör olanı göçebeleştirme, ancak kaçış çizgisi bulmayla mümkündür. Burada minör-oluşa bir işlevsellik yüklenir: Minör-oluşun işlevi ödipal olan yerine anti-ödipal'i yerleştirerek arzuya kaçış çizgileri bulmaktır. Nitekim minör-oluş'un bulunduğu kaçış çizgileri sayesinde normlaşmış majör sistem sallanır, yerinden oynatılır ve yersizyurtsuzlaştırılır.

## 2. Minör Edebiyat ya da 'Minör-Oluş'un Yazınsal Kökenleri

Dostoyevski 'Öteki'nde Golyatkin'i davet edilmediği bir şölene göndererek, *Yeraltı*'nda ise romanın anti-kahramanının kendisini zorla bir yemeğe davet ettirmesini sağlayarak; karakterlere ezilmenin, aşağılanmanın ve en önemlisi de şölenin dışında kalmanın verdiği burukluğu yaşatır. Kafka, kahramanlarını bir şölene gönderme de Gregor Samsa'yı hareket ve düşünce alanını kısıtlayan bir odada, yeraltı hayvanını da (sözde) güvenlik uğruna bir *Yuva*'da yaşatarak; sıkışmışlığı, ezilmişliği ve dışlanmayı yoğun olarak hissettirir. İki yazar arasında belirgin bir benzerlik olmasına rağmen önemli bir farklılık bulunmaktadır: Ezilmenin insan benliğinde açtığı onulmaz yarayı sürekli kurcalayan Dostoyevski, yaranın onarılmasına izin vermediği gibi; kahramanı bir oluş içerisine sokarak dönüşümüne de olanak tanımaz. Dostoyevski'nin kahramanları kendilerini çoğu zaman "bir 'kâğıt faresi, hamamböceği, sinek ya da solucan' olarak nitelendirse de aslında böcekleşmekten korkuyor" (Gürbilek, 2013: 31) gibidirler. Onun karakterleri öç alma arzusuyla yanıp tutuşan ama her girişimlerinde daha çok aşağılanan; görülmek isteyen fakat ötekinin bakışları altında iyice ezilen, küçülen hatta bu bakışlara maruz kalmamak için görülmek bir kenara yerin dibine girmek isteyen figürlerdir. Gürbilek'in (2013: 38) ifade ettiği gibi "Dostoyevski'de bir 'madun' (subalterne) olma" söz konusudur. Baskın olan tarafından sesi elinden alınan madun konuşabilir mi? Konuşsa dahi sesini duyurabilir mi? İşte Kafka, bu madun olma durumunu aşarak; azınlık konumunda olanı, ezileni, dışlanana ya da ötekileştirileni bir 'oluş' ve 'dönüşüm' içerisine sokarak yazını oluşturur. Kafka'nın yapıtlarını her daim bir oluş halinde özellikle de hayvan-oluş ekseninde kaleme aldığı bilinmektedir.

Zaten "edebiyatın en üstün nesnesi; gitmek, kaçıp kurtulmak, ufku geçmek, başka bir hayata gitmektir" (Deleuze ve Parnet, 1990: 59). Kaçmak ya da başka bir hayata gitmek, sürekli bir dönüşüm ve oluş halidir. Yazar, yazma eylemini gerçekleştirirken kaygan bir zeminde hep bir oluş içerisindedir. Diğer bir ifadeyle yazmak ya da "edebiyat şizofreni gibidir: Bir amaç değil süreçtir, bir ifade değil, üretimdir" (Deleuze ve Guattari, 2000: 133). Bu nedenle Deleuze ve Guattari'nin (2001: 172) ifade ettiği üzere "hiçbir sanatın, hiçbir duyumun temsili olmaması" gibi edebiyat da hiçbir zaman olmuş bitmiş bir şeyin temsili değildir. İktidarın hizmetkârı olan temsil; "üretim ve arzu karşıtı, kısıtlayıcı, etkin değil tepkisel bir hal, devrimci olmayan ama direnen ve en fazla reformla yetinen" (Kara, 2014: 229) bir durumdur. Egemen olanın çıkarlarının arzuya tercih edildiği temsil, denetleyen ve tahakküm eden bir inşadır.

Temsil, yansıttığını düşündüğü hemen her şeyi statik bir konuma getirerek sabitler; temsilde 'olmak' söz konusuken edebiyat bir 'oluş'tur. Bu bağlamda işlevselliğiyle ön plana çıkan edebiyat bir oluşlar silsilesidir. Bu oluşlar silsilesinin sonunda "hayvan-oluş, kadın-oluş, zenci-oluş gibi bütün azınlık oluşların da ötesinde, ayırt edilemezlik-oluş ve tanınmaz-oluş vardır" (Deleuze ve Parnet, 1990: 69).

Tanınmaz olana kadar sürekli bir oluş içinde olmak, "Deleuze'e göre bütün şeylerin "arada" gerçekleştiği kayda değer bir meseledir. Edebiyat, diğer bütün söylem biçimlerinden daha kesin olarak 'arada olanı' keşfetme potansiyeline sahiptir" (Buchanan ve Marks, 2000: 2). Arada olmak; ikili karşıtlıkların arasından yol almaya yarayan üçüncü bir durumdur, bu durum her yere ve her şeye göçebe olmaktır. Eğer ki bu iki kutuptan biri seçilirse, bir sabitlik, yerliyurtluluk hâsıl olur. Dolayısıyla edebiyatı, bir oluşlar daha doğrusu minör-oluşlar zinciri olarak görmek gerekmektedir. Bu doğrultuda "minör edebiyat" oluşların ve arada olmanın ifade biçimi olarak nitelendirilebilir.

"Minör sözcüğü, ayrık bir sanatın, örnek bir başarının ama toplumun büyük kurallarını dengesizleştiren bir küçüklük veya küçükleşmenin tersine, artık sıra dışı, popüler ya da endüstriyel denen sanatı/edebiyatı nitelemez" (Sauvagnargues, 2010: 109). Deleuze ve Guattari asıl edebiyat olarak nitelendirilen minör edebiyatı "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" (Deleuze ve Guattari, 2015: 45) şeklinde tanımlarlar. Bu tanımlama aslında minör edebiyatın temel unsurlarından ilkinde de ortaya koyar. Daha açık bir ifadeyle minör edebiyat majör dili yersizyurtsuzlaştırır. Colebrook (2013: 155) dilin yersizyurtsuzlaştırılmasını şöyle açıklar: "Dil temelde yersizyurtsuzdur, kolektiftir, kabileyeye aittir ve tek bir bedenden veya konuşmacıdan kopuktur. Dilin kökeninde bir öznenin olduğunu varsaydığımızda ise yeniden yurtlandırma gerçekleşir." Çünkü egemen olan tahakkümünü dil, dolayısıyla edebiyat aracılığıyla kurar ve ideolojisini bu yolla meşrulaştırır. Meşrulaştırmayı yaparken de kullanılan dil bir yerliyurtluluk hali alır. Bu doğrultuda gerçek edebiyat olan minör edebiyat dili, aslına uygun olarak yersizyurtsuzlaştırır.

Deleuze (1997: 220) Cinema 2: The Time-Image isimli kitabında "iç kısımların atardamarlarının dışarıdaki çizgilerle dolaysız temas halinde" olduğunu vurgularken minör edebiyatın ikinci vasfını da açığa çıkarır: Minör edebiyatlardaki her şey politiktir.

*"Büyük edebiyatlarda bireysel sorun (ailevi, evliliğe ilişkin vb...) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir; toplumsal ortam ve çevre arka plan olarak kullanılır. Minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: Onun daracık mekânı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar. Yani bireysel sorun, içinde bambaşka bir öykü hareket ettiği oranda zorunlu, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş hale gelir. Aile üçgeni, bu anlamda bu üçgenin değerlerini belirleyen ticari, ekonomik, bürokratik ve hukuksal başka üçgenlerle bağlantılıdır" (Deleuze ve Guattari, 2015: 46).*

Minör edebiyatların politik olması, özel ve kamusal alan arasındaki çizgiyi belirsizleştirmesinden ileri gelmektedir. Çünkü bu edebiyatlarda en sıradan kişisel bir

problemin dahi dönemin en önemli meseleleriyle doğrudan ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bireysel olan ile siyasi olanın mutlak bir iç içe geçmişliğinin söz konusu olduğu bu yazınlarda kişisel bir öykü anlatılırken; toplumsal bir problem çok küçük bir dekor olarak bile olsa öykünün içerisinde bir yere iliştilir. Adorno'nun (2000: 52) "gözdeki kıymığı en iyi büyüteç" olarak nitelendirmesi misali, minör yazınlar da ufacık bir parça olarak öykünün içerisine yerleştirilen siyasi meseleleri büyütürük hayati öneme sahip bir sorun haline getirme potansiyeline sahiptir.

Azınlık edebiyatı olarak da isimlendirilen minör edebiyatların üçüncü önemli belirleyeni ise "her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır. Gerçekten de minör bir edebiyatta yetenekli kişilere bolca rastlanmadığından, koşullar şu ya da bu 'usta'ya ait olan 'bireyselleştirilmiş bir sözcelem'den kaynaklanmaz ve 'kolektif sözcelem'den ayrılabilir" (Deleuze ve Guattari, 2015: 47). Sözcelem kolektif olması, minör edebiyatın politik niteliği ve devrimci yapısıyla yakından ilgilidir. Çünkü her ne kadar yazmanın (okuma gibi) yalnızlaştırıcı ve bireysel bir eylem olduğu düşünülse de aksine yazmak kolektif bir eylemdir. Dolayısıyla yazmanın bir araya getirme fonksiyonu örgütleyici hatta devrimci bir özelliğe sahiptir. Minör edebiyatın üç temel özelliği bir arada düşünüldüğünde; bu azınlık yazınının "geleceğin insanları olarak nitelendirilen şeyi üretmenin peşinde olduğu görülmektedir. Bu 'gelecek-insanlar'ın kimliği daima geçicidir, daima yaratım halindedir" (Colebrook, 2013: 157).

Majör olanın temsil oyununu bozan minör yazın, gösterenin boyunduruğu altına girmemektir. Bunun için Artaud'un yaptığı gibi "gösterenin duvarını yıkmak" (Deleuze ve Guattari, 2000: 138) gerekmektedir. "Gösterenin duvarını yıkmak, düzenli çokluklardan, büyük oluşumlardan onların küçük yoğunluklarına ve güncelleşme devrimlerine doğru geçmeyi sağlar" (Sauvagnargues, 2010: 114). Artaud gibi yazarlar "gösterenin duvarını yıkarak anti-ideolojik -anti-ödipal- bir jesti üstlenmişlerdir. Deleuze ve Guattari'nin vurguladığı gibi, eğer edebiyatın ödipal biçimi ticari olansa, bu yazarlar ticari biçimi yıkan, yerleşik geleneklerin ve iktidarın yerinden edilmesini sağlayan, geleneksel kanon edebiyatına karşı minör bir edebiyatın yaratıcı gücünü sahiplenen kişilerdir" (Demirtaş, 2014: 352).

Genel bir çerçeveden bakıldığında; Deleuze ve Guattari'nin (2015: 51) hayati nitelik taşıyan sorusuna dönülürse "insan nasıl kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni ve çingenesi olur?" Bu durum yazarın "kendi az gelişmişlik noktasını, kendi taşra ağzını, kendi üçüncü dünyasını, kendi çölünü bulmasıyla" (Deleuze ve Guattari, 2015: 49) yakından alakalıdır. "Batı'da Kafka, Beckett, Artaud, Sade, Roussel, Masoch, Woolf; Türk Edebiyatı'nda ise Sevim Burak, Leyla Erbil, Latife Tekin, Metin Kaçan" (Demirtaş, 2014: 352-353) gibi isimlerin icra ettikleri marjinal edebiyatın 'majör dilde nasıl göçebe yazılır?' sorusunun bizatihi cevabı oldukları görülmektedir. Bu isimler majör bir dili minör bir şekilde kullanarak; bir anlamda periferik bir edebiyat yaparlar. Böylece anadilin kekelemesini, inlemesini, titremesini ve dolayısıyla yersizyurtsuzlaştırılmasını sağlarlar.

### 3. Sinemaya 'Minör' Bir Perspektiften Bakmak

Deleuze ve Guattari 'Minör Edebiyat' kavramsallaştırmasını ortaya koyduktan bir süre sonra Deleuze, sinemayı tarihsel bir süreç içerisinde ve felsefi bir zeminden hareketle tasnif



ederek, iki ciltlik bir sinema felsefesi kitabı kaleme alır. ‘*Cinema 1: The-Movement Image*’ isimli ilk kitap sinemanın hareket imgesi yaratma kapasitesi üzerine odaklanarak; Amerikan ve Sovyet Sineması üzerinde durmaktadır. ‘*Cinema 2: The-Time Image*’ kitabı da sinemanın izleyiciye zamanı dolaysız olarak nasıl verdiğini İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız Yeni Dalga filmleri üzerinden ortaya koymaktadır. Kitabın ilerleyen bölümlerinde politik film üzerine eğilen Deleuze, (1997: 216) “eğer modern bir siyasi sinema olsaydı temeli ‘artık olmayan ya da henüz olmayan halk’ olurdu” ifadesini kullanır. Bu ifadenin hemen ardından kayıp halk ve sinema üzerine şöyle bir çıkarımda bulunur:

*“Ezilen ve sömürülen ulusların sürekli bir azınlık durumunda oldukları üçüncü dünyada toplu bir kimlik krizinde oldukları açıktır. Üçüncü dünya azınlıkları, kendi ulusları ve bu ulustaki kişisel durumlarıyla bağlantılı bir konumda olan yazarları ortaya çıkarmıştır. Bunu açık bir şekilde ortaya koyan ilk kişiler Kafka ve Klee’dir. O halde benzer bir durum kitle sanatı olan sinema için de geçerlidir. Bazen üçüncü dünya film yapımcısı kendisini okuma yazma bilmeyen; Amerikan, Mısır ve Hindistan dizileri ile karate filmlerine gömülmüş bir halkın önünde bulur. Film yapımcısı bunların üstesinden gelmek zorundadır; çünkü kayıp unsurları çıkarmak için üzerinde çalışması gereken materyal tam olarak budur” (Deleuze, 1997: 217).*

Bu çıkarımdan yola çıkıldığında; ismine ister modern siyasi sinema isterse üçüncü sinema densin azınlık sineması ya da minör sinema<sup>3</sup>nın odak noktası baskılanan, ezilen ve sömürülen halkların kayıp unsurlarını ortaya çıkararak; bu halkların durumun farkına varmasını ve durumla ilgili faaliyete geçmesini sağlamaktır. Burada faaliyete geçmek politik ve devrimci bir nitelik taşımaktadır. Fakat bu devrimci olma durumu günlük dildeki kullanımından oldukça farklıdır. Meszaros, (akt. Wayne, 2009: 29) minör sinemanın devrimci niteliğini şu şekilde ifade etmektedir: “Gerçek devrim asla yalnızca politik iktidarın ve devlet aygıtlarının kontrolünün ele geçirilmesiyle ilgili olamaz. Sosyalist devrim ve Üçüncü Sinema’nın kendini yakın hissettiği devrim, politik devrimin toplumsal bir devrime genişlemesini gerektirir.” Martin-Jones (2006: 6) ‘*Deleuze, Cinema and National Identity*’ isimli çalışmasında politik devrimin toplumsal devrime evrilmesine “minör sinema, sömürgecilik sonrasında ve yeni sömürgecilik döneminde azınlık konumuna düşmüş ya da marjinalize olmuş insanlara yeni bir kimlik duygusu yaratma çağrısında bulunma konusunda ‘devrimci’dir” cümlesiyle açıklık getirmektedir. O halde; minör edebiyat kavramsallaştırması üzerinde temellenen minör sinema, azınlık gruplara yeni bir kimlik duygusu yaratmak için girişilen sinemasal bir hareketin sonucudur.

“Tanımlanmak için kendisini tıkayan egemenlik ve dışlanma güçleriyle mücadele ederek imaja dönüşen” (Rodowick, 1997: 153) minör sinemanın temel niteliklerini Deleuze minör edebiyatın temel nitelikleri üzerinde birtakım değişiklikler yaparak ortaya koyar: “İlk olarak modern siyasi sinemanın gelecek için, gelmesi beklenen bir halk için yeni bir kimlik duygusu yaratmaya çalıştığını söyler. Bunu göstermek için klasik sinemalardaki sorunsuz

<sup>3</sup> Martin-Jones (2011: 5-6) Laura U. Marks ve Hamid Naficy gibi eleştirmenlerin bu tarzda icra edilen sinemalar için “kültürlerarası, aksanlı, diasporik ve sürgün sineması” gibi ifadeleri kullandığını dile getirmektedir.

'halk' kavramsallaştırmasıyla bir kıyaslama yapar. Birleşik Devletler'den Frank Capra'nın 'Wonderful Life - Şahane Hayat (1946)' filmi ile Sovyet montaj akımının en karakteristik yönetmenlerinden Sergei Eisenstein'ın 'Bronyenosyets Potyomkin - Potemkin Zırhlısı (1925)' filmindeki 'Odessa merdivenleri' sekansı bu tür klasik sinemalara örnek teşkil etmektedir. Klasik sinemalar, Birleşik Devletler'de veya Sovyetler Birliği'nde bir halkın zaten var olduğunu farz ederler. Yönetmen için tek mesele, var olan halkın kimliğine şekil vermektir. Oysa modern siyasal sinemanın yönetmenlerinin eserlerinde hemen erişilebilecek, hazır bekleyen bir halk kitlesi yoktur. Bu filmler daha ziyade halkların, onların farklı kimliklerini reddeden siyasal koşullar altında doğmak için nasıl mücadele ettiklerini gösterirler" (Martin-Jones, 2014: 74). Bu bağlamda minör sinemanın ilk unsurunun majör sistem tarafından sınırları çizilen ve dayatılan mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması olduğu görülmektedir.

Minör sinemanın ikinci belirleyeni minör yazında olduğu gibi kamusal ve özel alan ayrımını ortadan kaldırarak politik bir niteliğe bürünmesidir. Azınlık sinemasının politik yönünü Ulus Baker (2015: 149) şu şekilde açıklamaktadır:

*"Bu sinema daha çok imajların kaynağında değil etkilerinde işlemektedir. Klasik politik sinema geçişleri ve bilinçlenme hallerini kurgularken garantilediği özel alan ile kamusal alanın ayrılığı, özel alanın dokunulmazlığına, dokunulduğunda ise mutlaka bir kötülüğün ortadan kaldırılması adına dokunulabileceğine duyulan demokratik bir fikre bağlıydı. Oysa hepimiz biliriz, politik ne garantili ne de güvenli bir faaliyet alanıdır. Her şeyin pamuk ipliğine bağlı olduğu, hiçbir şeyin öngörülemeyeceği, kamusal alanın verilen garantilerin ancak birtakım yüzeysel özgürlükler alanını üretebildiği bir ortamdır."*

Minör sinemada kamusal olan her şey aynı zamanda bireysel; bireysel olan da kamusaldır. Daha açık bir ifadeyle bu filmlerde kamusal alana ait olan siyasi karmaşalar ya da toplumsal açmazlar, aşk, aile ve evlilik gibi özel alanın meseleleriyle iç içe geçmiştir. En sıradan aşkların içerisinde bile dönemin çok önemli problemleri arka plan olarak yerleştirilmekte, bu problem filmin karakterleri açısından hayati bir önem taşımaktadır. Minör sinemanın özel-kamusal çizgisini ortadan kaldırmasına Baker, Yılmaz Güney'in 'Yol' (1982) filmini örnek olarak gösterir. "Güney 'Yol' filminde özel hayatın dolaysızca siyasi ve toplumsal olduğu bir bireysellik tipini ifadeye kavuşturur; böylece siyasetten, toplumsal çelişki ve gerilimlerden bahsederken, bunları kişisel meselelerden ayırt etmez; bireysel meseleler de filmde doğrudan doğruya politiktir" (Baker, 2009: 397).

Modern siyasal sinemanın üçüncü belirleyeni ise en yalın haliyle "halk kimliğinin çoğaltılmasını ve çeşitlendirilmesini" ifade etmektedir.

*"Deleuze modern siyasal sinemanın klişeleri yeniden üretmeye de onlara olumlu önyargularla karşı çıkmaya da direndiğini söyler. Deleuze'e göre her iki pratik de halkın sömürgeleştirilmiş (ya da bazı durumlarda da neo-sömürgeleştirilmiş) bir imgesini yaratır. Bu pratik, yeni bir halkın yaratılmasına olanak sağlamak yerine halkın imgesini dondurur ve böylece gelecekte başka bir şeye dönüşmesine engel olur. Modern siyasal sinemaysa tam aksine karakterleri çeşitlendirip çoğaltarak, halkın kimliğinin hiç durmadan dönüşmeye devam edeceğini gösterir. Minör film yönetmenleri yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan çok anaakım sinemada kimliklerin genellikle nasıl kurgulandığını sorgular."*

*Böylece minör sinema, halkı yeni bir klişede bir an evvel yeniden yer yurt edindirmeden onun gevelemesine, kekelemesine ve inlemesine yol açar” (Martin-Jones, 2014: 75-76).*

Minör sinemanın çerçevesini çizip temel karakteristiklerini ortaya koyan Deleuze, azınlık sinemasını “Üçüncü Dünya film yapımcılarının çalışmalarıyla ilişkilendirerek; Latin Amerikalı film yapımcıları tarafından ortaya sürülen Üçüncü Sinema kavramını üstü örtük biçimde hatırlatır” (Parr, 2005: 166). Fernando Solanos ve Octavio Getino, 1960’larda kaleme aldıkları ‘Towards a Third Cinema’ isimli manifestoda birinci, ikinci ve üçüncü sinemanın temel belirleyenlerini şu şekilde ortaya koyarlar: “Büyük sermayenin imparatorluk sineması olarak adlandırılan ‘Birinci Sinema’ objektif ve temsili bir sinemadır. Küçük burjuvazinin auteur sineması olarak görülen ‘İkinci Sinema’ ise sübjektif ve semboliktir. İşte tam da bu nedenle “politikasında militan, yaklaşımında deneysel” (Parr, 2015: 166) olan bir ‘Üçüncü Sinema’ya ihtiyaç vardır. Çünkü temsil sineması da sembolik sinemada ezilen ve sömürülen azınlığın sorunlarını dile getirmek gibi bir işleve sahip değildir. Bu nedenle bu halkların majör sistem içerisinde sorunlarını politik, devrimci ya da militan bir yaklaşımla ele alacak olan minör/azınlık film yapımcılarına ihtiyaçları vardır.

Deleuze (1997: 218-221) Üçüncü Sinema film yapımcıları olarak nitelendirilen “Yılmaz Güney, Glauber Rocha, Pierre Perrault, Youssef Chahine, ve Ousmane Sembene” gibi isimlerin filmlerinin aynı zamanda modern siyasi sinema örnekleri olduğunu belirtmektedir. Türk Sineması’na gelindiğinde ise; Kuyucak Esen’in (2007: 310) Türkiye’deki Üçüncü sinemacılar olarak nitelendirdiği isimlerin bazı filmleri dikkate alındığında bu yönetmenler minör sinema icracıları olarak nitelendirilebilir: Bu isimlerin bir kısmı “Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Muzaffer Hiçdurmaz”dır. Yeni Türk Sineması’nda Kazım Öz, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Pelin Esmer gibi isimlerin bazı filmlerinin minör temasları olduğu görülmektedir.

#### 4. “Gözetleme Kulesi” Filminin Deleuzecü Minör Okuması

Yeni Türk Sineması’nın minör temaslarını belirlemeyi amaçlayan çalışmanın bu bölümünde Pelin Esmer’in örneklem olarak belirlenen ‘Gözetleme Kulesi’ filminin öyküsünden kısaca bahsedildikten sonra film, Deleuzecü minör bir okumaya tabi tutulmaktadır.

##### 4.1. Filmin Öyküsü

Film, dayısı tarafından tecavüze uğrayan ve hamile kalan üniversite öğrenci Seher’in dayısının yanından ayrılarak Tosya’da bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmasıyla başlar. Dayısının evinden ayrılan Seher, ailesinin yanına sığınmak yerine otogarda yaşamını sürdürür. Seher, gerek dayısının yanından ayrılarak gerekse ailesinin yanına yerleşmeyerek; kendi başına yaşamaya çalışır. Seher hostes olarak çalışırken yolu, eşini ve oğlunu trafik kazasında kaybeden Nihat ile kesişir. Nihat, yaşadığı travmadan sonra orman yangınlarına karşı kurulan bir ‘Gözetleme Kulesi’nde bekçi olarak çalışmaya başlar. Nihat otogara geldikçe Seher’le karşılaşır.

Seher, işten izin aldığı bir gün ailesinin yanına gider. Uzun zamandır kızından haber alamayan anne, hem şaşırır hem de dayısının evinden ayrıldığı için kızına tepki gösterir. Genç kadın, annesine okuldan arkadaşlarıyla eve çıkacağını söyler, fakat annesi buna pek sıcak bakmaz. Hatta dört kızın tek başına bir evde kalmasını etraftan laf getirecek bir hareket olarak nitelendirir. Dayısının evinde kalması konusunda ısrar eden anneye göre Seher'e 'rahat batmıştır' çünkü dayısının evi oldukça 'emniyetli!' dir. Seher dayanamaz, annesine emniyetin bana tecavüz etti der ve hamile olduğunu gösterir. Duydukları karşısında şaşırın anne, erkek kardeşi yerine 'daha önce gelmediği için' kızını suçlar. Annesi, kızlarının arkadaşlarıyla eve çıkmak istediğini babasına uygun bir dille anlatsa da babası bu durumu onaylamaz ve dayısının evinden ayrılmasını 'şımarıklık' olarak nitelendirir. Ailesinden istediği desteği bulamayan Seher, evden çıkarak otogara döner.

Otogarın lokantasında çalışmaya başlayan genç kadının hamileliği iyice ilerler. Nihat'ın lokantaya geldiği bir gün Seher'in doğum sancuları başlar. Alt katta yalnız başına doğum yapan Seher, bebeğini bir şalın içerisine sararak, otogarın dışındaki çeşmenin yanına bırakır ve oradan ayrılır. Patronu genç kadını ararken, Nihat uzaklaşan Seher'in peşinden gider ve ona yardım etmeye çalışır. Genç kadın, bu yardımı kabul etmez, fakat Nihat, Seher'i ikna eder ve gözetleme kulesine götürür. Seher'in sütünün geldiğini fark eden Nihat, doğum yaptığını anlar ve çeşmenin yanına bıraktığı bebeği bulmaya gider. Bebeği eliyle koymuş gibi bulan genç adam, kuleye döner. Seher'den bebeği emzirmesini ister, fakat kadın bu isteği kabul etmez. Nihat'ın ısrarları üzerine bebeği emzirir. Genç adam bebeği yıkamak su ve leğen hazırlar. Tek başına bebeği yıkamaya başlar, genç kadından yardım ister, kadın zorla yardım eder. Nihat bebeği giyindirir ve Seher'in tekrar emzirmesini ister. Telsizden gün içerisinde diğer gözetleme kuleleriyle birkaç kez irtibat kurulur ve bir problem olup olmadığı haber verilir. Nihat rutin bir kontrol sırasında, eşini ve oğlunu kaybetmesine neden olan kazayı anlatır.

Ertesi gün Nihat, bebeğe ve Seher'e kıyafet almaya gider. Genç kadın, Nihat'ın ve karısının kaza esnasında giyindiği kıyafetleri bulur, yıkar ve kurumaya bırakır. O sırada telsizden birkaç kez anons gelince Seher cevap verir. Alışverişten dönen Nihat kurumak üzere asılan kıyafetleri sinirle ipten alır. Bebek ağlamaya başlar, Nihat bebeğin aç olduğunu belirterek Seher'den emzirmesini ister. Seher sütü olduğu halde sütüm yok diyerek emzirmek istemez, genç adam, ocaktaki sütü ısıtıp içirmesini söyler. Fakat Seher, ocaktaki sütü yere döker. Yine mecbur kaldığı için emziren Seher bebeği hiçbir zaman kabullenemez. Nihat, Seher'in anonsa cevap vermesine tepki gösterir. Kuleye ziyarete gelen şefe Nihat Seher'i karısı, bebeği de kendi çocuğu olarak tanıtır. Şef gittikten sonra Seher, kendisini karısı olarak tanıtmamasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Bebeği kulede bırakan Seher ormana doğru koşar, Nihat da peşinden gelir. Aralarında bir nevi iç dökmeye yönelik bir konuşma geçer. Birbirlerinin vicdanını sorgulayarak, Nihat genç kadını 'kürtaj' olmadığı için, genç kadın da Nihat'ı uyuklayıp kaza yaptığı için suçlar. Genç adam arkasını dönüp kuleye doğru ilerlerken Seher bebeğinin 'ensesi' bir ilişki sonucu dünyaya geldiğini söyler ve ormana doğru koşar. Genç kadının arkasından gelmediğini fark eden Nihat, Seher'in peşinden koşar. O sırada önlerindeki bir ağaca yıldırım düşer, Nihat Seher'i kaldırır ve kuleye götürür. Nihat ve Seher kulede otururken, genç kadının bebeği emzirmesiyle film son bulur.

## 4.2. Gözetleme Kulesi Filminin Minör Okuması

*Gözetleme Kulesi* filminin minör okumasında ‘mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel-kamusal çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması’ şeklinde sıralanan minör sinemanın üç ögesi temel alınmaktadır.

### 4.2.1. Mevcut Kimliklerin Yersizyurtsuzlaştırılması

Minör sinemanın ilk temel belirleyeni “standart davranış kalıplarının dışına çıkılarak, mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması”dır. *Gözetleme Kulesi* filminde majör/erkek tarafından tasarılan standartlaştırılmış ‘kadın kimliği’ nin yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir. Filmde dayısının tecavüzüne uğrayan ve hamile kalan Seher, bu olaydan sonra o evi terk ettiği gibi ailesinin yanına da dönmez. Otogarda yalnız yaşamayı tercih eden genç kadın, bu süreçte patronun yani yine bir erkeğin himayesinde değildir, bizzat kendisi çalışarak yaşamını devam ettirir. Seher, doğum yaptıktan sonra Nihat’la birlikte gözetleme kulesinde yaşamaya başlar. Pek çok Yeşilçam filminde benzer bir duruma rastlanmaktadır. Fakat bu noktada *Gözetleme Kulesi*’ni onlardan ayıran temel bir farklılık bulunmaktadır. Melodramlarda olanın aksine Seher ve Nihat arasında duygusal bir yakınlaşma söz konusu değildir. Hatta kuleye gelen şefe Seheri karısı olarak tanıtan Nihat’a Seher tepki gösterir. Şef gittikten sonra Seher, Nihat’ın bu hareketinden rahatsız olduğunu ve kimsenin kendisini idare etmesine ihtiyacı olmadığını belirtir. Yeşilçam’daki benzer öykülerde ise kadın bir erkek tarafından bir durumun içine çekilmekte, yine bu içine düştüğü durumdan bir erkek tarafından kurtarılmaktadır. Bu filmlerde kadın çözemediği her problemde ancak erkekle duygusal bir bağ kurduğunda sorunları hallolacakmış gibi gösterilmektedir.

*Gözetleme Kulesi* filminde Seher yalnız yaşamayı seçerek içine düştüğü durumdan çıkmak için bir yol/kaçış çizgisi bulur. Seher’in girdiği kaçış çizgisi önemlidir; eğer Seher etrafındaki erkeklerden birinin yanında yaşamaya devam etseydi ve majör olanın koruması altına girseydi burada kaçış çizgisinden söz etmek mümkün değildi. Çünkü bu durumda Seher majör olanın kendisine biçtiği kadın kimliğini, kapanımı ve durağanlığı kabullenmiş olurdu. Seher’in açık bir şekilde kaçış çizgisinde olduğunun en önemli göstergesi ise dayısının, babasının, patronunun ve kendisine yardım eden Nihat’ın iktidarını reddetmesi ve erkeği/majör olanı sığınacak bir liman olarak görmemesidir. Seher iktidarın baskısına ve kapanıma karşı durarak, durağanlık (kadınlık) yerine sürekli bir hareketliliği (kadın-oluş) yani oluşu seçer. Çünkü majör olanın belirlediği normlardan sapmak, değişmek ve minör-oluş sürecini başlatmak için kaçış çizgisine ihtiyaç vardır. Bu bağlamda filmde erkeği, kadının koruyup kollayıcısı olarak gören normlaştırılmış anlayışın altının oyulduğu ve böylece mevcut kadın kimliğinin yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir.

Parr’a göre (2005: 101) insan merkezli olmayan her türlü söylemi ifade eden kadın olma; tüm ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi erkler tarafından ‘azınlık’ olarak kodlanır. Bu nedenle “bir terim bir kimliği yaratmaktan çok onu ifade eder hale geldiğinde majör olur. ‘Kadın’ bir kez yeni bir standart olarak, ‘bakım, çocuk büyütme, pasiflik veya şefkatin cisimleşmesi’ olarak kullanıldığında majör olur, bu kriterleri karşılamayanları dışlar hale gelir” (Colebrook, 2013: 139). Bu bağlamda filmde majör/erkek tarafından kadın için biçilen standartlaştırılmış

rollerin ve davranış kalıplarının da yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir. *Gözetleme Kulesi*'nde ev işi yapmak, yemek pişirmek gibi majörün kadına dayatması olan rollere uyan annesine karşı Seher'in bebeğine karşı tavırları tüm standart davranış kalıplarını yerinden oynatır. Tecavüz sonucu doğan bebeğini haklı olarak bir türlü kabullenemeyen Seher, Nihat'ın bütün dayatmalarına karşı bebeğini emzirmeyi çoğu kez reddeder, bebeğe ilgi ve şefkat göstermez. Bebeğin bütün temel bakımıyla Nihat ilgilenir. Oysa melodramlarda benzer bir durum söz konusu olduğunda kadın karakter, her ne olursa olsun kutsal annelik kisvesine büründürülerek sunulur.

Nitekim Seher, gerek standart kadın olma hallerini gerekse kadına biçilen rolleri ve davranış kalıplarını reddederek mevcut kadın kimliğini göçebeleştirir. Böylece bir kadın-oluş söz konusu olur ki bu durum da Seher henüz gelmekte olan halka yeni bir model sunar.

#### 4.2.2. Özel-Kamusal Alan Ayrımının Belirsizleşmesi

*Gözetleme Kulesi* filminde özel ve kamusal alan ayrımı ortadan kalktığı için film minör bir sinema eserinin ikinci belirleyeni de yerine getirmiş olur. Filmin ana karakteri Seher, dayısı tarafından onun evinde tecavüze uğrar. Burada özel alan olan 'ev'in üzerinde özellikle durulması gerekmektedir. Çünkü Bachelard evin en önemini şu şekilde açıklar "ev, düşlemeyi barındırır; düşleyeni korur, huzur içinde düş kurmayı sağlar. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu, ev insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar" (Bachelard, 2014: 36-37). Nitekim Seher'in kaldığı eve ensest bir cinsellik ilişkisinin girmesi onda evin sunduğu güvenlik ve huzur hissini yerle bir olmasına neden olur. "Sıcak ve güvenli bir aile yuvası, minör sinemalardaki kahramanların sahip olmadıkları bir lükstür" (Martin-Jones, 201: 75). Bu duruma bağlı olarak Seher'in artık bir özel yaşam alanına ulaşma isteği de ortadan kalkar. Genç kadın bundan sonra yaşamını bir süre hostes olarak yollarda, otogarın lokantasında ve gözetleme kulesinde yani kendisine ait olmayan kamusal alanlarda geçirmeye başlar. Artık Seher için özel ve kamusal alan ayrımı ortadan kalkmıştır.

Filmde bireysel olan her şeyin kamusal, kamusal olan her şeyin de bireysel olduğunu gösteren iki temel mevzu 'ensest ilişki' ve 'kürtaj meselesi'dir. Yönetmen, filmde izleyiciyi yıllardır tabu olarak görülen ve toplumun bir açmazı olarak nitelendirilen ensest ilişki üzerine düşünmeye davet eder. Diğer taraftan asıl öne çıkan politik mesele filmin çekildiği dönemlerde siyasi erkin ve kamuoyunun çokça tartıştığı kürtaj konusudur. O dönemde kürtajın yasaklanması gündeme gelmiş, filmde de bu meseleye kadın ve erkek karakterin iç dökme sahnesi olarak nitelendirilecek son sahnede küçük bir diyalog olarak yer verilmiştir. *Gözetleme Kulesi*, Seher'in bireysel yaşamına odaklanan bir öyküyü konu edinirken aynı zamanda iki önemli toplumsal açmazı ve siyasi sorunu da filmin içerisine serpiştirmektedir. Böylece film, politik niteliğiyle ön plana çıkmaktadır.

#### 4.2.3. Halk Kimliğinin Çeşitlendirilmesi

Minör sinemanın üçüncü özelliği halk kimliğinin çoğaltılıp çeşitlendirilmesidir. *Gözetleme Kulesi* filminde minör sinemanın üçüncü niteliği de karşılanmaktadır. Çünkü filmde

Yeşilçam’da üretilen kadın klişelerinin yeniden üretilmediği, bu klişelere olumlu önyargılarla karşı çıkılmadığı hatta bunlara direnildiği görülmektedir. Melodramlarda sömürgeleştirilmiş bir kadın imgesi yaratıldığı ve kadın imgesinin dondurulduğu dikkate alınır, bu filmlerde yaratılan klişe imgeler nedeniyle kadının gelecekte başka bir şeye dönüşmesi engellenmektedir. *Gözetleme Kulesi* filmine bakıldığında; Seher’in annesinin geleneksel kadın kimliğini taşıdığı ve kalıplaşmış davranış normlarına uyduğu görülmektedir. Diğer bir ifadeyle anne, ileride gelmek üzere olan halkın/kadın kimliğinin çeşitlendirilip çoğaltılmasına olanak tanımamaktadır.

Oysa filmin kadın karakteri Seher bizatihi bu geleneksel normları yerle bir ederek ve klasik sinemada süregelen kadınlık kurgusunu bozarak yeni bir kadın kimliğinin oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Böylece Seher’in minör/kadın oluşu gelecekteki kadın kimliği açısından bir çeşitlilik oluşturmaktadır. Bu bağlamda Seher nezdinde kadın oluş halleri çeşitlendirilip çoğaltıldığında kadın kimliği de gelecekte hiç durmadan dönüşmeye devam eder. Nitekim denilebilir ki majör yapıların dayattığı, edilgen bir niteliği olan “kadın olmak” yerine, eylemliliği ve içinde sürekli değişimi barındıran “kadın oluş”u seçen Seher, kadın kimliğini dönüştürerek, çeşitlendirerek ve çoğaltarak gelecekteki kadın kimliği için bir umudu, mucizeyi de taşımaktadır.

## Sonuç

Bir toplumun/ulusun/kimliğin içerisinde minör olmak; genellikle sayıca az olmayla ilişkilendirilir. Oysa minör olmanın demografik bir niteliğe işaret etmeyen başka bir anlamı daha bulunmaktadır. Minör olmak, topluluk içerisinde niceliksel olarak çoğunluk olursa dahi majör olan tarafından ezilen, baskılanan, dışlanan ve ötekileştirilen grupları ifade etmek için de kullanılmaktadır. Kültürel, toplumsal ve ekonomik kodlarla oluşturulan bu ayrıştırmalarda erkek, yetişkin, genç, insan gibi kategoriler majör olarak nitelendirilirken; bunların karşısında, kadın, çocuk, yaşlı, hayvan gibi henüz yetkin olmadığı düşünülen gruplar minör olarak kurgulanmaktadır. Deleuze ve Guattari, bu tarz ötekileştirilen grupların kendi içlerinden çıkan bazı yazarlarının -Kafka gibi- minör bir edebiyat icra ettiklerine dikkat çekmektedir. Minör edebiyat, minör bir dilde yapılan edebiyat değildir, daha ziyade majör bir dilde yapılan ve anadili yersizyurtsuzlaştıran bir yazın türüdür. Tıpkı minör edebiyat gibi, minör sinema da sömürülen ve baskı altına alınan azınlık grupların bazı yönetmenleri tarafından yapılmaktadır. Deleuze minör sinemanın çerçevesini çizdikten sonra ‘mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel-kamusal çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması’ şeklinde sıralanan temel özelliklerini ortaya koymaktadır.

Azınlık ya da minör olmayla yakın bir temas içerisinde olan “arada” kalma hissi Tanzimat Edebiyatı’nda ‘Bihruz’, Yeşilçam’da ise ‘Kezban’ sendromlarına neden olur. Ne zaman arada kalma hissinin yarattığı bu sendromlar aşılırsa; karakterler bir değişime, dönüşüme (Kezban ya da Gregor Samsa gibi) uğrar. Bu tarz anlatılarda durum ya da karakterler politikliğiyle ön plana çıkar. Politik olma durumunun sinemasal görünümü olan minör sinemalara dünya sinemasında olduğu gibi Yeni Türk Sineması’ndan da pek çok örnek gösterilebilir. Bu bağlamda Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi* filmi ön plana çıkmaktadır.

Oldukça minimalist bir anlatım tarzına sahip olan filmin minör sinemanın üç özelliğini de taşıdığı görülmektedir. Öncelikle filmin majör olan tarafından biçilen standart davranış kalıplarını sarstığı, hâlihazırda bulunan kadın kimliğini yersizyurtsuzlaştırdığı görülmektedir. Bu durumun en belirgin özelliği erkek merkezli Yeşilçam filmlerinde her koşulda bebeğine sahip çıkan kutsal annelik kurgusunu Seher, bebeğini emzirmeyerek, temel bakımını üstlenmeyerek, ona şefkat ve ilgi göstermeyerek, hatta onu bırakıp gitmeyi düşünerek bu kurgunun altını oyar. Diğer taraftan melodramların aksine Seher, içine düştüğü durumdan kurtulmak için bir erkekle duygusal bir bağ kurmaya ihtiyaç duymaz, kendisi bir kaçış çizgisi bulur. Böylece Seher, hem standart davranış kalıplarını yersizyurtsuzlaştırır hem de gelmekte olan bir halka yeni bir model teşkil eder.

*Gözetleme Kulesi* filminde minör sinemanın ikinci özelliği olan özel-kamusal alan ayrımının da belirsizleştiği görülmektedir. Filmde, okumak için dayısının evinde kalan Seher, dayısının tecavüzüne uğrayarak hamile kalır. Bu durum Seher için güvenli ev, özel alan imgesinin yıkılmasına neden olur ve bundan sonra Seher yaşamını kendisine ait olmayan – yollar, otopar, gözetleme kulesi- gibi kamusal alanlarda geçirir. Filmde toplumsal bir problem olan ‘ensest’ ve filmin çekildiği dönemde çokça tartışılan ‘kürtaj yasağı’ Seher’in bireysel hikâyesinin içerisine siyasi bir sorun olarak yerleştirilir. Böylece filmde bireysel meseleler politikleştirilir, politik meseleler de bireyselleştirilerek iç içe geçer. Filmde minör sinemanın üçüncü kriteri de karşılanmaktadır. *Gözetleme Kulesi* filminde klişeleşmiş kadın kimliğinin yeniden yaratılmadığı, olumlu ön yargılarla karşı çıkılmadığı böylece oluşturulan kadın kimliğiyle karakterlerin çoğaltılmasına ve çeşitlendirilmesine zemin hazırladığı görülmektedir.

Son tahlilde, *Gözetleme Kulesi* filmi minör sinemanın üç temel niteliğini açık bir şekilde taşımaktadır. Diğer taraftan filmin çekildiği dönemde yalnızca İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Eskişehir ve Kastamonu’da gösterime girmesi, minör sinema yönetmenlerinin birçoğunun ticari kazancı reddetmesi ve zor koşullar altında yeni kimlikler yaratmak (Martin-Jones, 2014) amacıyla film çekmesiyle örtüşmektedir. Bu bağlamda film, Yeni Türk Sineması içerisinde minör bir film örneği olarak nitelendirilebilir.

### Kaynakça

- Adorno, Theodor W., (2000). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2014). *Mekanın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baker, Ulus, (2009). *Azınlık Edebiyatı Nedir?*, Ege Berensel, (der.), *Yüzeybilim-Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.393-398.
- Baker, Ulus, (2015). *“Yılmaz Güney Sineması’nın Bir Özelliği Üstüne”*, Ege Berensel (der.), *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 145-152.
- Bogue, Ronald (1989). *Deleuze and Guattari*, London and New York: Routledge Publishing.



- Buchanan, Ian ve Marks, John (2000). *“Introduction: Deleuze and Literature”*, Ian Buchanan ve John Marks (edit.), *Deleuze and Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Colebrook, Claire, (2013). *Gilles Deleuze*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, Gilles, (1997). *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, (2013). *Müzakereler: 1972-1990*, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Binyayla Kapma Aygıtı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, (2001). *Felsefe Nedir?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Parnet, Claire, (1990). *Diyaloglar*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Demirtaş, Mustafa, (2014). *“Minör Edebiyat ve Minör-Oluş”*, Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş (der.), *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 338-354.
- Goodchild, Philip, (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan, (2013). *Mağdurun Dili-Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kara, Onur Eylül, (2014). *“Temsil’den Kaçış’a Minör Siyaset”*, Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş (der.), *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 229-255.
- Kuyucak Esen, Şükran, (2007). *“Türkiye’de Üçüncü Sinema”*, Esra Biryıldız & Zeynep Çetin Erus (der.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, s. 310-354.
- Martin-Jones, David, (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Context*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Martin-Jones, David, (2011). *Deleuze and World Cinemas*, London and New York: Continuum International Publishing.
- Martin-Jones, David, (2014). *“Minör Sinemalar”*, Damian Suttan & David Martin-Jones (der.), *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, İstanbul: Kolektif Kitap, s. 71-84.
- Nietzsche, Friedrich, (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini Açış*, İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Özdenören, Rasim, (2015). *Yumurtayı Hangi Ucundan Kırmalı?*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Parr, Adrian, (2005). *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Revel, Judith, (2012). *Faucault Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

Rodowick, David Norman, (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.

Sauvagnargues, Anne, (2010). *Deleuze ve Sanat*, Ankara: Deki Basım Yayım.

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

Wayne, Mike, (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, İstanbul: Yordam Kitap.

Zourabichvili, Francois, (2011). *Deleuze Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

Türk Dil Kurumu, (2017). *Güncel Türkçe Sözlük*. Ankara. 2017 tarihinde [goo.gl/P7YXV](http://goo.gl/P7YXV) content\_copy Copy short URL adresinden alındı