



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**HAYVANIN TÜRK SİNEMASINA POLİTİK DOKUNUŞU:
HAYVAN İMGESİNE YENİ BAKIŞLAR**

Adem GERGÖY

Doktora Tezi

Ankara, 2025

HAYVANIN TÜRK SİNEMASINA POLİTİK DOKUNUŞU: HAYVAN İMGESİNE YENİ
BAKİŞLAR

Adem GERGÖY

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2025

KABUL VE ONAY

Adem GERGÖY tarafından hazırlanan “Hayvanın Türk Sinemasına Politik Dokunuşu: Hayvan İmgesine Yeni Bakışlar” başlıklı bu çalışma, 03.12.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Çağla KARABAĞ (Başkan)

Doç. Dr. Orhun YAKIN (Üye)

Doç. Dr. Emre KOYUNCU (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Emre SÜNTER (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Burcu CANAR (Danışman)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

27/01/2025

Adem GERGÖY

¹ “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

** Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi Burcu Canar** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Adem GERGÖY

“Yeryüzünde yürüyen hayvanlar ve (gökyüzünde) iki kanadıyla uçan kuşlardan ne varsa hepsi ancak sizin gibi topluluklardır. Biz o kitapta hiçbir şeyi eksik bırakmadık. Nihayet (hepsi) toplanıp Rablerinin huzuruna getirilecekler.” (*Kuran-ı Kerim*, “Enam 38. Ayet”, Diyanet Vakfı Meali)

Bu tez babaannem Sultan Gergöy ve dedem Süleyman Gergöy’ün anısına ithaf edilmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya çıktığı ilk andan itibaren önerileriyle her an yanımda olan ve rehberliğini esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Burcu Canar'a minnettarlığımı ifade etmek isterim. Tezimin her aşamasında büyük emeği bulunmaktadır. Ayrıca, bu uzun ve zorlu süreçte umutsuzluğa kapıldığım anlarda beni desteklediği için kendisine gönülden teşekkür ederim.

Doç. Dr. Orhun Yakın'dan aldığım film dersleri ve kendisinin tez sürecinde önerdiği filmler, bu çalışmanın gelişiminde önemli bir rol oynadı. Yine bu süreçte, hayvan çalışmaları alanındakiengin bilgisiyle bana akademik bir perspektif kazandıran ve bu alanla tanışmama vesile olan Doç. Dr. Emre Koyuncu'ya şükranlarımı sunarım. Doç. Dr. Çağla Karabağ, bu tezin nihai halini kazanmasında büyük bir etkiye sahip olmuştur. Ondan aldığım film dersleri de sinemaya duyduğum sevgiyi derinden etkilemiştir. Ayrıca, Dr. Öğr. Üyesi Emre Sunter'in değerli önerileri ve sağladığı kaynaklar, tezimin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Tez savunma sınavıma İstanbul'dan Ankara'ya gelerek katılması ise benim için unutulmaz bir destek olmuştur. Hocalarıma, katkıları, emekleri ve özverileri için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Değerli arkadaşlarım Ebru Onay ve Seda Uyanık Tanrıverdi, bu sürece ilk günlerden itibaren tanıklık ettiler. Sohbetleri ve yardımlarıyla bana güç verdiler. Bu sıcak dostlukları için kendilerine gönülden teşekkür ederim. Ayrıca, Ayhan Tek'e, Bihter İşler'e ve Murat Devrim Dirlikyapan'a da destekleri için teşekkür ederim. Öte yandan, Yükseköğretim Kurumu'na, sağladığı "100/2000 YÖK Doktora Bursu" için teşekkür ederim. Öğrencilere daha rahat bir araştırma süreci sağlayan bu tür bursların yaygınlaşmasını temenni ederim. Son olarak, annem Şerife Gergöy'e ve babam Faik Gergöy'e, bu süreçte her zaman yanımda oldukları ve desteklerini esirgemedikleri için şükranlarımı sunarım.

ÖZET

GERGÖY, Adem. *Hayvanın Türk Sinemasına Politik Dokunuşu: Hayvan İmgesine Yeni Bakışlar*, Doktora Tezi, Ankara, 2025.

John Berger, “Hayvanlara Niçin Bakarız?” başlıklı denemesinde, hayvanların yirminci yüzyılın başından itibaren insan dünyasından hızla çekildiğini ve görsel kültürde artan temsillerinin bu kayboluşun olumsuz bir göstergesi olduğunu belirtmiştir. Bu tez, Türk sinemasının ampirik dünyada kaybolan ve insanla dokunsal bağları kopan hayvanlara etik-politik ve estetik düzlemlerde nasıl yanıt verdiğini, Jacques Derrida’nın “dokunsal” ve Gilles Deleuze’ün “zaman-imge” ile “hayvan-oluş” kavramları üzerinden incelemektedir.

İncelenen filmlerde kayboluş imgesinin çeşitli tezahürleri olduğunu belirtmek mümkündür. Bu doğrultuda birbiriyle ilişkili üç tezahür tespit edilmiştir. Hayvanlar, insanla temaslarının ardından genellikle ya ölmekte ya da bir “ölüm-oluş” sürecine girmektedir. Bu kayboluş ise öznenin duyu-motor şeması ile filmin duyu-motor şemasının bozulmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu üç tezahürden yola çıkarak “dokunsal hayvan” kavramı geliştirilmiş ve “zaman” çerçevesinde tanımlanmıştır.

Derrida, insan-hayvan ayrımının mevcudiyet metafiziğinde ve gösterge rejiminde kurucu bir rol oynadığını, bu nedenle hayvanların insana dokunmasının epistemolojik olarak bir tür imkânsızlık barındırdığını belirtmektedir. Deleuze’ün “zaman-imge” ve “hayvan-oluş” kavramları ise mevcudiyet metafiziğinin zamansallığını aşmaya yönelik bir düşünce biçimini içermektedir. Bu iki kavram, Derrida’nın “dokunsal” kavramı ile ilişkilendirilerek “dokunsal hayvan” kavramı tanımlanmıştır.

Buna göre bu tez, 1990’lardan itibaren Türk sinemasının kaybolan hayvanlar tarafından politik olarak “dokunulmuş” bir sinema olduğunu öne sürmektedir. İncelenen filmler, Berger ve hayvan hakkı kuramcılarının karamsar bakış açısını aşarak kayboluştan yeni düşünce imkânları üretmektedir. Felsefe ve sinema disiplinlerini bir araya getiren bu çalışma, “dokunsal hayvan” kavramıyla filmin içeriği ve biçimi arasındaki ilişkiyi açıklayarak sinema çalışmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler

“Dokunsal Hayvan”, İnsan-Hayvan İlişkisi, Politika, Türk Sineması, “Zaman-İmge”.

ABSTRACT

GERGÖY, Adem. *The Political Touch of Animals in Turkish Cinema: A New Perspective to Animal Image*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2025.

In his essay “Why Look at Animals?”, John Berger states that animals have rapidly withdrawn from the human world since the early 20th century and interprets their increasing representation in visual culture as a negative sign of this disappearance. This thesis examines how Turkish cinema responds, on ethical, political, and aesthetic dimensions, to animals disappearing from the empirical world and severing their tactile bonds with humans, using Jacques Derrida’s concept of the “tactile” and Gilles Deleuze’s concepts of the “time-image” and “becoming-animal.”

The analyzed films reveal various appearances of the image of disappearance. Three interrelated appearances have been identified: Animals, after coming into contact with humans, either die or enter a process of “becoming-death.” This disappearance plays a decisive role in disrupting both the sensory-motor schema of the subject and the sensory-motor schema of the film. Based on these three appearances, the concept of the “tactile animal” has been developed and defined within the framework of “time.”

Derrida argues that the human-animal distinction plays a foundational role in the metaphysics of presence and the construction of the regime of the “sign,” thus making the tactile engagement of animals with humans epistemologically impossible. Deleuze’s concepts of the “time-image” and “becoming-animal” propose a mode of thought that transcends the temporality of the metaphysics of presence. These two concepts are further developed in relation to Derrida’s notion of the “tactile,” leading to the formulation of the concept of the “tactile animal.”

This thesis argues that, since the 1990s, Turkish cinema has become a cinema politically “touched” by disappearing animals. The analyzed films transcend the pessimistic perspectives of Berger and animal rights theorists, generating new possibilities for thought from this disappearance. By integrating philosophy and cinema, this study contributes to film studies by offering a reading model that explains the relationship between a film’s content and form through the concept of the “tactile animal.”

Keywords

“Tactile Animal”, Human-Animal Relationship, Politics, Turkish Cinema, “Time-Image”.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ADAMA	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: “DOKUNSAL HAYVAN”A “ZAMAN” KAVRAMINDAN HAREKETLE BAKMAK.....	31
1.1. “MEVCUDİYET METAFİZİĞİ”NİN ZAMANI: DOKUNSAL HAYVANIN POLİTİK “AÇMAZ”I (<i>APORİA</i>)	40
1.1.1. Logosantrizm: Dilin Metafizik Şiddeti	44
1.1.1.1. “Antropolojik Makine”nin Açmazı.....	49
1.1.1.2. “Toplumsal Sözleşme”nin Açmazı	51
1.1.2. Haptosantrizm: Elin, Yüzün ve Gözün Metafizik Şiddeti	54
1.2. “OLUŞ METAFİZİĞİ”NİN ZAMANI: ZAMAN-İMGE SİNEMASININ POLİTİK DOKUNUŞU.....	60
1.2.1. “Hayvan Dünyası ve Hayvan-oluşun Politik İmgesi	64
1.2.2. Film Kuramında Hayvanlar ve Gerçekçilik Tartışmaları.....	69
1.2.3. “Zaman İmge” Sinemasının Politik Dokunuşu	73
2. BÖLÜM: MEKÂNA POLİTİK DOKUNUŞ AÇISINDAN "YOKYER"İN HAYALÎ HAYVANLARI	79
2.1. “ABLUKA” KENTLERİN ÖLÜ HAYVANLARI	89
2.2. MODERN “DEVİR”DE TAŞRANIN ÇIKMAZDAKİ HAYVANI	100
2.3. “KOCA DÜNYA”DA KAYBOLAN HAYVANLAR	107
3. BÖLÜM: HAYVANIN ÖZNEYE POLİTİK DOKUNUŞU AÇISINDAN "BAŞKA" HAYVAN BAŞKA BİR DİRENİŞ	118

3.1. “OLCAY-HANIM”IN HAYALETVÂRİ DİRENİŞİ: YAŞAM VE ÇEVRE HAKKINI ARAYAN HAYVANLAR	127
3.2. “YUVA”DAKİ BEKÇİ KÖPEĞİNİN “BAŞKA” DİRENİŞİ: HAYVAN-OLUŞ VE DOĞA-OLUŞ DİZİSİ.....	142
3.3. “MAZOHİST”İN “KO[Z]/MOS”A KARŞI “FANTAZMATİK” DİRENİŞİ: HAYVAN-OLUŞ VE CİNSELLİK DİZİSİ.....	151
4. BÖLÜM: HAYVANIN SİNEMATOGRAFİK ANLATIMA POLİTİK DOKUNUŞU AÇISINDAN “BAŞKA” HAYVAN BAŞKA BİR DİL	171
4.1. HAYVANIN POLİTİK GÖZÜYLE “DOKUNMAK”	175
4.2. “İRRASYONEL KESME”NİN DOKUNSA DİLİ	186
4.3. “ÜÇÜNCÜ KİŞİ”NİN “ORGANSIZ BEDEN”İYLE DOKUNMAK: “SURATSIZ” YÜZLER VE “İKTİDARSIZ” ELLER.....	194
4.3.1. “Suratsız” Yüzler	195
4.3.2. “İktidarsız” eller	200
SONUÇ.....	205
KAYNAKÇA	215
EK 1. FİLMLEİN KÜNYELERİ.....	227
EK 2. ORJİNALLİK FORMU	229
EK 3. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZNİ).....	231

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: <i>Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni</i> (Turgul, 1990) film afişindeki metaforik kaplumbağa imgesi (İnanoğlu, 2017, s. 921).	5
Görsel 2: Ali'nin kaplumbağayı ters çevirip ölüme terk ettiği sahne (Ceylan, 1997).	6
Görsel 3: Geyiğin kaçtığı sahne. (Duru, 1969)	82
Görsel 4: Halil'in, geyiği kaçırmamasının ardından yaşadığı duygusal çöküntü. (Duru, 1969).....	82
Görsel 5: Köpeklerin vurulduğu sahne. (Alper, 2015).....	91
Görsel 6: Köpekler öldürülürken yüksek binalar vurgulanır. (Alper, 2015).....	91
Görsel 7: Ahmet'in duvarı delmeye çalıştığı sahne (Alper, 2015)	95
Görsel 8: Ahmet'in Coni'yi vurduğu sahne.	96
Görsel 9: Ahmet'in yüzündeki tereddüt.	96
Görsel 10: Ahmet'in rüyalarına musallat olan ölü köpekler. (Alper, 2015)	98
Görsel 11: Mevlüt'ün hayalindeki at. (Gören ve Güney, 1982)	101
Görsel 12: Ölü geyiğe tahta boynuz verme sahnesi. (Zaim, 2013).....	102
Görsel 13: Takmaz'ın rüyasındaki tahta boynuzlu ölü geyik (Zaim, 2013)	102
Görsel 14: Hayvan kemiklerinin gömülme sebebinin anlatıldığı sahne. (Zaim, 2013)	103
Görsel 15: Ormandaki keçi Ali ve Zuhal'i terk eder. (Erdem, 2016)	108
Görsel 16: Kasabadaki Atatürk heykeli ve konser tanıtım arabası	110
Görsel 17: Çocuk şarkıcı Aytül.....	111
Görsel 18: Ormandaki son gece. (Erdem, 2016).....	113
Görsel 19: Ormanın fantazmatik imgesi	113
Görsel 20: Filmin açılış sekansındaki keçi imgesi.....	114
Görsel 21: Kafes imgesi. (Refiğ, 1990)	128
Görsel 22: Siranuş Hanım'ın sakat kedileri. (Refiğ, 1990).....	135
Görsel 23: Dolaptaki biblolar ve kediler arasındaki benzerlik. (Refiğ, 1990)	135
Görsel 24: Kemal'in hayaletinin musallat olduğu ilk sahne. (Refiğ, 1990).....	138
Görsel 25: Olcay Hanım, zihin sağlığını da kaybetmeye başladığı sırada Hanım'ın bakışı onu kendisine getirir. (Refiğ, 1990).....	139
Görsel 26: Olcay Hanım'ın öldüğü sahne. (Refiğ, 1990)	139
Görsel 27: Olcay Hanım'ın hayaleti Necip Kaptan'a musallat olur. (Refiğ, 1990).....	140
Görsel 28: Olcay Hanım'ın hayaletinin izleyiciyle göz göze geldiği kapanış sekansı.	141
Görsel 29: Yaralı geyik sahnesi. (Yeksan, 2019).....	144

Görsel 30: Ormanın sahnelenme ve kurgulanma biçimi. (Yeksan, 2019)	144
Görsel 31: Gaz bombası imgesi. (Yeksan, 2019).....	145
Görsel 32: Orman ve insanın “eklenti” şeklindeki ortak imgesi. (Yeksan, 2019)	147
Görsel 33: Hasan'ın Maya'yı öldürdüğü sahne. (Yeksan, 2019)	147
Görsel 34: Hasan'ın başkalaşımının tamamlandığı sahne. (Yeksan, 2019).....	149
Görsel 35: Kentin, fantastik bir imgelem aracılığıyla sunulan estetik yönü (Erdem, 2010).....	156
Görsel 36: Acı çeken koşum atı imgesi. (Erdem, 2010)	158
Görsel 37: Öğretmen ile Battal arasındaki cinsel ilişkiyi betimleyen sahne. (Erdem, 2010)....	166
Görsel 38: Neptün ve Battal arasındaki oyunlu, romantik etkileşim (Erdem, 2010).....	166
Görsel 39: Film, Nergis'in öznel bakışıyla açılır. (Baş, 2011)	176
Görsel 40: Ormanlık alanda karşılaşılan çürümüş domuz ölüsü. (Baş, 2011)	180
Görsel 41: Zefir'in “inek-oluş” sürecine geçtiği sahne. (Baş, 2011).....	181
Görsel 42: "1.33" Kare formatı (Yeksan, 2019)	188
Görsel 43: İlineksel Kesme. (Yeksan, 2019)	191
Görsel 44: Veysel'in ölümünü ilineksel bir anlatımla ifade eden bir kesme. (Yeksan, 2019) ..	192
Görsel 45: Mezbahadaki ineğin bakış açısının anlatıcı perspektifiyle birleştiğini gösteren sahnelerden biri. (Erdem, 2010).....	198
Görsel 46: Terzinin ağladığı sahne. (Erdem, Kosmos, 2010)	199
Görsel 47: Mezbahanedeki ineğin öldüğü sahne. (Erdem, 2010)	199
Görsel 48: Zefir'in, tırtılla kurduğu dokunsal ilişki yakın çekimlerle betimlenir. (Baş, 2011)	201
Görsel 49: Yakın çekimler aracılığıyla Zefir'in ölü kertenkeleleri gömme süreci, karakterin doğayla olan ilişkisini ve sahnenin dokunsal estetiğini ön plana çıkarır. (Baş, 2011).....	202
Görsel 50: Zuhal'in, ölü kadının ellerini tutarak sahnenin dokunsal ve duygusal boyutunu güçlendirdiği anlatı bölümü.	203
Görsel 51: Veysel'in ilineksel-optik el imgesi. (Yeksan, 2019).....	204

GİRİŞ

“Biz hayvanlara, onların bize olduğundan daha bağımlıyız: Hayvanlar bizim geçmişimiz, biz onların ölümüyüz. Artık var olmadıklarında, hepsini bin bir zahmetle kendi içimizden icat edeceğiz” (Canetti, 2014, s. 57).

Bu tezin çıkış noktası olan Türk sinemasında hayvanlar, dokunma ve politika arasındaki ilişkiye dair akademik ilgim, çocukluktan beri hayvan dünyasına karşı duyduğum meraktan beslenmektedir. İlk çocukluk yıllarım, Kars’ın Esenyazı köyünde birçok hayvan türüyle iç içe geçti. 1995’te İstanbul’a göçle birlikte bu karşılaşmalar gitgide seyrekleşti. Köye uğradığım zamanlar haricinde hayvanlar hayatımdan çıkmaya başlasa da onların insana dokunuşunun, insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi nasıl dönüştürebileceğini bizzat deneyimlediğimi söyleyebilirim.

Hayvanları akademik bir odak olarak ele almaya başladığım yüksek lisans sürecinde hayvanlarla olan temasın dünyanın birçok yerinde belirgin bir şekilde azaldığını fark ettim. Örneğin, 2017 yılında *The Telegraph* gazetesinde yayımlanan “One in Eight Young People Have Never Seen a Cow in Real Life” başlıklı habere göre, 18-25 yaş grubundaki gençlerin %12’si gerçek bir inekle hiç karşılaşmamış. Bu gençler, televizyon aracılığıyla inekleri görmüş olsalar da kırsal alanlara gitme fırsatı bulamadıkları için gerçek bir inekle doğrudan temas kurma deneyimi yaşamamışlardır (Pledger, 2017). Son yıllarda birçok ülkede giderek yaygınlaşan “petting zoo” formatları, insanların hayvanlarla kurduğu dokunsal bağların ne denli zayıfladığını farklı bir açıdan gözler önüne sermektedir. Farrand ve Hosey’in “The visitor effect in petting zoo-housed animals: Aversive or enriching?” başlıklı makalesinde belirtildiği üzere, “petting zoo”lar, evcil veya yarı evcil hayvan türlerinin sergilendiği; insanların bu hayvanlarla doğrudan fiziksel temas kurabildiği ya da izin dahilinde onlara yiyecek verebildiği alanlardır (2014, s. 3). Çocukların belirli evcil hayvanlarla etkileşim kurabilmesi amacıyla geliştirilen bu formatın kökenleri 1930’lara kadar uzanmaktadır. Londra Hayvanat Bahçesi, 1938 yılında Avrupa’da çocuklara yönelik ilk hayvanat bahçesini kurarak bu alanda öncülük yaparken Philadelphia Hayvanat Bahçesi ise Kuzey Amerika’da çocuklara özel alan açan

ilk hayvanat bahçesi olmuştur. Hollanda'daki şehirlerde ise 1990'larda kurulan hayvanat bahçeleri aracılığıyla kentli çocukların hayvanlarla etkileşimi teşvik edilmeye çalışılmıştır (Wikipedia, "Petting zoo"). Günümüzde bu tür alanlar, hayvan kafeleri ve mobil "petting zoo" formatlarıyla daha yaygın hale gelmiştir. Tayvan'da başlayan bu eğilim, günümüzde dünyanın birçok bölgesinde farklı formatlarla yayılmaya devam etmektedir. Örneğin, "Ankara'da hayvan konseptli mekânlar" başlıklı haberde belirtildiği üzere, Ankara'da son yıllarda açılan hayvan konseptli kafelerde özel olarak tasarlanmış alanlar, müşterilere kedi ve köpek gibi evcil hayvanların yanı sıra rakun, baykuş, at ve eşek gibi hayvanlarla etkileşime geçme imkânı sunmaktadır. Bu tür mekânlar, insanların hayvanlarla temas kurarak onlarla vakit geçirmelerine olanak sağlamaktadır (Ertüm, 2024).

John Berger'ın bu tür tarihsel ve toplumsal dönüşümlere dair gözlemlerini ve eleştirel hayvan çalışmaları üzerine literatürü takip ederken bana ilham kaynağı oldu. Berger'ın insanlarla hayvanlar arasındaki bakışimsal ilişkinin tarihsel olarak nasıl değiştiğine dair analizleri üzerine düşünürken bir yandan da onun bu bakış açısını sinemaya uyarlamaya, hayvanlarla insanlar arasında kopmaya başlayan dokunsal ilişkinin Türk sinemasında nasıl bir karşılık bulmuş olabileceğini zihnimde canlandırmaya çalıştım. Berger, insan-hayvan ilişkilerini "bakış" kavramı üzerinden tartışmaya açtığı "Hayvanlara Niçin Bakarız?" başlıklı denemesiyle, hayvan çalışmaları alanında büyük bir ilgi uyandırmış ve bu konuda pek çok çalışmada referans olarak gösterilmiştir. Berger, hayvanların son iki yüz yıldır yavaş yavaş insan dünyasından çıktığını ve günümüzde artık *onlarsız yaşadığımızı* belirtmektedir (2017, s. 30-31; italik vurgu bana aittir). Bunun öncesinde, binlerce yıl boyunca gündelik hayat pratiklerinde insan dünyasının merkezinde yer alan hayvanlar, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren artan nüfus hareketleri, kentleşme, sanayileşme ve üretim araçlarındaki değişimler nedeniyle bu merkezden hızla uzaklaşmaya başlamıştır (2017, s. 18-19). Berger'ın işaret ettiği bu tarih aralığı, antroposen çağın etkilerinin de en güçlü şekilde hissedildiği dönemdir. Örneğin, 1970 ile 2010 yılları arasını kapsayan bir bilimsel araştırma, dünyadaki evcil olmayan omurgalı hayvanların sayısının yaklaşık %52 oranında azaldığını ortaya koymuştur (Davies, 2016, s. 100). Buna göre çağdaş dünyada hayvanların her yerden hızlı bir şekilde kaybolduğu söylenebilir.

Peki, bu koşullar yüzünden insanın gündelik hayat pratiklerinden uzaklaşan hayvanlar nereye gitmiştir? Berger, kaybolan hayvanların üç alanda ortaya çıktığını belirtir ve bu üç semptomu “bakış” kavramı etrafında problematize eder. Berger, hayvanların gözlerinin dikkatli ve uyanık olduğunu; insan dışında hiçbir türün bu bakışı tanıdık bir şekilde algılayamadığını belirtir. Hayvan ve insan bakışı arasında bir anlaşılmazlık ucurumu bulunmaktadır. *İnsanı bu bakışa çeken şey, onların tanıdık ama bir o kadar da farklı bakışıdır.* İnsan bu bakışa yakalandığında kendisinin farkına varır (2017, s. 20-21; italik vurgu bana aittir). Berger’a göre, hayvanların insan dünyasına yakın ama bir o kadar da uzak oluşu, insanla farklı bir arkadaşlık kurmalarını sağlamaktadır: “Bu, insan türünün yalnızlığına sunulmuş farklı bir arkadaşlıktır” (2017, s. 22). Nitekim, hayvanların bu tarihlerde ortadan kaybolmaya başladığı yıllar, insanın bu bakışı da kaybettiği yıllara denk gelir. Berger’ın belirttiği üzere, “Halka açık hayvanat bahçeleri dönemi hayvanların gündelik hayattan çekilmeleriyle başla[mıştır]” (2017, s. 43). Londra Hayvanat Bahçesi 1828’de, Jardin des Plantes 1793’te ve Berlin Hayvanat Bahçesi 1844’te halka açılan hayvanat bahçelerindendir (s. 43).

İkinci olarak hayvanlar görsel kültürde ortaya çıkar. Bunun en güçlü örneklerinden biri ise “Disney Endüstrisi”dir. Hayvanların bu yeni görsel imgeleri deneyimden yoksun, teknik bir görüyle ortaya çıkmaya başlamıştır ve bu anlatılar evrensellik kisvesi altında yayılım göstermiştir. Berger’a göre bu yeni ideoloji hayvanları basitçe gözlemlenen varlıklar statüsüne indirgemıştır. Bu temsil dünyasında onların da insanı gözlemleyebileceği gerçeği anlamını artık yitirmiştir. Bundan önce, sözgelimi halk anlatılarında insanın sürekli genişleyen bilgisinin biricik nesnesi olan hayvanların (2017, s. 38-39) bu yeni kültürel ortamda birer “fetiş nesnesi”ne dönüştüğünü belirtmek mümkündür.

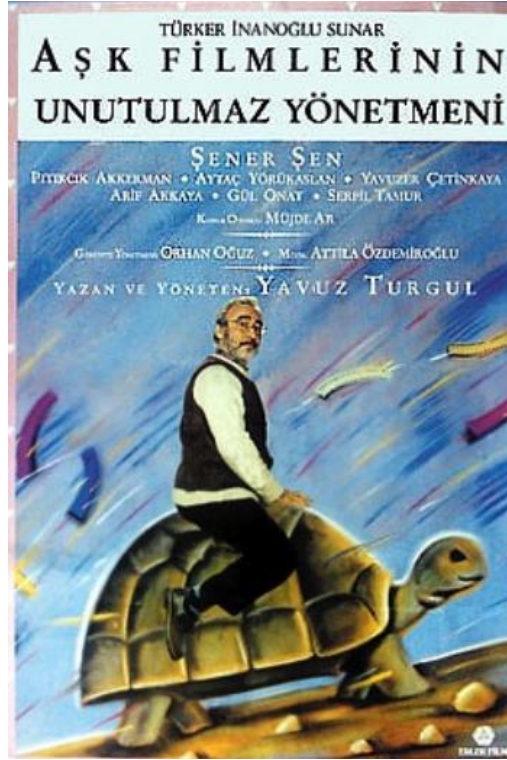
Hayvanların görünür olduğu üçüncü alan ise evcil hayvan kategorisidir. Berger’a göre “[g]ünümüzde, ev hayvanlarının sayısı hiçbir zaman en zengin ülkelerin şehirlerinde olduğu kadar çok olmamıştır.” (Berger, 2017, s. 35). Ancak bu küçük mekânlara sıkışan ev hayvanları, gerçek potansiyellerini ortaya çıkaramadıkları ve özgürlükten mahrum bırakıldıkları için “sahiplerinin hayat tarzını yansıtan yaratıklar” haline gelirler (2017, s. 36). Berger’a göre, kentlerden ibaret bu dünyada insan ve hayvanlar arasındaki karşılıklı

“bakış” silinme noktasına gelmiştir. Hayvanlarla kısıtlı ilişkiler sunabilen kentsel mekânların, insanın ve toplumun karakteristik yapısının dönüşümünde önemli bir rol oynadığı şu sözlerle vurgulanır: “İnsan toplumunun gelişmesinde muhtemelen can alıcı rolü olan ve yüz yıldan az bir zaman öncesine kadar bütün insanların her zaman deneyimledikleri insanla hayvan arasındaki bakışma yok olmuştur” (2017, s. 53).

Ancak bu tezin konusu “petting zoo”, hayvanat bahçeleri ya da evcil hayvanlar değildir. Amacım, çağdaş dünyada hayvanlar ve insanlar arasındaki giderek azalan etkileşimlerin bir semptomu olarak değerlendirilebilecek bu tür sosyolojik örneklerde karşılaşılan dokunsal eksikliği Türk sineması açısından incelemektir. Bu minval üzere, Türk sinemasının hayvanların yok oluşuna ilişkin nasıl bir estetik ve etik-politik bakış açısı ürettiğini tartışmaya açıyorum. Ampirik dünyada hayvanlar ve insanlar arasındaki dokunsal eksikliğin Türk sinemasında nasıl problematize edildiği sorusunu araştırırken karşımıza çıkan temel kavramlardan biri, hayvanların politik imgesidir. Nitekim ileride göreceğimiz gibi, bu filmlerde bir yandan “göz göze” bakışlar ya da fiziksel temaslar yoluyla insanla karşılaşan hayvanlar insanın öznel pozisyonu üzerinde etkilerde bulunup onun dünyayla ve toplumla olan politik ilişkilerinin dönüşümünde rol oynamaktadır. Diğer yandan filmlerin estetik dilinin inşasında kurucu bir işlev üstlenirler.

Hayvanların, filmlerin içeriği ve biçimi arasındaki ilişkiyi politik bir düzlemde nasıl kesiştirip problematize ettiğini anlamak adına, Türk sinemasında kaplumbağaların yer aldığı iki örnek filme kısaca değinmek faydalı olacaktır. Kaplumbağa imgesinin aşağıda belirtilen iki filmdeki farklılaşan yönleri, ampirik dünyada kaybolma sürecine giren hayvanların, Türk sinemasında “yaşam” sorusu etrafında politik bir içerik kazanırken nasıl dokunsal bir özellik kazanmaya başladığını ortaya koymaktadır. Kaplumbağa imgesine ilişkin ilk olarak Yavuz Turgul’un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*’ne (1990) bakacak olursak bu filmin son sahnesinde Haşmet Asilkan (Şener Şen) yaşama dair bütün umudunu yitirmiş ve etrafına sardığı film rulolarını ateşe verip intihar etmek üzeredir. Bu esnada devrilen akvaryumdan çıkan kaplumbağalar yavaş adımlarla ilerlemeye başlar. Bu sırada bir sessizlik ve hareketsizlik anı oluşur. Kamera, karakterin elinde yanan kibrite ve kaplumbağalara odaklanır. Kaplumbağalar yavaş adımlarla ilerlemeye devam eder; bu sekans Haşmet Asilkan için bir umuda dönüşür. Asilkan,

kibriti söndürüp kaplumbağaların izinden kendi yoluna gitmeye, başka bir deyişle, yaşamaya devam etmeye karar verir. Filmin, Görsel 1’de bulunan afişine¹ de taşınan kaplumbağa, bir metafor olarak filmdeki başkalaşım anını vurgulamak amacıyla son sahnede etkili bir şekilde kullanılır. Ancak bu metaforun, filmin hareket-süre blokları içinde ve karakterin anlatıdaki işlevi açısından tamamlayıcı bir öge olmaktan öteye geçemediği söylenebilir.



Görsel 1: *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Turgul, 1990) film afişindeki metaforik kaplumbağa imgesi (İnanoğlu, 2017, s. 921).

Kaplumbağa imgesiyle karşılaştığımız bir diğer film, Nuri Bilge Ceylan’ın *Kasaba*’sında (1997) ise kaplumbağalar metaforik anlatımın son derece dışında, başka bir şekilde, insanın sembolik sınırlarını bulanıklaştıran bir düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Kaplumbağanın bu filmdeki rolünün, Turgul’un (1990) filminde karşılaştığımız “yol

¹ Filmin afişi şu kitaptan alınmıştır: İnanoğlu, İlker (2017). *5555 Afişle Türk Sineması*, Kabalcı, s. 921.

gösterici” işlevden öte, insanın hayvanlarla kurduğu insan-merkezli ilişkiyi kesintiye uğratan bir şekilde öne çıkmaya başladığı söylenebilir.



Görsel 2: Ali’nin kaplumbağayı ters çevirip ölüme terk ettiği sahne (Ceylan, 1997).

Kasaba’da çocukların kaplumbağayla oyunlarında, bilinegelen yaklaşımların dışına çıkılır. Ali (Cihat Bütün), oyunlarının birinde (yukarıda bulunan Görsel 2’nin olduğu sahnede), ormanda karşılaştığı bir kaplumbağayla “göz göze” gelir, onu uzunca bir süre gözlemler. Uzun bir sekansla yer verilen bu tuhaf karşılaşmada, kaplumbağayı ters çevirir; kaplumbağanın bu şekilde öleceğini bilmesine rağmen, hayvanı bu pozisyonda bırakıp oradan uzaklaşır. Bu “ölüm kalım” oyunu sonraki sahnelerde çocuğun iç dünyasında “kâbus” imgeler yoluyla gelgitli bir ruh haline neden olur. Örneğin, Ali bu oyunu oynadığı günün akşamında rüyasında annesini pencerenin eşik gözünde kaplumbağaya benzer bir pozisyonda dururken görür; annesi bu pozisyondayken aniden düşerek yere yığılır, Ali irkilerek uyanır. Buna göre Ali’nin kaplumbağaya uyguladığı şiddetin, onun “hayvan-oluş”a geçmesine neden olduğu; iç dünyasında bir gedik oluşturduğu ve bu imgenin, film tarafından karakterin aile, toplum ve dünyayla ilişkisinin sorunlu yönlerini irdelemesine olanak tanıdığı söylenebilir. Gilles Deleuze’e göre, “hayvan-oluşlar” insan ve bir hayvan arasındaki bir benzeşimden, ya da insanın hayvanı

taklit etmesinden öte iki varlık arasında paralel olmayan bir evrimsel süreçtir. Hayvanla karşılaşmadaki deneyim insanın özne pozisyonunda değişiklikler meydana getirmektedir ve başkalaşmasının yolunu açmaktadır (1990, s. 16). Buna göre kaplumbağa ve Ali arasındaki bu şiddetli karşılaşmanın, Ali'nin başkalaşmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Öte yandan bu başkalaşım, “rüya imgeler” ve “fantezi imgeler” yoluyla filmin sinematografik dilini etkisi altına alır. Deleuze'ün belirttiği üzere hem öznenin hem de filmin duyu-motor şemasını kesintiye uğratan bu tür imgeleri saf optik imgeler olarak tanımlar (2021, s. 9) ve bu tür imgelerin dokunsal bir özelliğe sahip olduğunu belirtir (2021, s.23).

Kasaba filminde karşılaştığımız bu yeni bakış açısı, aynı zamanda Türk sinemasının, özellikle 1990 yıllardan sonra ağırlıklı olarak öne çıkardığı yeni bir hayvan imgesinin bir örneği olarak ele alınabilir. Tez kapsamında incelenen filmler şunlardır: *Hanım* (Refiğ, 1990), *Kosmos* (Erdem, 2010), *Devir* (Zaim, 2013), *Abluka* (Alper, 2015), *Koca Dünya* (Erdem, 2016), *Zefir* (Baş, 2011), *Yuva* (Emre Yeksan, 2019). Bu filmlerin ortak noktası, hayvanlar ile insanlar arasındaki dokunsal deneyimlere eşlik eden politik bir muhtevadır. Bu politik muhtevayı mümkün kılan kavramlardan biri ise “ötekilik”tir. Asuman Suner'in *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, Türk sineması askeri darbelerin yarattığı toplumsal travmalar, neoliberal politikaların derinleştirdiği sınıfsal ayrımlar ve iç göçlerin tetiklediği yabancılaşıma gibi sorunların etkisiyle 1990'lı yıllardan itibaren, ötekileştirilen bireyleri ele almaya başlamıştır. Suner, bu filmlerin kimlik ve aidiyet meselelerine yoğunlaştığını şu sözlerle vurgular: “Bir yere ve topluluğa ait olma duyusunun zedelendiği, kırıldığı ve giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar” (2006, s. 256-257). Türk sinemasında, “ötekilik” kavramı açısından, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren vizyona giren filmler üzerine geniş bir literatür oluşmuştur (Uzun, 2026; Pöstecki 2012; Yüksel 2012; Orta, 2013; Daldal 2021; Yılmazok 2019; Yerlikaya, 2020; Pekşen 2020).

Öznelliğe ve bireysel deneyimlere odaklanan bu filmler, bireylerin toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlarla olan ilişkilerini varoluşsal temalar çerçevesinde ele alırken hayvan

imgelerine de sıklıkla başvurmaktadır. Yeşilçam sinemasında genellikle bir arka plan ya da metafor olarak kullanılan hayvanların, Türk sinemasında, 1990'lı yıllarla birlikte karşılaştığımız bu bireysel anlatılarda insan özneliliğiyle kurdukları ilişkiler üzerinden maddilikle simgesellik arasında kurgulanmış karakterler olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Bu filmlerde hayvanların politik failer olarak tanımlanmasını mümkün kılan özelliklerden biri, insanın “ötekisi” olarak öne çıkmaları ve diğer ötekiliklerin yaşadığı sorunlara metonimik bir düzlemde eklemlemeleridir. Örneğin bu filmlerde hayvanlar, yoğunlukla öznenin toplumsal ve politik baskılar karşısında sıkıştığı noktalarda birer “kaçış çizgisi” yaratmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi, “molar segmentler” örgütlenmiş, kodlanmış, yapılandırılmış ve sabitlenmiş yapılardır. Bu segmentler, bireylerin ya da grupların sabit kimliklerle tanımlandığı makro yapılara işaret etmektedir ancak bu sabitlik, her zaman moleküler akışlarla, kaçış çizgileriyle ve değişim potansiyelleriyle sarsılabilir. (1987, s. 217). “Hayvan-oluşlar” ise bu tür segmentler karşısında moleküler oluşlara olanak tanıyabilirler (1987, s. 242). İnsan ve hayvan arasındaki insan- merkezli olmayan bu yeni “eklemleme” biçimi, örneğin Yeşilçam filmlerdeki yoldaşlık anlatılarından öte, hayvanla karşılaşma anında ortaya çıkan kaotik yeğinlikler zemininde gelişmektedir.

Bu kaotik yoğunluklar, filmlerin, öznenin iktidar mekanizmalarıyla sorunlu ilişkisini araştırmasına olanak tanırken etik vizyonlarını doğa, hayvanlar ve yaşam soruları gibi konuları da kapsayacak şekilde genişletmektedir. Her ne kadar bu filmlerde hayvan haklarına yönelik bir söylem etrafında net bir ortaklaşma görülmesi de güçlü bir duyarlılığın varlığından söz etmek mümkündür. Hayvanların, ekolojik kriz, çevre sorunları ve eko-feminizm gibi toplumsal-politik meselelerle ilişkilendirilerek öne çıkması, onların sinemadaki yerini politik bir muhteva çerçevesinde daha da güçlendirmektedir. Hayvanların bu dönemde görünür olmaya başlayan politik imgesinin Berger'ın da işaret ettiği gibi ampirik dünyadaki kayboluşlarıyla koşutluğu, bu tez çalışmasının temel odak noktalarından biridir. Ancak, Berger'ın vurguladığı sorun, çağdaş insanın hayvanların bakışından mahrum kalmasıdır. Bu çalışmanın asıl odak noktası ise, insanın hayvana dokunma imkânını değil, bir hayvanın insana dokunmasının nasıl mümkün hale getirilebileceğini sorgulamaktır. Tez kapsamında incelenen filmler,

hayvanların kayboluşu karşısında hem içerik hem de biçim açısından etkilenmiş olmalarıyla bu soruyu tartışmak için bir veri sunmaktadır.

Bu noktada belirtmek gerekirse, “politik film” kavramı genel anlamda, Asuman Suner’in ifade ettiği gibi, “[...] somut toplumsal/tarihsel olayları konu edinmesi ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alması bağlamında” kullanılıyor olsa da bu tezde kavrama yeni bir boyut kazandırılmaktadır. Kavram, hayvanların temsili üzerinden bir politika üretme aracı olarak ele alınmaktadır. Çağla Karabağ Sarı “12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması” başlıklı tezinin “politik sinema” başlıklı bölümünde ayrıntılı bir şekilde tartıştığı politik film kavramının, doğasında bulunan muğlaklık ve belirsizlik nedeniyle neredeyse her filmi içe alacak şekilde genişletilebildiğini belirtir (2012, s. 128). Bu nedenle, Suner, aidiyet ve kimlik sorunsalını politik filmleri ayırt etmek için önemli kavramlar olarak önerir. Suner’e göre, politik filmler “olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar” (2006, s. 257).

Bu çalışmada incelenen filmlerde, aidiyet ve kimlik kaybının izleri, toplumsal ve siyasi baskılara karşı eleştirel bir duruşun sergilendiği yerlerde bulunabilir. Toplumla aidiyet bağını yitiren karakterler, bir arayış sürecine girerler. Bu arayış sürecinde hayvanlar, yukarıda tartışıldığı gibi, hayvan-oluşlar yoluyla bir “kaçış çizgisi” yaratır. Ancak benim odaklandığım temel nokta, hayvanların bu kaçış çizgilerindeki “işlevsel” rollerinin ötesinde, karakterlerin bu hayvan-oluşlar yoluyla hayvan yanlısı bir mücadeleye nasıl katıldıklarıdır. Bu mücadele, incelenen filmlerde hayvanların politik dokunuşlarını anlamak için önemli bir anahtar sunar. Gilles Deleuze’un modern sinemayı politikayı minörleştirerek dolaysız hale getirme işleviyle tanımladığı düşüncesi, bu noktada anlam kazanmaktadır. (2021, s. 266). Buradan hareketle klasik sinemadaki majör politikanın hayvanları dışarıda bırakan özne-merkezli politik yaklaşımının aksine, özneliğin sürekli bir başkalaşım halinde olduğu ve minör özellikler barındıran modern filmlerde hayvanlar,

(hayvan-oluşların olduğu durumlarda) özne konumuna gerek duymaksızın politikleşmenin yollarını bulabilirler.²

Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben ve Martin Heidegger gibi filozofların çalışmalarında öne çıkan 'insan-hayvan ayrımı'na ilişkin tartışmalar, Eleştirel Hayvan Çalışmaları alanında önemli bir literatürün oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu literatürün, son yıllarda Türk sinemasındaki hayvan imgelerine yönelik araştırmaların artmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Ancak Zeynep Şahintürk'ün “A Living Dog is Better Than a Dead Lion’: Representations of Animal Otherness in Post-1990s Independent Turkish Cinema” (2016) başlıklı yüksek lisans tezi dışında, bu dönemi bütüncül bir perspektifle ele alan başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Zeynep Şahintürk, 1990 sonrası bağımsız Türk sinemasında şiddetin sorunsallaştırılma biçimini biyoiktidar üzerinden incelemekte ve hayvanların bu filmlerdeki sembolik işlevine odaklanmaktadır. Çalışmasında cinsiyetçilik, milliyetçilik ve türçülük arasında biyopolitik bir bağlantı kurulduğunu ileri sürmektedir (2016, s. 4). Şahintürk’e göre, bu filmlerde hayvan karakterleri de en az "ötekileştirilen" insan karakterler kadar önemli bir fonksiyon üstlenmektedir; çünkü hayvanlar, hem insanların doğrudan bir uzantısı olarak hem de toplumdaki şiddet ve gücün nasıl işlediğini, hayvanlar ve insanlar üzerinde eşit derecede mağduriyet yarattığını gösteren metaforlar olarak temsil edilmektedir (2016, s. 4-6).

Türk sinemasında hayvanlar üzerine yapılan diğer çalışmalarda da ilgi, adalet, hak, etik sorumluluk ve insan-merkezciliğin eleştirisi gibi konulara yoğunlaşmaktadır. Salim Olcay, “Türk Sinemasında Hayvan İmgesi” (2019) başlıklı yazısında, çok sayıda film üzerinden hayvan konusunu incelerken Yeşilçam sinemasının hayvanlara karşı tutumunun sorunlarını ele almaktadır. Olcay, Yeşilçam sinemasını, yoz ve kadercı insanileşme hedefi gütmeyen tipik bir kültür endüstrisi ürünü olarak tanımlamakta ve bu açıdan hayvanların genellikle bir dekor, sahne eşyası ya da filmlerin anlatımını güçlendirmek için kullanılan bir metafor olarak kullanıldığını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, bu filmlerde hayvanlar, aşağı bir tür olarak görülmekle birlikte çağdaşlaşma

² Ayrıntılı bir tartışma için bkz: Bu tezin üçüncü bölümünde, Gilles Deleuze’ün “hayvan-oluş” kavramı ile Jacques Derrida’nın “egemenlik” kavramı ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir. Bu kavramlar açısından, hayvanların özne-merkezli bir politikanın dışında nasıl bir konum aldıkları, filmlerden seçilen örneklerle tartışılmaktadır.

önünde bir engel olarak da öne çıkmaktadır. Hayvanların filmlerde istismar edilmesi ise çoğunlukla doğal bir durum gibi gösterilmiştir (Olca, 2019).

Nil Kemer, “Sinemada Hayvanların Kullanımı ve Etik ile Hayvan Haklarının Gündeme Getirilmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde (2016), benzer bir yaklaşım benimseyerek, filmlerde hayvanların yer alma biçimlerine ilişkin öne çıkan sorunları ve bu sorunları aşmaya çalışan sivil toplum örgütlerinin katkılarını tartışmıştır. Sevgi Can Pekmezci Sargın ise "Hayvan Hakları Konulu Toplumu Bilinçlendirmeye Yönelik Canlandırma Çalışmaları: Karakter Tasarımı Temelinde Live Action Uygulamalar" başlıklı tezinde (2010), hayvan hakları literatüründen yola çıkarak “live action” ile üretilen filmlerin hayvanları nasıl temsil ettiğini ve çocukların/gençlerin hayvan sevgisini kazanmalarındaki olası rolleri tartışmıştır.

Bu tez, mevcut çalışmalardan farklı olarak, hayvanların bu filmlerde politikayla olan ilişkisini, ampirik dünyadaki kayboluşu açısından merkeze almaktadır. Bu kayboluşun analizi ise bu filmlerin paylaştığı üç özgün imge üzerinden yapılmaktadır. Bu imgelerden ilki hayvanın kayboluşu, ikincisi hayvanın hayvan oluşlar sonrasında karaktere musallat olması ve üçüncüsü de hayvanın filmin anlatı diline musallat olmasıdır. Filmlerde hayvan karakterlerin genellikle başlarda insan karakterlerle (çoğunlukla şiddet içeren) fiziksel temas sonucunda yaralandığı veya öldüğü gözlemlenmektedir. Bu olayların ardından hayvanlar genellikle ortadan kaybolur; ancak bu kayboluş, onların filmdeki rolünü (yerini) sonlandırmaz. Aksine, hayvanların kayboluşu, insan karakterlerin öznelliğine deyim yerindeyse musallat olur ve bu musallat olma, film boyunca etkisini sürdürür. Kaybolmanın -çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacağı üzere- öznenin duyu-motor şemasında yaşanan bir kesintiyle ilişkili olabileceği öne sürülebilir. Bu musallat olma, ya hayvan-oluş deneyimi aracılığıyla ya da filmin anlatı evreninde hayvan-oluşa dair bir söylem üzerinden gerçekleşmektedir.³ Ayrıca, musallat olma durumu yalnızca

³ “Hayvan-oluş” ve hayvanların insana musallat olması arasındaki ilişkinin nasıl işlediği hakkındaki bir tartışma için bu tezin üçüncü bölümünün giriş kısmındaki analiz incelenebilir. Tezin bu bölümünde, Deleuze ve Guattari’nin, *Moby Dick* ve “Lord Chandos’un Mektubu” metinleri üzerinden yaptığı tartışmalar ele alınmıştır. Deleuze ve Guattari, özellikle “şeytani hayvanlar” olarak adlandırdıkları hayvanların, hayvan-oluş sonrasında insana musallat olduğunu ve onların “moleküler-oluş” süreçlerine geçişinde belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır.

insan karakterlerin özneliliğiyle sınırlı kalmaz; filmin görsel ve işitsel anlatı diline de “saf optik” imgeler, “fantazmalar”, “rüya” ve “kâbus” imgeleri gibi unsurlar aracılığıyla nüfuz eder. Böylece, hayvanın kayboluş imgesi, filmin genel estetik yapısını derinden etkilemektedir.

Bu tez çalışması incelenen filmlerde karşılaştığımız bu üç imgeyi John Berger’in (2017) *Hayvanlara Niçin Bakarız?* kitabındaki “bakış” kavramı; Jacques Derrida’nın *On Touching: Jean-Luc Nancy* (2005) çalışmasındaki “dokunsal” kavramı ve *The Beast and the Sovereign I* (2009) çalışmasındaki “egemenlik” kavramı; Gilles Deleuze’nin (2021) *Sinema II: Zaman-İmge*: kitabındaki “saf-optik imge” kavramı ile “modern politik sinema” hakkındaki tartışmasından; Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*’daki “hayvan-oluş” kavramı üzerinden analiz ederek kavramsal bir tartışma yürütmeyi amaçlamaktadır. Bu argüman, filmlerdeki üç imge arasındaki ilişkiye dayanılarak temellendirilmiş, yukarıda belirtilen düşünürlerin kavram setleri ışığında analiz edilmiştir. Bu analiz sürecinde “dokunsal hayvan” kavram geliştirilmiş ve tezin analiz bölümü, bu kavram etrafında şekillendirilmiştir. “Dokunsal hayvan” kavramı, etik-politik, tarihsel ve estetik boyutları içeren “dokunsal” (*tactile*) kavramı üzerinden ele alınmaktadır. Dokunsal kavramı, ampirik dünyada kaybolan hayvanların Türk sinemasında politik olarak nasıl tezahür ettiğini anlamaya yönelik önemli bir işlev üstlenmektedir. İncelenen filmlerin içeriği ve biçimi arasındaki ilişkinin, ampirik dünyada kaybolan hayvanların politik dokunuşla bağlantısını anlamak için öncelikle bu düşünürlerin dokunsal kavramına dair görüşlerini incelemek yerinde olacaktır. Dokunmanın bu rolüne dikkat çeken önemli düşünürlerden biri Walter Benjamin’dir.

Walter Benjamin’in sanat ve kitle kültürü arasındaki ilişkileri ele aldığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı çalışmasında dikkat çektiği üzere, modernliğin neden olduğu yabancılaşıma ve toplumsal mesafelenme, her şeyin birbirinden uzaklaşmasına yol açmaktadır. Benjamin’e göre, bu çağın karakteristik özelliği, dokunma ihtiyacını öne çıkarmaktadır. Bu ihtiyaç, özellikle savaş sonrası yıkımların ve toplumsal dönüşümlerin bir sonucudur. Daha önce insanı merkezine alan sanat yapıtları, yirminci yüzyılın önemli sanat hareketlerinden biri olan Dadacılık’ta

dokunsal bir etkisi olan “mermiye” dönüşerek izleyiciye doğrudan çarpar (Benjamin, 2002, s. 74-75). Dadacılar, savaşların ve yıkımların felce uğrattığı insan ilişkilerinin yalnızca “dokunarak” onarılabileceğini savunur ve sanatçıları dokunsallığı yakalamaya davet ederler (Benjamin, 2002, s. 78). Bu etik motivasyon, yalnızca savaş sonrası acıların iyileşmesine değil, Benjamin’in terminolojisinde geniş bir toplumsal ilişkilenme biçiminin kurulmasına işaret eder.

Benjamin’in dokunsal kavramı, kitle kültürü içinde devinen çağdaş insanın daha sahil ilişkiler kurmasının yollarından biri olarak değerdendirilebilir. Dokunsallık kavramı, “kayıp” imgesini barındırması açısından hayvanlarla olan ilişkileri de değerdendirme olanağı sunar. Berger’in de hayvanların ampirik dünyadaki kayboluşuna ilişkin tespitlerinden hareketle, Türk sinemasında hayvanın kayboluş imgesi ile dokunsal kavramı arasında tarihsel bir bağlantı olduğu söylenebilir. Özetle, Benjamin’in dokunsallık ve modern dünyada ilişkiler üzerine yaptığı analiz ile John Berger’in hayvanların modern dünyadaki kayboluşunu “bakış” kavramı üzerinden ele alışı, birbirini tamamlayan iki önemli bakış açısıdır. Benjamin, modernliğin yarattığı yabancılaşmanın dokunsallıkla yeniden tesis edilebileceğini öne sürdüğü gibi, Berger de hayvanların insan dünyasından uzaklaşmasıyla bakışma (ve dokunma) pratiklerinin nasıl dönüşüme uğradığını tartışır. Bu iki bakış açısı, insan ve hayvanlar arasındaki temasın maddi koşulların dönüşümüyle birlikte zayıfladığı düşüncesine kapı aralar. Hayvanat bahçelerinin kentlerde yaygınlaşması, hayvanların ev içi alanlarda sıkışık kalması ile hayvan imgelerinin modern görsel kültürde insanbiçimci bir düzleme hapsolması arasındaki paralellikler, çağdaş insanla hayvan arasındaki kopan temasın bir yansıması olarak değerdendirilebilir.

Ancak Berger’in, insan ve hayvan arasındaki bakışmayı daha çok öznenin bakışı üzerinden ele alması ve bu kopuşun insanlar tarafından nasıl deneyimlendiğine odaklanması (2017, s. 20-21), onun yaklaşımının insan-merkezciliği sürdürdüğü ve insan-hayvan ayrımını bu yönüyle canlı tutan bir çerçeve sunduğu şeklinde değerdendirilebilir. Bu yaklaşım, hayvanların yok oluş durumunu anlamak için ele alındığında, insan-hayvan ayrımının maddi koşulları (özellikle kentleşme) üzerindeki etkilerine odaklanmak daha yerinde olacaktır. Çünkü hayvanlarla insanlar arasındaki dokunsal ilişkileri kesintiye

uğratan kentlerin epistemolojik temellerine bakıldığında, insanın kendisini hayvandan radikal biçimde ayıran metafizik düşünce sistemlerinin belirleyici rol oynadığı görülmektedir. Bu ilişki, Derrida'nın insan-hayvan ayrımı ve kentlerin epistemolojik temellerine dair analizleriyle genişletilebilir. Hayvanların bu kayboluşunun ardında yatan felsefi ve politik temellerin izlerini ise Aristoteles'in *Politika*'sındaki varlık tanımında bulmak mümkündür. Aristoteles'e göre;

Şehrin doğal bir gerçeklik olduğu ve insanın doğal olarak bir Şehirde yaşamaya yazgılı bir varlık olduğu açıktır [politik hayvan, to ñ phusei e polis esti, kai oti antho ÷pos phusei politikon zo ÷on: politik bir hayvandır]; şehirsiz olan, doğası gereği ve tesadüfen değil, ya alçalmış ya da insandan üstün olan bir varlıktır [Şehirsiz olan, apolis olan, apolitik olan, ya insanın altında ya da üstündedir, ya bir hayvandır ya da tanrıdır: politik olan tam anlamıyla insandır, yaşamda olan tam anlamıyla insandır: “şehirsiz olan (kai o apolis dia phusin kai ou dia tukhe ñ, vb.), doğası gereği, tesadüfen değil, insanın ya altında ya da üstündedir”]... Ve böylece insanın neden diğerlerinden, arılardan ya da toplu yaşayan hayvanlardan daha fazla politik bir varlık olduğunun nedeni açıktır. İddia ettiğimiz gibi, gerçekten de doğa hiçbir şeyi boşuna yapmaz; şimdi hayvanlar arasında sadece insanın konuşması vardır [logon de ÷monon anthro ÷pos ekhei to ñ zo ÷on: yani, politiklik ile logos'a eğilim arasında temel bir bağ vardır, bunlar birbirinden ayrılamaz] (alıntılayan Derrida, 2009, s. 347; Aristoteles, 1932, s. 2)⁴

Derrida, *The Beast and the Sovereign I* başlıklı çalışmasında “insan-hayvan ayrımı”nın “egemenlik” kavramının oluşumundaki rolünü ve bu rolün tarihsel süreçteki evrimini incelerken kentlerin hayvansızlaştırılmasında kent politikası ile insan-hayvan dinamiği arasındaki sembolik ilişkilerin önemine dikkat çeker. Derrida, Platon'un “insan konuşan bir hayvandır” ifadesinin köklerini ele alırken, bu logosantrik düşüncenin Aristoteles'te bir adım daha ileri götürüldüğünü ve politik bir boyut kazandığını vurgular. Aristoteles'in “insan politik bir hayvandır” ifadesindeki “politika” kavramına dair yapısökümcü bir analiz yaparak, “logos” (söz), “politika”, “polis” (şehir) ile insan arasında bir bağlantı kurduğuna işaret eder. Bu çerçevede, politik olmanın gerekliliği, kişinin polis'in surları içinde yaşaması ile ilişkilidir. Bu sur, insanı doğadan ve hayvanlardan ayıran sembolik bir engel olarak tasavvur edilir. Şehrin dışına atılan bir kişi, “apolis” durumuna düşer ve bu da onu “apolitik” bir varlık haline getirir. Politik olan ve yaşayan, tam olarak insandır (Derrida, 2009, s. 347). Dolayısıyla “politik bir hayvan” olarak insan, bu niteliğini ancak polis'te, yani politikanın temeli olan kentte deneyimleyebilir. Başka bir deyişle, “logos-

⁴ Köşeli parantez içindeki açıklamalar ve yorumlar Jacques Derrida'ya aittir.

polis-politikon” kavramları arasındaki ilişki, insanın varoluşunu tanımlarken şehri (polis) bu simgesel bağın merkezine yerleştirmektedir.

Derrida, hayvanları dışlayan bu ilişkiselliğin felsefe tarihi boyunca tekrarlandığına dikkat çeker. Varoluşu, insanın ontolojik özelliklerinden hareketle tanımlayan bu ayrımcı logosantrik düşünce, Heidegger tarafından fark edilmiştir; ancak Heidegger, “zaman” (ve ilerleyen bölümlerde ele alacağımız “el”) kavramına sızmanın yolunu bulmuştur. Derrida’ya göre, Heidegger'deki “zoon-logon-ekhon” ifadesi, insanın “logos”a sahip olma durumu ile politik bir varlık olma durumu arasındaki bağı yeniden kurgulamaktadır. Çünkü, insanın politik bir hayvan olarak tanımlanması, onun “logos”a sahip olma niteliğinden ayrı düşünülemez (2009, s. 346-347). Bu durumda, kentlerin insan-merkezi doğası, hayvanları simgesel alanın dışına iterken burada yaşayan insanın politik özneliliği ile hayvanlar arasındaki dokunsal bağın da problematik bir hale geldiği söylenebilir.

Politika ve varoluş arasındaki bu karşılıklı ilişki, Derrida’nın *On Touching: Jean-Luc Nancy* başlıklı kitabında dokunsal kavramını problematik yapısını analiz ederken merkezi bir konumda yer alır. Derrida, bu çalışmada “dokunsal” kavramını metafizik düşüncenin yarattığı sorunlar çerçevesinde ele alır ve insan-hayvan ayrımının bu sorunu nasıl hem kurduğuna hem de derinleştirdiğine odaklanır. Bu düşüncede, bir hayvana dokunmak veya onun bakışındaki dokunsallığı hissetmek belirli bir sınırın varlığına bağlıdır. Derrida'ya göre dokunma, ancak dokunulan şeyin dokunulmazlığının ihlal edilemezliğine dayanarak gerçekleşir ve bu karşılıklı ilişki, dokunmanın özündedir. Dokunan ile dokunulan arasındaki “limitrofik” (*sınırdaki kalan*) deneyim, dokunmanın “aporetik” (açmaz) doğasını yansıtır ve Derrida bunu "dokunma yasası" olarak adlandırır. Öncelikle bu yasa, doğadaki canlılar arasındaki ilişkilerin temelinde yatar: “[B]u (yasa), insanlık öncesinde ve her zaman varlıklarla canlılar arasındaki ayrım öncesinde, 'doğa'da meydana gelir” (2005, s. 68). Örneğin bir aslan avlandığı zaman yalnızca avın yaşamı riske girmez, aslan da bu şiddetli karşılaşma anında yaralanıp yaşamını kaybedebilir. “Dokunma yasası” gereği aslanın avına dokunmasının yolu ise, kendisinin de dokunulabilir olmasıyla mümkün olabilir. Bu, doğadaki var oluşun en temel ilkelerinden biri olarak kabul edilebilir.

Ancak Derrida doğadaki dokunmanın merkezinde bulunan bu limitrofik deneyimin insan tarafından ihlal edildiğini ve bu ihlalin ise metafizik bir buyrukla meydana geldiğini savunur. Bu düşünce rejimi, kimin veya neyin özne olacağına karar veren ve etik ilişkileri düzenleyen bir politik güçtür. Derrida şöyle der: “[B]üyük harfle yazılan Yasa’nın figürünü tanıyoruz. Burada, herhangi bir (dini, etik, hukuki veya başka bir) belirlemeden önce, yasa’yı, 'doğa' olarak adlandırmayı öğrendiğimiz şeyle temasın ya da sürekliliğin kesintiye uğraması anlamında, bir buyruk olarak işitip anlıyoruz” (2005, s. 68). O halde insanın hayvanlarla ilişkisinin, “insan-hayvan ayrımı” ve gösteren rejimi nedeniyle şiddete içkin olduğu söylenebilir. Burada, doğadaki “dokunma yasası”nın, “özne”nin “egemenliği” ve menfaati için bir “buyruk” yoluyla ihlal edildiğine işaret edilmektedir. Derrida dokunmanın etik-politik bir kavram olduğunu; “aynı” ve “başka” arasındaki ilişkide oynadığı yaşamsal rol dikkate alınmadan anlaşılmayacağını altını çizer. Bu iki kavram arasındaki karşılıklı ilişkisi ise dokunma kavramındaki aporetik ilişkilene kipiyle yakından ilişkilidir (2005, s.68).

Derrida, dokunma yasasının, felsefe tarihinde kilit bir rol oynayan metafizik düşüncenin dokunmayı yalnızca insana atfetmesiyle ihlal edildiğini savunur. Örneğin, Heidegger hayvanların “el” organına sahip olmadığını; yalnızca kavrayıcı organlara sahip olduklarını ileri sürerek insanı hayvandan ayırır. Derrida’ya göre, Heidegger’in bu ayrımı, insanı düşünce, mantık ve rasyonellikle ilişkisi açısından hayvandan ayıran metafizik düşüncenin izlerini taşır. Derrida, bu düşünce sisteminde dokunma kavramı hakkındaki görüşlerin birbirini tekrarladığını ve insanı hayvandan ayırmaya yönelik bir epistemolojiye dayandığını belirtir: “İnsanlar bu ele sahip olan tek varlıktır; en güçlü ve en katı anlamda yalnızca onlar dokunabilir. İnsan daha çok dokunur ve daha iyi dokunur. El tam anlamıyla insana aittir; dokunmak tam anlamıyla insana aittir: bu aynı önermedir” (2005, s.154-155).

Leonard Lawlor’un “‘Animals Have No Hand’: An Essay on Animality in Derrida” makalesinde belirttiği üzere Heidegger’in, kavrayıcı organ ile insan eli arasında yaptığı ayrımın “alma-verme”yle ilişkilidir. Hayvanın “kavrayıcı organ” olarak eli, varlığın özüne “olduğu hâliyle” erişemez. Oysa insanın eli bir şeyi tutarken insanın o şeyle düşünsel bir bağ kurmasını sağlar. El ise insanın yerine ikame olmak suretiyle varlığa

erişir. Derrida'ya göre Heidegger “metafizik ontoloji”den kaçmasına rağmen ele yüklediği bu anlam yüzünden hayvanları düşünceden yoksun makineler olarak gören geleneksel felsefi görüşe sürüklenmekten kurtulamamıştır (Lawlor, 2007, s. 47-48). Buradaki temel sorun, dokunma duyusunun insan eli ile ayrıcalıklı kılınması ve bu dokunsal merkeziliğin insan ile hayvanlar arasında bir ayrım yaratarak hayvanların dışlanmasına yol açmasıdır. Dokunma sadece insanlara özgü değildir; hayvanlar dünyasında da vardır. Dokunma merkezli felsefe ise hayvanlar dünyasındaki dokunmayı bilerek/farkında olmadan dışlamaktadır. Oysa dokunma, yalnızca insanlara özgü değildir; hayvanlar da bu duyuyu kullanır. Derrida, “dokunsal merkeziliği” (*haptosantrizm*) yapısöküme uğratarak dokunmayı sadece insanlara değil, tüm canlılara ait duyusal bir kavram olarak ele almayı amaçlar.

Ancak dokunulmazlık sorununun, hayvan hakları kuramcılarının “toplumsal sözleşme” kuramlarıyla da basitçe çözülemeyeceği açıktır. 1980’li yıllardan sonra hayvan çalışmaları alanında insan-hayvan ilişkilerinin nasıl kavramsallaştırılması gerektiği konusunda artan bir akademik ilgi gözlemlenmektedir. İnsanlar ile hayvanlar arasındaki etik ilişkilere, özellikle de hayvanların ahlaki statülerinin olup olmadığına odaklanılmıştır (Carruthers, 1992; Frey, 1983; Regan, 2022; Singer, 2024). Hayvanların yasal olarak “dokunulmazlık hakkını” güvence altına almaya yönelik dikkat çeken kavramlardan biri de “toplumsal sözleşme”dir (Morris, 1990; Callicot, 1993; Donaldson ve Kymlicka, 2011). Ev hayvanlarının ve bazı memeli hayvan türlerin insanlarla olan yakın ilişkileri açısından “toplumsal sözleşme”ye dahil edilebileceği görüşünü ileri süren bu tartışmalara dikkat çeken Derrida (2009) hayvanlara hukuki ve politik statü vermeye yönelik girişimlerin, insan-hayvan arasındaki bazı benzerliklere dayandırılarak temellendirilemeyeceğini savunur. Derrida'ya göre, her ne kadar primatlar gibi bazı sosyal hayvan topluluklarında ensest yasağı bulunsa da bu durum bu hayvanların da politik olduğu yönünde bir hipotezi kısmen desteklese de “[...] ‘sosyal hayvan’ kavramı zorunlu olarak politik hayvan anlamına gelmez; [çünkü] her yasa zorunlu olarak etik, hukuki ya da politik değildir” (Derrida, 2009, s. 16). Bu tartışmalarda sıklıkla karşılaşılan “insan politik bir hayvandır” analojisini tersine çevirip “politik insanın hâlâ hayvan olduğunu” iddia etmek ve buna dayanarak hayvanın zaten politik olduğunu kabul etmek, basit bir indirgmeden öteye gitmeyecektir (Derrida, 2009, s. 16).

Derrida'nın yapısökümcü analizlerini takip ettiğimizde, insanın hayvanlarla dokunsal kavramı açısından ilişkisi, insan-hayvan ayrımının politik çıkarımları dolayısıyla aporetik bir çerçeveye sahiptir. Hayvanlara “dokunma yasası” ölçüsünde dokunmanın mümkün olmamasının sebebi insan-hayvan ilişkilerinin temelinde bulunan insan-hayvan ayrımı konsepti ve gösterge rejimi arasındaki ilişkiler ağıdır; insanın politik öznelliğini kurgulayan felsefi söylemlerin, hukuki, toplumsal ve politik yapıların belirleyici rolüdür.

Bu minvalde Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin (1987) oluş metafiziğinde önemli bir yere sahip olan “hayvan-oluş” kavramına doğru yönelirsek, Derrida tarafından işaret edilen olanaksızlık sorununu aşmanın bir yolu bulunabilir. Çünkü Deleuze'ün oluş kavramı, “dokunsal” kavramının hem ontolojik hem de politik özellikleriyle yakından ilişkilidir. Bu tez, Derrida'nın dokunmanın epistemolojisine dair ortaya koyduğu sorunsalı, Deleuze ve Guattari'nin hayvan-oluş kavramı üzerinden genişletip açıklığa kavuşturmayı hedeflemektedir. Böylece, bu tez kapsamında incelenen filmlerde yer alan üç imgenin, “dokunsal hayvan” kavramını nasıl oluşturduğunu anlamak için teorik bir temel oluşturulacaktır.

Deleuze ve Guattari'nin belirttiği üzere her canlının bir dış ortamı ve zarlar ile sınırlardan oluşan bir iç ortamı vardır. Bunları eklemleyen birleştirici unsurlar, eylemler-algılar, enerji kaynakları o canlının “milieu”sunu oluşturur. Her “milieu” titreşimlidir; periyodik tekrarlardan oluşan bir uzay-zaman bloğudur. Ancak bu kodlar kendinde menkul ya da üniter değildir; sürekli dönüşen kodlar üzerinde dönüşerek oluşur. Bir *milieu* diğerlerinin üstüne kurulur, içinde dağılır ve bu tarzla inşa olur. Bir canlı bu sayede kodlanır ve kendi varoluşunu inşa eder (1987, s. 313). Bu kavram, canlıların varoluş kipinin başkalaşımına, oluşla inşa olduğuna işaret etmektedir. Varoluş, rizomatiktir, sabit değildir. Deleuze ve Guattari'nin örnek olarak sunduğu arı ve orkide arasındaki ilişki ise bu tür bir varoluşu anlamak için ele alınabilir. Bu örneğe göre orkide bir yaban arısının imgesini oluşturarak yersizyurtsuzlaşır. Ancak yaban arısı bu imge üzerinden yeniden yerliyurtlulaşır. Üreme aygıtının bir parçası haline gelir. Bu esnada yaban arısı orkidenin polenlerini taşıyıp onu yeniden yerliyurtlulaştırır. Deleuze ve Guattari'ye göre buradaki ilişkide yaban arısının orkideyi taklit ettiği düşüncesi akla gelebilir, ancak bu bilgi yüzeysel alanda doğrudur. Zira buradaki ilişki taklitten öte, kodun yakalanmasıdır, kod artı değer oluşturur ve gerçek

bir oluş meydana gelir; orkidenin yaban arısı oluşu ve yaban arısının orkide oluşu bulunmaktadır. Her ikisi de karşılıklı olarak birbirlerini yerliyurtlulaştırma ve yersizyurtsuzlaştırma hareketine maruz bırakır (1987, s. 10).

Deleuze ve Guattari'nin “hayvan-oluş” kavramının, insan ile hayvanlar arasındaki ilişki açısından politik bir muhtevaya sahip olduğunu ve yaban arısı ile orkide arasındaki oluştan farklı olduğunu belirtmek mümkündür. Deleuze ve Guattari'ye göre bu kavramın sahip olduğu politika, aileye, dine, devlete ait olmayan yapılar içinde gelişir. Bu yapılar, yasaklanan, isyan eden veya sürekli olarak tanınmış kurumların dışında kalan, yani kurallara uymayan ve daha gizli olan azınlık gruplarına işaret etmektedir. (2005, 247). Leonard Lawlor'un “Following the Rats: Becoming-Animal in Deleuze and Guattari” çalışmasında belirttiği üzere, Deleuze ve Guattari'de “her oluş bir azınlık-oluştur” (s. 174). Ancak yukarıdaki alıntılar dikkate alındığında arının orkide oluşu ile bir insanın hayvan-oluşu farklı işlevlere sahiptir. Hayvan-oluş insanın yerleşik özne konumundan ayrılıp doğa oluşa doğru geçişiyle ilgilidir. Hayvan-oluş sürecinde, kişinin sabit “molar varlıkları”, yani ayrı bir özne olarak formları ve organları, moleküler kolektivitelere, çokluklara ve “haecceity”lere, yani normatif öznelliklerden arınmış bireyleşme biçimlerine dönüşür. Bu moleküler varoluş tarzı, kimliklerin askıya alınmasına ve iktidar yapılarının çözülmesine yol açar (1987, s. 261). Deleuze'ün de belirttiği gibi, biyoiktidar yaşamı bütünüyle kontrol edebilecek mutlak bir güce sahip değildir: “İktidar, nesnesi olarak yaşamı aldığı anda, yaşam da iktidara direniş olur. [...] İktidar biyoiktidara dönüştüğünde, direniş de yaşam iktidarına; şu veya bu diyagramın türleri, ortamları ve patikalarıyla sınırlı olmayan bir yaşamsal iktidara dönüşür” (Deleuze, 2013, s.110).

Brian Massumi'nin *Hayvanların Politika Hakkında Bize Öğrettikleri* başlıklı kitabında Deleuze ve Guattari'den hareketle belirttiği gibi, yaşam tüm biçimleriyle birey ötesidir, asla ayrı ayrı ele alınan bireylerle ilgili değildir. “[Yaşam] [s]ürekli bir çeşitlenme sürecine giren niteliksel bloklarla işler, her şeyi karşılıklı içermenin dinamik birliğinde birlikte sürüklerken aynı zamanda birliği yol boyunca her adımı tekil olarak işaretleyen, bir süre sonra kendisi de çeşitlenmeye kapılan, eş zamanlı zıtlaşan bir varyantlar çokluğuna dağıtır” (2020, s. 160). Bu “çokluklar” (*multiplicity*) yoluyla hayvanlar, tüm egemenlik rejimlerinin temelini oluşturan “sosyopatik karma rejimler” karşısında

özgürleştirici bir politik anlayış için yol gösterebilirler. Egemenlik, insanı bireysel ve hukuki-politik düzeylerde yaşam karşısı bir eğilime sürüklemektedir (Massumi, 2020, s. 125). Hayvan-oluş kavramı, Deleuze’ün hem müstakil çalışmalarında (2015, 2009) hem de Felix Guattari ile yazdıkları kitaplarda (1987, 2001) minör bir oluş olarak ele alınır. Minör oluşlar, politik olan ile “özel” olan arasındaki sınırı kaldırdığı için, hayvanların hayvan-oluşları yoluyla hem kendileri hem de yaşamı baskılayan insan politikaları karşısında politik direniş alanı açtığı söylenebilir.

O halde hayvan-oluş ve dokunsallık kavramlarının politik bir içerikle kesiştiğini söylemek mümkündür. Bir özne hayvan-oluşa geçtiğinde, hayvanın “çokluklarına” yakalanmak suretiyle “*dokunulur*” hale gelir, böylece hayvan ve özne arasında karşılıklı bir dokunsallık ortaya çıkabilir. Özneye hayvan tarafından dokunmanın yolunu açan bu yaklaşımdan hareketle bu tezin incelediği filmlerdeki “özneye musallat olma imgesi”nin de politik bir boyut taşıdığı belirtilebilir. Filmlerde kayboluş imgesinin öznelere etkilemesi ve onların duyu-motor şemalarını kesintiye uğratması, hayvanların sadece kaçış imkânı yaratan varlıklar olmadığına; aksine, politik bir dokunuş aracılığıyla kendi varoluşları için direnç gösterdiklerine işaret etmektedir.

Bununla birlikte, “hayvan-oluş” kavramı filmlerde özne ile hayvanlar arasındaki bireysel temasla ilgilidir. Bu teması tamamlayan üçüncü imge, yani “filmin anlatı diline musallat olma imgesi”, bu ilişkiyi derinleştirir. Kayboluş, özneye musallat olma ve anlatı diline musallat olma imgeleri arasındaki diyalojik ilişkileri anlamak için, Deleuze’ün *Sinema II: Zaman-İmge* (2021) çalışmasında geliştirdiği saf-optik imge (ve bu imgenin varyantları olan fantazma, rüya imge ve kâbus imge) kavramına başvurulacaktır. Zira “saf optik imge” kavramı öznenin duyu-motor şeması ile filmin duyu-motor şeması arasındaki diyalojik ilişkinin nasıl kurulduğuyla bağlantılıdır. Bu çerçevede, bu tezde analiz edilen filmlerdeki kayboluş imgesinin diğer iki imgeyle nasıl bir diyalojik bir bağ kurduğunu incelemek için öznenin ve filmin duyu-motor şeması arasındaki ilişkilere başvurulacaktır.

Deleuze, Bergson'dan esinlenerek ontolojik bir yaklaşım geliştirir. Bergson’a göre, klasik ve modern felsefe ile bilimler, varoluşu analiz ederken genellikle durağan ve hareketsiz durumlara odaklanmıştır. Bu odaklanma, yaşamı ve hareketi, bir tür temsile indirger.

Oysa yaşam, hareketin içinde var olur ve hareket halindeki bir nesne, sadece belirli “ayrıcalıklı anlara” odaklanarak tam anlamıyla kavranamaz. Bergson, varlık sorununu çözmek için, bu durağan anlar arasındaki geçişleri ve hareketi incelemenin zorunlu olduğunu savunur. Ona göre, “Gerçek şu ki, durmaksızın değişiriz ve oluş, değişimden başka bir şey değildir” (1944, s. 142). Bergson, yaşamın özünü hareketin kendisinde bulur ve varlık sorusunun hareketten bağımsız düşünülmemeyeceğini vurgular. Yaşam, durağanlıkla değil, sürekli bir hareket ve dönüşüm süreciyle tanımlanır. Bergson’un “sürekli olarak değişiyorum” (1944, s. 10) ifadesi, öznel benliğin ve bilincin bu değişim sürecine sürekli tabi olduğunu gösterir. Ona göre, varoluşun temel anlamı değişimde yatar: “Bir bilinçli varlık için var olmak, değişmektir; değişmek, olgunlaşmaktır; olgunlaşmak ise kendini sonsuza dek yaratmaya devam etmektir” (1944, s. 10). Sonuç olarak, Bergson’un hareket ve zaman üzerine tartışmaları, “yaratıcı evrim”in, yaşamın kendini nasıl inşa ettiğini anlamak açısından büyük önem taşır. Yaşam, sürekli bir değişim ve dönüşüm içindeki oluş metafiziği ile kendini yeniler ve yaratır.

Deleuze, Bergson’un hareket merkezli bu ontoloji tanımı üzerinden “hareket-imge” kavramını geliştirirken “hareket,” “imge” ve “madde” arasındaki ayrımı kaldırıp bunların özdeş olduğunu belirtir: “İmge bu düzlemde kendinde var olur. İmgenin bu kendindeliği maddedir; imgenin ardında gizlenmiş bir şey değildir, aksine imge ve hareketin mutlak özdeşliğidir. İmge ve hareketin özdeşliği, bizi doğrudan hareket-imge ve maddenin özdeşliği sonucuna götürür” (2014, s. 85). Deleuze, madde-akış ve hareket-imgenin aynı şey olduğunu vurgular ve bilinç öncesi bu evreyi “kendinde imgeler” düzlemi olarak tanımlar. Bu evrede henüz cisimler veya katı çizgiler yoktur; yalnızca ı ışık çizgileri ya da figürleri vardır (2014, s. 88). Deleuze, bilincin henüz ortaya çıkmadığı ve her şeyin bir arada bulunduğu bu “kendinde imgeler” düzleminin, etki-tepki mekanizmasının devreye girmesiyle parçalandığını ve böylece canlıların da dahil olduğu imgeler evrenini meydana getirdiğini belirtir (2014, s. 84-85). Bu tepkime sonucunda hareket-imge bloğu üç elemana ayrışır: “algı-imge,” “eylem-imge” ve “duygulanım-imge.” Algı-imge, öznenin dünyayla kısmi bir bağlantı kurduğu aşamayı ifade eder ve bu bağlantı, öznenin ihtiyaçlarına göre şekillenir. Eylem-imge ise algılanan nesnenin özneye bağlantıya geçip onu eyleme yönlendirdiği durumu tanımlar (2014, s. 92-94). Öznelliğin üçüncü unsuru olan duygulanım-imge, bir etki ile bir tepki arasındaki boşluğu doldurarak dışsal bir etkiyi

soğurur ve bunu içsel bir tepki şeklinde ortaya koyar (2014, s. 278). Duygulanım belirsizlikle şekillenen bir alanda, öznenin bir yandan rahatsız edici bir algıyı deneyimlediği, diğer yandan tereddüt eden bir eylemin eşiğinde olduğu bir anda ortaya çıkar. Bu durum, özne ile nesnenin karşılaşmasını ya da öznenin kendini “içeriden” duyumsama biçimini ifade eder (2014, s. 94).

Hareket-imgenin maddi yapısı bu üç unsurdan oluşur ve öznenin duyu-motor şemasını şekillendirir. Deleuze, bu üç imge temelinde öznenin “duyu-motor şema”ya dayalı bir yapıya kavuştuğunu belirtir. Algı, yalnızca duyusal ya da motor merkezlerde değil, aksine bu iki merkez arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını ölçer. Dünya, algının merkezi etrafında şekillenir ve algı, eylemden ayrılamaz. Algılanan nesneler, özneye kullanılabilir yüzlerini sunarken öznenin tepkisi, onları nasıl kullanacağını öğrenmesini sağlar (2014, s. 93). Gündelik yaşamdaki rutinlerimiz ve klişe eylemlerimiz, öznenin duyu-motor şemasıyla doğrudan ilişkilidir. Deleuze’ün (2021) belirttiği gibi, klişe, öznenin duyu-motor şeması aracılığıyla yöneldiği nesnenin imgesidir. Zira bir nesnenin tamamını değil, yalnızca ihtiyaç duyduğumuz parçalarını algılarız. Bu algı, ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız ve psikolojik gereksinimlerimiz doğrultusunda şekillenir; *çoğu zaman klişelerle sınırlı bir algıya sahip oluruz* (2014, s. 32; vurgu bana aittir). Uyanıklık ve uyku arasında gerçekleşen eylemlerimizin çoğu, bu şemaya uygun olarak düzenlenir. Örneğin, evdeki odaların (yatak odası, oturma odası, mutfak, banyo) ayrımı ve bu alanlarda bulunan eşyaların düzenlenme biçimi, öznenin duyu-motor şemasıyla ilişkilidir. Christopher Vitale’nin “Guide to Reading Deleuze’s The Movement-Image” başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, duyu-motor şeması hem öznenin hem de sinemanın ortak olgusudur.

[Örneğin] [y]erden bir avuç toprak aldığımda, onu dünyanın geri kalanından ayırarak çerçeveleyorum, arka plandan kesiyorum, dolayısıyla imgeliyorum. Dünyanın her bir yönü, geri kalan her şeyin bir yansıması, kırılmasıdır, çünkü her şey nihayetinde birbiriyle bağlantılıdır. Elimdeki bir avuç toprak, kozmosun geri kalanı tarafından üzerine uygulanan yerçekimi ve diğer kuvvetler olmasaydı var olamazdı. Bu bir avuç toprak kozmosun bir parçasıdır. Ve dolayısıyla, evrenin bazı kısımlarının diğerlerine göre ön plana çıkarılmasıdır, bir çerçevelemedir. Tıpkı izleyicilere dünyanın bir kesitini sunmak için bir kamerayı hareket ettirmek gibi, yerden bir avuç toprak aldığımda sinema yapıyorum, dünyayı dilimliyorum, tüm kozmosu bir parçada görüntülüyorum. (Vitale, 2011)

Deleuze, öznenin duyu-motor şemasına, 1950'li yıllara kadar egemen olan klasik sinemanın hareket-imge ile ilişkisini açıklamak amacıyla başvurur. Bu dönemde sinema, durum-eylem-durum (DED) şeması ve daha küçük bir varyantı olan eylem-durum-eylem (EDE) şemasıyla tanımlanabilir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar hâkim olan hareket-imge filmlerinde anlatı genellikle bir durumla başlar, kahraman bu duruma tepki verir ve sonunda durum bir çözüme ulaşır. EDE şeması ise eylemle başlar, bu eylem yeni bir durum yaratır ve ardından tekrar bir eylemle çözüme varılır. Her iki şema da farklı şekillerde çeşitlenebilse de özünde hareket-imgeye ve duyu-motor şemasına dayanır. DED şeması daha çok psikolojik filmlerde karşımıza çıkarken EDE şeması aksiyon filmlerinin temel anlatı yapısını oluşturur (2014, s. 213-214). Bu sinema, duyu-motor şeması etrafında çalışır çünkü kahraman, yani özne, bu şemaya aktif olarak katılır (2014, s. 104). Bu yapının ticari sinemayla uyumlu olmasının bir nedeni, öznenin merkeze yerleşmesidir. Deleuze, hareket-imge sinemasının bu anlatı şemaları üzerinden kendini tekrar ettiğini ve bunun sonucunda klasik sinemanın bir krizle karşı karşıya kaldığını öne sürer: “Ve tam da savaş sonrası dönemde, Amerikan rüyasının çöktüğü ve eylem-imgenin kesin bir kriz yaşadığı anda, [...] rüya en doğurgan biçimini, eylem de en şiddetli, en ateşleyici şemasını bulur. Her ne kadar daha uzun süre bu türde filmler yapılmaya devam edilmiş olsa da bu, eylem sinemasının can çekişmesidir” (2014, s. 2017).

Yirminci yüzyılda yaşanan “iki büyük Dünya Savaşı”, dünyanın pek çok yerinde büyük yıkımlara yol açmıştır. Deleuze’e göre, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, insanın dünyayla olan ilişkisinde köklü bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan modern sinema ise, insanın bu kaybettiği inancı yeniden tesis etmeye çalışır: “Başka bir dünyaya değil, insanın dünyayla olan bağına, aşka ya da yaşama inanmak; buna imkânsız olana inanır gibi inanmak, düşünmekten başka yol olmayan düşünülmez olana inanmak” (2021, s. 209). Örneğin Rossellini, sanatçının, insani olmaktan uzaklaşan dünyanın yeniden kurulmasına katkı sağlaması gerektiğini, bunun da sanatçının bir görevi olduğunu savunur. Deleuze, sinemanın bu ilişkiyi kurma potansiyeline sahip olduğunu belirtir, çünkü sinema ile inanç arasında derin bir bağ olduğunu ileri sürer (2014, s. 9).

Deleuze’e göre, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada, hareket-imge blokları yerini saf optik ve işitsel göstergelere bırakmıştır; neden-sonuç ilişkileri terk edilmiş ve bu boşluk,

hayali bakışlar, rüya imgeleri ve fantazmalarla doldurulmuştur. Zira savaş sonrası dönemde öznenin duyu-motor şeması gündelik yaşamın akışını yakalayamaz hale gelmiştir (2021, s. 265-266). Modern sinemanın duyu-motor şemasındaki bu kırılma ise, öznenin duyu-motor şemasıyla açıklanmaktadır. Deleuze'e göre, öznenin bu şeması tıkandığında, "[...] başka türde bir imge ortaya çıkar: saf bir optik-işitsel imge, şeyi olduğu gibi, tüm dehşeti veya güzelliğiyle, radikal veya gerekçelendirilemez karakteriyle -çünkü artık iyi ya da kötü olarak gerekçelendirilecek bir yanı yoktur- ortaya çıkaran, bütünüyle metaforsuz bir imge" (2021, s. 32). Bu duruma örnek olarak, gündelik hayatın içinde belirli bir işleve hizmet eden bir mekânı, örneğin banyoyu, ele alabiliriz. Banyo genellikle duş almak veya el yıkamak gibi belirli ihtiyaçlarımızla ilişkilidir. Bu tür mekânlar gündelik rutinlerimizle şekillenmiştir. Ancak amaçsızca banyoya girdiğimizde oradaki her bir nesne bizim için görünür hale gelmeye başlar. Deleuze bu tür imgeleri, öznenin duyu-motor şemasının dışında olduğu için saf optik imgeler olarak ele alır. Modern sinema da bu tür bir özneliği temel alır; bu filmlerde özne ile nesne arasındaki ilişki yönelimsel olmaktan çıkar ve her şey görünür hale gelir. Bu durumun kaynağı, zamanın hareketten bağımsızlaşıp dolaysız bir hal almasıdır. Klasik sinemada, DED ve EDE şemaları doğrultusunda hareket eden anlam, modern sinemada saf optik imgelerle şekillenir ve duyu-motor şemasıyla aynı şekilde işlemez. Bu yeni sinema tarzında, montaj ya imgenin derinliklerine iner ya da yatay bir düzlemde hareket ederken izleyici artık "imgeler nasıl zincirleniyor? sorusundan çok, "bu imge ne gösteriyor?" (2021, s. 58) sorusuyla karşı karşıya kalır. Klasik sinemada özne, duyu-motor şemasına bağlı kalırken, modern sinemada öznellik, "[...] artık motor ya da maddi olmayıp zamansal ve ruhsal olan yeni bir anlam kazanır: maddeye 'eklenen' bir şeydir, onu geren değil; hatıra-imgedir, hareket-imge değil" (2021, s. 64).

Deleuze, modern sinemanın "zamanın dolaysız imgesi"ni açığa çıkarırken, bu imgenin aynı zamanda dokunsal bir boyut kazandığını vurgular. Bu tür filmlerde, duyu-motor şeması tıkanan karakterler kendilerini "görsel ve işitsel duyuların, hatta derisel ya da sinestezik dokunsal duyuların ağı içinde" bulurlar (2021, s. 73). Deleuze'e göre, bu filmlerde karakterlerin ellerinin motor işlevlerinden vazgeçmesi, saf bir dokunma duyusunun ortaya çıkmasına olanak tanır. Örneğin, Herzog'un eserlerinde, "savunmasız" varlıkların durumunu betimleyen bu dokunsal imgeler belirgin hale gelir (2021, s. 24).

Buna göre, saf optik ve işitsel imgeler bir yandan filmin anlatı dünyasını inşa ederken diğer yandan da varlıklar için dokunsal bir alan yaratırlar (2021, s. 35).

Deleuze'e göre klasik ve modern sinema arasındaki büyük farklardan biri "[...] politik olan ile özel olan arasındaki ilişkiye dairdir" (2021, s. 266). Deleuze, Guattari'yle birlikte (2000) Kafka'nın metinleri üzerinden ürettiği bu kavramı *Sinema II: Zaman-imge* (2021) kitabında sinema açısından genişletir. Deleuze' göre (2021) majör edebiyatta politik ile özel olan arasında daima bir sınır bulunmaktadır. Buna karşılık, minör edebiyatta tasvir edilen kişisel yaşantılar doğası gereği politiktir. Majör edebiyatta olduğu gibi, klasik sinema da siyaset ve özel olan arasındaki ilişkiyi belirli sınırlar etrafında kurar. Ancak modern sinemada, "[a]sgari bir mesafeyi ya da evrimi sağlayacak hiçbir sınırın varlığı [...] sürdür[rülemez]; [...] özel meseleler politik ya da dolaysızca toplumsal olan ile birbirine karışır" (s. 266).

Deleuze'ün sinema felsefesini "hayvan-oluş" kavramını da kapsayacak şekilde genişletme amacım, filmlerin hikâye evreninde bulunan özne ile hayvan arasındaki temasların yarattığı başkalaşımların, filmlerin anlatı diliyle olan diyalojik ilişkisini ortaya koymaktır. "Hayvan-oluş", insan-hayvan ayrımının politik sonuçlarına karşı bir direniş potansiyeli barındırır. Deleuze ve Guattari'ye göre, "hayvan-oluş", öznenin hayvanın çokluğuna kapılırken yaşadığı "duygulanımlar" aracılığıyla mevcut düzenin dışına çıkmasına olanak sağlayabilir (1987, s. 274). Bu tür karşılaşmalar, öznenin duyu-motor şemasında bir kırılmaya ve "molar" alandan uzaklaşmaya yol açar. Bu durum, hayvanın özne üzerinde politik bir dokunuş gerçekleştirdiğini gösterir. Hayvanın çekim alanına giren özne, insan-hayvan ayrımını aşarak "saf yoğunluklardan oluşan bir dünya"yı (Deleuze ve Guattari, 2003, s. 13) keşfetme olanağı bulur. Buna göre, "hayvan-oluş", insan-hayvan arasındaki hiyerarşik farkları sorgulayan, sınırları aşan ve mevcut düzeni sarsan bir deneyim sunar. Böyle bir perspektif, insan-merkezli düşüncüyü eleştirerek biyoçeşitliliğe dayalı bir politik düşünce yapısının kapılarını aralar. Zaman-imge sinemasında yer alan saf optik imgeler (fantazmalar, rüya imgeleri ve kâbus imgeleri) ise bir yandan filmin duyu-motor şemasını kesintiye uğratan oluşlar yaratırken diğer yandan nesnenin anlamını "konumlandırılamaz bir ilişki"ye (Deleuze, 2021, s. 57) çeker ve "[...] imgeye bir beden vermenin [...]" (2021, s. 57-58) yolunu açar. Hareket-imge sinemasında

montaj, zamanı harekete tabi kılarken zaman-imge sinemasında montaj bir “montraj” (*gösterim*) işlevi görür (2021, s. 58).

Buradan hareketle, zaman imgeye dayalı filmlerin nesneye [hayvana] duyu-motor şeması üzerinden bağlanmaması, nesnenin [hayvanın] filmsel imgesi ile ampirik dünyadaki durumu arasında bir bağ kurmasının yolunu açtığı söylenebilir. Başka bir deyişle, saf optik imge bir filmin yalnızca motor şemasını yersizyurtsuzlaştırmakla kalmaz; kayıp imgeyle de bağlantılıdır. Kayıp imgeyi Deleuze’ün, zaman-imge sinemasının inançla kurduğu ilişki açısından anlamlandırmak mümkündür: “Mesele, sözcüklerin ötesinde ya da berisinde, dünyaya olan inancı bulmak ve geri getirmektir” (2021, s. 212). Sinemanın bir inanç meselesine dönüşmesi, sinemasal anlatının, karakterlerin ve olayların da dönüşümünü gerektirir. Bu dönüşüm, insanlığın doğadan ve dünyadan uzaklaşması nedeniyle kaybettiği bir şeyi geri alma ve onu yeniden var etme çabasıdır. İşte Deleuze’ün de belirttiği gibi, zaman imge sinemasının politik gücü doğayla ve dünyayla kopan ilişkileri yeniden tesis etmeye yönelik çabada bulunmaktadır: “Sorumuz artık ‘sinema bize dünya yanılsaması veriyor mu?’ değil, ‘sinema dünyaya olan inancı bize nasıl geri verir?’ sorusudur” (2021, s. 223). Bu felsefi yaklaşım doğrultusunda, belirtecek olursak, hayvanlar, hayvan-oluş aracılığıyla zımnî izleyiciyi insan-hayvan ayrımının politik belleğiyle temas ettirirken saf optik imgeler yoluyla da kaybolan hayvanların gerçekliğine dokunan bir temas alanı yaratmaktadır. Filmin içeriği ile biçimi arasındaki bu bağlantı, “dokunsal hayvan” kavramının anlamını derinleştirir. Tez kapsamına alınan filmlerin her biri bu kavramın dayandığı üç imgeyi barındırdığı için seçilmiştir.

Bu filmlerin olay örgülerinde hayvanlar, genellikle insanlarla temaslarının ardından ya hemen ölmekte ya da bir “ölüm-oluş” sürecine girmektedir. Örneğin, *Abluka*’da sokak köpeklerinin belediye tarafından öldürülmesine tanıklık ederiz. Bu köpeklerden biri olan Coni, kendisini sahiplenen Ahmet (Berkay Ateş) ile ölüm sürecine girer. Filmin sonunda, çıkan silahlı çatışmada ikisi de hayatını kaybeder. *Devir*’de, bir maden mühendisi (Engin Örsel) bir geyiği öldürür ve bu eylem filmin merkezine yerleştirilir. *Koca Dünya*’da ise filmin sinematografik dili, orman ve içindeki hayvanların gerçek dünyadaki kayboluşunu vurgulamak üzere tasarlanmıştır. Fantazmatik bir anlatım etrafında inşa edilen bu yapıyla, filmdeki keçinin de bir kayboluş imgesi olduğu öne sürülebilir. *Hanım*’da, sokak

kedilerinin belediye tarafından öldürülmesine tanıklık ederiz. Bu ölüm anlatısının merkezinde Hanım adında bir kedi bulunmaktadır. Film, bir yandan bu kedinin kayboluş sürecine, diğer yandan onun sahibi Hanım'ın (Yıldız Kenter) “ölüm-oluş” sürecini odağına alır. *Kosmos*'ta, bir mezbahada kesilmek üzere olan bir boğa, anlatının bir parçası olur ve filmin son sahnelerine doğru ölür. *Yuva*'da, ormanı korumaya çalışan Veysel (Kutay Sandıkçıoğlu) ve Hasan (Eren Cezayirlioğlu) adlı iki kardeş ile Maya adındaki köpeklerinin, bekçiler tarafından öldürülmesine tanıklık ederiz. *Zefir*'de, Zefir (Şeyma Uzunlar), Nergis adındaki ineği uçurumdan atar.

Çalışmanın birinci bölümünde, “dokunsal” ve “zaman” kavramları arasındaki ilişki felsefedeki varlık sorunu ekseninde tartışılacaktır. Bu bölümde, Derrida ve Deleuze'ün bilinç-zaman arasındaki insan-merkezli düşünceye yönelik eleştirileri temel alınacak ve düşünsel altyapı bu eleştiriler üzerinden inşa edilecektir. Deleuze'ün zaman-imge kavramının, hayvanların sinemadaki varoluşuna dair sunduğu olanaklar da bu açıdan değerlendirilecek ve “dokunsal hayvan” kavramının kavramsal çerçevesi kurulacaktır. İkinci bölümde üç film üzerinden ampirik dünyada kaybolan hayvanların, filmlerdeki kayboluş imgeleri çerçevesinde nasıl temsil edildiği tartışılacaktır. Mekân ve imge arasındaki ilişki; Deleuze'ün “herhangi mekânlar” kavramı ile saf optik imgenin bir varyantı olan hayalî kavramı üzerinden ele alınacaktır. Deleuze'ün dikkat çektiği üzere zaman-imge sinemasında “[...] saf bir optik veya sessel durum ‘herhangi mekân’, dediğimiz yerde kurulur [...] (2021, s. 14) ve parçalanmış “[...] bu mekânlar arasındaki bağlantı verili değildir çünkü ancak esasında orada olmayan ve hatta yok olmuş olan, yalnızca çerçeve dışında kalmayıp boşluğa geçmiş olan bir karakterin öznel bakış açısından kurulabilir” (2021, s. 18). Bu öznel bakış açısı ise öznenin [...] kaçı[ş]ı[nı] meydana getiren ve kaçı[ş]ın segmentlerini birbirine bağlayan hayali bakıştır [...]” (2021, s. 18). Dolayısıyla bu bölümde herhangi mekân ile hayalî bakış arasındaki ilişki hayvanların ampirik dünyadaki kayboluşu ile filmlerdeki kayboluş imgesi üzerinden genişletilecektir. Kent alanı için *Abluka*, taşra için *Devir* ve fiziksel çevre için *Koca Dünya* filmleri analiz edilecek; bu filmlerde hayvanların nasıl yok oluşa maruz kaldığı ortaya konulacaktır. Üçüncü bölüm, önceki bölümde ele alınan sonuçlar üzerine yoğunlaşacaktır. Bu bölümde, kaybolan hayvanların öznelere musallat olurken insan-sonrası bir dünya tahayyülünü nasıl şekillendirdiği incelenecektir. *Hanım*, *Kosmos* ve

Yuva (Emre Yeksan, 2019) filmleri analiz edilerek, hayvanların hayvan-oluşlar aracılığıyla politik direnişin insan-merkezci olmayan yollarını nasıl oluşturduğu araştırılacaktır. Dördüncü ve son bölümde, hayvanların filmlerin duyu-motor şemasına nasıl etki ettiği tartışılacaktır. *Zefir* (Baş, 2011), *Yuva* (Emre Yeksan, 2019), ve *Ölü At Nebula* (Aktaş, 2019) filmleri üzerinden hayvanların filmlerin görsel ve işitsel anlatı dillerine nasıl musallat olduğu sorusuna yanıt aranacak ve Deleuze ile Guattari'nin "organsız beden" kavramı da bu doğrultuda ele alınacaktır.

Tezde ele alınan musallat olma imgesi, Akira Mizuta Lippit'in musallat kavramından esinlenmekle birlikte, farklı bir kavramsal dizgeyi inşa etmektedir. Lippit'e göre insan, hayvan "ek"i yoluyla kendi varoluşunu kurar. Hayvanlar, insanın yalnızca üzerinde egemenlik kurduğu varlıklar değil, aynı zamanda insanın varoluşunu/metafizik kurgusunu şekillendiren önemli unsurlardır. Bu "ek"ten yoksun kalmak, çağdaş insanı türsel bir melankoliye sürüklemiştir (2000, s. 17). Lippit, kaybolan hayvanların 20. yüzyılın başından itibaren teknolojik medyaya, görsel kültüre, çağdaş felsefedeki özne tanımlarına ve sinemaya musallat olduğunu öne sürer (2000, s. 21). Örneğin, Heidegger, Levinas, Derrida ve Deleuze gibi düşünürlerin özne tanımlarına hayvanların musallat olduğunu savunur:

Silinemez bir varlık olarak hayvan, modern insanın derinliklerinde musallat olmaya devam eder ve sadece kriz anlarında insan kimliğini yeniden kurmak için ortaya çıkar. Modern felsefe hayvanın kalıntıları tamamen ortadan kaldıramadığı için, metinlerinde hayvanın hayalet olarak gizli tarihini işlemeye devam eder. Felsefi dünyada hayvan figürü ölümsüz bir şekilde bir eserden diğerine, bir metinden diğerine hareket eder, geride net olmasa da fark edilebilir izler, yani bu hareketin işaretlerini bırakır (2000, 54).

Lippit, bu özne tanımlarının insan-hayvan ayırımına yönelik eleştirel perspektifini, hayvanların bu düşünürlerin metinlerine musallat olması ile ilişkilendirir. Bu tez ise, hayvanların musallat olması ile kayboluşu arasındaki ilişkiyi, psikoanalitik bir perspektiften ziyade, filmlerin kendilerinin ürettiği üç imge aracılığıyla ele almakta ve bunu dokunsallık kavramı etrafında genişletmektedir.

Bu tez, üç tezahür üzerinden geliştirilen "dokunsal hayvan" kavramıyla, film ve hayvan çalışmalarındaki hayvan imgesine yönelik yaklaşımlara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, hayvanların perdedeki gerçekliğine ilişkin tartışmalarda öne çıkan isimlerden biri André Bazin'dir. Bazin'in otantik gerçekçilik kavramından hareketle, hayvanların ve ölümlerinin filmlerdeki gerçekliğine odaklanan önemli bir literatür ortaya konmuştur (Fay, 2008; Prince, 1996; Rushton, 2008; Daney, 2003; Pick, 2011). Örneğin, Jannifer Fay, Bazin'in otantik gerçekçilik anlayışının, hayvanların filmsel evrendeki gerçekliğini nasıl ortaya koyduğunu incelemiştir. Fay, hayvan ölümlerinin gerçekçi bir şekilde temsil edilmesinin, izleyicide merhamet duygusunu güçlendirmede önemli bir rol oynayabileceğini belirtmektedir (2008, s. 42). Benzer şekilde, Anat Pick, *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film* başlıklı çalışmasında, Bazin'in film teorisini hayvan imgeleri açısından değerlendirirken onun realizmini "hayvan biçimci" olarak yeniden düşünmeyi önermektedir. Pick'e göre, hayvan imgelerinin, simüle olanla gerçek arasındaki gerilimli doğası, Bazin'in sinema anlayışı çerçevesinde ele alınabilir (2011, s. 19). Bu kapsamda, Deleuze'un "zaman-imge" kavramı, Bazin'in gerçeklik tartışmalarıyla diyalog içine girmekte, ancak "yaratıcı düşünce"ye yaptığı vurgu ile sinemanın gerçekliğe ilişkin geleneksel tartışmalarından ayrılmaktadır.

Hayvanlar ve dokunsal kavramı arasındaki ilişkileri sinema sanatı üzerinden incelememin nedeni ise sinemanın kendine özgü bir ontolojiye sahip olmasıdır. Deleuze ve Guattari'ye göre felsefe kavramlar etrafında şekillenirken, bilim yargılara dayanmayan önermelerle işler (2001, s. 30). Deleuze sinemanın ise hareket imge ve zaman imgelerle düşündüğünü belirtir (2014, s. 10). Deleuze'e göre sinema mekaniktir; bir temsil ya da bir şeyi yeniden üretmekle ilgili olmadığı gibi, yansıtma da değildir (Deamer, 2012, s. 18). Deleuze sinemayı hem bir imge hem de bir imge yaratma biçimi olarak tanımlar. Estetik imgeler, bilimsel işlevler ve felsefi kavramlar arasında hiyerarşik olmayan bir etkileşim söz konusudur. Sinema ile felsefe arasındaki ilişki, aslında imge ile kavram arasındaki bağı ifade eder. Bir kavramın içinde bir imgeyle, bir imgenin içinde de bir kavramla ilişki vardır. Buna göre, sinema düşünme süreçlerinin veya düşünce mekanizmalarının imgesini kurmakla ilgilidir (2013, s. 72). Bu tez, araştırma nesnesi olarak seçtiği filmlerden hareketle bulduğu üç imge çerçevesinde bir yöntem geliştirmiştir. Dokunsal hayvan kavramı etrafında birleştirilen bu üç imgenin her biri zaman-imge kavramıyla ilişkilidir ve bu filmler metin analizi yöntemiyle incelenirken Deleuze'un zaman-imgeyi

kavramsallaştırma yönteminden faydalanmaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışmasının ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde, bu üç imgeyi filmler üzerinden analiz ederken zaman-imge ve dokunsal hayvan kavramı arasındaki ilişkiler kurulmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

“DOKUNSA L HAYVAN”A “ZAMAN” KAVRAMINDAN HAREKETLE BAKMAK

“Ölüm, tam da burada bulunur; hayvanlarla paylaştığımız sonluluğu en radikal biçimde düşünmenin bir yolu olarak. [...] Ve ‘bu savaşı düşünmek’ diyorum, çünkü bunun, ‘düşünme’ dediğimiz şeyle doğrudan ilgili olduğunu düşünüyorum. *Hayvan bize bakıyor ve onun karşısında çıplağız. Belki de düşünme, tam da burada başlar*” (Derrida, 2008, 28-19; italik vurgu bana aittir).

“Bana öyle geliyor ki *bilinç* [zaman], *köken sel olarak bütün canlı varlıklarda vardır*; uyur, kendiliğinden hareket etmez ve yaşam özgür eylemi gerektirdiği zaman yükselmeye başlar” (Bergson, 2021, s. 36).

“Öznellik asla bize ait değildir; *zamandır o*, yani ruh veya zihindir, virtüeldir” (Deleuze, 2021b, s. 104).

Bu çalışmada sinema, felsefe ve hayvan yaşamı arasındaki ilişkiler, Derrida’nın "dokunsal" (*tactile*) kavramı ve Deleuze’ün "zaman-imge" kavramı üzerinden tartışmaya açılacaktır. Derrida’nın hayvanlara dokunma konusunda işaret ettiği zorlukların, Deleuze’ün "zaman-imge" kavramı aracılığıyla nasıl aşılabileceği sorusu merkeze alınacaktır. Bu tartışma çerçevesinde, “dokunsal hayvan” kavramı için bir okuma denemesi yapılacak; ampirik dünyada kaybolan hayvanların Türk sinemasına, tez kapsamına alınan filmler özelinde nasıl dokunduğu sorusu açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır.

Henri Bergson’un, *Creative Evolution* eserinde belirttiği üzere zaman, bizden bağımsız bir olgu değildir; süre (*durée*), canlı yaşamı meydana getiren yaratıcı bir güçtür. Bergson, zamanın, sürenin ve canlılığın yaratıcı bir süreç olduğunu öne sürer. Ona göre bilinç, yalnızca fiziksel süreçlerin bir ürünü değildir ve bellek, geçmişin şimdiki ana sürekli bir şekilde nüfuz ettiği dinamik bir yapıdır. Süre, geçmiş kesintisiz bir akışı olarak geleceği şekillendirir ve büyürken korunur. Bellek, bir çekmece ya da kayıt defteri gibi işlemez;

bilinç, geçmişin büyük kısmını geri plana iter ve yalnızca mevcut duruma uygun hatıraları bilince taşır. Bu durum, bireyin geçmişinin bir yoğunlaşması olarak, düşünce ve eylemlerinin geçmişin bilinçteki küçük bir kısmı tarafından yönlendirildiğini gösterir. Bergson, geçmişin tamamının eğilimler ve itkiler şeklinde varlığını sürdürdüğüne ve insanın şimdiki anını şekillendiren temel bir güç haline geldiğine dikkat çeker (1944, s. 7). Bergson, yaşamın durağan değil, sürekli yaratıcı bir ilerleme olduğunu ve zamanın, sabitlenemez bir hareketlilik içinde kavranması gerektiğini vurgular. Zamanın yalnızca insana özgü bir deneyim olmadığını, tüm canlı varlıklarda çeşitli derecelerde bulunduğunu belirtir (2021, s. 36).

Zaman, tüm canlılarda yaşamsal bir unsur olarak ortak bir niteliğe sahip olmasına rağmen, insan tarafından ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmiştir. Bu ayrıcalığın izlerini, insanın ölümle kurduğu ilişki üzerinden sürmek mümkündür. Derrida'nın belirttiği üzere, mevcudiyet metafiziği, hayvanların dilden yoksun oldukları için ölümü bilemediklerini, diğer bir deyişle zamanın bilincinde olmadıklarını ve dolayısıyla ölümü insan gibi deneyimleyemediklerini öne sürer. Örneğin, Lacan, "logos'u 'aldatma' ya da 'aldatılma' olasılığına bağlayan şey açısından hayvan[ın] ölme[diğini]" belirtir (Derrida, 2008, s. 129). Derrida, bu tür yaklaşımların izini Aristoteles'in "polis" kavramında, Levinas'ın "yüz" düşüncesinde ve Heidegger'in "dünya" kavramında sürer ve bu kavramların hayvanları yaşamın dışına ittiğine dikkat çeker (Derrida, 2008, s. 32).

İnsanın ölüm deneyimi konusunda kendisini ayrıcalıklı bir konumda görmesi ve hayvanları bu deneyimden mahrum sayması, doğa üzerindeki egemenliğinin başlıca sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu duruma dikkat çeken Georges Bataille de insanı derinden etkileyen temel unsurun ölüm bilgisi olduğunu öne sürer. Ona göre, hayvanlar ölümden korksalar da ölümün ne olduğunu bilmezler (aktaran Wirth, 2001, s. 106). Jason M. Wirth, *Animal Desiring: Nietzsche, Bataille, and a World without Image* başlıklı çalışmasında, Bataille'nin ölüm bilgisini insanı hayvandan ayıran temel unsur olarak gördüğünü, ancak bu düşüncüyü aşmaya yönelik bir çaba içinde olduğunu vurgular. Bataille'ye göre ölüm, insanın öznel dünyasını kesintiye uğratan bir güçtür. İnsan, ölümle yüzleşebilmek için kendini bilmek zorundadır; bu nedenle ölüm, insanın öz-farkındalığıyla doğrudan bağlantılıdır. Hayvanlar ise ölümle yüzleşmek yerine anlık

dürtüleriyle hareket eder. Bataille, bu durumu hayvanların açgözlü bir şekilde yiyeceği tüketmesi ile bir şefin sabırlı ve bilinçli bir şekilde yemeği hazırlaması arasındaki farkla örnekler. Ayrıca Bataille, insanın doğuştan "insan" olmadığını, insanlığın bir süreç olduğunu ileri sürer. Örneğin çocukları "insana dönüşen hayvanlar" olarak görür; ancak bu dönüşüm, bireyin kendi iradesiyle gerçekleşmez (2001, s. 106-107). Bataille'nin bu düşünceleri, insan-hayvan ayırımına ve ölüm bilgisinin birey ve toplum üzerindeki etkilerine dair önemli bir felsefi bakış açısı sunar.

Derrida, ölüm ve zaman arasındaki ilişkinin, hayvanların insana dokunmasını nasıl engellediğini "insanın çıplaklığı" kavramı üzerinden problematize eder. *Animal That Therefore I Am* başlıklı kitabının girişinde, Adem ile Havva ve hayvanlar arasındaki dokunsal ilişkiye atıfta bulunarak çıplaklık ve insan-hayvan ayırımını metnin merkezine alır. Derrida, bu başlangıçta kendisini 'çıplak' sözcüklere emanet etmek istediğini, yani saf ve dolaysız bir ifade arayışı içinde olduğunu belirtir. Ancak, bu "çıplaklık" kavrayışının, felsefe tarihinde "çıplaklık" ve "nü" kavramları üzerine derin tartışmalara zemin hazırladığını belirtir. Bu yaklaşım, "Yaratılış" hikâyesine ve sözcüklerin kökensel anlamına dair yeniden bir sorgulama çerçevesi sunar (2008, s. 15). Derrida'ya göre Adem ve Havva, yasak meyveyi yediklerinde cezalandırılır ve bu cezayla birlikte çıplaklıklarının farkına varırlar. Derrida, *İncil*'deki "Yaratılış" (Genesis) bölümünde bulunan bu anlatının basit bir yaratılış hikâyesi olmadığını, aksine, felsefe tarihi boyunca insanı hayvandan ayırmaya çalışan bir düşünce sisteminin özeti niteliğinde olduğunu savunur. Ayrıca Adem'in hayvanlara isim verme eylemini, insanın hayvanlar üzerindeki egemenliğini ifade eden bir gösterge olarak değerlendirir (2008, s. 15).

Derrida, bu anlatı temelinde antropolojik bir eleştiri düzlemi oluşturur ve insan-hayvan ayırımında çıplaklığın önemli bir role sahip olduğunu vurgular. Hayvanların çıplak olduğunu ancak bu durumun farkında olmadıklarını belirtir; başka bir deyişle, hayvanlar kendilerini çıplak olarak algılamaz. Bu noktada Derrida, doğada bir "çıplaklık" kavramının bulunmadığını, çıplaklığın bilinçli ya da bilinçsiz bir varlık deneyimiyle ilişkili olduğunu belirtir. Hayvanlar çıplak olsa da bu bilince sahip olmadıkları için insanın tanımladığı anlamda "çıplak" sayılmaz. İnsan, çıplak olduğunu fark ettiğinde ve örtünme ihtiyacı hissettiğinde, kendini tanıma sürecine girer. Bu süreç, Derrida'ya göre,

insanın kendi varlığının bilincine ulaşmasını ve bu bilincin utanç ile “giyinik” bir kimlikle bağlantı kurmasını sağlamıştır.

Derrida, utanç duygusunun teknikle bir arada değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Giysi icat eden ve cinselliğini örtme ihtiyacını kültürel bir eyleme dönüştüren tek varlığın insan olduğunu belirtir. Bu örtünme, yalnızca insana özgü olan kültürel ve teknik bir becerinin sonucudur. Ona göre giysi ve teknik, insanın örtünme arzusunun bir ürünü olarak ortaya çıkar ve bu, tarih, kötülük, emek gibi yalnızca insana özgü unsurlarla ilişkilidir. Çıplaklık, utanma ve hayvan arasındaki bu bağ, insan-hayvan ayrımını derinlemesine anlamak için önemli bir boyut sunar (2008, s. 5).

Bu noktada Derrida, Heidegger’in zaman kavramına yönelik tartışmasını incelerken çıplaklık açısından dokunsallık ve zaman arasında bir bağlantı kurulduğunu tespit eder; *Zaman ve Varlık*’tan aktardığı şu bölümde, Heidegger’in dokunsallık ve zaman arasındaki ilişkiyi tam anlamıyla çözümleyemediğine dikkat çeker.

Hayatta olan bir varlıkta (*Nur-Lebenden*) duyuların nasıl uyarılabileceği veya nasıl “dokunulabilir” olduğu ve örneğin hayvanların Varlığı’nın (*das Sein der Tiere*) nasıl ve hangi türde bir “zaman” tarafından kurulduğunu ontolojik olarak tanımlamak, başlı başına bir sorun olarak kalır (*bleibt ein Problem für sich*: ayrı bir sorun, orijinal ve bağımsız bir sorun, ayrı bir şekilde ele alınması gereken bir konu). (aktaran Derrida, 2008, s. 22).

Derrida’ya göre Heidegger, dokunma, zaman ve hayvan arasında ontolojik bir ilişki arayışındadır; ancak hayvanları “sadece yaşayan” (*Nur-Lebenden*) varlıklar olarak tanımlaması, Derrida’nın eleştirilerinin merkezinde yer alır. Heidegger’e göre hayvanlar, yaşamın en temel ve basit hâlini temsil eder ve bu özellikleri onları diğer varlık türlerinden ayırır. Derrida, bu “yalnızca yaşam” (*nur*) kavramını yüzeysel olarak kavramanın mümkün olduğunu ifade ederken aynı zamanda bunun tam anlamıyla anlaşılabilir bir kavram olduğunu da belirtir; “yalnızca” (*nur*) ifadesinin bir kurgu, simülakr, mit ya da hayalet olup olmadığını sorgular. Ona göre, Heidegger’in yaşamın saf hâli olarak sunduğu bu kavram, aslında yalnızca bir “sahte kavram” olarak değerlendirilebilir. Derrida, bu yaklaşımı “saf felsefenin” bir semptomu olarak tanımlar ve Heidegger’in hayvanı “felsefi hayvan” olarak konumlandırmak suretiyle insan-merkezci bir tarih yazmaya çalıştığını öne sürer. Heidegger’in bu tanımı, Derrida’ya göre,

insanın kendi üstünlüğünü doğrulayan bir tarih anlatısı inşa ederken hayvanı yalnızca “yaşam” düzeyine indirgeyen felsefi bir kurgudan ibarettir. Derrida ayrıca, *Die Zeitlichkeit des Verfallens* (“Çözülme veya Bozulmanın Zamansallığı”) başlıklı bölümün Heidegger’in anlatısında tesadüfi bir konumda olup olmadığını sorgular. Heidegger’in hayvan varlığını zamansallıkla ilişkilendirmemesine dikkat çeken Derrida, bu eksikliği eleştirir. Derrida’ya göre, Heidegger’in hayvanı yalnızca yaşamın bir temsilcisi olarak ele alması, insanı felsefi bir üstünlük konumuna yerleştirirken hayvanı eksik, hatta felsefi bir hayalet olarak sunar. Hayvanın dokunsal deneyimlere sahip olduğunu kabul eden Heidegger, yine de bu duyusal uyarıların ve hayvan varlığının “zamanda” nasıl belirlendiğini açıklamaktan kaçınır. Derrida, bu sorunun çözülmemiş olduğunu ve Heidegger’in tanımında ciddi bir boşluk oluşturduğunu vurgular (2008, s. 22-23).

O halde zaman, hayvanların yoksun olduğu, ancak insanın varoluşunu temellendiren temel bir kavramdır. Derrida, Heidegger’in Hristiyanlık anlatısındaki “düşüş” kavramını “dasein” yoluyla tersine çevirmeye çalıştığını, ancak “dasein”i bir “yer varlığı” olarak tanımlama çabasıyla tereddüt yaşadığını belirtir. Bu tereddüt, hayvanın da bu kavrayışa dâhil edilip edilemeyeceğine ilişkindir. Heidegger, hayvanın zamana sahip olup olmadığı sorusunu ertelemeye eğilimlidir. Derrida’nın belirttiği üzere, “daha sonra ele alınacak olan bu mesele muhtemelen sonsuza dek öyle kalacaktır; burada ‘daha sonra’ aslında ‘asla’ anlamına gelir.” (2008, s. 22). Derrida, Heidegger’in bu sorunsalı ele almaktaki isteksizliğini, hayvanı zaman kavrayışının içine dahil etme arzusunun olmamasına bağlar ve bu tereddüdü, hayvanın zamansal bir varlık olarak değerlendirilmesini engelleyen bir yaklaşımın göstergesi olarak yorumlar (2008, s. 22). Ontolojiyi zamandan hareketle inşa eden ve hayvanı bir dizi etik-politik soruna maruz bırakan bu varlık anlayışının nasıl yerinden edildiği sorusu, Deleuze ve Guattari’nin özne dışı bir varlık anlayışında bulunabilir. Onların zaman kavrayışı, ontolojiyi sabit bir özneye dayandırmaktan ziyade sürekli bir oluş ve fark süreçleri üzerinden düşünmeyi önerir.

Deleuze ve Guattari, Batı düşüncesinin insanı “mekân-zaman” ikiliği üzerinden temellendiren metafizik ontolojisini, “ağaçsı düşünce sistemi” kavramı çerçevesinde eleştirirler. Onlara göre, Batı felsefesi, mekândaki her bir noktanın diğerleriyle eşdeğer

olduğu, ölçülebilir ve katmanlaştırılabilir bir noktalar alanını merkeze almıştır. Bu alan, ya homojen bir maddenin bölünmesi yoluyla ya da maddi bir yüzey boyunca yerleştirilen bedenler aracılığıyla yapılandırılır. Zaman, bu homojen alanın içinde yalnızca hareketin veya noktalar arasındaki ilişkilerin bir ölçütü olarak kabul edilir. Batı metafiziği ise süreçler ve olaylar yerine sabit formların dünyasını, mekânsal bir birliği ve önceden var olan düzeni yüceltmıştır. Bu yaklaşım, değişimi ve oluşu arka plana iterek durağanlık ve sabitlik idealini ön plana çıkarmıştır:

Klasik düşünce imgesi ve bunun zihinsel mekânda yarattığı katmanlaşma evrenselliğe ulaşmayı amaçlar. Bu düşünce, iki "evrensel" unsurla işlev görür: Varlığın nihai temeli veya her şeyi kapsayan ufuk olarak "Bütün" ve varlığı "bizim için varlık" haline getiren ilke olarak "Özne." İmparatorluk ve cumhuriyet. Bu ikisi arasında, Varlık ve Özne'nin bakış açısından, bir "evrensel yöntem" rehberliğinde gerçek ve doğruya dair tüm çeşitlilikler yerini alır ve katmanlaşmış bir zihinsel mekânda kendini gösterir (1987, 359).

Deleuze ve Guattari'ye göre mekânın bu şekilde imgelenmesi, kapalı bir alanı insanlara paylaşmak, her bireye belirli bir pay atamak ve bu paylar arasında düzenli bir iletişim sistemi kurmak anlamına gelir. Bu sistem, yalnızca insanlar arasında değil, aynı zamanda insanlar ve hayvanlar arasında da belirli yasalar çerçevesinde hiyerarşik bir düzen inşa eder (1987, s. 380). Deleuze ve Guattari, öznenin merkezi konumunu eleştirirken insan-hayvan ayrımını da tartışmaya açar. Mekânın merkezine yerleşen özne, kendisini hayvandan ayıran bir sınır çizer; hayvanı ötekileştiren ve burada sabitleştiren bir düzenin inşasına neden olur. Bu tartışmada Deleuze ve Guattari şunları belirtir: "Ağaçsallık yasasına göre, bu merkezi nokta tüm mekân veya ekran boyunca hareket eder ve her aşamada belirli bir ayırt edici karşıtlığı besler; bu karşıtlık kullanılan yüz özelliklerine bağlı olarak erkek-(kadın), yetişkin-(çocuk), beyaz-(siyah, sarı veya kırmızı), rasyonel-(hayvan) şeklinde belirir" (1987, s. 293).

Mekân özne merkezli ve hiyerarşik bir biçimde düzenlenirken insan-hayvan ayrımı gibi diğer ikili karşıtlıklara süreklilik kazandırmanın yolunu açmaktadır. Deleuze ve Guattari, "merkezi nokta" veya "üçüncü göz" olarak adlandırdıkları bu kavramın, toplumdaki ikilikleri nasıl denetlediğini ve yeniden ürettiğini vurgular. Bu yapı, toplumsal karşıtlıkları (örneğin erkek-kadın, akıl-hayvan gibi) düzenlerken her zaman üstün kabul edilen terimi (örneğin erkek ya da rasyonel olanı) merkeze alır ve böylece bu ayrımların

sürekliliğini sağlar. Tüm bu zıtlıklar, merkezi yapıda toplanır ve oradan yeniden yankılanır. Sonuç olarak, "çoğunluk"—toplumsal normlar ve standartlar—bir fazlalık, yani egemen bir üstünlük olarak kurgulanır.

Son kertede insan, bu sistemin yarattığı ayrımlarla kendisini konumlandırır ve bu sayede devasa bir “hafıza” veya “bellek” işlevi görür. Bu bellek, toplumun değer yargıları ile bu tür ayrımlara dayalı düzenin devamlılığını mümkün kılar (Deleuze ve Guattari, 1987, s. 293). Claire Colebrook, *The Space of Man: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari* başlıklı çalışmasında, Deleuze ve Guattari’nin “konuşan insan” ile merkezi sistem arasındaki ilişkiyi, mekân ve zaman algısını şekillendiren bir yapı olarak değerlendirdiğine işaret eder. Colebrook’a göre, bu yapı, bir ayrıcalıklı terimi diğer terimlerin zeminine yerleştirerek bir "çift anlamlılık" (*equivocity*) oluşturur. İnsan, bu süreçte temel varlık konumuna yükselirken diğer unsurları kendisine bağımlı hale getirir ve böylece "tek" bir zamansal düzlemi inşa eder. Bu analiz, yalnızca bir düzenleme mekanizması olarak değil, toplumsal ayrımların ve insan-merkezci düzenin sürekliliğini mümkün kılan bir yapı olarak merkezi noktanın işlevini ortaya koymaktadır (Colebrook, 2014).

Bu tartışmayı özetlemek gerekirse, Derrida’nın işaret ettiği gibi, insanın "çıplak" olabilme yetisi, onun öznelleşmesini ve teknik yoluyla “giyinerek” dünyayı kendisi için mekânsallaştırmasını mümkün kılmıştır. Bu durum, insanın dünya üzerinde egemenlik kurmasının temelini oluşturur. Benzer şekilde, Deleuze ve Guattari, mekân-zaman blokları arasındaki ilişkinin, insanın "molarlaşmasını" nasıl desteklediğini tartışır. Bu tespitten hareketle, öznenin merkezde olduğu bir dünyada hayvanların, insanın egemenlik stratejileriyle tahakküm altına alındığı söylenebilir. Derrida, insanı tarihsel olarak geri döndürülemez bir "otobiyografik hayvan" olarak tanımlar. İnsanın, kendi otobiyografisini hayvan üzerinden inşa ettiğini ve bu otobiyografinin tuzaklarını fark etmeye davet eder. Hayvanla kurulan ilişkinin yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını, aynı zamanda felsefi, tarihsel ve kavramsal bir yapı olarak ele alınması gerektiğini vurgular (2008, s. 34). Hayvanların insan dokunuşuyla ilişkisine dair çok katmanlı bir perspektif sunar ve bu ilişkinin hem etik hem de epistemolojik boyutlarını derinlemesine inceler. Bu yapı-söküm açısından, dokunuşun yalnızca fiziksel bir temas değil, aynı zamanda varlıklar

arasındaki güç dengelerini, sınırları ve karşılıklı dönüşümü şekillendiren bir etkileşim biçimi olduğu düşüncesini öne çıkarır.

Deleuze ve Guattari’de karşılaştığımız zaman tanımı, bu tezde incelenen filmlerdeki üç imgenin ampirik dünyadaki hayvanların ölümüyle nasıl bir diyalojik ilişki kurduğunu anlamamız için bir anahtar sunmaktadır. Bu filmlerde, ölmek suretiyle kaybolan hayvanlar, bir yandan hayvan oluş deneyimleri sonrasında karakterlerin öznelliğine musallat olurken, diğer yandan saf optik imgeler ve bunun türevleri olan rüya imgeler, hayali imgeler, kâbus imgeler yoluyla filmlerin sinematografik diline musallat olurlar. Örneğin, *Zefir* filminde, Zefir tarafından öldürülen Nergis adlı inek, ölüm anındaki şiddetli karşılaşma yoluyla Zefir’in öznelliğinde bir başkalaşımı tetikler. Filmin son sahnesine geldiğimizde, anlatının bu ölen ineğin gözünden aktarıldığını fark ederiz. Bu gözleştirme tekniği, filmi âdeta bir kâbus imgesine dönüştürür. İleride göreceğimiz gibi, bu tekniğin izlerini olay örgüsü üzerinden takip ettiğimizde, Zefir’in annesini öldürmesinde bu ineğin dolaylı bir rol oynadığını anlarız. Film, bir çocuk ile annesi arasındaki sorunlu ilişkiyi, bir hayvanın da dahil olduğu bir anlatı üzerinden inşa ederken sahip olduğu feminist perspektifi insan-hayvan ve doğa ilişkileri üzerinden genişletir. Dolayısıyla filmin olay örgüsünde karşılaştığımız hayvan oluşun, filmin anlatı dilinde bu şekilde tezahür etmesi, hayvanların ampirik dünyadaki ölümleyle diyalojik bir ilişki kurmamızı mümkün kılmaktadır. Bu durum, dokunsal hayvan kavramını anlamak için önemli bir olanak sunar. Tezde incelenen diğer filmler de “zaman-imge”nin benzer özelliklerini taşımaktadır. Bu filmlerdeki hayvan ölümünün, hayvan oluşlar ve saf optik imgelerle bağlantılı olması nedeniyle, bu bölümde zaman kavramının dokunmayla ilişkisi tartışmaya açılmıştır.

İnsan-merkezli “zaman-varlık” ilişkisi, Deleuze’ün *Sinema II: Zaman-İmge* eserinde ele aldığı “zaman-imge” kavramı çerçevesinde incelenecek ve hayvanların bu tez kapsamındaki filmlere nasıl dokunduğu sorusuna yanıt aranacaktır. Deleuze’ün bu eserindeki “dünyalaştırma,” “herhangi mekân,” “duyu-motor şeması” ve “saf optik” kavramları, özne-dışı bir sinema ve varlık anlayışının olanaklarını göstermek amacıyla merkeze alınır. Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge*’nin devamı olan *Sinema II: Zaman-İmge* başlıklı kitabında bu kavramlara özel bir vurgu yapar. Bu kitapta, “mekân” yerini

“herhangi mekân” kavramına bırakır (2021, s. 14); “duyu-motor şeması” “saf optik imge” ve kişisiz tekilliklerle yer değiştirir (2021, s. 14); “montaj,” “montraj”a dönüşür (2021, s. 58); ve “dünya” kavramı, “dünyalaştırma” olarak yeniden tanımlanır (2021, s. 76-77). Deleuze’ün modern sinemada tanımladığı “herhangi mekân,” “saf optik imge,” “montraj” ve “dünyalaştırma” kavramları arasındaki ilişki, onun Heidegger’in insan-merkezli “dünya” anlayışını aşmaya yönelik bir strateji geliştirdiğini göstermektedir. Deleuze, bu “dünyalaştırma hareketini,” zaman-imgenin aktüel imgeye direnen “virtüel” gücünde bulur (2021, s. 64) ve zaman-imge sinemasının, başka varlıkların “dünyasına” kapı açtığını ifade eder (2021, s. 34).

Virtüel imge, hayvan-oluş kavramı tanımlanırken de merkezi bir rol oynar. Deleuze ve Guattari, Uexküll’ün “umwelt” (*çevre*) kavramından hareketle geliştirdikleri “milieu” (*ortam*) kavramını, “oluş”un gerçekleşme kipini açıklamak için kullanır. Milieu, iki tekil arasındaki uzay-zaman bloklarının iç içe geçmesi olarak tanımlanır (1987, s. 313). Hayvan-oluş ve zaman-imge kavramlarının bu iki kavram etrafında kesişmesi, bir filmin olay evrenindeki “hayvan-oluş” ile filmin anlatı dilinde yer alan “saf optik imge”nin birlikte okunmasını mümkün kılar. Bu iki kavramın virtüel düzlemde kesişmesi, zaman-imge sinemasının hayvan dünyasıyla insan-merkezli olmayan bir “dünyalaştırma”yı nasıl mümkün kılabileceğini anlamaya olanak tanır. Buna göre, tezde incelenen filmlerdeki olay evreninde gerçekleşen hayvan-oluşların, filmlerin anlatı dilinde yer alan saf optik imgelerle virtüel bir düzlemde bağlandığı öne sürülmektedir. Bu analiz doğrultusunda, söz konusu filmlerin hayvanlar tarafından dokunulmuş olduğu argümanı savunulacaktır.

Bu tezde Derrida ve Deleuze’ün birlikte ele alınmasının iki temel nedeni bulunmaktadır. İlk olarak, insan-hayvan ayrımı, gösterge rejiminde oynadığı epistemolojik rol nedeniyle politik bir belleğe sahiptir ve bu belleğin Derrida tarafından kapsamlı bir şekilde ele alındığı söylenebilir. Buna karşılık, Deleuze’ün “zaman-imge” ve “hayvan-oluş” kavramları, hayvanların bu politik belleğine doğrudan odaklanmaktan ziyade, içkinlik düzleminde yaşamsal bir perspektif sunar ve yeni olanakları araştırır. Ancak, bu olanakları değerlendirirken “hayvan” kavramının politik belleğini göz önünde bulundurmamak, hayvanların insana dokunma yollarını anlamak açısından önemli bir katkı sağlayacaktır. Bu bölümün ilk aşamasında, mevcudiyet metafiziğinin hayvanlara

logosantrizm ve haptosantrizm üzerinden nasıl bir şiddet uyguladığı ve hayvanların insana dokunmasının önünü nasıl kestiği sorusu tartışmaya açılacaktır. İkinci aşamada ise, oluş metafiziğinin hayvanlara bu dokunuşun olanağını nasıl sağlayabileceği sorusu açıklığa kavuşturulacaktır.

1.1. “MEVCUDİYET METAFİZİĞİ”NİN ZAMANI: DOKUNSA HAYVANIN POLİTİK “AÇMAZ”I (APORIA)

Mevcudiyet metafiziği, Batı metafiziğinde varlık ve anlamı doğrudan, kendiliğinden mevcut bir halde gören bir düşünce biçimidir (Küçükalp, 2016, s. 6). Derrida, bu düşünceye yönelik eleştirilerinde, anlam ve varlığın sabitlenemez ve doğrudan erişilemez olduğunu; aksine, sürekli başka anlamlara yönelerek ve ertelenerek var olduğunu savunur. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* başlıklı çalışmasında Derrida, bu sabitlenemeyen anlamı “iz” (*trace*) kavramıyla açıklar ve bunun “aporetik” (*açmaz*) bir özelliğe sahip olduğunu öne sürer: “İz, bir mevcudiyet değildir; aksine, kendini yerinden eden, yer değiştiren ve ötesine işaret eden bir mevcudiyet yanılısamasıdır. İz, tam anlamıyla bir yere sahip değildir, çünkü silinme, ‘iz’in yapısının ayrılmaz bir parçasıdır” (1973, s. 156). Bu bakış açısına göre, mevcudiyet metafiziği, anlamı ve varlığı sabit bir mevcudiyet halinde sunmaya çalışırken aslında erişilmez ve sürekli ertelenen bir yapı içinde kaybolur. Derrida, *Margins of Philosophy* başlıklı çalışmasında bu aporetik durumu, anlamın yalnızca “şimdi ve burada” var olamayacağı, geçmişe ve geleceğe doğru sürekli bir açılım içinde olduğu düşüncesiyle ilişkilendirir:

Şimdiki zamanın kendisi olabilmesi için, kendisi olmayan bir şeyden ayrılması gerekir; ancak onu şimdiki zaman olarak oluşturan bu aralık, aynı zamanda onu kendi içinde de böler. Böylece, şimdiki zamanla birlikte, ona dayalı olarak düşündüğümüz her şey – metafizik dilde, her varlık ve özellikle öz ya da özne – bölünmüş olur. Bu aralık kendini oluştururken ve dinamik olarak bölerken “aralıklandırma” dediğimiz bir süreci, yani zamanın mekânlaşmasını ya da mekânın zamanlaşmasını (geciktirmeyi) meydana getirir. (1982, s.13)

Derrida’ya göre Batı düşüncesinin logosantrik yapısı, anlamı insan merkezli bir mevcudiyet içinde sabitler ve dili bu merkezin aracı olarak konumlandırır. Bu yapıda insan, dil aracılığıyla kendini merkeze koyarken hayvanları etik ve politik alandan dışlar; onları “öteki” olarak konumlandırır. Derrida, bu ayrımı şöyle ifade eder: “İnsan, kendini insan olarak adlandırırken, yalnızca kendi dışındaki ötekini tamamlayıcılık oyunundan

dışlayan sınırlar çizerek bunu yapar: doğanın saflığı, hayvanlık, ilkelcilik, çocukluk, delilik, ilahilik. Bu sınırlara yaklaşmak, bir yandan ölüm tehdidi olarak korkuyla karşılanırken, diğer yandan farkın olmadığı bir yaşama erişim olarak arzulanır” (Derrida, 1997, s. 244).

Derrida’nın insan ve hayvanlar arasındaki bu sınırın yarattığı korkuyu nasıl temellendirdiğini anlamak için mitolojik bir hikâye olan “Aşil’in Koşusu”na bakılabilir. Sinem Yeşil’in “Aşil’in Koşusu: Göçmüş Kediler Bahçesi’nde Kışkırtan Mesafeler” başlıklı makalesinde dikkat çektiği bu hikâyeye göre, Aşil bir kaplumbağa ile yarışa girmek ister. Kaplumbağanın daha yavaş olduğunu bilen Aşil, ona bir avantaj tanır ve yarışı önde başlamasına izin verir. Ancak bütün çabasına rağmen Aşil, kaplumbağayı bir türlü yakalayamaz. Zenon, bu anlatıyı “sonsuz bölünebilirlik” kavramını açıklamak için kullanır: Aşil’in kaplumbağaya ulaşabilmesi için sonsuz sayıda mekânsal noktayı geçmesi gerekir; böylece Aşil, onu yakalamak için sonsuz bir koşuya mahkûm olur. Aristoteles bu paradoksa çeşitli çözümler sunsa da hikaye aynı zamanda trajik bir anlam taşır: Eğer Aşil bu yarışı unutamazsa, tüm varlığı kaplumbağayı yakalama çabasının beyhudeliği içinde tükenmeye mahkûm olur. Her adım, hedefine ulaşmak yerine ona yalnızca yarı yolda olduğunu hatırlatır ve onu sonsuz bir koşu döngüsüne hapseder (Yeşil, 2017, s. 39-40). Bu hikâyede karşılaştığımız “aşılamayan mesafe,” Derrida’ya göre felsefe tarihini baştan sona kuşatan bir açmazla neden olmuştur. Bu “aşılamayan mesafe”yi temel alarak Jacques Derrida’nın hayvanlara dair felsefi tartışmalarına adım atmak, hayvanlara dokunmanın neden politik bir açmazla engellendiğini anlamamızı sağlayabilir.

Tacettin Ertuğrul’un belirttiği üzere, Derrida, 1997 yılında Cerisy’de “L’animal Autobiographique (Otobiyografik Hayvan)” başlıklı yaklaşık on saat süren bir konferans vermiştir. Bu konferansın kayıt ve metinleri 2006 yılında *L’animal que donc je suis* adıyla kitaplaşmış ve 2010 yılında *The Animal That Therefore I Am* adıyla İngilizceye çevrilmiştir. Ertuğrul, bu kitabın Türkçe’ye “Öyleyse Olduğum (Peşinde Olduğum) Hayvan” şeklinde çevrilebileceğini belirtir (Ertuğrul, 2015, s.174). Alternatif olarak, “O

Hayvan ki Öyleyse İzinden Gidiyorum”⁵ çevirisi de mümkündür. Derrida, insanın hayvanla ilişkisinde iki anlamda "sonra" (*after*) olduğunu belirtir. Birincisi, insan hayvanlardan sonra dünyaya gelir; ikincisi, insan hayvanı takip eder ve ona isim verir. Ancak bu "sonra" kavramı, yalnızca kronolojik bir zaman sırasını ifade etmez. Bu, aynı zamanda zamanın kendisinin doğuşunu belirleyen bir yapıdır. İnsan, hayvanlardan sonra gelerek onları adlandırır ve bu eylem hem bir ardışıklık hem de bir yaratım sürecini ifade eder. Bu "sonra" kavramı, hayvan ve insan arasındaki ilişkinin temelini oluşturur ve zamanın anlamını şekillendirir (2008, s.17).

Bu tespitten hareketle Derrida, Batı felsefesinde Aristoteles, Platon ve Descartes'tan Heidegger, Lacan ve Levinas'a kadar birçok filozofun düşüncelerini incelerken bu düşünürlerin varlık sorusuna yaklaşımlarında “boş” bir gösteren olarak "hayvan" teriminin izinden gittiklerine dikkat çeker ve bu yaklaşımların “logosantrizm”le ilişkili olduğunu belirtir (Derrida, 2008, s. 14). Mallet’in de belirttiği üzere, felsefi logosantrizm, tahakküm pozisyonundan ayrılmaz ve ilk olarak hayvana dair bir tezdır; bu tez, hayvanın “logos”tan yoksun olduğu, “logos”a sahip olma yetisinden mahrum bırakıldığı düşüncesine dayanır. Hayvana yapılan şiddet ise "hayvan" kelimesinin tekil olarak kullanılmasından ve bu “sahte” kavramın tüm hayvanları homojen bir grup olarak ele almasından kaynaklanır. Bu yaklaşım, solucandan şempanzeye kadar tüm hayvanları, insana tamamen zıt bir kategori içinde toplar. Derrida, bu ilk şiddete yanıt olarak "animot" kelimesini icat eder. Bu kelime, telaffuz edildiğinde hem tekili hem çoğulu içeren "animaux" (Fransızca "hayvanlar") sözcüğünü hem de "mot" ("kelime") anlamını barındırır. Böylece "animot," hayvanların büyük çeşitliliğini hatırlatırken aynı zamanda "hayvan" kelimesinin sadece bir sözcük olduğunu vurgular (Mallet, 2008, s. X).

Derrida’nın “hayvan” gösterenine ilişkin olarak geliştirdiği bu neolojizm yalnızca hayvanı tekil bir şekilde duyurmak için değildir; aynı zamanda bu gösterenin içinde barındırdığı şiddet ilişkisini de yapısöküme uğratmayı amaçlar. Derrida, dokunmanın ancak “öteki” ile kurulan bir ilişki aracılığıyla anlam kazandığını; başkalığın ise yalnızca dokunulmazlığı içinde temasa geçebileceğini öne sürer: “Dokunmanın kendisi

⁵ Bu çeviri önerisi Doç. Dr. Emre Koyuncu’ya aittir. Kendisine bu ifadenin Türkçeye çevirisi hakkında danıştığım, bu tür bir çevirinin daha uygun olacağını belirtmiştir.

(dokunanın dokunulma deneyimi) kendi içine bir gecikme ve onu kendisinden uzak tutan bir aralıkla yapılandırılmıştır; böylece, kendine ulaşmasını ve kendi mevcudiyetine erişmesini engeller” (2005, s. 251). Ancak “hayvan” göstereni herhangi bir varlığa doğrudan karşılık gelmediğinden, onun başkalıkla olan ilişkisi de koparılmış olur. “Hayvan” göstereninin içinin boş olması, insanın onu kendine göre tanımlamasını ve hayvanları nesneleştirmesinin epistemolojik zeminini kurmasını sağlamıştır. İnsan, hayvanı kendinde eksik olanlar üzerinden tanımladığından, hayvanın insana dokunması da bu tanımlama biçimiyle engellenmiş olur. Bu nedenle, “hayvan” göstereni yalnızca metaforik anlam taşımaz; aynı zamanda bu anlamın inşasında kullanılan temsil sistemini de oluşturur. Dilin bu metaforik temsil yapısı, hayvanların “başkalığını” maskeleyerek onları sadece boş bir gösterene indirger. “Hayvan” göstereni, hayvanların hem tür hem de bireysel farklılıklarını siler ve onları insanla “karşılaşma” olanağından uzaklaştırır; bu engel, gündelik yaşamdan sanatsal temsillere kadar pek çok alanda hissedilebilir (2005, s. 47-48). Dolayısıyla, dilin de insan gibi “giyinik” bir öznelliğe sahip olduğu ve hayvanların insanlara dokunmasının yolunu kapattığı söylenebilir.

Bu korkunun izleri birçok anlatıda gözlemlenebilir. Örneğin, Antik Yunan mitolojisinin bilinen örneklerinden biri olan “Aktaion” miti, insan-doğa ayrımının sembolik bir temsili olarak okunabilir. Birçok sanat eserinde arketip olarak iz bırakan “Aktaion”, Antik Yunan dünyasında insan ve doğa ilişkilerini örtük biçimde ifade eden bir metin niteliği taşır. Efsaneye göre, çoban Aristaios’un oğlu olan Aktaion, At Adam Kheiron tarafından yetiştirilmiş, zamanla usta bir avcıya dönüşmüş ve ünü her yere yayılmıştır. Ancak bu yetenek ve ün, aynı zamanda onun sonunu hazırlar. Aktaion, gururla ormanın ve avcılarının tanrıçası Artemis’ten üstün bir avcı olduğunu kanıtlama çabası içine girer. Yanına av köpeklerini alarak, şehrin dışındaki ormana avlanmaya gider. Bu küstahlıktan öfkelenen Artemis, onu bir geyiğe dönüştürür ve Aktaion, bu dönüşüm sonucunda kendi köpeklerinin avı haline gelir (Erhat, 2011, s. 28). Aktaion efsanesinde, Aktaion’un yasayı çiğnemesi onun mit tarafından cezalandırılmasına neden olur. Polis sınırlarının dışına çıktığında riskli bir alana adım atar ve sembolik düzlemde uzaklaşmaya başlar. Mitin sembolik yapısı, Aktaion’u bu ihlal nedeniyle cezalandırır ve onu bir hayvana dönüştürür. Kentten ormana geçiş yaptığında bir geyiğe dönüşen Aktaion, artık onu tanımayan

köpekleri tarafından öldürülür. Bu anlatıdaki cezalandırma, insan ve hayvan arasındaki kadim ayrımı koruma yönünde bir hamle olarak yorumlanabilir.

Özetle, dokunsallık logosantrik düşüncenin bir parçası olduğu için dokunsal kudret yalnızca insana bahşedilmiştir. Dokunma, insan merkezli bir mevcudiyet arzusu yaratırken insan ve hayvan arasındaki ayrımı pekiştirir. Böylelikle dokunma, hayvanların insana erişimini engelleyen ve insan merkezli anlam dünyasında varlığını sürdüren logosantrik düşünceye eklemlenmenin yolunu bulabilmektedir. Bu bölümde, öncelikle metafizik şiddetin logosantrik düşünce ve dil aracılığıyla nasıl inşa edildiği ele alınacaktır. Ardından, “haptosantrik” (*dokunsal merkezlik*) düşüncenin “logosantrizm”le kurduğu epistemolojik bağlantı üzerinden hayvanları dokunsallıktan nasıl mahrum bıraktığı incelenecektir. Bu analizler, Derrida’nın, hayvanlara dokunmanın politik bir açmazla nasıl engellendiğine dair görüşlerine ışık tutacaktır.

1.1.1. Logosantrizm: Dilin Metafizik Şiddeti

Dil, Batı düşüncesinde insanın anlam dünyasını merkezine alan logosantrik bir yapı olarak ele alınır. Derrida, bu logosantrik sistemin anlam ve iletişimi yalnızca insana özgü bir yeti olarak kurgulayarak hayvanları dışladığını, onları etik ve politik alandan uzaklaştırıp nesneleştirdiğini savunur. Noam Chomsky de, benzer şekilde, hayvanlara konuşma yetisi atfetmenin zararlı sonuçlar doğurabileceğini ve onları insan ölçütleri üzerinden değerlendirerek şiddetle nesneleştirdiğini belirtir. Chomsky’nin bu yaklaşımı, hayvanları insan diline indirgemek yerine onların özgün iletişim biçimlerine odaklanmayı önerir ve bu noktada Derrida’nın logosantrizme ilişkin eleştirileriyle örtüşür.

Chomsky’e göre, bir Marslı Dünya’yı ziyaret etseydi, canlılar arasındaki biyolojik benzerliklere rağmen iletişim biçimlerinin şaşırtıcı derecede farklı olduğunu fark ederdi. Marslılar, DNA yönünden tüm canlılar arasında evrensel bir dilin varlığını görebilir; ancak evrensel bir iletişim kodunun yokluğunu hemen anlayacaklardır (Chomsky, Hauser ve Fitch, 2002, s. 1569). Chomsky, iletişim kodlarındaki farklılıklara yaptığı vurgularla, bir yandan insan dilini anlamaya yönelik etik dışı hayvan deneylerine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu dönemde, primatlara dil öğretiminin mümkün olup olmadığını

araştırmak amacıyla çeşitli uzun soluklu deneyler gerçekleştirilmiştir. Bu deneylerden biri, yaklaşık kırk yıl süren ünlü “Nim Chimpsky” projesidir. Eva Meijer’in belirttiği gibi, davranışçı psikolog Herbert Terrace, Chomsky’nin dilin yalnızca insana özgü bir kapasite olduğu görüşünü çürütmek için Nim Chimpsky adını verdiği bir şempanze üzerinde deneyler yapar. Bu deneyde, şempanzelerin gramer kullanmayı öğrenip öğrenemedikleri ya da doğuştan bir gramer yetisine sahip olup olmadıkları sorusu merkeze alınır. Nim Chimpsky, doğumundan itibaren koruyucu bir aile tarafından konuşma becerisini edinmesi için eğitilir. Eğitim sürecinde, cümle yapıları, dil bilgisi ve diğer dilbilimsel unsurlar dikkate alınmıştır. Nim Chimpsky, Amerikan İşaret Dili aracılığıyla yaklaşık yüz yirmi beş sözcük öğrenir ancak Herbert Terrace, bu uzun soluklu araştırmanın sonucunda şempanzenin bu sözcükleri yalnızca edimsel koşullanma yoluyla öğrendiği; sözcüklerin anlamını bildiğimiz anlamıyla kavrayamadığı sonucuna ulaşmıştır (Meijer, 2019, s. 40).

Yirminci yüzyılda, disiplinler arası bilimsel çalışmalar sayesinde hayvanlar ve iletişim ilişkisi ilgi odağı hâline gelmiştir. Bu ilginin ardındaki temel itkilere biri, iletişimin doğasını ve insan dilinin kökenlerini anlamaya yönelik çabadır. Davranışçı ve evrimsel yaklaşımlar bu çalışmalarda öne çıkmaktadır (Scott-Phillips ve Kirby, 2013, s. 421). Ancak bu bilimsel çalışmalar, özcü oldukları gerekçesiyle eleştirilmiştir. Örneğin dilbilimci Noam Chomsky, insan ve hayvanlar arasındaki iletişimin indirgenemez şekilde farklı olduğunu vurgulayarak bu çalışmalara karşı çıkmıştır. Chomsky’nin belirttiği üzere, davranışçı dilbilimci B. F. Skinner, 1957’de yayımladığı *Verbal Behavior* başlıklı çalışmasında, dilin evrimsel gelişmeler sonucunda ortaya çıktığını öne sürer. Hayvanlar üzerinde yapılan deneylere dayanan bu yaklaşım, dil öğreniminde genel öğrenme mekanizmalarının başat rol oynadığını savunur. Ancak Chomsky’e göre dil öğrenimi, genel öğrenme mekanizmalarına indirgenemez ve hayvan deneyleri manipülatif sonuçlar içerdiğinden epistemolojik açıdan sorunludur (1980, s. 48-49). Çünkü bu yaklaşım “koşullanma”ya ve dolayısıyla edimsel davranışa dayanmaktadır (s. 50).

Buna karşılık Chomsky, “evrensel dilbilgisi” kuramıyla dili, “doğuştan gelen ilkeler” üzerinden tanımlar. Buna göre dil, tüm insanlarda mevcut olan, diğer canlıların sahip olmadığı, basit girdilerle zengin ve karmaşık diller üretebilen eşsiz bir yetidir. Chomsky, hayvanların da kendi aralarında iletişim kurduklarını kabul etmekle birlikte, insan dilinin

iletişim sisteminden çok daha fazlasını ifade ettiğini belirtir. Özetle, Chomsky, dilin özgüllüğünü dört temel özellik üzerinden tanımlar: uyarandan bağımsızlık, yaratıcılık, sınırsızlık ve tutarlılık (Altınörs, 2002, s. 82). Hayvanların “sözde-dili”nin (pseudo-language) aksine, insan dili iç uyarımlara ve dış tepkilere bağımlı olmayan, özgür düşünme ve ifade etme olanağı sağlayan bir sistemdir. Bu tanıma dayanarak Chomsky, insana en yakın türlerden biri olan şempanzelerde bile dil yetisinin izlerini aramanın mümkün olmadığını savunur (s. 81). Chomsky, bir söyleşisinde “Nim Chimpsky” projesine ve benzeri deneylere atıfta bulunur; hayvanlarda dil yetisini aramanın metodolojik ve etik açıdan sorunlu bir yaklaşım olduğunu altını çizer. Ona göre, Nim Chimpsky’i konuşmaya zorlamak, zekâsını ve bu zekanın dünyayla özgül ilişkilene biçimine küçümseyen bir yöne sahiptir. Chomsky, primatların işaret dili öğrenme süreçlerinin onların bilişsel kapasitelerine ilişkin önemli veriler sağlayabileceğini kabul etmekle birlikte, bu tür çalışmaların primatları insana ve insan diline indirgememesi gerektiği konusunda uyarıda bulunur. Anne ve David Premack gibi bilim insanları bu metodolojik ve etik hassasiyeti göz önünde bulundururken, diğer yaklaşımlar, sorunlu metodolojiler çerçevesinde ilerlemeyi sürdürmektedir (Chomsky, 2007).

Peki dili, hayvanların iletişim biçimlerinden ayıran temel mekanizma nedir? Altınörs’ün (2002) belirttiği üzere, Chomsky evrim teorisine karşı değildir; yalnızca dilin, hayvandan insana geçişte aktarılmış bir beceri olduğu düşüncesine karşı çıkar. Chomsky’ye göre dil, insan evriminde muhtemel bir genetik mutasyon sonucu ortaya çıkmış bir yetenek olabilir (s. 82). Chomsky’nin dil kuramını daha ayrıntılı ele alacak olursak, insan ve hayvanlar arasındaki fark “geniş anlamda dil yetisi” ve “dar anlamda dil yetisi” olmak üzere iki kavram üzerinden açıklanır. Geniş anlamda dil yetisi, insan ve hayvanların duyu-motor sistemleri açısından benzerlik göstermesine rağmen, türlerin iletişim kodlarını çeşitlendirmek suretiyle türler arası iletişimsizliğin temel dinamiğini oluşturan bir özelliğe sahiptir. Dar anlamda dil yetisi ise yalnızca insan diline özgüdür; “tekrarlama” özelliği sayesinde cümle içine sınırsız sayıda dilsel birimi dahil ederek bunları sürekli dönüştürme yeteneği sağlar. Tekrarlama, doğrudan iletişimi ifade etmekten çok, toplumsal ilişkiler ve sayısal ölçüm gibi sorunları çözmek için gelişmiş bir özelliktir ve insanın dil kullanımının temelini oluşturur (Hauser, Chomsky ve Fitch, 2002, s. 1569-1571). Bu kuramdan hareketle iki sonuca varmak mümkündür: Birincisi, dil ile iletişim

arasında bir ayrım vardır. Bütün türler birbirinden farklı iletişim kodlarına sahipken dil bu kodların ötesine geçme ve sonlu yapısı içinde sınırsız üretim yapabilme özelliğiyle insanın türsel farkını meydana getirmiştir. İkincisi, her hayvan türü, birbirine indirgenemez, özgün iletişim kodlarına sahiptir.

Bu farkın, toplumsal alanda hayvanları neden ikincil ittiğini anlamak için Roberto Esposito'nun toplum kuramı da açıklayıcı olabilir. Esposito, iletişimin her şeyden önce sosyolojik bir çerçeveye sahip olduğunu ve simgesel ilişkiler tarafından kuşatıldığını savunur. Kültürel, toplumsal ve siyasal bağlamlar içinde işleyen iletişimin bu yönüne dikkat çekerek Derrida'nın izinden giden bir perspektifle bir iletişim kuramı geliştirir. *Communitas: Topluluğun Kökeni ve Kaderi* başlıklı çalışmasında, Esposito iletişim ve toplum arasındaki bağı hayvanları dışlayan yapıyla ele alır. Esposito, iletişim sözcüğünün etimolojisinden hareketle bir tanım yapar; Latince “comunialı” (*komünal*), “comunitarie” (*komüniter*) ve “communicative” (*iletişimsel*) sözcüklerinin kökeni olan “comune” (*toplum*), iletişimin sosyolojik karakterini ortaya koyar (2018, s. 8). Esposito'ya göre, bu kökte bulunan “munus” ibaresi “yükümlülük” anlamına da gelmektedir (2018, s. 12). Buna göre “communis,” sorumluluğu ve yükü paylaşan kişiyi tanımlar. “Communitas” ise bir “borç” ve “yükümlülük” üzerinden birleşmek ve bütünleşmek anlamına gelir (2018, s. 16). Bu epistemolojiye göre topluma dahil olma ve iletişime girme belirli bir sıraya göre değil, koşut bir şekilde gerçekleşir. İletişim kavramının, kendisini iptal edebilecek olası bir “afroz”u da (*excommunication*) içermesi bunu açıklar niteliktedir (Galloway vd., 2013, s. 10-11).

Toplum, yükümlülük ve afroz gibi kavramlarla ilişkili olan iletişim, yalnızca bilgi aktarımının ötesinde, insan merkezli bir anlam dünyası kurar. Bu yapıda, iletişimin hayvanlarla dilsel ya da dokunsal bir ilişki kurmanın önünde sınırlar koyduğu ve hayvanları toplumsal ilişkiler ağının dışında konumlandığı düşünülebilir. İletişim, toplumla bağ kurmanın bir aracı olarak insana özgü bir alan olarak şekillenirken hayvanların bu toplumsal süreçlere katılımı sınırlandırılmış olur. Bu çerçevede, iletişim yalnızca enformasyon alışverişiyle sınırlı kalmayıp toplumdaki dokunsal alana hayvanların erişimini de kısıtlar. Bu durumun, hayvanların insan merkezli iletişim ve dokunma deneyiminde kendilerine özgü bir yer edinmelerinin önünde bir engel

oluşturduğu söylenebilir. Dil bu insan merkezli yapının önemli bir parçasıdır; çünkü insan fizyolojisine ait bir olgu olarak sembolik düzenlemelerin merkezinde yer alır. Bu sembolik düzlemin kökenlerinden biri ise dilin logosantrik yapısıdır.

Hayvanları dilsel ve dokunsal alanlardan dışlayan bu ayrımın izleri en eski düşünsel temellere kadar uzanır. Hakan Yücefer'in belirttiği gibi, hayvanlar Platon öncesi dönemde kozmolojinin bir parçası olarak kabul edilirken ilk kez Aristoteles tarafından politik bir mesele olarak ele alınmaya başlanmıştır (2015, s. 197-198). Platon, “insan düşünen bir hayvandır” diyerek insan ve hayvan arasındaki ayrımı düşünme, konuşma ve akıl üzerinden tanımlarken Aristoteles bu ayrımı “insan politik bir hayvandır” ifadesiyle politik alana çekmiş ve zoolojiyi “hayvanı hayvan olarak” ele alan bir bilimsel disiplinin sınırları içinde kurmuştur (2015, s. 198). Calarco'nun belirttiği üzere, Aristoteles'e göre, bitkilerde yalnızca yaşam bulunurken, hayvanlarda yaşamın yanı sıra algı yetisi de vardır. Buna karşılık, insan rasyonel olma yani “logos”a sahip olma özelliği ile bu iki kategorinin üstünde yer alır. Aristoteles, bu hiyerarşik şemaya dayanarak bitkilerin hayvanlar için, hayvanların ise insanlar için var olduğunu öne sürer (2015, s. 8). Hayvanların yalnızca haz ve acıyı ifade edebilen bir “ses”e sahip olduğunu belirtirken insanın “logos” aracılığıyla neyin doğru ve adil olduğunu ifade etme kapasitesine sahip olduğunu vurgular (2015, s. 8).

Aristoteles'in bu görüşleri günümüzde demode gibi görünse de Batı felsefesinde geniş bir etki alanına sahip olmuş ve günümüze değin tekrarlanmıştır. Örneğin Descartes, hayvanların canlı ve duyu yeteneğine sahip olduklarını kabul etmekle birlikte, onları makine gibi tepki veren ancak bilinçten yoksun varlıklar olarak görmüştür. Benzer şekilde Kant, hayvanların akla ve öz bilince sahip olmadığını ve bu yüzden ahlaki bir statüye erişemeyeceğini savunur. Kant'a göre bu eksiklik, hayvanları insanın yararına araçsallaştırılabilir hale getirir. İnsanların hayvanlara karşı belirli sorumlulukları olduğunu belirtse de bu sorumluluğun temelini yalnızca insancıl duygulara dayandırarak sınırlar (Calarco, 2015, s. 9-10). Özetle, Antik Yunan felsefesi ile Klasik Batı düşüncesi, hayvanlara atfettikleri ontolojik özellikler aracılığıyla, onların daha düşük bir varlık statüsüne indirgenmesine zemin hazırlamıştır.

Bu bölümde, Batı düşüncesinin insan ve hayvan arasındaki ayrımı nasıl inşa ettiğini ve bu ayrımın dil, düşünce ve toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini ele aldık. Logosantrik bakış açısı, insanı rasyonel “logos” yetisiyle diğer varlıklardan ayırırken hayvanları toplumsal ve etik alanın dışında bırakan bir anlayışın temellerini de oluşturmuştur. Bu durum, insan merkezli bir toplumsallaşma ve siyasallaşma pratiğine önemli bir epistemolojik zemin sağlamıştır. Bir sonraki bölümde, Giorgio Agamben’in “antropolojik makine” kavramı üzerinden, bu ayrımın biyopolitik ve epistemolojik sonuçları daha derinlemesine tartışılacaktır.

1.1.1.1. “Antropolojik Makine”nin Açmazı

Giorgio Agamben’e göre, insanlar ve hayvanlar arasındaki bu logosantrik ayrım, biyopolitik açıdan "antropolojik makine" olarak adlandırdığı mekanizmayı şekillendirmiştir ve bu mekanizma biyoiktidarın işleyişine temel oluşturmuştur. Biyoiktidar, insanı, insan-hayvan arasında asılı bir varlık olarak muhafaza ederken bu yapı kaçınılmaz olarak insanın doğasındaki eksikliği de ifşa eder ve ironik bir anlatı sunar (2009, s. 35). Agamben'e göre, insanları hayvanlardan ayıran şeyin “dil” olduğunu söyleyebiliriz, ancak bu ayrım düşündüğümüz gibi insan doğasına içkin değildir, daha çok, tarihseldir. Öncelikle insan-hayvan kutupları arasındaki bu belirsizlik, “konuşan insan” (Homo alalus) varsayımından kaynaklanır; çünkü bu varsayımı ortadan kaldırmak, insanı ya hayvanlaştıracak ya da insanlaştıracaktır. Bu açıdan dil hem hayvanlarla hem de insanlarla doğrudan ilgili olmayan, insanı “öteki”den ayırmak için yaratılmış tarihsel bir yapıdır (2009, s. 41). Biyoiktidar, bu durumu kullanarak insan ve hayvan arasındaki ayrımı yeniden üretirken dizginlenemeyen bir yarık inşa ederek iki kutbu ayrım mekanizmasına tabi tutar. Buna göre konuşma, insanı diğer hayvanlardan ayıran temel bir nitelik olarak görülemez; bu, bir tür “istisna hali” yaratmaktan öteye gidemez. Dil merkezli bu ayrım, insanı tanımlarken aynı anda insan olmayanı dışlama veya kapsama şeklinde işleyen bir “istisna hâli” kapı açmıştır (2009, s. 40).

Antropolojik aygıt, insanı tanımlarken insan-olmayan varlıklar üzerinden işlemekte ve bu süreçte her zaman dışlayıcı ya da kapsayıcı bir mekanizma devreye girmektedir. İnsan doğasına ilişkin varsayımlar, önceden belirlenmiş kabuller üzerine kurulur ve böylece

antropolojik makine, istisna durumu yaratmak için belirsizlik alanlarını kullanır. Bu noktada Aytaç, Foucault ile Agamben arasındaki önemli bir farkı vurgular: Foucault, otoritenin disiplin kurumları aracılığıyla kurulduğunu savunurken Agamben otoritenin kaynağını “istisna” kavramıyla kurulan egemen yasada görür. Biyopolitika ile istisnaya dayalı egemenlik arasındaki bu ilişki, ulus-devletin yapısında yerleşik hale gelmiş bir paradigma olarak belirir (2011, s. 267-270).

Agamben’e göre, antropolojik makine tarihsel olarak iki farklı şekilde işler: modern öncesi antropolojik makinede insan tanımı, “dışarı”nın dışlanması yoluyla oluşturulurken; modern dönemde bu süreç, “iç olan bir dışın” kapsanmasıyla gerçekleşir. Ancak farklı işleyişlerine rağmen, her iki makine de simetrik bir yapıya sahiptir. Agamben, bu simetriyi şöyle açıklar: “Her iki makine de merkezine insan ile hayvanı, insan ile insan olmayanı, konuşan ile yaşayanı yerleştirerek bu ikiliklerin eklemlendiği bir kayıtsızlık alanı oluşturmak suretiyle işleyebilir” (2009, s. 42-43). “Bu iki kutbun eklemlenmesi, artık ne tam anlamıyla insan ne de hayvan olan “dışlanmış” bir hayatı, yani “nuda vita”yı (*çıplak yaşam*) üretir” (2009, s. 43).⁶ Agamben’e göre burada yapılması gereken, bu iki makine arasında bir tercih yapmak değil, gerektiğinde bu makinelerin işleyişini durdurabilecek bir yol bulmaktır. Çünkü insan-hayvan ayrımını temel alan antropolojik makinenin ürettiği biyopolitika, yalnızca ekolojik sorunların derinleşmesine değil; aynı zamanda ırk ayrımcılığı ve cinsiyet eşitsizliği gibi sosyal, siyasi ve hukuki problemlerin sürekliliğine neden olmuştur (2009, s. 4).

⁶ Ahmet M. Aytaç’ın belirttiği üzere G. Agamben ile M. Foucault’nun biyoiktidar tanımları temel bir noktada ayrılmaktadır. Foucault, egemenlik ve biyopolitika arasında modernliği temel alan tarihsel bir ayrım yapmaktadır; modern öncesinde egemen/monark yasal denetimi ölüm üzerinde hak iddia ederek sağlarken modern dönemde bu ilişki değişmiş ve egemenliğin yerini, yaşamı denetlemeye dayalı olan biyopolitika almıştır. Buna göre egemenlik dikey, biyopolitika ise yatay güç ilişkilerine dayanır. Buna karşılık Agamben’e göre aslında biyopolitika en kadim uygarlıklardan beridir siyasetin mantığını belirlemektedir. Bu sürekliliğin izlerini ise “Homo Sacer” (*Kutsal İnsan*) üzerinden takip etmektedir. Homo Sacer “yaşama” (zoe) sahip ancak “hayat”tan (bios) mahrumdur. Politik varlığından soyutlandığı için çıplak yaşamın içine atılmıştır, bu yüzden kurban edilemez, öldürülmesi durumunda cezası bulunmaz. Bu düşüncenin izleri Aristoteles’in ikili ayrımlara dayanan ontoloji tanımlarına kadar sürülmektedir. “İnsan politik bir hayvandır” tanımındaki “insan” ve “hayvan” arasındaki gösterenlerin oyunu tarihin içinden sızarak modern egemen yasanın merkezine kadar ulaşmıştır. Modern sözleşmeler ve ulus devletler insanın hukuki statüsünün ölçütünü bu arkaik düşüncenin etkisi altında oluşturmaktadır (2011, s. 268-270).

Derrida'nın hayvan meselesine ilişkin yaklaşımını takip ettiğimizde, antropolojik makinenin, “metafizik”te yer alan “aporia” (açmaz) tarafından kuşatıldığı ve bu nedenle durdurulmasının basit bir çözümle mümkün olmadığı görülür. Derrida'ya göre, insanın “otobiyografisi” insan-hayvan ikiliği üzerine inşa edilmiştir. Bu ikilik, yalnızca düşünce tarihinin temel bir işlevini üstlenmekle kalmamış, aynı zamanda ayrımın sosyal, siyasi ve kültürel bir tarih oluşturmaya zemin hazırlamıştır. İnsan-hayvan ayrımı ile özne arasındaki ilişki, Derrida'nın bu düşüncesine örnek olarak sunulabilir. Derrida'ya göre, “özne” yalnızca “logosantrik” (söz-merkezli) ve “fallus-merkezci” bir yapıya sahip değildir; aynı zamanda “etobur” bir niteliği de barındırır. Bu çok katmanlı yapıyı tanımlamak için Derrida, “karnofallogosantrik” (etobur-fallus-logos-merkezci) terimini kullanır (Calarco, 2008, s. 131). Derrida'nın bu kavrama ilişkin tespitlerinin ilk izleri *Platon'un Eczanesi*'nde bulunabilir. Derrida, bu metinde Batı felsefesinin düşünsel temellerini oluşturan logosantrik düşüncenin izlerini inceler ve ilk olarak Platon'un *Phaedrus* diyalogunu ele alır. Bu diyalogda Platon, “konuşma”yı “yazı”ya üstün kılar; çünkü konuşma, canlıdır ve yanlış anlaşılma durumunda sahibinin müdahalesiyle düzeltilebilirken yazı, hayattan yoksun ve mekanik bir yapıdadır; sorulara yanıt veremez (2012, s. 28). Tüm bu ikilikler, insan-hayvan ayrımıyla kurdukları epistemolojik bağ aracılığıyla gösterge rejimini inşa etmiştir ve bu nedenle antropolojik makinenin basitçe durdurulmasının kolay olmadığı söylenebilir. Bu sorunun bir diğer izine, toplumsal sözleşmelerin hayvanları dışlayan epistemolojisinde rastlanabilir.

1.1.1.2. “Toplumsal Sözleşme”nin Açmazı

Hayvanları koruma pratiklerinin geçmişi oldukça eskidir. Örneğin, 1824 yılında İngiltere’de Richard Martin, Rahip Arthur Broome ve William Wilberforce tarafından *Society for the Prevention of Cruelty to Animals* (SPCA) adlı hayır kurumu kurulmuştur (Mitsuda, 2007, s. 254). Ancak, hayvan haklarının politik bir çerçeveye taşınması son elli yıl içinde gerçekleşmiştir. Bu süreçte, hayvan hakları hareketleri yasa, hukuk ve adalet gibi kavramlara vurgu yaparak hayvanları politik bir zemine dahil etmiştir. Aynı zamanda bu hareketler, toplumsal cinsiyet çalışmaları, sakatlık çalışmaları ve siyaset felsefesiyle kurduğu bağlarla politikleşme sürecine katkıda bulunmuştur. Tom Regan, Peter Singer ve Cary Wolfe gibi kuramcılar, hayvan hakları meselesine doğrudan katkılar sunmuş;

bazı hayvanların haklarını hukuki güvence altına alma girişimlerinde bulunmuşlardır (Calarco, 2015, s. 7).

1980’lerden itibaren, insan-hayvan ilişkilerinin etik ve felsefi boyutlarına odaklanan akademik çalışmalar büyük bir ivme kazanmıştır. Bu çalışmalar, özellikle hayvanların ahlaki statüsü ve etik ilişkilerdeki konumları üzerine yoğunlaşmıştır (Carruthers, 1992; Frey, 1983; Regan, 2022; Singer, 2024). Hak mücadelelerinin farklı alanlarda yükselmesiyle birlikte hayvan hakları hareketleri, hümanist geleneğin yarattığı sorunları aşmayı hedefleyen kuramsal açılımlar geliştirmiştir. Bu bağlamda, hayvanların ahlaki kararlarda ve yasal düzenlemelerde hesaba katılmasını amaçlayan kuramlar, sosyolojik yaklaşımlara ve insan merkezli siyasi topluluk anlayışlarına meydan okumuştur. Ancak hayvan hakları kuramcıları, hayvanların doğrudan politik bir fail olarak ele alınmasına odaklanmamış; daha çok, onların içsel kapasiteleri temelinde çıkarları ve ahlaki statüleri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu kuramlar, hayvan haklarının tanınmasına ve kamusal alanda hayvanlara yönelik daha fazla dikkat gösterilmesine katkı sağlamış olsa da hayvanları genellikle fikir sahibi “öznel” yerine, ahlaki açıdan incelenabilir “nesneler” olarak ele almaktadır.

Hayvanların yasal olarak korunmasını sağlamaya yönelik dikkat çeken yaklaşımlardan biri, “toplumsal sözleşme” teorisidir. Bu teoriye göre (Morris, 1990; Callicot, 1993; Donaldson ve Kymlicka, 2011), evcil hayvanlar ve bazı memeli türler, insanlarla sahip oldukları yakın tarihsel bağlar temelinde sözleşmeye dahil edilebilir. Bu yaklaşım, evcil hayvanların insanlar ile tarihsel, sosyal ve işlevsel bağlara sahip olduğu varsayımına dayanır ve bu hayvanların vatandaşlık statüsü kazanabileceğini, özellikle “sosyal hayvan” kavramı temelinde öne sürer. Antonio Orlandi, Aristoteles’in “zoon politikòn” (*politik hayvan*) kavramının “sosyal hayvan” olarak çevrilmesini eleştirir. Orlandi’ye göre bu çeviri, “politikòn” kavramının Aristoteles’in “polis” (*şehir devleti*) anlayışıyla olan etimolojik bağını ve insan ile insan olmayan hayvan toplulukları arasındaki sürekliliği yeterince yansıtmaz. Aristoteles’e göre politik hayvanlar, bireysel ihtiyaçlardan ziyade ortak bir işlev veya hedef (ergon) doğrultusunda işbirliği yapan varlıklardır. İnsanlar, arılar, karıncalar ve turnalar gibi hayvanlar bu tanıma uyar; çünkü bu topluluklar yalnızca alan paylaşımı veya rastlantısal etkileşimlerle sınırlı kalmaz, belirli grup hedefleri

doğrultusunda organize olurlar. Bu bağlamda Orlandi, politika ile sosyal davranış arasındaki farkı vurgular; “sosyal hayvan” çevirisinin bu karmaşık ilişkiyi bulanıklaştırdığını savunur (2023, s. 143-144). Buna göre, sosyal hayvan kavramından hareketle hayvanlar ile insanlar arasında belirli bir sözleşmenin basitçe yayıldığı söylenebilir.

Aristoteles’in “polis” kavramını hayvan hakları lehine yeniden yorumlamaya çalışan Sue Donaldson ve Will Kymlicka, *Zoopolis: A Political Theory of Animal Rights* başlıklı çalışmalarında, hayvan hakları kuramcılarının karşılaştığı bu sınırlılıkları aşmayı hedefler. Donaldson ve Kymlicka’ya göre, mevcut yaklaşımlar hayvanlar için politik adaletin nasıl sağlanması gerektiği sorusunu yeterince ele almamış, bu sorunun üzerini örtmüştür (2011, s. 8). Bu eksikliği gidermek amacıyla siyaset felsefesine yönelen yazarlar, “demokrasi” ve “vatandaşlık” gibi kavramları hayvanları da kapsayacak şekilde genişletmeye çalışarak geleneksel hayvan hakları teorilerine meydan okumuşlardır. Donaldson ve Kymlicka, bazı hayvanların, iletişim hâlinde oldukları insan topluluklarının bir üyesi olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Bu nedenle, evrensel insan hakları fikrinin, hayvanları da kapsayacak şekilde genişletilmesi gerektiğini öne sürerler (2011, s. 6). Bu yaklaşım, insan ve hayvanların belirli bir coğrafyayı birlikte paylaştığı ve karşılıklı ilişki içinde var olduğu fikrine dayanır. Bu tür ilişkilerin ise, hayvanları politik öznelerle dönüştürdüğünü belirtir; dolayısıyla insan ve hayvanlar karşılıklı olarak birbirlerinden sorumludur. Özellikle evcil hayvanlar konusunda Donaldson ve Kymlicka, bu hayvanların “ortak vatandaşlar” olarak politik özne statüsüne sahip olabileceğini savunur (2011, s. 13). Bu görüş, hayvan haklarının yalnızca etik veya ahlaki bir mesele olmadığını, aynı zamanda politik bir mesele olarak ele alınması gerektiğini vurgular.

Clare Palmer’in, *The Idea of the Domesticated Animal Contract* başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, hayvanların toplumsal sözleşme teorisine dahil edilmesi fikri, “özgür rıza” eksikliği nedeniyle sorunlu bir yaklaşımdır. Sosyal sözleşme teorisi, rızaya dayalı bir anlaşmayı gerektirir; oysa hayvanların açık bir şekilde rıza göstermesi mümkün değildir. Palmer, hayvanların evcilleştirilmesine yönelik örtük ya da varsayımsal bir rıza fikrinin çözümsüz zorluklar içerdiğini vurgular. Örneğin, hayvanların rızası olduğu varsayımıyla hayvanlar daha fazla alanda istismar edilebilir hale gelebilir. Başka bir deyişle,

hayvanlarla yapılan sözleşmeler, onları daha kötü koşullara sürüklenme riskini de taşımaktadır. Bu tür sözleşmelerin epistemolojik temelleri, insan dünyasına ait kavramlarla inşa edilmeye çalışılırsa, hayvanlar mevcut sorunlardan kurtulmanın da ötesinde, başka karmaşık sorunlarla yüzleşmek zorunda kalabilirler (1997, s. 422-423).

Roberto Esposito'nun toplum kuramına ilişkin tespitlerini göz önünde bulundurduğumuzda (2018, s. 16), iletişimin insan merkezli yapısının, hayvanların topluma, yani "polis"e ve politik süreçlere katılmasını ve sorumluluk üstlenmesini epistemolojik olarak imkânsız hale getirdiği görülmektedir. Bu soruna dikkat çeken Derrida'ya göre, tarih boyunca hak ve ödevlerle ilişkilendirilen hukuki özne kavramı hem hukukun hem de hakların temelini oluşturmuş, ancak aynı zamanda hayvanlara herhangi bir hak tanınmasını imkânsız hale getirmiş ya da son derece sorunlu kılmıştır. Derrida, bu nedenle, hayvanlarla olan ilişkimizi "haklar" kavramına indirgemememiz gerektiğini savunur. Özellikle, hakların tarihsel ve kavramsal temellerindeki sorunlara dikkat çekerken, hayvanları birer hukuki özne olarak konumlandırmanın, hak ve ödev arasında geleneksel bir ilişki kuran özne anlayışı nedeniyle epistemolojik ve kavramsal çelişkiler içerdiğini öne sürer: "Hayvanlarla (*animot*) olan ilişkilerimizi "haklar" kavramı üzerinden mi ele almalıyız?" (2008, s. 88). Derrida, mevcut özne merkezli hukuk sistemi nedeniyle bu tür yaklaşımları sorunlu bulur (2008, s.88). Modern toplumsal sözleşmeler, 'konuşma' temeline dayalıdır ve yasal ile politik kurumlar, insanın merkezde olduğu metafizik bir dizge üzerinde inşa edilmiştir. Bu dizgenin kendisi, insan-hayvan ayrımı temelinde şekillendiğinden, hayvanların "dokunulmazlık hakkı"nı basit bir şekilde elde etmeleri mümkün görünmemektedir.

1.1.2. Haptosanzizm: Elin, Yüzün ve Gözün Metafizik Şiddeti

Etimolojik kökeni Yunanca "haptesthai" sözcüğüne dayanan "haptik" terimi, başlangıçta "dokunsal" (*taktile*) anlamına gelirken, zamanla dokunma duyusunun ötesine geçerek görmenin kinestezi yoluyla dokunma işlevini de kapsayan bir anlam kazanmıştır (Paterson, 2007, s. 4-5). Haptik algı ise, dokunma ve görme duyuları arasındaki ilişkiyle yeniden düşünülmüş, gözün de dokunma işlevini yerine getirebileceği fikri ortaya çıkmıştır. Buna göre haptik hem derinin dokunma hissini hem de diğer duyuların

kinestezi aracılığıyla bu deneyimi gerçekleştirme kapasitesini ifade etmektedir (Paterson, 2007, s. 4). Kinestezi, farklı duyuşal sistemler yoluyla bilgi edinme süreci olarak tanımlanır (Block, Parris & Whiteley, 2008).

Abbie Garrington'un "Touching Texts: The Haptic Sense in Modernist Literature" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, "haptik" terimi ilk kez 1892 yılında Alman psikolog Max Dessoir tarafından dokunma duyusunu inceleyen akademik çalışmalar için önerilmiştir. O dönemde, tıp ve psikoloji alanındaki araştırmalar, haptik kavramını dokunma hissine vurgu yaparak tanımlamış, bu terimi "saf dokunma" ile "kinestetik deneyimlerin" birleşimi olarak ele almıştır. Bu iki deneyim hem bağımsız şekilde hem de "dokunma dünyası" veya "dokunsal estetik" gibi kavramlarla bir arada incelenmiştir (2010, s. 811). Başlangıçta yalnızca dokunma ile sınırlı olan "haptik" terimi, zamanla daha geniş bir anlam kazanmıştır. Artık bu kavram, sadece dokunmayı değil, insan derisiyle temas etme, vücut hareketlerini algılama ve pozisyonunu hissetme kapasitesini de kapsamaktadır. Günümüzde "haptik," dokunma, "kinestezi" (*hareket hissi*) ve "propriosepsiyon" (*vücut pozisyonu algısı*) gibi unsurları birleştiren bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu anlayış, yirminci yüzyılın ortalarında, insan bedenine yönelik yeni deneyimlerin ifade edilme ihtiyacıyla şekillenmiştir (2010, s. 813).

Ancak Derrida, dokunmanın diğer duyulara indirgenemeyeceğini, çünkü onun bir duyudan öte, yaşamın temel yapı taşlarından biri olarak çok daha derin ve önemli bir işleve sahip olduğunu belirtir. Bu düşüncesini, Aristoteles'in hayvanlar ve dokunma arasında kurduğu ilişkiyi tartışmaya açarak geliştirir. Derrida'ya göre, Aristoteles, dokunmanın bir duyu olup olmadığı konusunda tereddüt etmiştir. Aristoteles'e göre dokunma, hayvanın hayatta kalması için vazgeçilmezdir; diğer duyular (görme, işitme, tat alma) hayvanın iyi bir yaşam sürmesi için önemli olsa da yalnızca dokunma duyusu varlığını sürdürebilmesi için gereklidir. Hayvan, dokunma duyusunu kaybettiğinde yaşamını sürdüremez; aynı şekilde, aşırı şiddetli bir dokunma ya da duyuşal aşırılık da ölümüne yol açabilir (2005, s. 5).

Derrida, Aristoteles'in dokunmanın doğası hakkında önemli bir "aporia" keşfettiğini, ancak bunu etik ve politik bir bağlamda ele almadığına dikkat çeker. Derrida,

Aristoteles'te keşfettiği bu aporiayı felsefe tarihindeki hakikat tartışmalarını yapısöküme uğratmak için bir araç olarak kullanır. Felsefe tarihinde birçok düşünürün görsel formun üstünlüğünü kabul ettiğini belirten Derrida, bu üstünlüğün yalnızca dokunmaya dayalı bir sezgiciliğin bu görselliği tamamlaması veya doyuma ulaştırması sayesinde var olduğunu savunur. Derrida'ya göre arzu, varlığa dair dolaysız bir erişim talebi taşır; ancak sezginin doğrudan elde edilememesi nedeniyle bu arzu her zaman eksik ve çelişkili bir nitelik taşır. Bu çelişki, arzunun nihai amacı olan “telos”u belirler. Derrida, felsefenin genel olarak göz ve parmağın (görme ve dokunma) kontrolünde şekillendiğini, dolayısıyla hakikat arayışının dokunsal bir boyut taşıdığını vurgular. Felsefenin salt görsellik ya da akılsallık değil, aynı zamanda dokunsal bir kavrayış üzerine kurulu olduğunu ifade eden Derrida, bunun Platon'dan itibaren süregelen bir gelenek olduğunu belirtir (2005, s. 122). Kas Saghafi'nin de dediği gibi, Derrida “dokunma yasası” adını verdiği bu kavramı tartışırken bu yasanın dokunma üzerine dini veya kültürel yasaklamalardan önce gelen, dokunulmaz bir ilke olduğuna dikkat çeker. Bu yasa, dokunmamayı, mesafeyi korumayı, saygıyı zorunlu kılar (2014, s. 452). Ancak haptosantrik düşünce, insan atfettiği el, göz, yüz gibi kavramlar üzerinden bu sınırı sürekli ihlal etmeye çalışmıştır.

Derrida, “el” ve “logos” arasında, özellikle teolojik bir bağ üzerinden bir ilişki kurar. İnsan eli hem bilindiği şekliyle fiziksel bir organ hem de etik-politik bir anlam taşıyan kavramsal bir problem olarak ele alınır. Teoloji açısından el, “Baba'nın eli” yani merhametli Tanrı'nın eliyle özdeşleştirilir; bu sayede el, logosa, yani Tanrı'nın “sözü”ne uzanır. Derrida'ya göre, el, logos, dokunma ve ruhaniyet gibi değerler, “ruhani bir dokunuş” aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurar. Elin beş parmağı ile beş duyu arasındaki simgesel bağ, dokunmayı bedensel bir eylem olmaktan çıkarıp ona metafizik bir boyut kazandırır. Böylece el, metafizik felsefe geleneğinde hakikat arayışında dokunsallığın merkezi bir kavramı haline gelir (2005, s. 182).

Elin gösterge rejimindeki bu gücü ise insanın teknoloji yoluyla doğa üzerindeki egemenliğini güçlendirmenin yolunu açtığı söylenebilir. Stanley Kubrick'in 2001: *A Space Odyssey* filmi, insan, el ve teknik arasındaki bu türden bir ilişkinin çarpıcı bir örneği olarak ele alınabilir. Film, insanlığın henüz konuşmaya başlamadığı, fiziksel ve bilişsel olarak uzak akrabaları olan primatlara en yakın evrimsel aşamada olduğu ilkel bir

dönemi sahneler. Avlanma alanı için mücadele eden iki grup arasındaki çekişmenin anlatıldığı bu bölümde, görece güçsüz olan gruptan bir birey, yemek yerken bir kemiğin silah olarak kullanılabileceğini keşfeder. Bu buluş, güçsüz grubun daha güçlü olan rakiplerini yenmesini sağlar. Rakibini öldüren bu birey, zafer coşkusuyla kemiği gökyüzüne fırlatır; bu kemik, zamansal bir sıçramayla bir uzay gemisine dönüşerek sahneyi tamamlar. Sinematografik bir zaman metaforu işlevi gören kemik ile uzay gemisi arasındaki bu ilişki, insanın tarihsel bir varlık olarak ortaya çıkışını ve sonrasında doğa üzerindeki egemenliğini analiz etmek öne çıkarılır. Teknolojinin kültürel, siyasi ve sosyoekonomik gelişmeler üzerindeki etkilerini eleştiren bir politik-imge işlevi de görür.

Filmde, insan, başlangıçta bu basit teknolojik araç sayesinde doğayla mücadelesinde büyük bir avantaj kazanır. Ancak bu kemik-gemi imgesinin, aynı zamanda Sigmund Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda modern toplumlar için dikkat çektiği "huzursuzluk" kavramına işaret edecek şekilde filmdeki anlamını bulduğu söylenebilir. Freud'a göre, insanlar teknik ve bilimsel alanlarda büyük ilerlemeler kaydetmiş ve bu gelişmelerin nimetlerinden fazlasıyla yararlanmışlardır. Ancak bu teknik ilerleme, aynı zamanda doğa üzerinde hayal edilemeyecek bir egemenlik doğurmuştur. Freud, "doğa güçlerinin yenilmesiyle binlerce yıllık bir özlemin giderilmesinin yaşamdan beklenen haz ve tatmini artırmadığını, hatta insanları daha mutlu kılmadığını" ifade eder (2011, s. 46-47). *2001: A Space Odyssey* filmi, Freud'un sözünü ettiği doğa üzerindeki bu hâkimiyetin yarattığı huzursuzluğun izlerini baştan sona görselleştirir. Filmdeki "hayvandan insana geçiş" izleği ve kemik imgesi, insan ile hayvanlar arasındaki dokunsal ilişkinin de nasıl koptuğunu ve insanın "dokunma yasası"nı nasıl ihlal ettiğini vurgular niteliktedir.

Derrida, "haptosantrizm"ın başka bir uzantısını ise Emmanuel Levinas'ın "yüz" kavramında bulur. Levinas, çağdaş etik felsefesinin en etkili düşünürlerinden biri olarak tanınır ve etik yaklaşımlarındaki özgünlük nedeniyle geniş bir ilgi görmüştür (Şimşon, 2015, s. 37; Direk, 2021, s. 126). Bu ilginin en önemli nedenlerinden biri, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da bir askerî çalışma kampında esir tutulmuş olmasıdır. Bu zorlayıcı deneyim, Levinas'ın etik ve "başkalık" anlayışını derinden etkileyerek etik sorumluluk ve "başka"ya duyarlılık gibi temaları felsefesinin merkezine yerleştirmiştir.

Savaş yıllarında Levinas'ın eşi ve kızı, Maurice Blanchot'nun yardımlarıyla saklanarak hayatta kalmış; ancak ailesinin diğer üyeleri Nazi kamplarında hayatını kaybetmiştir (Direk, 2021, s. 126). Levinas'ın etik düşüncesinde, bu trajik deneyimlerin izlerini görmek mümkündür. Özellikle, “başka”yla kurulan ilişkiyi merkezine alan sorumluluk anlayışı, yaşadığı kayıpların bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Ancak Levinas'ın, hayvanlar söz konusu olduğunda bir adım geriye attığı görülür. Levinas'ın askeri kampta esir olduğu dönemi anlattığı “The Name of a Dog, or Natural Rights” başlıklı yazısında, bu geri adımın izleri görülebilir. Levinas, yazısında kampın çevresindeki telleri aşp içeri giren ve Bobby adını verdikleri bir sokak köpeğinden bahseder. O dönemde Levinas ve diğer tutsaklar, ağır bir izolasyona ve psikolojik işkenceye maruz kalmaktadır; öyle ki bu travmalar nedeniyle kendilerini bile tanıyamaz hale gelmişlerdir. Levinas, esir alınmış Yahudi savaş mahkûmları olarak kendisi ve diğerlerinin kampta insanlıklarından soyutlanmış ve yalnızca “türlerine hapsedilmiş” varlıklar olarak görüldüğünü belirtir. Alman görevliler ve çevredeki halk tarafından aşağılanmakta ve insani varlıkları göz ardı edilmektedir. Ancak Bobby, onlara dostça yaklaşır, insanlıklarını tanır ve kabul eder. Onların insanlığını hatırlatacak bir işlevle sahneye çıkar. Levinas'a göre, Bobby'nin bu dostane tavrı, Homeros'un *Odyseia* destanında, Odysseus'u tanıyıp selamlayan sadık köpeğin tavrını anımsatır. Bu köpeğin etkisini yazısının merkezine alan Levinas, Bobby'yi bu özelliği nedeniyle “Nazi Almanyası'ndaki son Kantçı” olarak tanımlar (1990, s. 153).

Ancak Elis Şimşon'un belirttiği gibi, “etik özneliği 'öteki-için-olmak' olarak tanımlayan Levinas, dikkatli okurları tarafından ‘öteki’ni, felsefesinin vaat ettiği kadar radikal bir biçimde düşünmemiş olmakla eleştirilir” (2015, s. 38). Levinas, bir röportajında, insan yüzünü bir hayvaninkinden ayıran şeyin ne olduğu şeklindeki bir soruya, hayvan yüzünün tamamen reddedilemeyeceğini söyleyerek cevap verir. Ona göre, bir köpeği yüzü aracılığıyla anlarız. Ancak, ona göre yüz fenomeninin önceliği insana aittir. Levinas'a göre, yüz bir köpekte en saf haliyle bulunmaz. Elbette köpek, doğanın saf canlılığına ve gücüne sahiptir; bir köpeğin de bir yüzü vardır. Levinas, yüzün iki temel özelliğini vurgular: aşırı kırılabilirlik ve bir yandan da otorite. Yüz, onun ifadesiyle, “Tanrı'nın konuştuğu bir yer”dir (2003, s. 169). Hayvanları etik sorumluluktan mahrum bırakmak

istemese de onların yüz kavramı aracılığıyla bu sorumluluk alanına girmesi konusunda çekinceli bir tavır sergiler. Levinas, hayvanların yüz kavramı aracılığıyla etik sorumluluk kapsamına girip girmediği sorusuna şu şekilde yanıt verir:

Bir yılanın yüzü olup olmadığını bilmiyorum. Bu soruya cevap veremem. Daha spesifik bir analize ihtiyaç var. Ama bir hayvana karşı duyduğumuz ilgide bir şeyler var. Köpekte hoşumuza giden şey belki de onun çocuksu karakteridir. Sanki güçlü, neşeli, kuvvetli, hayat dolu. Öte yandan, bir hayvan söz konusu olduğunda bile, bir acıma duygusu da vardır. Bir köpek ısırmayan bir kurt gibidir. Köpeğin içinde kurdun izi vardır. Her halükârda burada belirli bir fenomenolojik analiz olasılığı vardır. Çocuklar genellikle hayvansallıkları nedeniyle sevilirler. Çocuk hiçbir şeyden şüphelenmez. Zıplar, yürür, koşar, ısırır. Bu çok hoştur. (2003, s. 172)

Derrida, Levinas'ın, bir köpeğin "yüzü"nü insan yüzünden ayırma ısrarına karşılık şu soyu sorar: hayvanın yüzü yok mu? Onun gözü sana bakmıyor muydu? Bu kısımda Derrida, Levinas'ın Bobby'nin bir yüze sahip olmadığına yönelik çekincesini, Levinas'ın, "yüz" kavramını, mevcudiyet metafiziğiyle bağını koparamamış olmasına bağlar. Levinas, Batı felsefesinin "ötekine" yer açmaktaki sınırlarını eleştirir; ancak kendisi de Batı felsefesinin, insanı sonlu olmanın verdiği güçle "burada ve şimdi" olan bir varlık statüsüne yerleştiren düşüncesinden kopamamıştır (2008, s. 129).

Derrida'nın yüz ve dokunsal ilişkisine yönelik analizini daha detaylı bir şekilde anlamak için Adorno'nun "av ve avcı" teması hakkında sunduğu bir örneğe bakılabilir. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*'nın "İnsanlar Size Bakıyor" başlıklı bölümünde, şiddet, soykırım ve faşizm arasındaki ilişkileri "ötekilik" kavramı açısından ele alırken hayvanın bakışındaki duygusal gücün, dilin dokunsal merkezli yapısı tarafından nasıl bastırıldığını anlamak için bir anahtar sunar. Adorno, dilin hayvanlar aracılığıyla soykırımı ve diğer şiddet türlerini nasıl meşrulaştırdığına dair görüşünü tipik bir av sahnesi örneğiyle ele alır. Bu örneğe göre yaralı bir hayvan, ölmekte olduğu sırada avcının gözlerine bakmaktadır. Adorno'ya göre, bu bakış, derin ve inkâr edilemez bir duygusal güce sahiptir. Hayvanın bakışı, avcıya onun bir canlı olduğunu, bilinci, arzuları ve yaşam deneyimiyle dünyada var olduğunu hissettirir. Bu gerçekliği kabul etmek, avcıda rahatsız edici bir etik farkındalık yaratabilir. Ancak bu farkındalığın oluşması basitçe gerçekleşmez. Tam bu noktada, avcının zihninde hayvanın bakışından kaynaklanan etik çağrışımı maskeleyecek bir düşünce belirir: "Sonuçta [o] sadece bir hayvan" (2012, s. 2012). Bu düşünce, avcının

hissettiği rahatsızlığı bastırır ve hayvanın canını almayı meşru hale getirir. Adorno, bu kısa ama etkileyici örneğin ardından ilgiyi, Nazilerin soykırım uygulamalarında kullandığı hayvanlaştırıcı söyleme çeker. Ancak bu örneğin, dilin haptosantrik doğasını ve şiddeti nasıl meşrulaştırdığına dair önemli bir noktanın altını çizdiği de söylenebilir.

Adorno'nun bu anlatısındaki avcının, hayvanın ölümü karşısında beliren “Sonuçta [o] sadece bir hayvan” düşüncesinin, Batı felsefe tarihindeki hayvan söylemlerinde sıklıkla tekrarlandığı söylenebilir. Martin Heidegger’e göre ölmek, “ölüm olarak ölüme muktedir olmak” anlamına gelir. Bu bağlamda, yalnızca insan ölür; hayvan ise yok olur. Heidegger, hayvanın ne önünde ne de arkasında bir ölüm fikri olduğunu savunur (1995, s. 178). Derrida, Heidegger’in bu dogmatik yaklaşımı sergilemesinin ardında onun felsefesindeki logosantrik ve haptosantrik düşünce biçimi ve bunların üzerinde temellendiği mevcudiyet metafiziği olduğunu düşünür: “Düşünmenin şimdisinin kendine mevcudiyeti, şimdide kendini kendine sunan mevcudiyet, yaşamın, canlı bedeninin, hayvan yaşamının oluşturduğu ayrılabilir her şeyi dışlayan şeydir” (2008, s. 72). Mevcudiyet metafiziği, hayvanların bir dile sahip olmadıkları için zaman bilincine sahip olmadıklarını ve dolayısıyla ölüm bilincine de sahip olamayacaklarını öne sürer. Bu yaklaşım, zamanı yalnızca insanın şimdiki zamanda varlığını sürdüren özne olarak deneyimleyebileceği bir alan olarak tanımlar. Hayvanların “zaman”la kurdukları ilişkinin bu şekilde dışlanması, onların ötekileştirilmesini pekiştirir. Bir sonraki bölümde, Deleuze’ün zaman felsefesinin özne-dışı yapısında, hayvanlara bu dokunsal gücün nasıl verildiğini inceleyeceğiz.

1.2. “OLUŞ METAFİZİĞİ”NİN ZAMANI: ZAMAN-İMGE SİNEMASININ POLİTİK DOKUNUŞU

Gilles Deleuze’ün eserlerinin, Félix Guattari ile ortak çalışmaları da dâhil, tek bir felsefi projeye hizmet eden bir bütünlük içinde şekillendiği söylenebilir. Deleuze’ün “rizomatik” düşünce sistemi dikkate alındığında, eserler arasındaki bağlantıları analiz etmek kaçınılmaz bir gereklilik halini alır. Ian Buchanan MacCormack’ın da dediği gibi, Deleuze’ün sinemasıyla da “[...] bir bütün olarak ilgilenmek için Deleuze’ü bir bütün olarak ele almamız gerek[ir]” (2008, s. 4). Bu minvalde, Buchanan, Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni* (1987) başlıklı kitabındaki “şizo-analiz”

kavramını, Deleuze’ün sinema teorisiyle ilişkilendiren *The Schizoanalysis of Cinema* (2008) kitabını hazırlar. Kitabın önsözünde, Buchanan ve MacCormack, Deleuze’ün bağımsız gibi görünen eserleri arasındaki örtük bağlantıları ortaya çıkarmanın ve bu bağlantılar üzerinden onun felsefi düşüncesini derinlemesine anlamlandırmanın araştırmacının temel görevi olduğunu belirtir. Bu doğrultuda, Buchanan ve diğer araştırmacılar, Deleuze’ün “şizo-analiz” kavramını sinema teorisindeki “zaman” boyutuyla ilişkilendirmek suretiyle onun düşünce yapısını daha kapsamlı bir şekilde çözümlemeyi amaçlar (Buchanan & MacCormack, 2008, s. 4).

Gilles Deleuze’ün *Sinema I: Hareket-İmge* ve *Sinema II: Zaman-İmge* başlıklı kitapları, sinemayla ilgili tartışmaları içerse de esasen onun yaşam sorununa odaklanan daha geniş felsefi projesinin bir parçası olarak görülebilir. Elizabeth Grosz’un belirttiği gibi, Deleuze, yaşamı sabit bir kimlikten ve özne-bilinç kavrayışından öte, sürekli dönüşen bir süreç olarak ele alır. Bu yaşam anlayışı, yaşamın ya ilk ortaya çıkışında ya da yaşam ve ölüm arasındaki geçiş anında belirginleşir. Deleuze’ün yaşam kavramı, bireysellikten uzak, saf bir varoluşu temel alır ve “olaylarla” paylaşılan bir tekillik içerir. Ona göre yaşam, cansız dünyaya yeni virtüel güçler ve tekillikler ekleyerek yaratıcı bir hareket alanı sağlar. Bu, yaşamı özneye indirgemeden, doğanın sürekli kendini aşan ve dönüşen bir boyut olarak kavranmasını mümkün kılar (2007, s. 297).

Deleuze’ün belirli filozoflara, sanatçılara ve kavramlara olan ilgisinin, yaşam ve düşünce arasındaki bu bağlantıyı kurma arayışından kaynaklandığı söylenebilir. Hakan Yücefer, “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş” başlıklı makalesinde, Deleuze’ün temel meselesinin “kavram ile yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi” olduğunu belirtir (Deleuze, 2021a, s. 9). Bu bağlamda, Deleuze’ün yalnızca Bergson’a değil, Nietzsche ve Spinoza’ya yönelmesi de anlam kazanır. Bergson, yaşamın akışını takip etmeyi ve bireyin bu hareketi kavramsal yaratıcılıkla yakalamasını savunur (Yücefer, 2021, s. 10). Aynı şekilde, Deleuze’ün Hume’a duyduğu ilgi de bu çerçevede değerlendirilebilir. *Ampirizm ve Öznellik*’te Deleuze, Hume’un zihin psikolojisi yerine duygulanımlara odaklanan bir psikoloji geliştirdiğini belirtir. Hume’a göre zihin psikolojisi, evrensellikten yoksun olduğu için sağlam bir temele sahip değildir; bu temel ancak duygulanımların psikolojisiyle

kurulabilir (Deleuze, 2008, s. 7). Öte yandan Uexküll, Francis Bacon, Kafka ve Melville gibi isimler de Deleuze'ün yaşam felsefesine yönelik ilgisini ortaya koyar. Deleuze, felsefeden sanata, etolojiden biyolojiye, kozmolojiden coğrafyaya uzanan geniş bir perspektifle, yaşam ile kavram arasındaki ilişkiyi çalışmalarının merkezine alır.

Peki, Deleuze kavram ve yaşam arasındaki ilişkiyi nasıl ele almaktadır? Colebrook'a göre, Deleuze ve Guattari'nin felsefesi, kavram yaratmayı bir varoluş biçimi olarak değerlendirir. Kavramlarla yaşam arasındaki bağ, düşüncenin yalnızca teorik bir etkinlik olmasından değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı, bir duyumsama ve bir dönüşüm süreci yaratmasından doğar. Bu yaklaşım, düşüncenin belirli bir imaja veya özneye bağımlı olmadan işleyebileceği fikrine dayanır. Deleuze, *Difference and Repetition* (*Fark ve Tekrar*)'da düşüncenin bir imaj olmaksızın işleyebileceğini ve kendi gücüyle hareket edebileceğini öne sürer. Böyle bir yaklaşımda, düşünce sabit kimliklerin veya kategorilerin ötesine geçerek dünyadaki kuvvetlerin, ilişkilerin ve tarzların bir dinamiği haline gelir. Düşünme, bir yaşam tarzını, bir oluş sürecini ve "virtüelliği" açığa çıkarır. Bu minvalde kavram yaratma, yaşamın kendisiyle birlikte işleyen yaratıcı bir faaliyet olarak görülür (2009, s. 26-27).

Keith Ansell Pearson'un, *Philosophy and the Adventure of The Virtual: Bergson and the Time of Life* başlıklı çalışmasında belirttiği üzere Deleuze, felsefeyi "farkla başlamak" olarak tanımlar ve "virtüelliği", varlığın ilk ve temel farkı olarak ele alır. Bu fark, Deleuze için sadece varlıkların dışsal farklılıklarını değil, onların içsel farklılıklarını da içerir; bu farklılıklar, "basit ve pozitif virtüel" içinde gömülü olarak kalırken aynı zamanda kendi özgün farklılıklarını üretir. Böylece Deleuze, Bergson'un yaratıcı evrim anlayışını ontolojik bir düzeye taşır ve yaşamı, virtüelliğin farklılaşma çizgilerinin somutlaştığı bir süreç olarak ele alır (2002, s. 113). Pearson, bu noktada Deleuze'ün virtüelliği, "genişleme" (*expansion*) ve "büzülme" (*contraction*) dereceleri arasında sürekli bir etkileşim olarak düşünürken yaşamı "virtüel" hafızanın bir konisi" olarak ifade ettiğini belirtir. Virtüel, bu düzeylerin ve derecelerin bir arada var olduğu bir gerçeklik olarak ele alınır. Ancak bu düzeyler, aktüel düzeyde yalnızca farklılaşma çizgileri olarak var olabilir; bu çizgiler birbirinden ayrışırken, virtüelliğin bütünlüğünden her zaman bir

şeyler taşır. Bu, virtüelin, basit bir benzerliğin yeniden üretimi olmaksızın, sürekli yaratıcı bir süreç olarak işlev gördüğüne işaret eder (2002, s. 114).

Deleuze’ün “virtüel” kavramı, “oluş,” “hayvan-oluş” ve “zaman-imge” gibi kavramlarının tanımlanmasında temel bir rol oynar. Ancak bu kavram, Deleuze’ün zaman felsefesini yalnızca vitalist bir çerçeveye sınırlandırmaz. Claire Colebrook, *Deleuze and the Meaning of Life* başlıklı çalışmasında bu noktaya dikkat çeker ve Deleuze’ün vitalizminin, yaşamın yaratıcı ve farklılaşan süreçlerini politik bir düzlemle ilişkilendirdiğini vurgular. Örneğin, Deleuze ve Guattari’nin organlara ilişkin kavramları, yalnızca dirimselcilikle sınırlı değildir; aynı zamanda politik bir çerçevede ele alınarak daha geniş bir bağlamda tartışılır. Bu kavram, yaşamı sınırlayan iktidar mekanizmalarına, özellikle de kapitalizmin baskıcı yapılarına karşı bir direniş biçimi olarak görülür. Colebrook bu durumu şöyle açıklar: “Bu nedenle Deleuze, aynı anda hem büyük bir vitalist hem de karşı-vitalist filozof olarak görülebilir. Onun felsefesi, düşüncenin yaşayan varlıklar üzerine temellendirilmesine ve görünüşte anarşik olan sistemlerin (örneğin kapitalizmin) kökensel koşullarına döndürülmesine karşı bitmek bilmeyen bir eleştiridir” (2010, s. 41).

Bu çerçevede hayvan-oluş, bağlantılı olduğu politik özellik dolayısıyla, vitalist yönünü genişletmektedir. Bu hususa dikkat çeken Roberto Esposito Deleuze’ün insan ile hayvan arasındaki karşıtlığı bu hayvan yoluyla bozmayı amaçladığını belirtir. Bu yüzden Deleuze ve Guattari’de insanın hayvaniliği, bastırılması gereken bir özellik değil, insanın yaşamla kurduğu dolaysız bir bağ olarak yeniden değerlendirilmelidir. Esposito, Deleuze’ün hayvan-oluş kavramını yalnızca bireysel bir deneyim ya da varoluşsal bir arayış olarak değil, insanın toplumsal ve politik konumlanışını kökten değiştiren bir süreç olarak yorumlar. Bu yaklaşım, onların insan-merkezci tanımları terk etmesine; hayvanlarla ve yaşamla daha yoğun ve eşit bir ilişki kurmasına olanak tanımıştır (2012, s. 150).

Öte yandan Donna Haraway, Deleuze ve Guattari’yi, insan-hayvan ayrımını aşmaya yönelik çabalarına rağmen, gerçek hayvanlara karşı ilgisizlik ve saygı eksikliği sergilemekle eleştirir. Haraway, bu metinde “hayvan-oluş” kavramının, somut hayvanların sıradan ve gündelik gerçekliklerinden uzak, bir “fantezi kurt sürüsü” gibi

idealize edilmiş bir şekilde ele alındığını belirtir. Deleuze ve Guattari'nin yaklaşımının, anti-ödpal ve anti-kapitalist bir proje için hayvan metaforlarını kullanırken, gerçek hayvanlarla ilişki kurma veya onların dünyalarına duyulan merak ve bağlılıktan yoksun olduğunu savunur (2008, s. 27-28). Ancak, Deleuze ve Guattari'de hayvan oluş doğrudan etik karşılaşmalar için tasarlanmış bir kavram değildir. Ancak, Deleuze ve Guattari'de hayvan-oluş, doğrudan etik karşılaşmalar için tasarlanmış bir kavram değildir. Hakan Yücefer'in de belirttiği gibi, etik, hayvan-oluşun özneye girdiği eleştirel diyalog içinde aranmıştır (2019, s. 143).

Bu bölümde, Deleuze'ün zaman-imge ve hayvan-oluş kavramı, hayvanların insana dokunuşu açısından tartışılacak ve bu doğrultuda üç aşamalı bir analiz sunulacaktır. Birinci aşamada, Deleuze'ün Jakob von Uexküll'ün "umwelt" kavramından yola çıkarak geliştirdiği "milieu" kavramının bir dünyalaştırma hareketi olarak ele alınabileceği tespiti tartışmaya açılacaktır. Deleuze'ün felsefi yaklaşımı, varlıkların çevresel dünyalarını statik değil, sürekli dönüşen bir süreç olarak kavramaya olanak tanır. Bu bağlamda, "milieu" kavramının, Heidegger'in "dünya" kavramını aşmaya yönelik bir girişim içerdiği ve sabit öznelliklere dayalı dünya kavrayışını kırdığı gösterilecektir. İkinci aşamada, film teorisinde hayvanların perdedeki temsilleri ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi ele alan yaklaşımlar incelenecektir; özellikle André Bazin'in gerçeklik kavramı etrafında şekillenen tartışmalar değerlendirilecektir. Üçüncü aşamada ise, Deleuze'ün *zaman-imge* sinemasının, bu tür bir gerçekçilikten ziyade yaratıcı bir düşünce biçimine odaklandığı argümanı ele alınacaktır. Deleuze, zaman-imge sinemasında gerçekliğin temsiline değil, zaman ve mekânla yaratıcı bir ilişki kurmaya dayalı bir estetik anlayışı savunur. Bu yaklaşımdan hareketle, hayvanların zaman-imge sinemasında, filmlerin yarattığı virtüel zaman blokları aracılığıyla dokunsal bir ilişki kuran varlıklar olarak ele alınabileceği görüşü ele alınacaktır. Bu minvalde bir filmde ölen bir hayvanın o filmin hem içeriğine hem de anlatı diline nasıl dokunabileceği sorusuna bir cevap aranacaktır.

1.2.1. "Hayvan Dünyası ve Hayvan-oluşun Politik İmgesi

Uexküll, hayvanları, bilinçli düşünceye sahip olmayan içgüdüsel makineler olarak gören Kartezyen modelden ayrılarak onları algılayabilen ve anlam yaratma sürecine katılan

özneler olarak değerlendirir. Ona göre her hayvan hem algılanan hem de üretilen bir alanda yaşar. Uexküll, bu alanı "çevre" (*umwelt*) kavramıyla tanımlar ve şöyle açıklar: "Algı ve etki üretiminin iki dünyası, tek bir kapalı birim olarak çevreyi oluşturur." (2010, s42). Böylece, hayvanların çevreleri, insan çevrelerine benzer şekilde "tamamen öznel gerçeklikler" olarak ortaya çıkar; her hayvan kendi algı ve etkisiyle çevresini aktif bir biçimde yaratır ve bu çevre onun bireysel gerçekliğini inşa eder (2010, s. 42-43).

Brett Buchanan, *Onto-Ethologies: The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze* başlıklı çalışmasında Uexküll'ün felsefesini Kant'ın "ikinci Kopernik devrimi" olarak tanımladığı öznel algı yaklaşımıyla ilişkilendirir. Uexküll, Kant gibi, deneyimlediğimiz gerçekliğin öznel olarak algıladığımız ve anlamlandırdığımız bir dünya olduğunu savunur; bu görüş, objektif gerçekliğin var olmadığı ve nesnelerin yalnızca öznel deneyimler aracılığıyla anlam kazandığı düşüncesine dayanır. Kant, dünyayı algılarımızın zihinsel kategorilerine uyum sağlayan bir yapı olarak görürken Uexküll bu algısal yapının tüm canlılara özgü olduğunu öne sürer ve her hayvanın kendi algı dünyasını yarattığını belirtir. Buchanan'a göre, Uexküll, Kant'ın insan merkezli algı modelini biyolojik bir temele taşıması; böylece her canlının kendine ait öznel bir dünya yarattığını ortaya koymuştur. Bu perspektifle Kant'ın epistemolojik devrimini doğa dünyasına doğru genişletmiştir (2008, s. 13). Böylece "[...] başka âlemlerin kapılarının kilidi açılmaktadır, çünkü bir öznenin algıladığı her şey onun "algısal dünyası" [Merkwelt] ve yaptığı her şey, onun "aktif dünyası" [Wirkwelt] olur. Algısal ve aktif dünyalar birlikte kapalı bir birim olan 'umwelt'i oluşturur" (2008, s. 2).

Giorgio Agamben'in belirttiği gibi, Uexküll, canlıların sonsuz çeşitlilikteki içsel koşullarının onları birbirinden tamamen farklı, iletişimsiz ve karşılıklı olarak dışlayıcı dünyalar içinde yaşattığını ileri sürer; ancak bu dünyalar, bir müzik partiyonundaki uyum gibi, ilişkisel bir çerçevede bir araya gelir (2009, s. 45). Dolayısıyla, hayvanların "umwelt"i, "nesnel mekânla" (*umgebung*) sınırlı kalmaz. Uexküll'e göre, bir insanın bir hayvanla aynı zaman ve mekânı paylaştığı düşüncesi yanıltıcıdır; çünkü her canlı, kendi algısal dünyasına göre zamanı ve mekânı farklı deneyimler. Örneğin, bir arı, zamanı kendi algısal dünyasına göre algılarken nesnel mekân da her canlının "umwelt"ine göre anlam kazanır. Bir orman, bir insan için nesnel bir çevre olmaktan çıkarken bir kene için de

kendi algısının dışında kalan bir mekândır (2009, s. 46). Bu perspektife göre, ayrı dünyalara sahip hayvan özneler arasındaki karşılaşmalar "kör" bir temas içinde gerçekleşir. Bu karşılaşmalar, bir tür müzikal uyum içinde var olur. Örneğin, örümcek, sineğin "umwelt"ini bilmediği halde, onu yakalamak için mükemmel bir ağ örebilir. Sineği tanıma, örümceğin kendi anlam taşıyıcıları aracılığıyla mümkündür (2009, s. 46-47). Agamben'e göre, örümceğin ağı, sinekle örümcek arasındaki karşılıklı körlüğün uyumlu bir çelişkisini yansıtır (2009, s. 47).

Uexküll'ün "umwelt" kavramını açıklamak için kullandığı köpük örneği de türler arasındaki karşılıklı körlüğe dair önemli bir bakış sunar. Uexküll'e göre, her canlı bir köpüğün içindeki baloncuk gibi, kendisini çevreleyen dünyanın sınırları içinde yer alır. Bu baloncuklar yan yana veya iç içe geçmiş olabilir; ancak her bir baloncuk, o canlının dünyasını belirler ve diğer türlerin onu tam olarak gözlemlemesini zorlaştırır. Buna göre canlıların dış dünyayla kurdukları iletişimin derinliğini anlamak kolay değildir, çünkü her bir canlı kendi algı dünyasının sınırları içinde hareket eder (Batukan, 2015, s. 74). Agamben'in belirttiği üzere, her canlı türü dünya ile ilişkisini belirli ontolojik özelliklere göre deneyimler. O canlının zaman algısı da özel olduğu için bu deneyime dışarıdan gözlemleyerek erişmek mümkün değildir. Uexküll'ün bu çoğulcu düşünsel yaklaşımı ise Gilles Deleuze ve Martin Heidegger gibi filozofların yanı sıra post-modern sanat ve kuantum fiziğini de etkilemiştir (2009, s. 73).

Uexküll'ün zaman ve dünya kavramlarını merkeze alan "umwelt" kavramı, Martin Heidegger'in varlık felsefesinde önemli bir yer edinmiştir. Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* başlıklı kitabında hayvanların çevreleriyle olan ilişkisine dikkat çeker (1995, s. 261) ve bu ilişkinin, hayvan ve çevreyi yalnızca tesadüfler açısından ele alma eğilime sahip olana Darwinist yaklaşımdan ayrıldığını belirtir. Heidegger'e göre Darwinist görüş, hayvanı "el altında bulunan" (yani araçsallaştırılmış) bir nesne olarak görür ve hayvan-çevre ilişkisini adaptasyon çerçevesinde sorunsallaştırır. Bu bakış açısı, hayvanın dünyasını sadece çevresel uyum ve seçim süreçlerine indirger ve onu nesneleştirir (1995, s. 263). Bu yüzden Heidegger'e göre, asıl mesele, yaşam koşullarını yalnızca maddi bir bakış açısıyla açıklamak değil; hayvan ve çevresi arasındaki "ilişkisel yapıyı" anlamaktır. Bu bakış açısı, hayvanın

çevresiyle nasıl bir bağ kurduğunu ve bu bağın özsel yapısını ortaya koymayı amaçlar. Bu nedenle Heidegger, Darwinist uyum ve seçim süreciyle sınırlı bir açıklamayı yetersiz bulur. Ona göre, hayvanın çevresiyle kurduğu bağın ve deneyimlediği dünyanın varoluşsal ve ilişkisel bir yapıya sahip olduğunu kavramak daha önemlidir. Bu yaklaşım, hayvanın çevresine nasıl anlam kattığını ve onunla kurduğu ilişkiyi keşfetmeye yönelik bir çabadır (1995, s. 261).

Buchanan’a göre, Darwinizm hayvan ve çevreyi yalnızca bir araya gelen iki ayrı varlık olarak görür; aralarındaki yakın “ilişkisel yapıya” yeterince dikkat etmez (2008, s. 48). Ancak Buchanan’ın da vurguladığı gibi, Uexküll’ün “*umwelt*” (*çevreleyen dünya*) kavramı, Darwin’in evrim kuramına karşıt bir anlayış sunmaz; aksine, onu tamamlayıcı bir perspektif sağlar. Darwin’in evrim kuramı, hayvanların habitatları ile yaşamsal koşulları arasındaki bağı vurgular ve hayvanların, bulundukları çevreyle uyum içinde evrimleştiğini öne sürer. Bu çevresel koşullar değiştiğinde veya ortadan kalktığında, hayvanların adaptasyon süreçleri zarar görebilir. Günümüzde hızla bozulan ekolojik dengeler, pek çok hayvan türünün yok olmasına yol açmaktadır. Darwin’in bu noktadaki katkısı, türler arasındaki etkileşimin mekâna bağımlı olduğunu ortaya koymasıdır. Batukan’ın ifadesiyle, bu yaklaşımı daha yatay bir modelle destekleyen Uexküll, canlıların çoklu öznelliklere ve farklı bakış açılarına sahip olduğunu savunur. Uexküll, çevre ile canlı arasındaki bu ilişkinin her iki tarafın öznelliğiyle şekillendiğini belirterek, her canlının çevresini kendi algı ve ihtiyaçları doğrultusunda deneyimlediğini öne sürer (2015, s. 74).

Buradan hareketle Heidegger’e dönecek olursak, Heidegger’e göre Uexküll’ün çalışmasında “dünya” ve “özne” kavramları yeterince kuramsallaştırılmamıştır. Ayrıca, Uexküll, insanların kendi “*umwelt*”lerini aşma yeteneklerini açıklamakta da yetersiz kalır (1995, s. 263). Bu görüşe dikkat çeken Derek Ryan, Heidegger’in “dünya” kavramını derinlemesine ele aldığını ve hayvan deneyimini insan deneyiminden bağımsız bir şekilde tartışmaya açmasının, hayvan yaşamına daha titiz, insan-merkezci ve insan-biçimci olmayan bir bakış açısı sunma potansiyeline sahip olduğunu belirtir (Ryan, s. 105). Ancak Heidegger, hayvanın çevresiyle ilişkisine dair özgün felsefi sorular ortaya koymuş olsa

da insan dünyasını ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiş; hayvan dünyasını eksik ve “yoksul” olarak tanımlamaktan öteye geçememiştir (Derrida, 2008, s. 32).

Deleuze ve Guattari ise Uexküll’ün özne merkezli hayvan dünyası tanımından, öznesiz bir varoluş alanına geçerek ayrılır. Bu öznesiz varoluş biçimini ise “milieu” (*ortam*) olarak adlandırır. Deleuze ve Guattari’ye göre, iletişim, hayvan türlerini birbirinden ayıran değil, onları mümkün kılan temel bir dinamiktir. Onlara göre her milieu, titreşimlidir periyodik tekrarlarından oluşan bir uzay-zaman bloğu olarak var olur. Bir canlının varoluşu, bir dış ortam, zarlar ve sınırlardan oluşan bir iç ortam, bu iki ortamı birleştiren bağlantılar ve eylemler-algılar ile enerji kaynaklarından oluşan bir bütünlük içinde tanımlanır. Her milieu kodlanmıştır, ancak bu kodlar sabit ya da tekil değildir; sürekli dönüşüm içinde diğer kodlarla etkileşim halindedir. Bir milieu, diğerlerinin üzerine inşa edilir, onların içine yayılır ve bu şekilde var olur. Ortamlar birbiriyle kesişir ve aralarındaki iletişim böylece gerçekleşir. Kaos ise bu ortamın zeminlerinden biridir. “Milieu”lar kaosa açıktır ve ritim, bu kaosa verilen bir yanıttır. Kaos ve ritim arasındaki ilişki, iki milieu arasındaki aralıkta kendini gösterir; bu aralıkta kaos, ritme dönüşür. Ancak kaos, Deleuze ve Guattari’nin deyişiyle, ritmin karşıtı değil, tüm milieu’ların temelini oluşturur. Ritim, “milieu”lar arasında bir iletişim sağlar ve heterojen uzay-zamanlar arasında uyum yarattığında ortaya çıkar (1987, s. 313).

Buchanan’ın belirttiği üzere, Deleuze ve Guattari, Uexküll’ün sabun köpüğü modelinden ve Heidegger’in hayvanların “umwelt”ini esaret olarak gören yaklaşımından uzaklaşarak, yaşamın daha açık, dinamik ve sınırsız bir etkileşim içinde olması gerektiğini savunur (2008, s. 93-94). Deleuze ve Guattari, Uexküll’ün öznel dünyalara yaptığı vurgudan uzaklaşıp “öznesizleştirilmiş” duygulanımsal bütünlükler modeline yönelir. Buchanan’ın vurguladığı gibi, bu model, Deleuze ve Guattari’nin “birey-öncesi içkinlik düzlemi”ne duydukları daha geniş ilgiyle uyumludur (2008, s. 168-169).

Deleuze ve Guattari, birey-öncesi içkinlik düzleminden hareketle “dünyalaştırma” kavramını, bireyin kendi kimliğinden sıyrılarak çevresiyle bir bütün haline gelmesi ve bir dünya yaratması olarak tanımlar. Bu süreçte birey, soyut bir çizgiye indirgenir ve çevresindeki diğer soyut çizgilerle birleşerek bir “dünya”ya dönüşür. Bu başkalaşım

sürecini açıklamak için kamufraj balığı örneği sunulur: “Hayvan zarafeti, kamufraj balığı, gizli olan bu balık, hiçbir şeye benzemeyen, organik bölümlerini bile takip etmeyen soyut çizgilerle çaprazlanmıştır; ancak bu şekilde dağınık, parçalanmış, bir kayanın, kumun ve bitkilerin çizgileriyle dünyalaşır ve algılanamaz hale gelir” (1987, s. 280). Kamufraj balığı, çevresiyle tamamen kaynaşıp görünmez hale gelir ve böylece çevresindeki kaya, kum ve bitkilerle bir dünya oluşturur. Bu durum, bireyin kendi varlığını kaybedip “her şey/herkes” haline gelmesini, yani kendisini kozmosun bir parçası yapmasının yolunu açar. Dünyalaştırma, bireyin sınırlarını ortadan kaldırmak suretiyle şeyler arasında akıcı bir şekilde hareket edebilen ve sürekli iletişim içinde olan bir dünya yaratımına işaret etmektedir. Bu süreç, aynı zamanda, bir oluş süreciyle bireyin varoluşunu sürekli olarak genişletmesini sağlar (1987, s. 280).

Özetle, hayvanların insan dışındaki varlıklarla kurduğu oluşlar, onların “milieu”larını inşa etmeleri açısından varoluşsal bir öneme sahiptir. Hayvanların çevreleriyle kurdukları bu ilişkiler, yaşamlarının sürekliliğini ve dönüşümünü sağlayan temel dinamikleri meydana getirir. Ancak, hayvan-oluş, bu oluşlardan farklı olarak, insanın yerleşik özne pozisyonunu yerinden etme ve sabit kimlik anlayışını dönüştürme potansiyeli taşıdığı için politik bir boyut da barındırır. Bu politik niteliği mümkün kılan şey, hayvandaki virtüelliğin hayvan-oluş yoluyla insanla ilişki kurması ve insanı tekillikler alanına çekmesidir. Bu süreç, insanı hiyerarşik ve insan merkezci özne pozisyonundan çıkararak daha akışkan ve dönüşüm odaklı bir varoluş biçimine yöneltebilir. Sonuç olarak, hayvan-oluş, sadece varoluşsal değil, aynı zamanda politik bir direniş hareketi açısından da ele alınabilir. İlerleyen bölümlerde tartışılacağı üzere, bu kavrayış, hayvan ile zaman-imge sineması arasındaki kesişimi anlamamıza olanak sağlayacak ve hayvanların sinemadaki temsillerinin insan-merkezci perspektifleri nasıl aşabileceğini gösterecektir.

1.2.2. Film Kuramında Hayvanlar ve Gerçekçilik Tartışmaları

Antonin Artaud’ya göre, sinema maddenin kendisiyle çalışır ve nesnelerin, formların ve çekimlerin salt çarpışmasıyla ortaya çıkan durumları yaratır. Sinemanın maddeye içkin bu özelliği, ona insan derisine benzer bir hissetme kabiliyeti kazandırır. Bu minvalde Artaud, sinemanın maddeyi yücelttiğini ve onun derin maneviyatını, içinden çıktığı ruhla

olan ilişkisini açığa çıkardığını ifade eder: “Sinema maddeyi yüceltir ve onu derin maneviyatıyla, içinden çıktığı ruhla olan ilişkisiyle açığa çıkarır” (1976, s. 151-152). Benzer bir şekilde Roland Barthes da *Camera Lucida: Reflections on Photography* başlıklı eserinde, bir fotoğrafın temsil ettiği şeyden asla ayrı düşünölemeyeceğini belirtir. Barthes’a göre, fotoğraf ve sinema bu temsil özelliğiyle dokunsal bir boyut kazanır (1982, s. 5).

Merleau-Ponty’nin “deri” hakkındaki görüşünden yola çıkan Jennifer M. Barker’a göre, deri, varlığın yüzeyini oluşturan bir algılama ve ifade tarzı açısından yalnızca biyolojik değildir; aynı zamanda dünyadaki genel varoluş tarzını da ifade eder. Filmin de bir derisinin bulunduğunu ileri süren Barker, deriyi biyolojinin ötesine taşıyan bu yaklaşımı, “benlik” ile “öteki” arasındaki tersine çevrilebilir ve karşılıklı ilişkiyi tanımlamak için kullanır: “[H]areket kalıpları, belirli şekiller ve formlar, alışkanlıklar ve hedefler, bakan ile bakılan, özne ve nesne arasında, hatta cansız şey ile canlı beden arasında bile yankılanarak aralarında çözölmez bir bağlantı yaratır” (2009, s. 26). Sinemanın ve fotoğrafın ontolojisi, dünyayla dokunsal bir nitelik kazanmanın yolunu böyle bir tersine çevrilebilirlik ilişkisi üzerinden keşfetmiştir.

André Bazin’in sinema üzerine tartışmalarında da dokunsal kavramının izlerini bulmak mümkündür. Bazin “fotografik imge nesnesinin kendisidir” diyerek sinemayı yazınsal ve görsel sanatlarda yer alan imgelerden ayırır (2009, s. 162). Fotoğraf ve sinemayı, gerçekliği daha önce görülmemiş biçimlerde ortaya koyan fenomenler olarak tanımlar; bu iki medyumu görsel sanatlar ve yazının imge rejimlerine karşıt bir konuma yerleştirir. Ona göre görsel sanatlar ve edebiyatta imgeler insan müdahalesine bağımlıyken sinema ve fotoğraf insan karşısındaki bağımsızlığını kazanmıştır. Kameranin insan zihnini büyük oranda geri planda bırakmasıyla nesne, zaman ve mekândan özgürleşmenin yolunu bulmuştur. Öyle ki, “fotografik imge” insanı doğa unsurları gibi etkiler hale gelmiştir (2009, s. 162). Ona göre, sinemaya atfedilen bu ayırt edici özellikler, hayvanların ve diğer insan dışı canlıların insan merkezli düşünce dışında bir varoluş potansiyeli taşıyabileceğine işaret etmektedir.

Bu tartışmalarda, sinematografik imge ile onun somut nesnesi arasında ayrılmaz bir kesişim olduğu, sinemanın salt temsilin ötesine geçerek nesneye varoluşsal bir alan bahsettiği fikri ortaya çıkmaktadır. Akira Mizuta Lippit, bu bakış açısını yineleyerek hem hayvanların hem de sinemanın doğasında bulunan sözsüz özün tekil bir noktada birleştiğini ve böylece hayvanları teknolojik medya ve sinema alanının ayrılmaz bileşenleri olarak konumlandığını öne sürmüştür: "Bu anlamda sinema, doğadaki muadili olan hayvan ekine benzemeye başlıyor. Hayvanlar ve sinema arasındaki ittifak, geleneksel bir karşıtlığın iki kutbunu, hayvanlar ve teknolojik bilimini bir araya getiriyor" (2000, s. 25). Fotoğraf, sinema ve hayvanlar arasında ontolojik bir paralellik kuran Lippit, fotoğraf ve sinemanın, diğer sanatsal araçların aksine, insan gözlemcilere öznel olmayan bir bakış açısı sağladığını ve böylece öznellikten yoksun hayvanların sinemasal alanda temsil bulabileceği bir alan yarattığını iddia etmektedir.

Akira Mizuta Lippit, fotoğraf, sinema ve hayvanlar arasında bir benzerlik kurarken, sinema tarihindeki gelişmelere atıfta bulunur. Sinemanın ilk örnekleri, hayvan hareketlerini belgelemek amacıyla yapılmıştır. Örneğin, Muybridge'in hareket halindeki hayvanları fotoğraflaması, hayvanların doğal çevrelerinden koparıldığı yıllara denk gelir. Bu dönemde hayvan temsilleri, teknolojik medyada hızla yükselişe geçmiş ve sektörün diline önemli katkılarda bulunmuştur. Hayvan metaforları, teknolojik medya için daha hızlı ve etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır (2000, s. 23-24). Lippit'e göre, hayvan figürü sinemanın içinde ve dışında sembolik bir anlam kazanmış, sinemanın doğasını anlamak için önemli bir metafor haline gelmiştir (2000, s. 193-197). Sinema, iletişim, ulaşım ve elektrik gibi alanlar üzerinden "ölü" hayvanların hem gerçek hem de fantastik kaynaklarından yararlanır. O dönemin teknolojik araçları ve medyası, yerinden edilmiş hayvanlar için bir tür sığınak işlevi görmüş ve teknoloji ile sinema, bu yeni hayvan varoluşu için bir mozoleye dönüşmüştür (2000, s. 187).

Uexküll'ün tanımladığı gibi, her canlı türü, bir sabun köpüğünde olduğu gibi, dünyayla ilişkisini kendi özgün ontolojik özelliklerine göre deneyimler. Bu türlerin zaman algıları da kendilerine özgü olduğu için bu deneyime dışarıdan gözlem yoluyla erişmek mümkün değildir. Inga Pollmann, "Worlds, Visible: Uexküll's Umwelt, Film, and Film Theory" başlıklı makalesinde, bu imkânın Uexküllcü bir sinema anlayışında bulunabileceğine

dikkat çeker. Uexküll, denizyıldızları üzerine yaptığı deneylerde, kronofotografı bir tür “üçüncü göz” olarak kullanma potansiyelini keşfetmiştir. Çekimlerin zamanını hızlandırma ve yavaşlatma yoluyla, denizyıldızlarının kendi davranışlarını nasıl organize ettiğini gözlemlemiştir. Bu yöntemle, insan gözüyle fark edilemeyen bir dünyanın kapıları aralanmıştır. Uexküll böylece, insan olmayan bir canlının "umwelt"ini anlamının bir yolunu ortaya koymuştur. Uexküll’ün bu keşfi, yalnızca biyoloji ve etoloji alanlarındaki bilimsel gelişmelere değil, aynı zamanda sinema ve sosyal teoride "umwelt" üzerine yapılan düşünsel çalışmalara da ilham vermiştir (2013, s. 779-780).

Pollmann’ın belirttiği gibi, Uexküll, hayvanların iç dünyalarına ulaşmanın zorluklarını aşmak için kronofotografıyı kullanarak önemli bir yenilik gerçekleştirmiştir. İlk başta, May ve Muybridge gibi öncülerden ilham almış, ancak bu tekniklerin sınırlı kalması nedeniyle yeni yöntemler arayışına yönelir. Bu çabanın bir sonucu olarak, iki farklı fotografik “zaman yazısı” geliştirir. İlki, hareketin aşamalarını kaydederek koordineli hareket analizini kolaylaştıran "koordinat kaydı" (*Koordinatenschreibung*) olarak adlandırır. İkincisi ise, hayvanın sabit bir pozisyonda kameranın önünde bekletilerek, hareketin yoğunluğunu ve uzantısını zamanın birikmesi yoluyla görselleştiren "genlik kaydı" (*Amplitudenschreibung*) yöntemidir. Uexküll’ün kronofotografisi, Marey’nin kronofotografisinden temel bir fark taşır. Marey’nin yöntemi, yürüme, koşma, zıplama, uçma ve dövüşme gibi farklı hareket süreçlerini analiz ederek beden hareketlerini maddesizleştirme, rasyonelleştirme ve mekanikleştirme işlevi görmüştür. Bu süreç, sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiyi kuran bir çerçeve oluşturur. Buna karşılık, Uexküll’ün kronofotografisi, sadece hayvanın fiziksel hareketlerini değil, aynı zamanda çevresel uyaranlara tepkilerini ve uzuvlarının kullanımını da inceleyerek hareketin çevresel bağlamını anlamaya odaklanır. Bu, sinemanın sadece bilimsel analiz aracı olmaktan öte, hayvanların çevresel koşullara adaptasyonunu anlamak ve hayvan davranışlarını derinlemesine incelemek için güçlü bir araç olarak görülmesini sağlamıştır (2013, s. 779-780).

André Bazin’in tartışmaları incelendiğinde, sinemanın fiziksel gerçekliği yeniden kazanma olanağı sunduğu, ancak bu potansiyele ulaşmanın kolay olmadığı söylenebilir. Bazin, sinemanın bu özelliğinin, büyük ölçüde montajın kullanım amacına bağlı olarak

değişebileceğini belirtir. Sinemanın gerçekliği yansıtma kapasitesini etkileyen unsurları iki başlık altında inceleyen Bazin, bunları “görüntünün plastiği” ve “montaj” olarak sınıflandırır. “Görüntünün plastiği” set aydınlatması, makyaj ve çerçeve gibi unsurları kapsar. Sinema bu unsurları fotoğraftan ödünç almış olsa da bir sanat dalı olarak gelişmesini ve fotoğraftan ayrılarak kendine özgü bir dil oluşturmasını sağlayan esas unsur montajdır (2005, s. 24). Bazin’in sinemaya atfettiği bu işlev, Gilles Deleuze’un sinema tartışmalarında önemli bir temel oluşturur ve Deleuze’un sinemaya yüklediği politik rolü anlamak açısından önem taşır.

Sinema üzerine yapılan tartışmalar, hayvanların perdedeki gerçeklik düzeyi ve bu düzeyin izleyici ile kurduğu ilişki üzerine yoğunlaşmaktadır. Özellikle bir hayvanın perdedeki ölümü ile izleyici arasında kurulan bağlantı dikkat çekicidir. Ancak izleyicinin bir filmi anlamlandırma süreci, filmin gerçekliğine dair algıdan bağımsız ve kontrol edilemez bir yapıya sahiptir. Daha önce giriş bölümünde ifade edildiği gibi, sinemanın dış dünyayla kurduğu ilişki, temsilden ziyade, duyu-motor şeması üzerinden şekillenir. Deleuze’un zaman-imge kavramı, bir imgenin gerçek olup olmamasından çok, o imgenin dünyayla kurduğu ilişkiye odaklanır. Zaman-imge, sinemayı bir temsil aracı olmaktan çıkararak dünya ile karşılaşmaların yaratıldığı bir deneyim alanına dönüştürür. Sonraki bölümde, hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş süreci incelenecek ve zaman-imge kavramının “dünyalaştırma” yönü ele alınacaktır. Bu dünyalaştırma, hayvan dünyası ile sinemanın kesişim noktasını anlamamıza olanak tanıyarak sinemanın hayvanlarla kurduğu dokunsal ilişkiyi daha derinlemesine inceleme fırsatı sunacaktır.

1.2.3. “Zaman İmge” Sinemasının Politik Dokunuşu

Gilles Deleuze, sinemada hareketin ötesine geçmek için bir “üçlü ters dönüş” gerektiğini belirtir. Bu dönüşüm, imgenin duyu-motor bağlantılarından kurtularak eylem-imge olmaktan vazgeçmesini ve saf optik, sessel (ve dokunsal) bir imgeye dönüşmesini içerir. Deleuze’e göre bu tür imgeler, geleneksel anlatı yapılarını aşarak yeni bir algı ve düşünce düzlemi oluşturur. Hareketin ötesine geçerek bu yeni düzlemi tanımlayan dönüşüm, sinemanın görsel-işitsel duyular aracılığıyla bir düşünce biçimi haline gelmesini sağlar (2021, s. 35).

Bu bağlamda, Deleuze'ün “zaman-imge” kavramı, bir imgenin gerçek olup olmamasından çok, dünyayla nasıl bir ilişki kurduğuna odaklanır. Deleuze, zaman-imgede aktüelliğe direnen bir virtüel güç keşfeder. Ona göre “saf optik ve sessel durum (tasvir), aktüel bir imgedir; ancak harekete yönelmek yerine virtüel bir imgeyle devre oluşturur” (2021, s. 64). Bu tür imgelerde zaman, harekete direnerek karakterlerin saf optik imgeler aracılığıyla insan merkezli olmayan bir “dünyalaştırma” olanağı yaratmasını sağlar (2021, s. 76-77).

Deleuze'ün virtüel imgelerle dünyalaştırma hareketi, “hayvan-oluş” kavramında yankı bulur. Deleuze ve Guattari, hayvan-oluşu, farklı çokluklar arasında bir kod yakalama biçimi olarak tanımlar. Örneğin, bir örümceğin ağını sineği yakalayacak şekilde örmesi, kodlar arası bir iletişimdir. Bu ilişki, virtüel imgelerin dünyalaştırma gücünü ifade eder. Hayvan-oluşta özne, hayvanın çokluklarının etkisiyle virtüel bir devreye girer; insan, hayvandaki virtüel güç tarafından yakalanır ve ayırt edilemezlik bölgesine çekilerek başkalaşır. Bu çalışmada, zaman-imgenin duyu-motor şemasından koparak saf optik imgeler haline dönüşmesi ve hayvan-oluşta öznenin duyu-şemasının çökmesi virtüel imge üzerinden analiz edilecektir. Bu analiz, filmin içeriği ile biçimi arasındaki kesişimi temel alarak, hayvan dünyası ile insan dünyası arasındaki ayırt edilemezlik bölgesini ortaya koyacak ve insan merkezli olmayan bir varoluş alanını açacaktır. Deleuze, zaman-imgede aktüel imge ile virtüel imgenin bir araya gelmesini, “dünyalaştırma” olarak tanımlar. Bu birleşim sürecinde kilit nokta, motor uzantısından kopmuş olan aktüel imgeler, yani “saf optik göstergeler”dir. Bu göstergeler, hatıra-imgeler, rüya-imgeler ve dünya-imgeler gibi unsurlarla etkileşim kurarak büyük devreler oluşturur. Deleuze, bu devreyi dünyalaştırmanın temel mekanizması olarak görür (2021, s. 87).

Bu noktadan hareketle incelediğimizde Deleuze'ün zaman-imge kavramı, Bazin'in “gerçeklik” anlayışından ayrılır. Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni toplumsal içeriği kadar biçimsel ve estetik kriterler açısından ele alır. Ona göre, bu akımla birlikte gerçeklik, temsil edilen bir unsur olmaktan çıkar ve sinema tarafından doğrudan hedef alınır. Bazin'in “olgu-imge” dediği bu yeni gerçeklik biçimi, plan sekansların temsiller üreten montajın yerini almasıyla karakterize edilir (2021, s. 9). Ancak Deleuze, Bazin'in bu analizinde, saf optik durumun etkisini gözden kaçırdığını öne sürer (2021, s. 9-10).

Deleuze, *Umberto D.* (De Sica, 1952) filminden bir örnek verir. Filmde, hamile ve zor durumdaki bir hizmetçi kadın mutfakta karıncaları temizlerken gözleri karnına takılır. Günlük bir hareketin kesintiye uğradığı bu sahne, Deleuze’e göre, kadının aşamayacağı bir soruna işaret eden saf optik bir durumdur. Kadının yanıt veremediği bu durum, harekete dayalı bir eylem-imge yerine, neden-sonuç ilişkisini kesintiye uğratan bir durugörü sinemasını işaret eder. Deleuze’e göre, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin bu yeni imge biçimi, hareket-imgeden farklı olarak saf optik duruma dayalı bir sinema anlayışını ortaya koyar.

Deleuze, sinemanın gerçeklikle ilişkisini, (Bazin’in savunduğu gibi “otantik” olana dayandırmak yerine) imgelerle kurduğu diyalog üzerinden tanımlamaya çalışmıştır. *Sinema I: Hareket-İmge* kitabının "Önsöz" bölümünde belirttiği üzere, sinemaya ilişkin analizlerini içeren kitapları birer sinema tarihi çalışması değildir; aksine, imgelerin ve göstergelerin sınıflandırılmasına yönelik bir deneme niteliği taşımaktadır. Deleuze, bu çalışmaları aracılığıyla sinema tarihindeki önemli kırılma noktalarını imge türleri üzerinden değerlendirmiştir. Deleuze, Bergson’un, *Madde ve Bellek*’te psikolojideki bir krize işaret ettiğini belirtir. Bergson’a göre fiziksel gerçeklik olarak hareket ile psikik gerçeklik birbiriyle tam olarak örtüşmez ve bu çakışma, bir kriz yaratır (2014, s. 9). Deleuze, bu tanımdan yola çıkarak, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile sinema tarihinde ortaya çıkan “zaman-imge”ye önemli bir rol yüklemiştir. Zaman-imge, hareketten ziyade, görünür olan ile görünmeyen arasındaki ilişkiyi ifade eden bir imge türüdür. Bergsoncu anlamda imge, yalnızca bir görüntü olarak tanımlanamaz. Deleuze’ün ifadesiyle, imge görünürlükle sınırlı değildir: “[...] Bergson’da imge bir taban: bir ontolojik (varlıksal) taban. Algılanan ve algılanmayanı, görünen ve görünmeyeni kapsayan bütüncül bir varlıksal tabandır” (2014, s. 9). Bu bağlamda Deleuze, sinemayı yalnızca görüntüler aracılığıyla fiziksel gerçekliği yeniden üreten bir araç olarak değil, imgeler aracılığıyla dünyayla diyalog kuran bir düşünce biçimi olarak ele alır.

Bu noktadan, Deleuze’ün, sinema tarihindeki hareket-imge ve zaman-imge arasındaki ayrımı, toplumsal bir kopuşla ilişkili olacak şekilde tanımladığı söylenebilir. Deleuze’e göre hareket-imge sineması, “durum-eylem-durum” ya da “eylem-durum-eylem” izlekleri üzerine inşa edilmiş; neden-sonuç ilişkisine dayalı bir sinema anlayışıdır (2014,

s. 265). Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bu yapının bir krizle karşı karşıya kaldığını ve dönüşüm sürecine girdiğini belirtir. Savaş sonrası dönemde toplumsal, ekonomik, siyasal değişimler nedeniyle eylem, imgeyi terk etmeye başlar.

Bu süreç, sinema dünyasında köklü bir değişim başlatır. Deleuze'e göre, savaş sonrası dönemde "Amerikan rüyası"nın sarsılması ve azınlıkların yeni bir bilinç düzeyine erişmesi, zihinlerde yeni imgelerin doğmasına yol açar. Ayrıca edebiyatta deneyimlenen yeni anlatı biçimlerinin sinemaya etkisi, Hollywood'un klasik türlerinin bir yetersizlik ve kriz içerisine girmesine neden olur. Bu gelişmeler, hareket-imge sinemasının inandırıcılığını kaybetmesine ve mevcut duyu-motor zincirlerinin dönüşen dünyayı anlamlandırmada yetersiz kalmasına yol açar (2014, s. 265-266). Durum-eylem, etki-tepki ve uyarım-yanıt gibi zincirler artık dönüşen gerçeklikleri ifade etmekte yetersiz hale gelir. Deleuze'e göre, bu kriz sonucunda hareket-imge sineması bir dönüşüm yaşamış ve beş temel özellik kazanmıştır: dağıtıcı durumlar, zayıf bağlantılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış ve komplonun keşfi (2014, s. 270). Ancak, Deleuze, Bağımsız Amerikan sinemasında ortaya çıkan bu muhalif tavrın, eleştirelilik düzleminde kaldığını ve hareketin ötesine geçerek yeni bir imge yaratma potansiyelini gerçekleştiremediğinin altını çizer (Yücefer, 2020, s. 99).

Zaman-imge sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile ortaya çıkmış ve Yeni Dalga sinemasıyla kendine özgü bir olgunluğa ulaşmıştır (2021, s. 19). Bu sinema anlayışı, savaş sonrası dönemde eylem sinemasına yönelik bir sorgulama sürecine girerek duyu-motor şemasından uzaklaşır. Hareket-imge sinemasının temelini oluşturan bu şemanın yerine, tesadüfi ilişkilerle bağlantılı ortamlar, nitelikli uzamlar ve bağımsız mekânlar öne çıkar. Zaman-imge sinemasında, artık durumlar hareket-imgenin gerektirdiği eylem ve tepkiyi doğurmaz. Deleuze'e göre bu tür sinemada, karakterlerin nasıl yanıt vereceğini bilemediği saf optik ve işitsel durumlar ortaya çıkar. Karakterler bu durumlarda hissetmek ve eylemek yerine, kaçışa yönelir; yalnızca gezinir, gelir, gider ve başına gelenlere belli belirsiz bir kayıtsızlıkla yaklaşır. Terk edilmiş mekânların hâkim olduğu bu dünyalarda, ne yapmaları gerektiği konusunda kesin bir karar veremezler ve eylemsizlik içinde kalırlar (2021, s. 332).

Savaş sonrası dönemde yaşanan tarihsel kırılma, insanın başına gelenlere, aşka ve ölüme olan inancını derinden sarsar. Modern sinema, bu noktadan itibaren bu bağı yeniden kurmanın yollarını araştırır. Tıpkı zaman-imge sinemasındaki saf optik ve sessel durum gibi, insanın dünyadaki varoluşu da artık eylemlerle sürdürülemez bir noktaya gelir. Bu nedenle modern sinema, inanç temelinde dünyayla yeniden bağ kurmanın yollarını keşfetme çabası içine girer (2021, s. 210-211). Deleuze, eylem-imgenin bu krizinden, saf optik ve sessel imgeye doğru zorunlu bir geçişin gerçekleştiğini öne sürer. İtalyan Yeni Gerçekçiliği bağlamında ortaya çıkan “Yeni Gerçekçi” tasvir, Bazin’in ele aldığı biçimden farklı bir şekilde ele alınır. Deleuze’e göre, bu yeni imge, bir yandan nesnesini değiştirerek gerçekliği siler ya da belirsizleştirir; diğer yandan hayalî ya da zihinsel olanın gerçeklik içinde yeniden inşa edilmesine imkan tanır. Bu düzlemde, gerçeklik ve hayalî olanın birbirine karıştığı bir alan ortaya çıkar; böylece sinema, gerçeklik ve hayalin buluştuğu bir düşünce zemini öne çıkarır (2021, s. 17).

Deleuze, hareket-imge ve zaman-imge sineması arasındaki ayrımı “organik tasvir” ve “kristal tasvir” kavramlarıyla açıklar. Klasik sinemanın işleyiş biçimini tanımlayan organik tasvir, imgeler arasındaki bağlantıları kapalı devreler içinde sunar ve bu bağlantılar tamamen harekete bağımlıdır. Hareket-imge sinemasında organik tasvir, dışsal gerçeklikle doğrudan bir bağ kurarken zaman-imge sineması kristal tasvir yoluyla zamanı eylemden koparır ve kendi gerçekliğini yaratır. Başka bir ifadeyle kristal imge, temsilin ötesine geçerek farklı bir düzlemde varlık kazanır (2021, s. 157). Deleuze, bu bağlamda eylem-imge krizinden saf optik ve sessel imgeye geçişin kaçınılmaz bir sonuç olduğuna dikkat çeker (2021, s. 12). Bu kırılma, sinema tarihindeki bir dönüm noktasını işaret eder ve insanın dünyayla kurduğu ilişkinin değişmesiyle şekillenmiştir.

Deleuze’e göre zaman-imge sineması, hareket-imge sinemasından yalnızca estetik bir farklılıkla ayrılmakla kalmaz, aynı zamanda yeni bir politik düzlem oluşturur. Deleuze bu durumu şöyle ifade eder: “[b]u fark politik olan ile özel olan arasındaki ilişkiye dairdir” (2021, s. 266). Özel olan, farkındalığın filizlendiği bir alan olarak tanımlanır. Klasik sinema, politik ile özel olan arasına net sınırlar çizer ve toplumsal güçler arasındaki geçişleri bu sınırlarla belirginleştirir. Ancak modern sinema, yani zaman-imge

sineması, özel meseleler ile toplumsal sorunlar arasında böylesi kesin sınırlar koymaz; aksine, bu iki alanı birbirine karıştırır ve yeni bir sinema dili oluşturur (2021, s. 266).

Bu doğrultuda, Deleuze'ün “zaman-imge” kavramı, hareket-imge sinemasının ötesine geçerek değişen dünyanın dönüşen hayvanlarının insanla kopan bağını yeniden düşünmeye olanak tanır. Zaman-imge sineması, insanın dünyaya ve yaşama dair arayışlarını bu yeni sinematografik düzlemde işler ve sorgular. Bu tezin sonraki bölümlerinde, “dokunsal hayvan” kavramı üç tezahür üzerinden ele alınarak incelenecektir. İkinci bölümde “herhangi bir mekân” kavramı; üçüncü bölümde direniş motifleri, dördüncü bölümde ise sinematografik anlatım motifleri tartışılacaktır. Bu tartışmalar ışığında hayvanların bu filmler özelinde Türk sinemasına nasıl dokunduğu ve “dokunsal hayvan” kavramını nasıl mümkün kıldığı sorusu açıklığa kavuşturulacaktır.

2. BÖLÜM

MEKÂNA POLİTİK DOKUNUŞ AÇISINDAN "YOKYER"İN HAYALÎ HAYVANLARI

Bu bölümde, kayboluş imgesi, Gilles Deleuze'ün “herhangi mekân” ve “hayalî imge” kavramları çerçevesinde ele alınacaktır. Tartışmayı derinleştirmek için Edward Casey'nin Deleuze'ün “herhangi mekân” kavramıyla bağlantılı olan “yokyer” kavramına da başvurulacaktır. Giriş bölümünde değinilen, “petting zoo”lar ya da inekle hiç karşılaşmamış gençler gibi örnekler göz önünde bulundurulduğunda, hayvanlara yönelik ilginin merkezinde dokunma duyusunun bulunduğu söylenebilir. Bu örneklerde dokunmanın öne çıkışı, bir tür melankolinin ifadesi olarak değerlendirilebilir. *The World on Edge* başlıklı çalışmasında Edward Casey, bu tür durumları ele alırken çağdaş mekânların insanı “dünyanın kıyısında yaşama” gibi melankolik bir duruma sürüklediğini öne sürer. Casey'e göre, çağdaş insanın yaşadığı huzursuzlukların temelinde ekolojik kriz yer almaktadır. Hayvan ve bitki türlerinin kitlesel yok oluşlarının hızlanması ve ekolojik dengelerin bozulması, geri dönüşü olmayan çevresel yıkımları tetiklemektedir. Casey, iklim bilimcilerin bu konudaki uyarılarının artık yalnızca bilinir olmaktan çıkıp birçok yerde doğrudan deneyimlenir hale geldiğini vurgular. Bu durumun, insanı sürekli bir çaresizlik hissine ve Casey'nin “dünyanın kıyısında yaşama” olarak adlandırdığı melankolik bir ruh haline sürüklediği söylenebilir:

İklim krizinin yarattığı tehlike duygusu, yalnızca bireylerin yaşadığı bir duygu değil. Bu, dünyanın her yerindeki herkesin karşı karşıya olduğu bir eşiktir: Hepimiz eli kulağında olan iklim felaketiyle ilgili aynı uçurumun üzerinde tünemiş durumdayız. Nükleer soykırım dışında, bu tür bir felaket, istikrarsız kenarlarda yaşamının alabileceği en şiddetli biçimdir. Bu, eninde sonunda tüm insan ırkını -Dünya üzerindeki diğer tüm canlılarla birlikte- kolektif bir hapishaneye, çevresel bozulmanın olduğu bir hapishaneye sürükleyen bir sürece benzemektedir. Bundan kaçış yok. (2017, s. 348)

Jeremy Davies'in *The Birth of the Anthropocene* çalışmasında belirttiği gibi, dünya tarihi birçok küresel iklim krizi ve kitlesel yok oluşa tanıklık etmiştir. Okyanus, orman ve atmosfer gibi organik sistemlerdeki denge değişimleri, zamanla yeni “epoklar” (*çağlar*) oluşturmuştur; bu değişimler gezegendeki tüm canlıların evrimsel süreçlerine etki etmiştir. Ancak Davies'e göre, insanın neden olduğu çevre krizi, önceki doğal

döngülerden farklı olarak yeni bir “epok” yaratmıştır. Gezegenin doğal döngüsünün insan müdahalesiyle önemli ölçüde değişmesi, bu yeni dönemin “antroposen” olarak adlandırılmasına neden olmuştur (2016, s. 2). Antroposen’in, tarım toplumlarının ortaya çıkışıyla, yani yaklaşık on bir bin yıl önce başladığı kabul edilse de 1950’li yıllar bu süreçte önemli bir dönüm noktası olarak öne çıkar. Öncesinde de insanın doğa üzerindeki etkileri mevcutken bu dönemde dünya nüfusunun hızla artması doğa üzerindeki baskıyı dramatik bir şekilde artırmıştır. Örneğin, 1950 yılında dünya nüfusu yaklaşık 2,5 milyarken 2011’de bu sayı 7 milyara ulaşmıştır. Bu hızlı nüfus artışı, modern ekolojik düzenin ne kadar yeni olduğunu ve son yetmiş yılda insan kaynaklı değişimlerin gezegen üzerindeki etkilerinin derinleştiğini göstermektedir (Davies, 2016, s. 100). Nüfus patlaması, tarım ve mera alanlarının genişlemesine ve doğal kaynakların hızla tüketilmesine yol açmış, bu da birçok hayvan türünün yaşam alanlarını kaybetmesine ve popülasyonlarının azalmasına neden olmuştur. Bir araştırmaya göre, dünyadaki evcil olmayan omurgalı hayvanların sayısı 1970-2010 yılları arasında %52 oranında azalmıştır. Tüm bu veriler, “antroposen”in başlangıcını 1950’li yıllara çekmenin başlıca nedenlerinden biridir (Davies, 2016, s. 100).

Casey, insanın yaşadığı derin tedirginliğin doğayla olan ilişkisini daha olumlu bir yöne evrilme potansiyelinin önemli olduğunu vurgular. Zira “antroposen” olarak adlandırılan bu dönemde, insan faaliyetleri birçok hayvan türünün yok olmasına yol açmıştır. İnsan kaynaklı iklim değişikliği, adeta bir intikam alırken, insan da bu yok oluş tehdidi karşısında bir tür melankolik duygu durumuna sürüklenmiştir (2017, s. 351). Buradan hareketle, çevresel bozulmaların ve nüfus yoğunluğunun kentlerde artmasının, insan ile hayvanlar arasındaki dokunsal ilişkileri büyük ölçüde kesintiye uğrattığı ve ayrıca bu kesintinin, insanı “dünyanın kıyısında yaşama”ya doğru ittiği söylenebilir.

O halde, hayvanlarla dokunsal ilişkinin temelleri mekânın ötesinde, Edward Casey’nin *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of The Place-World* başlıklı çalışmasında “yokyer” olarak adlandırdığı, insan merkezli olmayan bir yer düşüncesinde aranabilir. Casey, bu çalışmasında insan ile doğa arasındaki sorunun kaynağını, “mekânsız” bir düşünce biçiminin olanakları üzerinden tartışmaya açar ve şu soruyu sorar: “Dünyada hiçbir yer olmasaydı nasıl olurdu, hayal edebiliyor musunuz?” (1993, s.

ix). Tarih boyunca, felsefeden sanata ve gündelik yaşama kadar insanın, mekândan yoksun bir yerin varlığını tasavvur etmekte zorlandığı vurgulanır. İnsanoğlu mekânsallığa o kadar alışmıştır ki, bu eksikliğin neden olduğu duygu yalnızca endişe ve kaygıyla sınırlı kalmamıştır. Öyle ki, evden çıkıp biraz dışarıda zaman geçirmek gibi basit bir eylem dahi bazı kişiler için stres kaynağı olabilmektedir (s. ix). Mekânsız yaşama düşüncesine ilişkin bu endişenin kökleri ise insanlık tarihinin en eski dönemlerine kadar uzanır. Örneğin, eski Yunancada “afopes” (*yokyer*) kelimesinin aynı zamanda “tuhaf” anlamına gelmesi, mekânsızlığın insanlar için ne kadar yabancı ve korkutucu olduğunu gösterir. Varoluşun mekânsallıkla özdeşleştirilmesi sonucunda, insanın anlam arayışında “yokyer” kavramı genellikle dışarıda bırakılmıştır. Zira mekân ve varlık özdeştir; buna karşılık yokluk “hiçbir yer”dir. Antik filozofların “atope” (*yokyer*) ve “uzay” (*boşluk*) karşısında verdikleri mücadeleler, topluma adanmışlık düşüncesini ortaya koyar: Parmenides'ten Platon'a, Aristoteles'ten Plotinus'a, Descartes'tan Spinoza'ya ve Hegel'e kadar pek çok filozof, “yokyer” düşüncesini sürekli olarak dışlamışlardır. Bu filozoflar, boş alanı daima varlıkla doldurma gayesi taşımışlardır (1993, s. ix-x).

Casey, bu düşünce sisteminin yalnızca felsefeye has olmadığını, kültürel anlatılarda da karşımıza çıktığını belirtir. Modern sanatın altında yatan bazı itkiler de bu “atopik” duruma dayanır. Örneğin, T.S. Eliot, şiirlerinde “anomi”den çok, “atopi”den korkmuştur; çünkü atopi, toplumsal değerlerin ve normların aşınması tehdidi nedeniyle korkutucu bulunmuştur. Bu nedenle, atopi irrasyonel bir arzuyu çağrıştırdığı gerekçesiyle dışarıda bırakılmıştır. Modern çağda matematik, fizik ve astronomi de boş uzayın sonsuzluğu ile mücadele etmeye çalışmıştır. Tüm bu korkuların bir sonucu olarak, “yokyer” düşüncesi daima ertelenmiş ve atopi, topolojik yaklaşımlar tarafından bastırılmıştır (s. x-xi). “Atopi”ye yönelik korkunun ilgi çekici bir örneğini Süreyya Duru’nun *Alageyik* (1969) filminde bulmak mümkündür. Yaşar Kemal’in “Alageyik” (2022) başlıklı öyküsünden uyarlanmış olan bu film Halil adlı (Cüneyt Arkın) bir geyik avcısının bir geyiğe karşı duyduğu sevgi üzerine inşa edilmiştir.



Görsel 3: Geyiğin kaçtığı sahne. (Duru, 1969)



Görsel 4: Halil'in, geyiği kaçırmamasının ardından yaşadığı duygusal çöküntü. (Duru, 1969)

Halil'in ilk zamanlardaki avlanma amacı köylülere geyik eti yedirmektir. Avladığı geyikleri köy meydanına getirir ve köylülerle birlikte ziyafetler düzenler. Ancak, bir gün ormanda karşılaştığı ala bir geyik, onda farklı ve tuhaf hisler uyandırır. Bu karşılaşmadan sonra, Halil ormanda sık sık yürüyüşlere çıkar. Bu geyiği bulup avlama isteği onda zamanla saplantılı bir aşka dönüşür. Öyle ki bu saplantılı aşk evlenmek üzere olduğu Zeynep'i (Mine Mutlu) bile ikinci plana iter. Zeynep, onun geyiğe duyduğu bu ilgiyi kesmesini istemesine rağmen Halil bu arzusundan vazgeçemez; düğün gecesi uzaklardan geyiğin sesini duyunca düğününü bırakıp geyiğin peşine düşer. Köylüler, Halil'in bu

durumundan rahatsız olur ve onu ava gitmemesi için ikna etmeye çalışır. Ancak filmin son sahnesinde, Halil geyiğin peşine düşerken düşmanları tarafından pusuya düşürülür ve yaralanır. Yaralı olmasına rağmen ayağa kalkar, tam o sırada (Görsel 3’te de görüldüğü gibi) alageyik kadrāja girer. Görsel 4’teki sahnede Halil alageyiğe doğru hamle yapıp ormana koşmak istediğinde, köylüler onun üzerine atılır ve geyiğin peşinden gitmesini engeller. Bu sahnede köylülerin Halil’i durdurma çabası, insan ile hayvan arasındaki ayrımı koruma girişimi olarak okunabilir.

Çünkü Halil, geyiğe duyduğu aşırı sevgi sonrasında, sıra dışı bir durumun içine hapsolür. Bu aşırı ilgi öyle bir noktaya ulaşır ki, ailesiyle, nişanlısıyla ve arkadaşlarıyla olan bağlarını koparma noktasına getirir; neredeyse tek düşündüğü şey bu geyik olur. Halil’in içinde bulunduğu bu durumun, bir tür şizofrenik öznel olarak değerlendirilebileceği ve hayvan-oluş kavramıyla yakın ilişki içinde olduğu söylenebilir. Deleuze ve Guattari’de "şizofreni" ile "hayvan-oluş" arasındaki bağlantı, her iki kavramın da kodlanmış kimliklerden, sabit formlardan ve hiyerarşik anlam düzenlerinden, yani molar olandan kopmasıyla ilgilidir. Şizofreni ve hayvan-oluş, öznenin sınırlarının çözülmesi, yeni bağlantılar kurması ve moleküler seviyede bir dönüşüm yaşaması olarak ele alınır (1987, s. 273). *Alageyik* filminde Halil’in bu türden bir moleküler oluşu karşısında köylülerin karşı atağa geçmesi onların molar düzeni korumaya yönelik bir hamlesi olarak değerlendirilebilir. Bu durum, köy toplumunun sabit kimlikleri ve toplumsal kodları sürdürme çabasıyla bağlantılı olduğu söylenebilir. Orman ile köy arasındaki sınırı, hayvan ile özne arasındaki sembolik bir ayrım olarak değerlendirirsek, köylülerin Halil’in ormana gitmesini engelleme girişimi, bu topolojik sınırı ve buna bağlı tipolojiyi muhafaza etmeye yönelik bir hareket olarak anlaşılabilir. Özetle köylülerin onu bu engelleme çabasının, “atopi”ye karşı duydukları bilinçaltı korkunun bir yansıması olduğu söylenebilir.

Topoloji ile tipoloji arasındaki ilişkiyi Aristoteles’in “insan politik bir hayvandır” söylemi üzerinden ele alan Derrida, insan-hayvan ayrımına odaklanarak, “politika”, “polis” (şehir) ve insan arasında kurulan bağlantının insanın doğa üzerindeki egemenlik arayışının bir uzantısı olduğunu savunur. Bu anlayışa göre, politik olmanın yolu polisin (şehrin) içinde yer almakla mümkündür. Ancak, bu düşünce sistemi hayvanları şehrin dışına iterken

yaşamın dışına itilme tehlikesine de zemin hazırlamıştır (Derrida, 2009, s. 347). Bu topolojik bağımlılık, insanın metafizik varoluşunu şekillendirirken, bir yandan da köylerden kasabalara ve oradan mega kentlere uzanan tarihsel süreçte, insanın doğal dünyadan soyutlanmasına ve yabancılaştırılmasına neden olmuştur. Casey'nin de belirttiği gibi, modern sanatın melankolisinin temel etkenlerinden biri de bu soyutlanma sürecidir. İnsan, hem iktidara içkin yapısı nedeniyle mekânda huzurlu olamaz hem de mekânın dışındaki, yani “yokyer” olarak adlandırılan bir yeri hayal etmekte zorlanır?” (1993, s. ix).

Buchanan ve Gregg Lambert'in dikkat çektiği üzere, Casey, Deleuze'ün çalışmalarında "yokyer" kavramının tam anlamıyla bulunmadığını savunur. Ancak aynı zamanda Buchanan ve Lambert, felsefede bu düşüncenin aşılmasında en önemli adımın Deleuze ile atıldığını belirtir. Örneğin, varlık ve topoloji arasındaki ilişkiye “burada-varoluş” kavramı üzerinden çözüm arayan Heidegger'in mekânsal düşüncenin dışına çıkamadığına dikkat çekilir. Heidegger her ne kadar insanı “bir yerde varlık” olmanın ötesine taşımayı hedeflese de “dwelling” (mesken tutma) kavramında mekânı varoluşun ön koşulu olarak gördüğü için bu bağdan tam anlamıyla kopamamıştır (2008, s. 1-2). Deleuze'ün “herhangi mekân” kavramı ise mekân ve tipoloji arasındaki ilişkiyi öteleyen bir yol sunmaktadır: “Deleuze'ün savaş sonrası sinema üzerine yaptığı yorumlara göre, bu dönemde mekân hakkında düşünme biçimi (anlaşılabilir bir şekilde) harabe manzaralarıyla şekillenmiştir. Ancak Casey'nin iddialarına rağmen, birçok filozof, sanatçı ve film yapımcısı, mekânın olmadığı bir dünyayı, bir tür "herhangi bir mekân" dünyasını hayal etmeye başlamıştır” (2008, s. 1).

Buchanan ve Lambert'e göre Deleuze'ün, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki toplumsal ve mekânsal yıkımlarla öznenin duyu-motor şemasının tıkanması arasındaki ilişkiye dair tespitleri ve geliştirdiği “herhangi mekân” kavramı, “yokyer” düşüncesiyle yakından ilişkilidir (2008, s. 2). Deleuze, savaş sonrasında hareket-ime sinemasındaki duyu-motor şemasının çöküşünün ve yerini saf optik imgelere bırakmasının ardındaki bu tarihsel-toplumsal dönüşümleri vurgular. Çünkü bu yeni sinema, insanın dünyayla ilişki kurma biçimini yeniden tanımlamıştır. Modern sinema, nedensellik bağına duyu-motor şemasından koparırken, “herhangi mekânlar” kavramı ön plana çıkmıştır. Deleuze'e göre

bu mekânlar, karakterin nasıl tepki vereceğini bilemediği, saf optik ve sessel durumların egemen olduğu, duygusal ve fiziksel tepkilerin belirsizleştiği yerlerdir; karakterin gezintiye çıktığı, kayıtsız kaldığı, ne yapacağına karar veremediği, terk edilmiş mekânlardır (2021, s. 332). Bu minvalde Deleuze’ün “herhangi mekân” kavramının, öznenin (“tip”in) birey öncesi tekilliğiyle (2021, s. 59) doğrudan ilişkili olduğu için “yokyer” fikrini içerdiği söylenebilir. Özne, herhangi mekânlarda duyu-motor şemasını kullanarak hareket edemediği için, dünyayla ilişki kurmanın yeni bir yolunu, saf optik durumlar aracılığıyla keşfetmiştir (2021, s. 332).

Herhangi mekân, özne ve saf optik imge kavramları arasındaki bu ilişki ampirik dünyada yok oluşla karşılaşan hayvanların Türk sinemasında nasıl ortaya çıktığını anlamak için bir düşünsel çerçeve sunmaktadır. Deleuze’e göre, modern sinemanın vizyonu, dünyayla ilişki kurma yönünde bir inanç barındırır (2021, s. 210-211). Kayıp ve inanç arasındaki ilişkiye yönelik bu vurgu Deleuze ve Guattari’nin *Felsefe nedir?* başlıklı çalışmasında şu şekilde belirtilir:

Ancak, yeni düzlem üzerinde, sorun bu kez dünyaya inanan kişiyi, dünyanın varoluşuna değil, hayvanlara ve kayalara daha yakın olan birtakım yeni varoluş kiplerini hayata geçirtmek üzere devinimler ve yoğunluklar halindeki kendi olabilirliklerine inanan kişiyi ilgilendirebilir. Bu dünyaya, yani şu yaşadığımız hayata inanmak, en zorlu ödevimiz veya bugün içkinlik düzlemimiz üzerinde keşfedilmeyi bekleyen bir varoluş kipinin ödevi haline gelmiş olabilir. Ampirist dönüştürme budur: İnsanların dünyasına inanmamak için bir dolu nedenim var; bir nişanlıyı, bir oğlu ya da bir tanrıyı yitirmekten de beter olarak, dünyayı yitirdik biz... Evet, sorun değişti. (2001, s. 71).

Kayboluşa ilişkin bu tespitler, “herhangi mekân” veya “yokyer” kavramları ile hayvanların yok oluşu arasındaki ilişkiyi izlemeyi mümkün kılmaktadır. Mekân ve kayboluş imgeleri arasındaki ilişki, Suner’in “hayalet ev” ve Lippit’in “animetafor” kavramları üzerinden incelenecektir.

Lippit’e göre, sinema tarihindeki ilk filmlerin hayvanlarla ilgili olması bir tesadüf değildir. Örneğin, Eadweard Muybridge’un 1872 yılında yayımladığı *Animals in Motion* koleksiyonu, hayvan hareketlerine odaklanmaktadır. Muybridge’un çalışmalarında dikkat çeken ve izleyicinin hemen ilgisini çeken unsur, hayvan ve hareket temalarının amansız ve takıntılı bir yaklaşımla bir araya getirilmesidir; sanki hayvan figürü, her

zaman hareketin sembolü olma kaderine mahkûmmuş gibi görünmektedir (s. 185). Muybridge'un hayvanların hareketini ele alan bu çalışması “yalnızca sinemanın yeni bir temsil biçiminin doğmasına katkıda bulunmamış; aynı zamanda bilgiyi bir yerden diğerine, bir formdan diğerine, bir bedenden diğerine ve bir bilinçten diğerine taşımanın yeni yollarını da tanıtmıştır” (2000, s. 185). Öte yandan, sinema kuramları ile teknolojik medyada kullanılan hayvan-biçimci terimler, elektrik alanındaki kavramların hayvan ontolojisiyle ifade edilmesi, hayvanların ampirik dünyadan kayboluşunun fenomenolojik birer karşılığıdır. Örneğin, arabalardaki gücü ifade eden “beygir gücü” terimi ya da çizgi filmler için kullanılan “animasyon” terimi, hayvanların bu alanlardaki metaforik temsilleridir. Bu olguyu “animetafor” terimiyle kavramsallaştıran Lippit, hayvanların ampirik çevreden kaybolmasının, on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarında hızlanan sanayileşme ve teknolojik medyanın yükselişiyle çakıştığını belirtir (2000, s. 23-24). Lippit'e göre, “Bu anlamda sinema, doğadaki muadili olan hayvan ekine benzemeye başlıyor. Hayvanlar ve sinema arasındaki ittifak, geleneksel bir karşıtlığın iki kutbunu -hayvanlar ve teknolojik bilimini- bir araya getiriyor” (2000, s. 25). Lippit, hayvanların sinema kuramlarında ve teknolojik medyada bu şekilde belirmesinin, onların ampirik dünyadan kayboluşunun da bir ifadesi olduğunu vurgular: “Başka bir deyişle, hayvanlar her zaman insan öznelliğinin topolojisinde var olmuş olsa da modern çağda hayvanın doğası, metafizikten bir fantazmaya; bir bedenden bir imaja, yaşayan bir sestem bir teknik yankıya dönüşmüştür” (2000, s. 25).

Bu noktada belirtmek gerekir ki, Lippit'in “animetafor” kavramı sinemanın ontolojisine dair bir tanım sunmakta ve hayvanların ampirik dünyadaki kayboluşunu bu ontoloji açısından açıklamaktadır. Ancak bu çalışmada, hayvanların bu imgeleri sinemanın ontolojisi açısından verili olarak kabul edilemeyecek; bu ilişki mekân üzerinden incelenecektir. Zira hayvanların ampirik dünyadaki kayboluşu, mekânla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle, filmlerdeki fantazmatik hayvan imgeleri mekân tasarımları üzerinden açıklığa kavuşturulacaktır.

Türk sinemasındaki fantazmatik imge ile mekân arasındaki ilişkiyi araştırmak için başvurulan bir diğer kavram, Asuman Suner'in “hayalet ev” kavramıdır. Suner, Gilles Deleuze'ün 'herhangi mekân' kavramından yola çıkarak, Türk sinemasında kimlik ve

aidiyet meselelerini incelerken inancın rolüne dikkat çeker. Suner’e göre, 1990’ların ortalarında Türkiye’de ortaya çıkan yeni sinema akımı, ülkede aidiyet etrafında yaşanan değişimlerin ve çatışmaların hikâyelerini anlatır. Suner, Türk sinemasındaki bu kırılmayı, bireyin topluma ve dünyaya karşı hissettiği aidiyetsizlik duygusunu ise “hayalet ev” kavramıyla tanımlar (2006, s. 179).

Suner, Türk sinemasında 1990’lı yıllarda ortaya çıkan “hayalet ev” kavramının toplumsal ve siyasal kırılmalarla doğrudan ilişkili olduğunu belirtir. Bu kırılmanın arkasındaki en önemli politik olaylardan biri, 12 Eylül askeri darbesidir. Darbenin ardından siyasi ve toplumsal yapılar, 1982 Anayasası çerçevesinde büyük ölçüde yeniden şekillenmiştir. 1980’ler, demokrasinin askıya alındığı, sol muhalefetin bastırıldığı ve insan hakları ile demokratik özgürlüklerin ciddi şekilde ihlal edildiği bir dönem olarak öne çıkar. Her ne kadar 1983’te ülke sivil bir hükümete devredilmiş olsa da 1982 Anayasası ve darbenin arkasındaki anti-demokratik düşüncenin etkileri 1990’lar ve sonrasında da devam etmiştir (Suner, 2006, s. 19). Bu dönemin bir diğer önemli kırılma noktası, yükselen neoliberal politikaların etkisidir. Ulusal kalkınmacı anlayış, uluslararası politikaları önceleyen bir çizgiye yerini bırakmıştır. Küreselleşme süreciyle birlikte ekonomi, bilgi, finans ve kültürel politikalarda önemli dönüşümler yaşanmıştır. Bu süreçte yeni kimlik politikaları ortaya çıkmış; sağ-sol ayrımı yerini daha farklı bakış açılarına bırakmıştır. Feministler, eşcinseller ve çevreciler gibi yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkışı, politik vizyonu genişletmiştir (Suner, 2006, s. 19-20). Ancak neoliberal politikaların sonucu olarak, sınıflar arasında derin bir uçurum oluşmuştur. Bu durum, eğitim ve sağlık gibi temel toplumsal hizmetlerden faydalanamayan yoksul kentli bir kesimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Suner’e göre, bu gelişmeler kimlik krizine neden olmuştur; böylece vatandaşlık ile aidiyet ilişkileri, çoğulcu demokratik fikirlerin etkisiyle sorgulanmaya başlamıştır (Suner, 2006, s. 22-23). Devletin süregelen kimlik politikası, bir yandan Batılı dünyaya uyum sağlama çabası güderken diğer yandan toplumsal tabakaları ve sınıfları dışlamıştır. Derinleşen yoksulluk, insan hakları ihlalleri ve etnik-kültürel farklılıkların politik dışavurumları, bu kimlik bunalımının başlıca sonuçları olarak ortaya çıkmıştır (Suner, 2006, s. 23-24). Suner’e göre, tüm bu gelişmeler aidiyet krizini tetiklemiş, nostalji kültürü yükselmiş ve toplumsal bellekte kayıplara yol açmıştır (2006, s. 25). Özetle, “hayalet ev”, hem kaybedilen hem de aranan bir mekânı temsil eder.

Bu tez çalışmasının bu bölümüne bir dayanak noktası oluşturan Suner'in "hayalet ev" kavramının toplumsal alandaki aidiyet krizinin yanında insan-hayvan ilişkisindeki sorunlarla da ilişkili olduğu söylenebilir. Bu tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin, özellikle 1990'lı yıllardan sonraki Türk sinemasında hayvanların kayboluş imgesinin ortaya çıkmasında temel bir etken olduğunu belirtmek mümkündür. Ancak, bu dönüşümlerin yanına eklenmesi gereken bir diğer tarihsel arka plan ekolojik krizdir ve hayvanların yok oluşudur. Yukarıda da vurgulandığı üzere, bu dönem, antroposen çağın neden olduğu çevre krizinin zirve noktasına tekabül etmektedir. Dolayısıyla 1990 sonrası yaşanan aidiyet krizi, bu filmlerdeki insan-doğa ilişkisine dair sorunlar göz önüne alınmadan tam olarak kavranamaz.

O halde, "hayalet ev" mekânın, "animetafor" ise hayvanın yokluğuna işaret etmektedir. Tez kapsamında incelenen filmlerdeki hayvanların kayboluş imgesi, kayıp kavramına içsel olan bu iki kavramın ("hayalet ev" ve "animetafor") ilişkisi üzerinden temellendirilecektir. Buna göre, Türk sinemasında bu tarihten sonra hayvan imgesinin "hayalî" bir imgeye, yani fantazma şeklindeki animetafora evrilmesinin, bu filmlerdeki mekânsal dönüşümle doğrudan bir ilişkisi olduğu ileri sürülecektir. Bu minval üzere, tez kapsamında incelenen filmlerdeki hayvanların birer fantazmaya ve hayalî imgeye dönüşmelerinin mekânla olan ilişkisi, üç aşamalı bir analizle ele alınacaktır. İlk aşamada kent mekânları, Emin Alper'in *Abluka* filmi üzerinden incelenecektir. İkinci aşamada taşra mekânı, Derviş Zaim'in *Devir* filmi ile değerlendirilecektir. Son aşamada ise bu iki mekânın dışında kalan fiziksel çevre, Reha Erdem'in *Koca Dünya* filmi ışığında tartışılacaktır. Her bölümde bir filme odaklanılmasının amacı, hayvanların kent, taşra ve orman gibi üç farklı mekânsal ve çevresel alandaki yaşamına dair geniş bir çerçeve sunmaktır.

Casey'nin Deleuze ve Guattari'nin "çizgili" (*striated*) ve "pürüzsüz" (*smooth*) mekân kavramlarına ilişkin yorumuna göre, merkezden periferiye doğru mekânın "yokyer"le olan ilişkisi dönüşebilir. Çizgili mekân, belirli kurallara göre düzenlenmiş, ölçülebilen ve sınırları belirgin bir yapıya sahipken; pürüzsüz mekân ise ölçülemeyen, düzensiz, homojen olmayan ve sabitlenmemiş bir yapı sergiler. Çizgili mekân, sabit ve homojen değerlere sahip olup, dışarıdan bir bakışla evrenselleştirilebilen bir mekânken, pürüzsüz

mekân, yerel, duyumsal ve heterojen nitelikler barındırır. Casey, bu karşılaştırmayı yaparken çizgili mekânın matematiksel ve evrensel boyutlarına karşı, pürüzsüz mekânın daha çok yerel ve duyusal deneyimlere dayandığını belirtir (1998, s. 303). Bu çalışmada, mekân kavramının kent, taşra ve orman olmak üzere üç ana başlık altında ele alınması, Türk sinemasında farklı mekân türlerinin hayvanların kayboluş imgeleriyle olan ilişkisini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu yaklaşım, Berger'ın (2017, s. 24, 32) hayvan kayboluşunu yalnızca kentlerle sınırlayan görüşünü sorgulamakta ve bu kayboluş imgesinin kent dışındaki alanlarda nasıl şekillendiğini incelemektedir. Çalışmada incelenen filmler, hayvanların yalnızca kentlerde değil, taşra ve orman gibi mekânlarda da kaybolduğunu açıkça göstermektedir.

2.1. “ABLUKA” KENTLERİN ÖLÜ HAYVANLARI

Bu bölümde, Emin Alper'in *Abluka* (2015) filmi üzerinden hayvanların kentlerdeki yaşamına dair bir analiz yapılacaktır ve hayvan, mekân ve politika arasındaki ilişkiler tartışılacaktır. Filminin bir sahnesinde paranoyaları gittikçe artan Ahmet (Berkay Ateş) izbe bir evin içinde kalakalmıştır. Yaraladığı ve sonrasında sahiplendiği sokak köpeğiyle birlikte kendisini bu evin içinde tecrit eder. Bu süre zarfında büyük bir umutsuzluk ve yalnızlık hissine kapılan Ahmet, akıl sağlığını yavaş yavaş kaybetmeye başlar. Bu çıkmazı aşabilmek için köpeğiyle beraber duvarda bir gedik açmaya çalışır. Bu sırada dışarıda, polisin gecekondu mahallesi üzerindeki ablukası da gün geçtikçe güçlenmektedir. Ancak ne bu gedik bir yere ulaşır ne de dışarıdaki abluka sona erer. Ahmet, duvarda bir çıkış yolu bulamayınca daha derin bir içsel krize sürüklenir. Film bir yandan Türkiye'deki siyasal sorunları “abluka” altındaki bir mahallede yaşanan şiddet öyküleriyle işlerken diğer yandan modern insanın ve hayvanların mekânla olan ilişkilerindeki açmazları biyopolitik açıdan araştıran bir anlatı düzlemi kurmaktadır. Ahmet'in duvarda açmaya çalıştığı gedik, filmin “yokyer” kavramıyla olan ilişkisini okumayı mümkün kılar. *Abluka*'nın (Alper 2015) bu bağlantıyı nasıl kurduğunu anlayabilmek için filmin genel anlatısına yakından bakmak yerinde olacaktır.

Film, Ahmet'in ağabeyi Kadir'in (Mehmet Özgür) hapisten şartlı tahliyesiyle başlar. Kadir, kardeşi Ahmet'in yaşadığı gecekondu mahallesine doğru yola çıkar ve burada polis

tarafından muhbirlik yapmaya zorlanır. Mahalle, terör şüpheleri nedeniyle polis ablukası altındadır ve polis bu yöntemle suçluları bulmayı amaçlamaktadır. Kadir'e muhbirlik görevini yerine getirmesi için bir çöp toplama aracı verilir. Öte yandan Kadir'in asıl arzusu kayıp kardeşi Veli'yi (Ahmet Ağaoğlu) bulmak ve ailesini yeniden bir araya getirmektir. Bunun için araları iyi olmayan kardeşi Ahmet'ten yardım ister. Ahmet ona soğuk davranmasına rağmen, arkadaşları Ali (Ozan Akbaba) ve Meral'in (Tülin Özen) üst katındaki daireye kiracı olarak yerleşmesine yardımcı olur. Ali ve Meral de mahalledeki diğer karakterler gibi siyasi baskılarla karşı karşıyadır; terör olaylarına karıştıkları şüphesiyle aranmaktadır. Ahmet, eşinden boşandıktan sonra derin bir depresyona sürüklenmiştir. Filmin olay örgüsünde ise Ahmet'le belediyenin sokak köpeklerini itlaf timinde çalışırken karşılaşırız. Günleri, belediyenin diğer görevlileriyle birlikte her gün düzenli bir şekilde çevredeki köpekleri öldürmekle geçmektedir. Öldürdükleri köpekleri kamyonu yükleyip kazdıkları çukurlara gömerler. Bu katliam işlemi belirli bir rutin içinde devam eder. Filmin ana karakterleri, bu siyasi abluka altında yaşadıkları yoğun baskılar nedeniyle paranoya dolu bir ruh hali içerisinde ve bu durum onların kişisel ilişkilerine de yansımaktadır. Örneğin Kadir, ev sahibi Meral'e karşı cinsel bir ilgi duymaya başlar. Sinem Yeşil'in de belirttiği üzere Kadir "Ahmet'in evinden gelen köpek sesinin Meral'e ait olduğunu sanır. Muhafazakâr İç Anadolu Kadir'in cinselliği, iktidar tarafından yetkilendirildiği biçimlerde deneyimleme cesareti vardır; yani "hafiyeliğinin" gerektirdiği gözetleme/koklama/dinleme işinin bir parçası olan dinleme eylemiyle sınırlıdır, bir tür röntgencidir" (2023, s.111). Kadir'in bu saplantılı ruh hali onun kardeşiyle ilişkisini de daha kötü bir yere çeker. Öyle ki kardeşi Ahmet'in Meral ile bir ilişkisi olduğundan şüphelenmeye başlar. Oysaki Meral'in Ahmet'in evine gidip gelmesini sebebi ona destek olmaktır. Bu arada, mahalledeki polis baskısı Ahmet'i de derinden etkilemektedir. Bir gün, sokak köpeklerini itlaf görevi sırasında yaralı bir köpek elinden kaçır ve ertesi gün Ahmet'in evinin yanında belirir. Ahmet, yaralı köpeği evine alır ve onu iyileştirmeye çalışır, bunu belediye'deki iş arkadaşlarından gizler. Mahalledeki abluka ve tecrit, bütün karakterler üzerinde derin etki yaratmaktadır. Ancak Ahmet'in paranoyasını en çok tetikleyen şey, köpeği gizlice evine almış olmasıdır. Köpeği saklamak, Ahmet'in içinde bulunduğu içsel krizi daha da derinleştirir. Bir süre sonra kendini tamamen eve kapatır. Her ne kadar evde köpekle geçirdiği bu kısa zaman dilimi boyunca, kısa süreli bir iyileşme gösterse de sonrasında ağır bir paranoya içine girer ve

evin içinde tüneller kazmaya başlar. Bu esnada, dışarıdaki polis ablukası da giderek sıkılaşmaktadır. Meral ve Ali ortadan kaybolur. Kadir hem kıskançlığı hem de polise işe yarar bir bilgi verme amacıyla kardeşi Ahmet'i ihbar eder. Filmin sonunda, polis Ahmet'in evine baskın düzenler. Ahmet ve köpeği ölü halde evden çıkarılırken mahallede bir hareketlilik başlar. Kadir, muhbirlik yaptığı gerekçesiyle isyancılar tarafından yakalanır ve kardeşi olduğunu düşündüğümüz Veli'nin önünde infaz edilmek üzere diz çöktürülürken film sona erer.



Görsel 5: Köpeklerin vurulduğu sahne. (Alper, 2015)



Görsel 6: Köpekler öldürülürken yüksek binalar vurgulanır. (Alper, 2015)

Film her ne kadar Ahmet ve Kadir'in perspektifine odaklansa da anlatının en önemli karakteri gecekondu mahallesidir. *Abluka* (Alper, 2015) üzerine yapılan çalışmalarda da mekân politikalarının merkezi bir tema olduğu vurgulanmaktadır. Filmdeki kent ve

gecekondu mahallesi tasviri, Agamben'in "biyopolitika" (Soysal, 2024; Şahintürk, 2016) ve Foucault'nun "panoptik gözetim" (Yeşil, 2023; Erişen, 2017; Gün, 2016) kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir ve bu çalışmalar, filmdeki kent ve siyasi şiddet arasındaki ilişkinin anlaşılmasına önemli katkılar sunmuştur.

Zehra Âzâde Soysal “2000’ler Türkiye Sinemasında Parçalanmış İstanbul İmgesi: Mekânın Ürettiği İlişkiler ve Kimlikler” başlıklı çalışmasında *Abluka*’da öldürülen köpeklerin metaforik bir öneme sahip olduğunu öne sürmektedir (2014, s. 288). Özellikle Vahap’ın, Ahmet ve Nuri’ye köpekleri öldürürken tüfek kullanmamalarını ve hayvan hakları savunucularının potansiyel tepkisinden kaçınmak için onları zehirlemelerini istemesi dikkat çekicidir. Bu sahnede, Vahap’ın hayvan hakları koruyucularını “zoofili” ile ilişkilendiren küçümseyici dili, kadınları doğaya ait varlıklar olarak görme ve onları kontrol etme eğilimini yansıtmaktadır. Soysal hem cinsiyetçi hem de türcü olan bu söylemin, erkek egemen sivil toplum düzeninin karşısında dişil doğanın aşağılanması simgeleyen bir metafor olarak okunabileceğini öne sürmektedir. Ayrıca, bu söylem, değersizleştirilen ve ölümleri kabul edilebilir hale gelen bireyler için bir meşruiyet aracı sağlamaktadır (2024, s. 288).

Zeynep Şahintürk de benzer bir yorumda bulunarak, Vahap’ın söylemindeki türcü ve cinsiyetçi unsurların Ahmet’in eşi ve köpeği Coni arasındaki özdeşleşmede de ortaya çıktığını belirtmektedir. Şahintürk’e göre, Ahmet’in Coni’ye duyduğu sevgi, aynı zamanda şiddetle iç içe geçmektedir. Ahmet, köpeğin eve sadece yemek için döndüğünü düşünerek ona şiddet uygular ve susturmak için ağzını bağlar. Bu ilişki, Ahmet’in içsel şiddetini ve yalnızlığını yansıtır: “Ahmet, Coni’ye bir köpek, yani insan dilini konuşamayan bir Öteki olarak yaklaşmak yerine, ona bir insan gibi davranmayı seçer; hatta onu kendisinden aşağı gördüğü bir insan gibi değerlendirir” (2016, s. 25). Her ne kadar Ahmet’in eşiyle köpeği arasında açık bir özdeşlik kurduğu söylenemese de sokak köpeklerine duyduğu hıncın izleri filmin görsel dilinde belirgindir. Örneğin, Görsel 5’in bulunduğu sahnede, Ahmet bir köpeğe soğukkanlılıkla nişan alır ve tam ateş ederken kadrajda gecekondu mahallesini çevreleyen yüksek binalar belirir. Bu iki çekim arasındaki bağlantı, Ahmet’in köpeklerle ve onları kuşatan mahalleye karşı duyduğu öfkeyi metaforik olarak ortaya koymaktadır. Nitekim “*Abluka*’nın Yönetmeni Emin

Alper: Düşman Bu Kez Tepenin Ardında değil” başlıklı bir röportajda Alper, kendisine yöneltilen “Ahmet’in köpeklerle olan ilişkisi ve Kadir’in Ahmet ile Meral’e olan takıntısı ile anlatmak istediğiniz neydi?” sorusuna yanıt verirken köpeği filmde metaforik bir şekilde inşa ettiğini açıkça belirtir:

Ahmet’in hikâyesinde metaforik bir taraf var. Filmdeki en bariz metafor; terörist avı ile köpek avı arasındaki ilişki. Ahmet’in yabancılaşması ve tedirginliğinin de böyle okunmasını isterim. Kimin düşman kimin dost olduğunun karıştığı bir ortamı tarif ediyor aslında Ahmet’in köpeklerle kurduğu ilişki. Kadir’in durumu biraz daha psikolojik. Kendi zaaflarıyla çok daha ilişkili. Ahmet’e suçluluk duygusuyla yaşamaya çalışırken onu kıskanması, kontrol edemediği bir cinsel saplantı ve bundan yola çıkarak kurduğu fanteziler... Bu anlamda Ahmet’ininki daha metaforik Kadir’ininki daha düz, psikolojik zaafarla örülü. (Alper, 2015)

Bu analizler ışığında, Abluka'nın köpekleri ideolojik bir çatışmanın metaforu olarak kullandığı sonucuna varılabilir. Gecekondü mahallesini çevreleyen yüksek binalar, mahallenin bir "getto"ya dönüşümünü ve burada yaşayanların umutsuzluk içinde sıkışıp kalmasını temsil etmektedir. Ayrıca, bu köpek katliamı, mahalledeki ideolojik çatışmanın ve kurumsallaşmış şiddetin bir yansımasıdır. Ancak ileride göreceğimiz üzere, yönetmenin bu tasarımına karşılık, filmdeki “hayali bakış” sayesinde Coni metaforik anlamın dışına çıkma fırsatı bulmaktadır. Köpeğin bu metaforik ilişkiden nasıl ayrıldığını incelemek için, öncelikle filmdeki mekân tasarımında insanın yanı sıra hayvanların nasıl konumlandırıldığına bakmak gerekmektedir.

Abluka, Türkiye'nin politik ve sosyal sorunlarını merkezine alırken, aynı zamanda şiddet mekanizmalarını da eleştiren önemli bir yapıt olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, film, kentlerin hayvanlar üzerindeki etkilerine dair dikkate değer gözlemler sunmaktadır. Öncelikle belirtmek gerekir ki, köpekler bu filmde ideolojik çatışmanın metaforik bir unsuru olmanın yanı sıra, bu “abluka”nın mağdurlarından biridir. Ahmet’le birlikte bir eve sıkışmış olan Coni adlı yaralı köpek, Ahmet’in iç dünyasındaki kaos ve kontrolsüzlüğü temsil ederken diğer yandan hayvanların bu sıkışmışlık durumundan olumsuz şekilde etkilendiğini hem iç hem de dış mekânlar aracılığıyla ortaya koymaktadır. Ablukaya alınmış olan bu mahalle hem insanları hem de köpekleri mağdur eden, âdeta bir av sahasına dönüşmüş gibidir. Bu düzlemde *Abluka*'daki kent yaşamının yarattığı sosyal izolasyon ve klostrofobik ortam, Desmond Morris'in *The Human Zoo: A*

Zoologist's Classic Study of the Urban Animal başlıklı çalışmasındaki bulgularla paralellik gösterir. Morris, kentlerin insanların doğal yaşam koşullarından uzaklaşarak bir nevi "insanat bahçesi"ne dönüştüğünü ve burada sosyal bağların zayıfladığını belirtir. Bu izolasyon, tıpkı hayvanat bahçesindeki kafeslere hapsedilen hayvanların yalnızca görsel ve işitsel temas kurabilmesi gibi, kentte yaşayan insanların da sosyal ilişkilerini sınırlı ve yapay hale getirmektedir (1996, s. 40). *Abluka*'da bu izolasyon, karakterlerin yalnızlaşması ve aidiyet krizine sürüklenmesiyle daha da belirginleşir. Kentin birey üzerindeki baskısı, sosyal bağların kopuşu ve klostrofobik duygular, filmi sadece bireysel bir dram olarak değil, aynı zamanda kentleşmenin ve modern hayatın insan ilişkileri üzerindeki etkilerini gösteren güçlü bir anlatı haline getirir. Morris'in tanımladığı "insanat bahçesi" kavramı, kentlerde yaşanan yalnızlık ve sosyal izolasyonu, modern yaşamın önemli paradokslarından biri olarak sunar. Kentlerin sunduğu hareketlilik ve heyecan, aslında bireyleri daha fazla yalnızlığa ve yabancılaşmaya itmektedir (1996, s. 39-40). *Abluka*, bu izolasyonun sadece insanlar arasında değil, aynı zamanda insanlar ve hayvanlar arasındaki ilişkilere de yansıdığını gösterir. Ahmet'in Coni ile olan ilişkisi, Deleuze ve Guattari'nin "moleküler oluş" kavramı açısından ifade ettikleri "kaçış çizgisi" olarak görülse de bu ilişki dahi büyük kentin boğucu atmosferi içinde bir çıkmazlık duygusuna yol açar. Deleuze ve Guattari'ye göre, "moleküler oluş," bireyin sabit kimliklerin ötesine geçerek farklılık ve değişim odaklı bir varoluş biçimine yönelmesidir (1987, s. 287). Buna göre Ahmet'in Coni ile kurduğu bağ, büyük kentin dayattığı katı toplumsal düzenin ötesine geçme çabası olarak yorumlanabilir. Ancak bu bağ bile, kentin sınırlayıcı ve baskıcı yapıları nedeniyle nihai bir özgürlük alanı sunamaz. Ahmet'in paranoyaları ve kentle olan mücadeleleri, kent yaşamının birey üzerindeki yıkıcı etkilerini açığa çıkarır. *Abluka*'da kent, Morris'in de belirttiği gibi, bireyleri sosyal ve fiziksel olarak izole eden, yabancılaştıran bir mekândır. Bu yabancılaşma hem karakterlerin iç dünyalarında hem de filmin genel atmosferinde izleyiciye hissettirilir. Film, Morris'in kavramsallaştırdığı "insanat bahçesi" fikrini sinematografik bir dille yeniden üretir ve kent yaşamının insan ve diğer hayvanlar üzerindeki etkilerini güçlü bir şekilde gözler önüne serer.



Görsel 7: Ahmet'in duvarı delmeye çalıştığı sahne (Alper, 2015)

Bu bağlamda Ahmet'in duvarda açmaya çalıştığı gedik, bir baskı mekanizması olan mekânın ötesine geçmek için yapılan bir sembolik müdahale olarak ele alınabilir. Mekânın ötesindeki bu yer ise bir "yokyer" düşüncesi olarak değerlendirilebilir. Casey'nin belirttiği gibi, mekân, varlığın inşa edildiği sembolik bir zemindir; topolojiktir ve toplumsal değerlerin, normların inşa edildiği bir alandır. "Yokyer" ise varoluşu bu tür belirlenimlerle ilişkilendirmeyen bir alandır (1993, s. ix). Buna göre Ahmet'in duvarda açmaya çalıştığı bu delik yokyer düşüncesine doğru yapılan bir hamle olarak ele alınabilir ve bu, başka bir dünyanın varlığına ilişkin bir inancı barındırır. Ahmet'in duyu-motor şemasının kesintiye uğraması onun mekânla zihinsel bağı koparmanın yolunu açar. Deleuze'ün ifade ettiği gibi, bu tür kopuşlar insanı katlanılmaz bir şey karşısında "durugörü"ye dönüştürür. Bu durumda düşünce taşlaşmaya başlar ve kişi kendini ve dünyasını kaybeder. Zira düşünce hem dünyayı hem de kendisini konumlandırılamaz noktaya vardırır: "İnsanın kendisi katlanılamaz olanı deneyimlediği ve kendini içine sıkışmış hissettiği dünyadan başka bir dünya değildir" (2021, s. 25). Deleuze'e göre bu katlanılmaz olandan tek çıkış yolu ise başka bir dünya fikrine ulaşmak değildir, insanın dünyayla ilişkisine yeniden inanmanın yolunu açmaktır (2021, s. 25). Ahmet'in açmaya çalıştığı deliğin, bu türden bir inancın izini taşıdığı söylenebilir.



Görsel 8: Ahmet'in Coni'yi vurduğu sahne.



Görsel 9: Ahmet'in yüzündeki tereddüt.

Ancak duvarda açılmak istenen bu delik, basitçe Ahmet'in bir çabasının ürünü olarak değerlendirilemez; bu hamle onun hayvan-oluşa geçmiş öznelliğinden ayrı düşünülemez.

Coni'nin oynadığı bu rol, onun Ahmet'in öznelliğine hayvan-oluş yoluyla musallat olması üzerinden açıklanabilir. Başlarda Ahmet de belediyenin diğer köpek itlaf timi gibi, köpeklerle duygusal bir bağ kurmayan; onları soğuk kanlılıkla öldürmeye ve işini yapmaya çalışan biridir. Ancak Coni'yi yaraladığı sahneden anlaşıldığı üzere, Coni'nin çılgınlıkları onun öznelliğinde bir sarsıntı yaratır. Görsel 8'in olduğu sahnede Ahmet, Coni'ye büyük kararlılıkla nişan alır ve ateş eder. Bu sırada köpeğin çılgınlıkları onda bir anlığına bir tereddüt yaşatır. Bu sarsıntının ve tereddütün izi Görsel 9'daki sahnede, onun bakışlarından da anlaşılabilir. Ayrıca bu sahneden hemen sonra Ahmet ve arkadaşı arasındaki şu diyalog da onun tereddüt ettiğinin bir göstergesi olarak ele alınabilir:

- (Ahmet'in iş arkadaşı): Abi, abi burada! Ne oldu Ahmet Abi sana, sen ıskalamazdın.
- Ahmet: Ne ıskalaması lan! Görmedin mi bacağına geldi, kaçtı hayvan!
- (Ahmet'in iş arkadaşı): Hadi be abi!
- Ahmet: İki sokak sonrası yığılır kalır hayvan. (Abluka 2015).

Bu sahneden sonra Ahmet evine gider. Bir gece Ahmet uyumak üzereyken dışarıda inleyen bir köpeğin sesini duyar. Dışarı çıkıp kontrol ettiğinde bu köpeğin gündüz yaraladığı köpek olduğunu fark eder ve tekrar eve yatağına döner. Önceki tereddüt bu sahnede yüzüne yansır. Sonraki sahnede işten tekrar eve geldiğinde onu, yaraladığı bu köpeğe, yani Coni'ye yemek verirken görürüz. Muhtemelen gece tekrar dışarı çıkmış ve köpeği eve alıp bacağını sargıya almıştır. Bu noktadan sonra, yukarıda da belirtildiği gibi, ikisinin yaşadıkları kaotik olaylara tanık oluruz. Özetle, Ahmet'in Coni'yle bu şiddetli karşılaşması, Ahmet'in hayvanları dışlayan duyu-motor şemasını kesintiye uğrattığını ve onun hayvan-oluşa geçirdiği söylenebilir.

Ahmet ile Coni arasındaki ilişki, dostluk ve merhamet ekseninden öte, Deleuze ve Guattari'nin "oluş" etiği açısından ele alınabilir. Emre Koyuncu'nun belirttiği üzere, Deleuze ve Guattari algı bloklarına "algılam" (*percept*) ve duygu bloklarına "duygulam" (*affect*) der. Algılam ve duygulamalar, özneyi özne öncesi bir duruma temas ettiren kaçış rotaları gibidir (2020, s. 190). Ahmet ve Coni arasındaki şiddetli karşılaşma, Ahmet'in duygu bloklarını tehdit ederek onu özne öncesi bir konuma geri götürür. Bu, Ahmet'in

"köpek oluş"una geçişini sağlar. Ahmet'in hayvanlara ve Coni'ye yönelik tavrındaki bu değişim, bu başkalaşımın gerçekleştiğini gösterir niteliktedir. Buna göre Ahmet'in duvarda açtığı delik üzerinden ulaşmaya çalıştığı "yokyer" düşüncesinde, onun hayvan-oluşa geçmiş özelliğinin önemli bir payı olduğu söylenebilir.



Görsel 10: Ahmet'in rüyalarına musallat olan ölü köpekler. (Alper, 2015)

Hayvan-oluşu destekleyen diğer bir unsur ise rüya imgeleridir. Bu oluş sürecinden sonra, Ahmet kabuslar görmeye başlar. Görsel 10'da yer alan sahnede, rüyasında sokak köpekleri gruplar halinde üzerine doğru gelerek şiddetli bir gürültü çıkarır. Bu köpekler, öldürülen köpeklerin ruhlarını temsil eder ve kâbuslar aracılığıyla Ahmet'e musallat olurlar. Ahmet'in köpeklere karşı duyarsız, hatta şiddetle yaklaşan tavrının, bu yaralama sahnesinden sonra dönüştüğünü gösterir. O halde bu süreçte Coni'nin, filmdeki abluka kavramı açısından inşa edilen metaforik dizgenin dışına çıktığı ve fantazmatik bir imgeye dönüştüğü söylenebilir. Ahmet'in duvarı deldiği sahnede kâbus imgeleri, onun paranoyalarını güçlendirirken Coni ile olan ilişkisini de tuhaflştırır. Ahmet, Coni'yi sakladıktan sonra köpeklere dair bu türden birçok kâbus görmeye başlar. Kâbuslar, onun gerçeklikle olan bağını zayıflatır ve paranoyalarını daha da artırır. Bir rüyaların birinde, Vahap'ın Coni'yi zehirlediğini görür. Diğer bir rüyada arkadaşı Ali'nin evine geldiğini ve aynı zamanda köpeğini kaybettiğini görür.

Deleuze'e göre bir metafor, duyu-motor şemamıza sahip olabilir ve bilinmez bir durum karşısında kaçış çizgileri oluşturabilir. Ancak bu, klişeye dönüşme tehlikesi taşır. Saf optik imge ise duyu-motor şemamız tıkandığında ortaya çıkar ve şeyleri oldukları gibi, metaforsuz bir şekilde sunar (Deleuze, 2021, s. 32). Coni'nin metafordan saf optik imgeye geçişi, Ahmet'in dünyayla olan sorunlu ilişkisini dönüştürür ve ona yeni bir yaşama inancı kazandırır. Ahmet'in duvarda açmaya çalıştığı delik bunun bir işaret olarak ele alınabilir. Deleuze'e göre saf optik imge, bir eylemi sonlandırmayı hedeflemez; dayanılmaz bir durumu yakalamamızı sağlar (2021, s. 29). *Abluka*'da Ahmet ve Coni'nin ortak noktası eylemsizliktir. Ahmet, tüm çabalarına rağmen bir çıkış yolu bulamaz, Coni de onun gibi bu abluka içinde sıkışıp kalmıştır. Film, ikisini bu vahşetten basitçe kurtarmaz; aksine, onları tüm gerçeklikleri içinde anlatır. Bu hamle, saf optik bir durumu meydana getirir.

Sonuç olarak, *Abluka*'daki köpeklerin öldürüldüğü sahneler, basitçe insanların vahşi doğasını, şiddet eğilimlerini ve toplumdaki ayrımcılığı temsil etmemektedir; bu şiddet anlatıları insan ile hayvanların ortak olgusunu da ortaya koymaktadır. Ahmet ve Coni'nin yaşadığı trajedi, hayvanların da kentler tarafından şiddet sarmalına alındığını gösterir. Coni'nin, filmin hem anlatı evreninde hem de estetik düzleminde bir kayboluş imgesi olarak ortaya çıkması, hayvanların ampirik dünyadan kayboluşunu da imgesel düzlemde ortaya koymaktadır.

Bu film özelinde kentlerin bitimsiz bir şiddet sarmalına alındığı; bu sarmalda hayvanların yaşama alanı bulamadığı kaotik ve agorafobik mekânlar olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Türk sinemasının 1990'lı yıllardan sonra çekilen kent merkezli çoğu filminde tekrarlanan bu abluka imgesi taşra filmlerinde ise başka bir temaya kapı aralayacaktır: "kentten kaçış". Türk sinemasının dokusal hayvan temsillerini sunan bu filmlerinde kentten taşraya ve orman gibi fiziksel çevrelere kaçışın ardında bu ablukadan ve sıkışmışlıktan kurtulup yeni bir yaşama umudu bulma çabası bulunmaktadır. Birçok karakter, kentte yaşanan şiddet, baskı ve tüketim kültüründen bunalıp içsel sıkıntılarının üstesinden gelmek için kentten uzaklaşmaya çalışmaktadır. Taşra, köyler, kasabalar ve ormanlık alanlar bir sığınma mekânı hâline gelirken hayvanlar bu kaçışlara yardım eden varlıklar olarak sahnedeki yerini almaktadır.

2.2. MODERN “DEVİR”DE TAŞRANIN ÇIKMAZDAKİ HAYVANI

Türk sinemasında 1990'lara kadar İstanbul, merkezi ve ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Ancak, bu tarihten sonra İstanbul'un ve genel olarak kentlerin ayrıcalıklı pozisyonu belirgin bir şekilde kesintiye uğramıştır. İstanbul, yer aldığı anlatılarda dahi büyük bir taşra kenti görünümünden öteye geçememiştir (Suner, 20006, s. 223). Bu durum, kentlerde yaşanan yabancılaşmayla yakından ilişkilidir. Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*'nda, Kevin Lynch'in "Kent İmgesi" üzerinden, kentlerin neden olduğu yabancılaşma içinde insanların hem kendi konumlarını hem de içinde bulundukları kentin bütünlüğünü zihinlerinde "haritalandırmadıklarını" belirtmektedir (2008, s. 94-95).

Türk sinemasının 1990'lı yıllardan sonra çekilen filmlerinde ise İstanbul ve diğer büyük kentlerden taşraya yönelen anlatılarda, öznenin kentlerde kendine bir yer bulamaması dikkat çeker. Fakat taşraya göç eden karakterler de geldikleri yerlerle tam anlamıyla uyum sağlayamamaktadır. Tanıl Bora'nın işaret ettiği gibi, taşra birçok toplumda merkez ile çevre arasındaki organik bir bütünlük taşısa da Türkiye'de ötekiliği ve güçlü hiyerarşik ilişkileri barındıran bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Bora, Türkiye'de 1990'lardan itibaren kentlerin hızla taşralaşmaya başladığını, bununla birlikte taşrada şehirleşmenin de görüldüğünü vurgular (2005, s. 14). Bu dönüşümün, merkez ve periferi arasındaki sınırların bulanıklaşmasına neden olduğu; büyük kentlerden taşraya giden karakterlerin adaptasyon zorluklarını açıklayan temel etkenlerden biri haline geldiği söylenebilir.

Modernitenin baskıcı temsilleriyle örülü olan kentlerden taşraya yönelen bu filmlerde, hayvanların varlığı farklı bir boyut kazanmaktadır. Kent filmlerinden farklı olarak, bu yapımlarda doğayla kaybolmuş bir bağ kurma ve hayvanlarla bütünleşme arayışı öne çıkmaktadır. Bu arayış, sadece filmlerin söylemsel düzlemlerinde değil, aynı zamanda imgesel düzlemlerinde de yer bulur. Birçok filmde tekrarlanan bu tema kayboluş imgesi takip edilerek incelenebilir.



Görsel 11: Mevlüt'ün hayalindeki at. (Gören ve Güney, 1982)

Yol (Gören ve Güney, 1982) filminde, hapisten çıkmak üzere olan karakterlerden Mevlüt'ün en büyük arzusu köye döner dönmez ata binmektir. Bu arzu, filmde Görsel 11'de yer alan sahnede çeşitli rüya ve hayal imgeleriyle aktarılmaktadır. Mevlüt, köye vardığında, rüyasında gördüğü bu sahneyi aynen gerçeğe dönüştürür. Ancak Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan filmlerinde insan ve hayvan arasındaki bu tür kavuşmalar, belirli bir öznel kriz ve gerilim içinde gerçekleşmektedir. Bu anlatılarda, kayboluş imgesi, varoluşsal bir boyut kazanarak anlatının temelini oluşturmaya başlar. Bu bölümde taşra filmlerinin bu özelliğini analiz etmek için Derviş Zaim'in *Devir* filmi merkeze alınacaktır.

Devir filmindeki son sahnede, tahtadan yapılmış geyik boynuzu, kayboluş imgesine ilişkin bir örnek olarak sunulabilir. Belgeselvari bir anlatıma sahip olan film, Anadolu'nun bir köyünde geçmektedir ve burada geleneksel yaşamın yok olmaması için verilen mücadeleyi konu almaktadır. İmran Gündüz Alptürker'in belirttiği üzere *Devir* Burdur'un Hasanpaşa ilçesinde geçmektedir ve bu bölgedeki "yünüm böğet" adı verilen şenliği anlatmaktadır (2022, s.121). Derviş Zaim, filmde hazır bir senaryo kullanmamış, çekim sürecinde senaryoyu şekillendirmiş ve hikâyenin gerektirdiği şekilde profesyonel oyuncularla çalışmamıştır. Bunun yerine, Hasanpaşa'da yaşayan gerçek çobanları oyuncu olarak tercih etmiştir. Zaim, köylülerin kendi dünyalarını daha iyi ifade edebileceğini düşünmüş ve profesyonel oyuncuların çevreyle uyum sağlamalarının zor olacağını

belirtmiştir. Ayrıca, sinemanın insan ruhunu yansıtmayı gerektiğini savunmuştur. Film belgesel olmasa da belgesel tarzından faydalanmıştır (2022, s. 135).



Görsel 12: Ölü geyiğe tahta boynuz verme sahnesi. (Zaim, 2013)



Görsel 13: Takmaz'ın rüyasındaki tahta boynuzlu ölü geyik (Zaim, 2013)



Görsel 14: Hayvan kemiklerinin gömülme sebebinin anlatıldığı sahne. (Zaim, 2013)

Filme de gösterildiği gibi, hayvancılıkla geçinen köylüler her yıl çobanlar arasında bir yarışma düzenlemektedir. Yarışmanın amacı, koyunları en hızlı şekilde nehrin karşısına geçirmektir. Ancak bu yarışmanın yapılabilmesi için doğal bir taştan elde edilen kırmızı renkli organik boya gereklidir. Ne var ki, bu taşların bulunduğu bölge bir mermer ocağı şirketine satılmıştır. Şirket, bölgeyi tel örgülerle çevreleyerek köylülerin taşları toplamasına engel olur. Bu durum, filmin dramatik yapısının temelini oluşturur, çünkü kırmızı boya olmadan yarışmanın gerçekleşmesi mümkün değildir.

Başta bu sorun için çeşitli çözüm yolları denenir. Yarışmacılardan biri olan Ali (Ali Özel), şehirden getirdiği sentetik boyayı kullanmayı dener. Ancak doğal olanın yerine geçen sentetik boya, onun yarışmayı kaybetmesine neden olur ve büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Bu kayıp, Ali'nin öznelliğinde derin yaralar açar, çünkü boyaları topladıkları bu bölge onlar için kutsal bir yerdir. Üstelik mermer ocağı, köydeki bu geleneğin sonunu getirmek üzeredir. Hayal kırıklığına uğrayan Ali, köyü terk eder ve şehirde bir mezbahada iş bulur. Ancak şehirde de tutunamayınca geri dönüp mermer ocağında şoför olarak çalışmaya başlar. Geleneksel yaşamla ilgisi olmayan maden ocağındaki mühendisin (Engin Örsel) en büyük eğlencelerinden biri avcılıktır. Bir gün, ava giderken Ali'yi de yanında götürür. Ali, mühendise sürekli refakat eder ve onun avlarına tanık olur. Mühendis bir gün bir geyiği avlar ve sadece boynuzunu kesip yanına alır. Bu durumu

içten içe kabullenemeyen Ali, eve döndüğünde tahtadan bir boynuz yapar ve onu geyiğin başucuna bırakır. Hemen ardından, ormanda biraz ileride kırmızı boya taşını bulur. Film, bu sahneyle sona erer.

Köylülerin geleneksel yaşamı, doğayla uyumlu bir ritim içerisinde gelişmiştir ve *Devir* filmi, mermer ocağının bu doğal dengeyi nasıl bozduğunu eleştirel bir perspektifle merkeze almaktadır. Bu eleştiri, filmin adında yer alan "devir" ifadesiyle de vurgulanmıştır. Köylülerin inanç sistemi, kültürel değerleri ve toplumsal pratikleri bu kavramla yakından ilişkilidir. Örneğin, her yıl düzenlenen koyunları nehirden geçirme yarışması belirli bir döngüye, mevsimlerin devrimine uygun olarak yapılır. Köylülerin inanç dünyası, doğanın bu ritmine göre şekillenmiş ve uyum üzerine kurulmuştur.

Bu uyuma dayanan inanç sistemi, hayvanlarla ilgili gömme ritüellerinde de kendini gösterir. Köylüler, kestikleri hayvanların etlerini tükettikten sonra, geriye kalan kemikleri özenle gömerler. Bu geleneğin amacı, ölen hayvanın doğaya tam bir bütünlükle karışmasına ve yeniden doğmasına yardımcı olmaktır. Köylüler, hayvanın kemiklerinin eksik olması durumunda, hayvanın bir daha doğmayacağına inanırlar. Bu inanç, Görsel 14'te yer alan bir yemek sahnesinde Takmaz (Ramazan Bayar) ile Ali arasında geçen şu diyalogda dile getirilir:

Takmaz: Hadi bakalım bu kemikleri al, koyunun öbür kemikleriyle birlikte hepsini göm.

Ali: Niye dayı?

Takmaz: *Hayvan sağlam doğsun.*

Ali: İyi de dayı kemiklerin hepsini de bulamayız ki!

Takmaz: Bulabildiğin kadarını bul, *eksik kalan olursa yerine tahta koy.*

Ali: Tamam dayı senin dediğin şekilde olsun. (Vurgu bana aittir, Zaim, *Devir*, 2013)

Takmaz, köyün en tecrübeli ve bilge çobanıdır; kültürel değerleri genç kuşaklara aktarmak için çaba göstermektedir. Hayvan kemiklerini düzgün bir şekilde gömme

konusundaki hassasiyeti, doğayla uyum içinde yaşamının bir parçası olarak görülebilir. Doğadan aldıklarını bir “emanet” olarak kabul etmekte ve bu emaneti tekrar doğaya teslim etmeye özen göstermektedir. Benzer bir şekilde, köylülerin organik boyaya verdikleri önem de bu doğayla uyum arayışının bir göstergesidir. Ali’nin sentetik boya yüzünden yarışmayı kaybetmesi, bu nedenle anlam kazanmaktadır; çünkü sentetik boya zor çürüten ve toprağa karışmayan bir yapıya sahiptir. Köylülerin organik boyaya verdiği değer, aslında doğanın döngüsüne saygıyı simgeler.

Bu doğrultuda, filmin adındaki “devir” ifadesi, yaşam ile ölüm arasındaki döngüye işaret etmektedir. Tüm kültürel değerler, bu döngüye uyumlu bir şekilde yapılandırılmıştır. Öte yandan, “devir” kelimesi aynı zamanda modern dönemi de imleyerek, bu çağın insan, hayvanlar ve doğa üzerindeki olumsuz etkilerine yönelik bir eleştiri sunmaktadır. Maden ocağı ise modern dönemi temsil eden bir özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Maden ocağı, (modern devir), yalnızca kültürel değerleri tehlikeye atmakla kalmaz, aynı zamanda hayvanların yok oluşuna da zemin hazırlar. Öldürülen geyik, bu kesintiye dikkat çeken bir simge niteliğindedir. Maden ocağı sahibinin kurban anlayışı, köylülerin sahip olduğu ahlaki değerlerden uzaktır. Geyiği yemek amacıyla değil, sadece eğlence için öldürür.

Bu yaklaşım, şehir yaşamının toplumsal yapısına da sinmiştir ve Ali’nin şehre uyum sağlayamamasının temel sebeplerinden biri de budur. Ali, şehirdeki mezbahada çalışırken hayvanların yaşadığı acılar karşısında işini sürdürmekte zorlanır. Hayvanlar, Takmaz’ın ona öğrettiği ritüellerin aksine, seri ve mekanik bir şekilde kesilmektedir. Kesilen hayvanların kemikleri çöpe atılmakta, doğaya ya da toprağa iade edilmemektedir. Bu duygusuzluğun ve saygısızlığın farkında olan Ali, bir sahnede sırayla kesime alınan koyunların arasında donakalır ve başlarını okşamaya başlar. Yanına gelen yetkili, onu uyararak koyunların yanından uzaklaştırır. Bu sahne, Ali’nin şehirle bağını koparmasının ve köye geri dönmeye karar vermesinin dönüm noktasıdır.

Tahta boynuzlu ölü geyik imgesi, insan ve doğa arasındaki ilişkisel bu bağı kurmak amacıyla tasarlanmış bir metafordur. Bununla birlikte, filmin etik-politik yaklaşımı ve karakterlerin doğayla uyumlu öznellikleri göz önüne alındığında, bu metaforun aynı zamanda fantazmatik bir nitelik kazandığı söylenebilir. Metaforun yapısını dönüştüren

temel unsurlardan biri, tahta boynuzun “zaman imge” yönüdür. Bu tahta boynuz, anlatıyı rüya imgesi aracılığıyla başlatan ve sona erdiren bir işleve sahiptir. Film, Takmaz’ın bir rüyasıyla başlar. Görsel 13’te gördüğümüz sahnede, kafasında tahtadan boynuzlar bulunan bir geyik, yüzü kameraya dönük şekilde durmaktadır. Geyiğin hemen yanında ise köylülerin koyunları boyamak için kullandığı kırmızı renkli bir taş yer almaktadır. Takmaz, bu rüyadan irkilerek uyanır ve sonraki sahnede kurban edilen bir koyunun etlerinin pişirildiğini ve yenildiğini görürüz. Kemikleri ise hemen sofradan alınarak bir çukura gömülür. Bu rüyanın ardından, perdeye “devir” ara yazısı yansır. Film, tüm olaylar zincirini bu tahta boynuzlu “zaman imge” aracılığıyla okumaya davet eder. Nitekim, Takmaz’ın rüyasındaki bu imge, filmin son sahnesinde gerçeğe dönüşür; bu tahta boynuzlu geyik, filmin sonunda öldürülen geyiktir ve bu, filmin zaman imaj bloklarını inşa eden temel bir işleve sahiptir.

Ancak, bu rüyadaki tahta boynuzlu geyik, basit bir hatırlama ya da gelecekteki şimdiyi inşa etme aracı değildir. Deleuze’ün belirttiği üzere, bu tür imgeler, bütün anlatıyı etkileyen ve durumların sürekli başkalaşmasına olanak tanıyan bir işleve sahiptir. Gerek karakterin aktüel hareketinin yerine dünya hareketini koyması, gerekse duyu-motor durumunu sonsuzca uzatmasıyla dikkat çeker (2021, s. 333). Bu kapsamda, Takmaz’ın rüyasındaki ölü geyik, yalnızca filmin sonundaki geyiğin ölümünü haber vermekle kalmaz; aynı zamanda Ali’nin duyu-motor durumunu sekteye uğratmanın yolunu açar. Öte yandan, saf optik bir duruma dönüşerek filmin olay örgüsünün neden-sonuç ilişkisini de inşa eder. Bu imge, filmin kültürel sürekliliğe ve doğayla uyumlu ilişkiye yönelik sahnelerini birbirine bağlayarak derin bir anlam katmaktadır.

Bu kapsamda, ölü geyik saf optik bir imgeye dönüşmek suretiyle metaforu bastırmaktadır. Bu saf optik imgenin bir kayboluş izleği şeklinde ortaya çıkması ise hayvanın kayboluş imgesini anlamak için bir anahtar sunmaktadır. Film, saf optik durum üzerinden ölü geyik imgesini filmin sınırlarının dışına taşımayı başarırken, aynı zamanda ampirik dünyadaki hayvanların yaşadığı trajediyle de bağ kurar. Deleuze’ün belirttiği gibi, modern sinemanın (zaman-imge sinemasının) tam da bu tür bağlantılar kurmayı amaçladığını söyleyebiliriz. Dolaysız sinemanın amacı, izleyiciyi bir imgeyle zamanın kendisini yakalamaya yönlendirmektir. Ancak burada asıl mesele, imgeden bağımsız bir

gerçekliğin var olup olmadığı değildir; mesele, “imgeyle birlikte var olacak, ondan ayrılamaz hale gelecek bir önce ve bir sonrayı yakalamaktır” (2021, s. 54). Bu, zamanın dolaysız bir sunumudur ve bu sunum, *Devir* filmindeki geyiğin imgeleşme kipini temellendirir. Takmaz’ın rüyasındaki tahta boynuzlu ölü geyik imgesine bakıldığında, filmin genel matrisi içinde taşranın, hayvanını kaybettiği sonucuna varmak mümkündür.

2.3. “KOCA DÜNYA”DA KAYBOLAN HAYVANLAR

"Metafor çok sevmiyorum. Orman sığınılacak bir yerdir ama bugün dünyada saklanabilecek bir orman bile yok. O anlamda metafor değil, gerçek" (Övgü, 2016)⁷

Taşra filmlerinde sıkça karşımıza çıkan orman anlatıları, özellikle kaçış teması etrafında birleşmektedir. Toplumsal ve politik sorunlardan kaçan karakterler, ormanda yeni bir yaşam kurma umudunu taşımakta ya da burada inzivaya çekilerek iyileşmeyi amaçlamaktadırlar. Ancak bu adaptasyon süreci, çoğu zaman tamamlanamaz. Çünkü orman, bir sığınak olmaktan ziyade, karakterlerin karşılaştığı zorluklarla birer fantazmatik mekâna dönüşür ve onları çeşitli biçimlerde dışlar. *Koca Dünya* filmi buna örnek olarak sunulabilir. Bu film insanın doğayla kurduğu ilişkinin imkânsızlığını eleştirel bir düzlemde işlerken filmde yer alan keçinin kayboluşu, kayboluş imgesi açısından ele alınacaktır.

Koca Dünya filmi, yetimhanede büyümüş Ali (Berke Karaer) ve Zuhale (Ecem Uzun) adlı iki çocuğun dramatik yaşamlarını konu alır. Kardeş olmamalarına rağmen birbirlerini kardeş gibi görür ve hayata tutunmaya çalışırlar. Zuhale, yoksul bir aile tarafından evlat edinilmiştir. Ali ise araba ve motor tamirciliği yaparak kendi ayakları üzerinde durmaya çalışır. Kalabalık bir bekar evinde zorlu koşullarda yaşam mücadelesi veren Ali, bir

⁷ Pınar Övgü’nün *BBC News Türkçe*’deki “Reha Erdem’in *Koca Dünya*’sı Venedik’ten ödül aldı” başlıklı haberinde belirtildiği üzere, Reha Erdem’in 2016 yapımı *Koca Dünya* filmi, aynı yıl düzenlenen 73. Venedik Film Festivali’nin “Ufuklar” bölümünde jüri ödülünü kazanmıştır. Övgü’nün aktardığına göre, Erdem, İtalyanca yayın yapan Fred Film Radio’ya verdiği röportajda, kendisine sorulan “Filmdeki karakterlerin ormana sığınmasının bir metafor olup olmadığı” sorusunu yukarıda belirtilen şekilde yanıtlamıştır (Pınar, 2016). Bu kısa yanıt, çalışmanın bu bölümüne ilham vermiş ve filmdeki hayvanların da kayboluş imgesini tanımlarken önemli bir katkı sağlamıştır.

yandan da Zuhal'in yaşadığı sorunlarla yüzleşir. Zuhal, üvey babası (Hakan Çimenser) tarafından istismara uğramaktadır. Ali, bir gün Zuhal'in evine gider ve üvey annesi (Sibel Yaptı) ile karşılaşır. Üvey annesi, eşinin Zuhal'le evlenmek istediğini ve onu "kuma" olarak almayı düşündüğünü açıklar. Bu konuşma Ali'nin, Zuhal'in üvey babası tarafından istismar edildiğine dair şüphelerini güçlendirir. Ali, bu duruma kayıtsız kalmaz; Zuhal'i üvey babasından kurtarır. Birlikte filmin açılış sahnesinde görülen ormanlık alana sığınır. Burada, çöpler ve naylonlardan bir baraka kurar ve hayatta kalmaya çalışırlar. Bu süreçte Zuhal'in kanaması başlar. Ali, onun sağlığını tehlikeye atmamak için hastaneye götürmek zorunda kalır. Film, (Görsel 15'in olduğu sahnede) Ali'nin hastane önünde, Zuhal'in terliklerini elinde sıkıca tuttuğu ve ormanda karşılaştıkları keçiye "baba" diye seslenmesiyle sona erer.



Görsel 15: Ormandaki keçi Ali ve Zuhal'i terk eder. (Erdem, 2016)

Koca Dünya filmi, gösterime girdiği tarihten itibaren pek çok yazıya ve farklı yorumlara konu olmuştur (Aracagök, 2017; Becerikli ve Dönmez, 2020; Cerrahoğlu, 2021; Erbalaban, 2020; Güntürkün ve Altunay, 2023; Kule ve Gülaçtı, 2023; Oğuzcan, 2020;). Bu yazılar ve makaleler arasında, çalışmamın ele aldığı hayvan ve çevre ilişkisi açısından önemli bulduğum üç çalışmadan ilki, Rifat Becerikli ve Ahmet Dönmez'in "Koca Dünya (2016) Filminin Toplumsal Ekoloji Bağlamında Çözümlemesi" başlıklı makalesidir. Murray Bookchin'in "birinci doğa" ve "ikinci doğa" kavramlarından hareketle bu filmi

analiz eden Becerikli ve Dönmez, doğanın kapitalizm ve modernite eliyle insanın tahakkümü altına alınması sürecine odaklanırlar. Modern kentlerin kaotik yapısının, insanların doğadan kopmasına neden olduğu ve artık doğanın bir sığınak değil, insanı dışlayan bir alan haline geldiğine işaret edilir. Becerikli ve Dönmez'e göre doğa, huzur bulma arayışında olan iki kardeş için bir güvenlik alanı değildir (2020 s. 183). İkinci çalışma Deniz Oğuzcan'ın "Bağımsız Türk Sinemasında Derin Ekoloji Felsefesi: *Koca Dünya* (2016) Filmi Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalesidir. Saussure'ün "gösterge-gösterilen modeli" ve Barthes'ın "düz anlam-yan anlam kodları" üzerinden filmi inceleyen Oğuzcan, Becerikli ve Dönmez'in çalışmasıyla (2016) benzer bir sonuca varır. Oğuzcan da doğanın modern insan tarafından hakimiyet altına alınmak istenmesine rağmen, doğanın insanı dışlayan, kendine ait bir güç olarak varlığını sürdürdüğü çıkarımına varmıştır (2020, s. 164). Üçüncü çalışma, Zafer Aracagök'ün "Reha Erdem / *Koca Dünya*: 'Crypt' + 'Affect'" başlıklı yazısıdır. Aracagök, *Koca Dünya* (2016) filminde psikanalist Abraham ve Torok'un "Crypt" (*lahit*) ve "hayaletbilim" kavramları ile Deleuze ve Guattari'nin "affect" kavramını ele alarak bir analiz yapmaktadır. Filmin "affect" yaratma gücü, hayaletbilimle kurduğu ilişki açısından analiz edilir. Hayaletimsi geri dönüşler ve gizli kalmış travmaların bu tür imgelerle yansıtıldığı, bu yansımanın izleyicide duygusal bir etki bıraktığı argümanı tartışılır. Aracagök, *Koca Dünya*'nın yalnızca doğa ve insan ilişkisini ele almakla kalmadığını; iki kardeşin yaşadığı trajedi üzerinden geçmişin izlerini hayaletimsi dönüşlerle yeniden ortaya çıkardığına dikkat çeker. Buna göre, "crypt" ve "hayaletbilim" kavramları, geçmişle olan bağlantılarımızın ve unuttuklarımızın yeniden gün yüzüne çıkmasını ifade ederken iki kardeşin trajik durumunda ortaya çıkan yenilginin "affect"i, izleyicide derin bir duygusal yankı uyandırarak haz ve acı arasında bir denge kurar. Aracagök'e göre film, doğa ve insan karşıtlığının yarattığı hayaletlerin geri dönüşüyle anlam kazanırken, doğaya dönüş veya doğadan kopuş hikayelerinin ötesinde bir anlatı sunmaktadır (2017, s. 181-182). Bu üç çalışma da insan ve doğa arasındaki ilişki ve bu ilişkideki sorunlar açısından filmin değerlendirilmesine dair önemli açılımlar getirmiştir. Bu çalışmalardan farklı olarak, filmdeki görsel anlatının kaybolma imgesi ile ormana gidip gelen ve sonunda iki kardeşi terk eden keçi üzerinden, filmin gerçek dünyada hayvanların yok oluşuna nasıl bir gönderme yaptığına odaklanacağım. Bu doğrultuda, öncelikle filmin mekânsal tasarımını incelemekle başlayalım.

Koca Dünya'da iki kardeş kent, kasaba ve orman olmak üzere üç mekânda bulunurlar. Hayvanların bu filmdeki kayboluş imgesi ise bu mekânların nasıl tasarlandığıyla yakından ilişkilidir. Filmin ilk mekânı kenttir. *Abluka* filminde olduğu gibi, burada da kent, toplumsal baskının yoğun bir şekilde hissedildiği bir yer olarak karşımıza çıkar. Ali bir yandan ekonomik sıkıntılarla uğraşırken diğer yandan ustasının hakaretlerine maruz kalmaktadır. Zuhal ise üvey ailesinin şiddetine, özellikle de üvey babasının cinsel istismarına maruz kalmaktadır. İki kardeş, kimliksizliğin yarattığı derin acıyı en güçlü şekilde yaşamaktadır. İkinci mekân ise kasabadır. İki kardeş, motosikletle uzun bir yolculuğa çıkar; harabe bir yerde mola verir, ardından bir vapurla denizi aşarlar. Bu uzun yolculuğun filmde bir tür “zamansal sıçrama” şeklinde sonuçlandığını belirtmek mümkündür. Ali ve Zuhal, bu yolculuk sonunda kendilerini, 1970'li yılların Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaştığımız bir kasabada bulurlar. Görsel 16'nın olduğu bu sahnede kasabanın sokaklarında, şarkıcıların konser afişleriyle süslenmiş bir kamyonet dolaşmaktadır. Çocuk şarkıcı Aytül'ün arabesk şarkılarını duyuran bu kamyonet, iki kardeşin kasabaya giriş yaptığı sahnede ve filmin son sahnesinde görülür. Zuhal ve Ali, ormana yerleştikten sonra, Görsel 17'in olduğu sahnede bu panayır alanını ziyaret eder ve çocuk şarkıcı Aytül'ün şarkılarını dinlerler. Yeni arkadaşlıklar kurarlar.



Görsel 16: Kasabadaki Atatürk heykeli ve konser tanıtım arabası



Görsel 17: Çocuk şarkıcı Aytül

Yeşilçam sinemasının bu tür imgeleriyle kurulan bu metinler arası bağlantılar, öncelikle filmin kendi gerçeklik düzlemini inşa etme çabasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Filmin neden bu türden bir metinler arası ilişkiye başvurduğu sorusunu anlamak için Yeşilçam sinemasındaki yetim çocuklarla ilgili anlatılara bakılabilir. *Kötü Çocuk Türk* kitabında, Türk sinemasındaki yetim çocuk imgelerini ulus devletinin kültür politikaları açısından inceleyen Nurdan Gürbilek’in belirttiği üzere 1960’lar ve 1970’lerin başında popüler olan Ayşecik, Ömercik, Sezercik ve Yumurcak gibi Türk çocuk filmlerinde genellikle büyük şehirde yaşayan, öksüz, yetim kalmış ya da kalma tehdidi altında olan çocukların haksızlıklara karşı verdikleri mücadeleler konu edilir. Bu çocuklar, yaşlarına rağmen olgunluk göstererek zorlukları aşar, genellikle mahalle halkının desteğiyle kötülüklerin üstesinden gelir ve sonunda mutlu bir sona ulaşırlar. Çocuğun zaferiyle biten bu filmler, toplumun güçlü bir dayanışma duygusu içinde olduğu bir döneme ait oldukları için özellikle etkili olmuştur (2012, s.39-40). Hareket-imgenin baskın olduğu bu anlatılarda yetim çocuklara yönelik bakış açısı Gürbilek’in de işaret ettiği gibi, belirli bir ideolojik çerçeveden hareket eden öznenin duyu-motor şemasıyla uyumludur. Bu filmler, yetim çocukları Gürbilek’in deyişiyle “[...] toplumsal acının metaforu[na] [...]” (2012, s. 39) dönüştürürken onların “gerçek” sorunlarını da görünmez kılmıştır. Gürbilek özellikle yetim çocukları ele alan bu filmlerin 1980’lerin sonunda dönüşen toplumsal bilinçle birlikte bütün inandırıcılığını kaybettiğini belirtir:

Yalnız 80'lerin ortalarında Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri, ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte, kalıbın içine yeni bir içerik sızmaya başladı. Kederli çocuk daha kara, daha esmer, nihayet daha delikanlı bir çehreye kavuştu. Ömercik'in artık kimseye pek inandırıcı gelmeyen sarışın neşesi geride kalmıştı. (2012, s.41)

Koca Dünya filminde ise, kasaba üzerinden anlatıya dahil edilen nostaljik imgelerin, yetim çocukların sorunlarını gerçekçi bir tavırla ele almak amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Filmin bu anti-nostaljik imgesi, toplumsal ve politik iktidar mekanizmalarının çocuklar üzerindeki baskısına yönelik eleştirel bir düzlem oluşturmaktadır. Ali ve Zuhâl'in ortak noktası "eylemsizlik"tir. Yeşilçam melodramlarında bu sorun, genellikle çocuklara bir aile veya güvenli bir sığınak sağlanarak çözülür ve film bu mutlu bir sonla biter. Ancak, *Koca Dünya*'da Ali ve Zuhâl'in çaresizliği, duyu-motor şemasının bu türden basit indirgemelerine başvurulmadan, karmaşık ve çözümü belirsiz bir şekilde işlenmektedir. Filmin, hareket-imgenin ötesine geçişinde rol oynayan önemli unsur, anti-nostalji üzerinden inşa edilen "zaman-ime"dir. Bu kapsamda, iki kardeş, yukarıda belirtildiği gibi, içinde bulundukları çaresizlik nedeniyle bir eylemsizlik hali içindedir. Eylemsizlik ise Deleuze'un ifade ettiği "saf optik ime"nin temel özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu saf optik imgelerin, filmdeki "[...] tahammül edilemez, dayanılmaz bir şeyi yakalamamızı sağlarken" (Deleuze, 2021, s. 29) çocukların gerçek dünyadaki sorunlarıyla metaforun ötesinde, tüm gerçekliğiyle doğrudan bir bağ kurulmasını mümkün kıldığı söylenebilir.

Filmin üçüncü mekânı olan orman da benzer bir anlatım stratejisiyle tasarlanmış gibi görünse de burada orman imgesi anti-nostaljiden öte, "fantazma" ve "hayali bir bakış" ile anlatıya dahil edilir. Zuhâl ve Ali ormana doğru ilerlerken kamera onları yukarıdan takip eder. İki kardeş ormana girdiklerinde ise kamera, vinç hareketiyle aşağı doğru süzülerek onların bakış açısına sabitlenir. İzleyici, bu hareket sayesinde iki kardeşin gözünden ormana girer ve orman giderek belgeselvari bir anlatıma bürünür. Derenin akışı, kuşların ve kurbağaların sesleri gibi doğa unsurları belirgin bir şekilde öne çıkar. Böylece film, izleyicinin iki kardeş aracılığıyla ormanla özdeşleşmesini sağlar. Ancak, kardeşler ormanın derinlerine doğru ilerledikçe, ormanın bu huzurlu imgesi giderek tekinsiz bir hal alır. Orman, âdeta bir avcı tarafından tehdit edilen bir hayvanın ürkekliğiyle özdeşleşimi bozar: bir yılan ve kaplumbağa suya atlar, ağaçlardaki leylekler aniden havalanır. Bu

sahne, sadece ormanın tekinsizliğini vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda ormanın “içe kapanma”sını da simgeler. Nitekim bu imge, iki kardeşin ormandan ayrıldığı ana kadar varlığını güçlü bir şekilde sürdürür.



Görsel 18: Ormandaki son gece. (Erdem, 2016)



Görsel 19: Ormanın fantazmatik imgesi

Ali ve Zuhal’in ormanla ve hayvanlarla korkusuzca bağ kurdukları, ormanın “içe kapanma” imgesinin çözüldüğü tek sahne (Görsel 18 ve 19), ormandan çıktıkları günün gecesinde gerçekleşmiştir ve bu durum "hayalî bir bakış" aracılığıyla mümkün olmuştur.

Deleuze'ün belirttiği gibi, bu tür durumlarda karakterler, nesnel olarak içlerinin boşaldığını hisseder ve bu boşluk, başka bir şeyin yokluğundan çok, kendi kendilerinin yokluğuyla ilgili bir ıstırap haline gelir. Bu andan itibaren mekân da kendinde var olmayan ve dünyada da yeri olmayan bir varlığın kayıp bakışına işaret eder (2021, s. 18). İki kardeş, bu gece yürüyüşünde ormanın çeşitli güzelliklerini, kendine özgü seslerini ve görüntülerini keşfeder; “orman oluş” sürecine girerler. Masallardaki büyülü atmosferi andıran bu sahnede, iki kardeş diğer hayvanlar gibi ormanın bir parçası haline gelirler. Ormanın kapanma imgesinin çözüldüğü bu hayalî sahne, iki kardeşin masalsı bir anlatımla ormana eklemlendiği bir strateji olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, bu sahneyle birlikte filmin masalsı müziği de ormanın kayıp imgesini pekiştiren bir unsur olarak öne çıkar.



Görsel 20: Filmin açılış sekansındaki keçi imgesi

Koca Dünya'daki keçinin kayboluş imgesi ise ormanın bu hayalî imgesi çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Filmin en kritik anlarında kaybolup yeniden beliren ve "baba" olarak çağrılan bu keçi, filmin hümanizm, aile, "baba" ve devlet gibi kavramlara yönelik eleştirisinde merkezi bir role sahiptir. İki kardeşin yaşadıkları acıların temel sebebi, aileden ve baba figüründen yoksun olmalarıdır. Filmde kimliksizliğe ilişkin vurgular, çeşitli diyaloglar ve imgeler aracılığıyla belirginleştirilir. Ali'nin cinsel birliktelik yaşadığı kadının (Ayta Sözeri) tiradı, kimlik kavramının insanı hem doğadan nasıl

ayırıldığını hem de bu eksikliğin yarattığı açmazı gözler önüne serer: “Geceyi gündüz yerine koyuyorlar. Işık karanlığa yakındır diyorlar. Eğer ahireti evimdir diye bekliyorsan, eğer bak, yatağımı karanlığa serdiysen, eğer çukura babamsın diyorsam, eğer kurda, kuşa anamsın, kardeşimsin diyorsam... anladın mı? Öyleyse ümidim nerede?” (Erdem, 2016). Kimliksizliğe dair imgelerden biri de aynadır. Zuhâl ormanda uzanırken, ağaçların arkasında onu izleyen bir deli elindeki aynayı Zuhâl’in yüzüne tutar ve ağaçların arasında bir kahkaha ile ağlama arası haykırıyla oradan uzaklaşır. Bu durum Zuhâl’i korkutur ve oradan kaçmasına neden olur. Bir diğer imge ise kasabaya geldiklerinde kadraja giren Atatürk heykelidir; bu heykel “devlet baba” kavramına işaret eder. Keçi de bu imgelerden biridir. Görsel 20’nin olduğu açılış sekansında görülen keçi, arkada beliren fabrikalar ve ormanla birlikte yer alır. Deniz Oğuzcan’a göre, “İnsan kültürünün oluşturduğu kapitalist sistemin getirisi olan fabrikalar büyük bir alanı kaplarken doğa yalnızca uzaktaki dağlardan ve otlardan ibarettir. Sahnenin bir diğer yan anlamı ise keçilerin zor koşullarda bile varlığını sürdürebilmesi ve üreyebilmesi üzerinden, doğanın her şeye rağmen ayakta kalacağı düşüncesidir” (2020, s. 174). Filmde doğanın kendini yenilediğine dair doğrudan bir veri ya da kapitalizme yönelik açık bir eleştiri bulunmasa da bu sahnenin doğa sömürsünü, aile ve devlet gibi iktidar kurumları üzerinden problematize ettiği söylenebilir. Bu sahneye, Zuhâl’e ait olduğu düşünülen diegetic olmayan "baba" çığlığı eşlik eder ve bu ilişkiyi anlamak için bir anahtar sunar. Ormanda iki kez görülen keçi, Zuhâl’in ona "baba" diye seslenmesiyle karşımıza çıkar. Ali, bu durumu gördüğünde Zuhâl’in akli dengesini kaybettiğini düşünür ve keçiye taş atarak onu uzaklaştırır. Filmin son sekansında Ali, hastanenin kapısında ağlarken keçi tekrar yanına gelir ve Ali, ona “Baba, bizi bırakma” diye haykırır.

Baba kavramına yönelik bütün bu imgeler bir arada düşünüldüğünde, iki kardeşin karşılaştığı şiddetin kaynağı basitçe babasızlık ya da aileden yoksun olmak değildir; bu kavramları şiddetin kaynağı olarak da düşünmek gerekir. Bu kavramın şiddetle ilişkisi, Lacan’ın “imgesel baba” kavramıyla açıklanabilir. İmgesel baba, öznenin fantezide baba figürü etrafında yarattığı tüm hayali yapıların sentezidir. Bu hayali yapı tipik olarak gerçek baba figürüyle yakından ilişkili değildir. İmgesel baba ideal baba olarak ya da tam tersine “çocuğun hayatını mahveden baba” olarak yorumlanabilir (2019, s.50). İşte iki

kardeşin içinde bulunduğu trajediyi yaratan şey de bu baba figürünün yarattığı açmazdır. Baba bir güvenlik alanıdır, ancak aynı zamanda simgesel şiddetin de kaynağıdır.

Bu baba figürünün yarattığı açmaz, keçinin Ali'nin çağrısına neden yanıt vermediğini de açıklayabilir. Keçinin, "baba" çağrısını cevapsız bırakmasının ardında, iki kardeşin onunla özdeşleşme çabasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Zafer Aracagök'e göre, iki kardeşin keçiye "baba" diye seslenmesi tam anlamıyla bir taklit içermez (s. 178). Her ne kadar doğrudan bir taklit söz konusu değilse de onların keçiye ödipal bir figüre, yani sembolik bir baba rolüne dönüştürmeye çalıştıkları açıktır. İki kardeşin ormanla tam bir uyum sağlayamamalarının ve keçinin onlara sırtını dönmesinin temel nedenlerinden biri olarak, taşıdıkları sembolik kodlar, yani insani varoluş sayılabilir. Zuhâl'in ormandaki hayvanlarla iletişim kurma çabası ve bunu başaramadığı noktada sinirlenmesi, aynı şekilde Ali'yle keçiye sembolik anlamlar yükleme çabaları, bu sorunlu ilişkinin nedenlerinden biri olarak görülebilir.

Koca Dünya'da ormanda kaybolan keçi, filmin sonunda Ali'nin çaresizce ağladığı anda aniden ortaya çıkar ve ikisinin göz göze gelmesiyle film sonlanır. Tez çalışmasının üçüncü bölümünde ayrıntılı olarak incelenecek *Yuva* (Yeksan, 2019) ve *Zefir* (Baş, 2010) filmlerinde de benzer şekilde kayboluş imgesine rastlanır. Veysel ve Hasan adlı iki kardeşin ormana entegre olma çabaları başarısızlıkla sonuçlanır ve nihayetinde öldürülürler. Bu iki kardeş ile orman arasındaki bağ, hayali bir bakışla kurulmaya çalışılır. Bu noktada filmlerin sinematografik dili, bu baği inşa etmede önemli bir rol oynar. Orman ile insan arasındaki bağın ancak böyle bir müdahale ile kurulabilmesi, ormanların ve içindeki hayvanların yok olma tehlikesi altında olduğunu vurgular. Filmlerde, ormanı çevreleyen kentler, kasabalar ve diğer unsurlar bu tehlikeyi farklı açılardan görünür kılmaktadır.

Bu kapsamda, hayvanların yaşam alanı olan ormanların durumu, onların ampirik dünyadaki olumsuz koşullarıyla ilişkilendirilerek tartışmaya açılmaktadır. Bu filmlerde kayboluş imgelerinin belirli biçimlerde ortaya çıkması ve ortak bir izlek oluşturması tesadüf değildir. Taşradaki köyler ve kırsal alanlar, kentler gibi doğrudan abluka altına alınmamış olsalar da eski özelliklerini kaybetmiş ve hayvanlarla birlikte adeta birer

hayaletle dönüşmüştür. Bu imge, hayvanların dünyadaki yok oluşunun sinemada imgesel bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Özetle, Türk sinemasının 1990'lı yıllardan sonra çekilen filmlerinde kentler, hayvanlar için elverişsiz ortamlar, hatta bir tür abluka haline gelmiştir. Taşra ise 1990 öncesi filmlerde görülen pastoral imgeden uzaklaşmıştır. Ormanlarda geçen filmlerde ise orman, hayvanlarla birlikte fantazmatik bir imge olarak öne çıkmaktadır. Buna göre, taşrada ve ormanda hayvanların hayalî imgeleri, onların gerçek dünyadaki yok oluş süreçlerinin sinematografik bir dışavurumu olarak görülebilir. Türk sinemasında mekânın tarihsel süreç içinde bilindik işlevlerini kaybetmesi, insan ve hayvanlar arasındaki gerçek karşılaşmaların ortadan kalktığını işaret eder. Bir sonraki bölümde incelenecek filmler üzerinden, hayvanların birer fantazmaya ve hayaletle dönüşerek insana "hayvan-oluşlar" ve hayvan hakları söylemi gibi politik imgeler aracılığıyla nasıl musallat oldukları ele alınacaktır.

3. BÖLÜM

HAYVANIN ÖZNEYE POLİTİK DOKUNUŞU AÇISINDAN "BAŞKA" HAYVAN BAŞKA BİR DİRENİŞ

“Friedrich Nietzsche, altı numaralı evinden dışarıya gezinmek ya da mektuplarını almak için postaneye gitmek üzere çıkar. Ondan pek uzak olmayan bir mesafede, bir arabacı, inatçı atıyla cebelleşmektedir. Tüm zorlamalarına rağmen at kıpırdamak istemez. Bundan dolayı taksici Guiseppe ya da Carlo ya da Ettore’nin sabrı taşar ve kırbacıyla ata vurur. Nietzsche olayın intikal ettiği yere gelir ve bu da o anda öfkeden köpürmekte olan taksicinin sebep olduğu bu gaddarca harekete bir nokta koyar. Sağlam yapılı ve bıyıklı Nietzsche aniden arabanın üzerine atlar ve kolunu ağlar bir vaziyette atın boynuna dolar. Komşusu, onu evine götürür, o da iki gün boyunca divanın üzerinde o bağlayıcı son sözlerini fısıldayana kadar kımıldamadan yatar: ‘Anne, tam bir aptalım’ der; uysal ve bunamış bir vaziyette, annesinin ve kız kardeşlerinin yardımıyla bir on yıl daha yaşar. *Ata gelirsek, bildiğimiz bir şey yok*” (Tarr ve Hranitzky, 2011; italik vurgu bana aittir).

Bu bölümde, tez kapsamındaki Türk sineması filmlerinde hayvanların kayboluş imgesinin politik bir zemine nasıl taşındığı sorusu incelenecektir. Akira Mizuta Lippit’in ifadesiyle hayvanlar, insan varoluşunun ayrılmaz bileşenleridir. Lippit’e göre, 19. yüzyılda ampirik dünyadan kaybolan hayvanlar, birer metafora dönüşmüş ve bu dönüşüm, hayvanları teknolojik medyada, sinemada, felsefede ve edebiyatta “animetafor” adı verilen birer fantezi ögesi olarak yeniden ortaya çıkarmıştır (2000, s. 21). Lippit’in analizi, hayvanların fiziki dünyadan uzaklaştıkça temsil nesnesine nasıl dönüştüğünü ve insan varoluşunun ayrılmaz parçaları olarak yeniden tahayyül edildiklerini açıklar. Türk Sinemasına hayvanların “dokunduğu” bu filmlerde ise hayvanların kayboluş imgesinin çok katmanlı bir politik çerçeve içinde şekillendiği ve bu imgenin insan öznelliğine özgün bir eklemlenme biçimi sunduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu politik eklemlenme, doğrudan bir hak söylemi ya da aktivist temsille sınırlı kalmaz; aksine, insan-merkezcilikten uzak, hayvanların ötekiliğini merkeze alan direniş

temelli bir perspektif sunar. Bu minvalde, sınır dışına itilen, kaybolan veya ölen ve insanla doğrudan bağları kopan hayvanların, insanla kurdukları ilişkiyi politik bir düzlemde nasıl yeniden yapılandırıdıkları “musallat olma” imgesi çerçevesinde analiz edilecektir.

Bu filmlerde hayvanlar, “oluş” süreçleriyle insanın öznelliğine nüfuz etmek suretiyle insan-hayvan ayrımını aşan bir eklemlenme biçimi yaratırlar. Bu noktada, insan-merkezci olmayan bu eklemlenme biçiminin hayvanlar açısından bir direniş biçimi olarak nasıl ortaya çıktığı sorusu bu bölümde detaylı olarak incelenecektir. Türk sinemasına hayvanların “dokunduğu” bu filmlerde, hayvanların insan-merkezci temsillerin ötesine geçerek sergiledikleri direniş biçimlerini kavrayabilmek adına öncelikle hayvanların politik oluşuna dair teorik tartışmaları ve kültürel anlatıları ele almak yararlı olacaktır. Tez kapsamında ele alınan filmler, Rupert Wyatt’ın *Maymunlar Cehennemi: Başlangıç* (2011) filmi ve İhvân-ı Safâ Risaleleri’ndeki direnişin ötesine geçen bir politik düzlem inşa etmektedir

Rupert Wyatt’ın *Maymunlar Cehennemi: Başlangıç* (2011) filmi, insan-hayvan ilişkilerini ele alırken, hayvanların insanlara karşı sergilediği direniş teması üzerinde durur. Filmin merkezinde, insanın doğaya ve diğer canlılara müdahalesinin sonuçlarına yönelik eleştirel bir perspektif sunulmaktadır. Filmde Will Rodman (James Franco) karakteri, Alzheimer hastalığı için geliştirdiği genetik deneyler aracılığıyla insanın bilim ve teknoloji yoluyla doğayı yeniden şekillendirme çabasının yıkıcı sonuçlarını gözler önüne serer. Bu deneylerin sonucunda, Sezar adlı bir şempanze, annesine enjekte edilen bir serum sayesinde olağanüstü bir zekâ ve farkındalık kazanır. Böylece sıradan bir hayvan olmaktan çıkar ve insanlara karşı eleştirel bir bilinç geliştirir. Sezar’ın işaret dilini öğrenmesi, onun insanlarla iletişim kurmasını sağlarken aynı zamanda bir direniş dili yaratmasına da olanak tanır. Sezar, sıradan bir hayvandan farklılaşarak kendine özgü bir kimlik geliştirir; bu sayede diğer maymunları organize eder ve bir isyan başlatır.

Bu direnişin merkezinde, insanın doğaya müdahalesinin yarattığı tehlikelere dair bir uyarı yer alır. Filmin alt metninde, doğanın dengesinin bozulması durumunda insanlığın da tehlike altında olduğu mesajı vurgulanır. Sezar, insanlara doğrudan düşmanlık beslemese de onlardan uzak durmanın yollarını arar. Ancak kaçışın mümkün olmadığını

anladığında, büyük çatışmaların içine girmekten çekinmez. Film, devam eden serilerinde (Reeves, 2014 ve 2017) de bu amansız mücadeleyi işler ve insanın egemenlik arzusunu sorgularken doğa ve hayvan haklarına dair etik tartışmalara katkı sunar. Ancak film, hayvanların insan egemenliğine karşı direnişini, onların insana özgü toplumsal pratikleri benimsedikleri ölçüde olanaklı kılar. Maymunlar, ancak insanlar gibi düşünmeye, konuşmaya ve insan kültürüne özgü davranış kalıplarını benimsemeye başladıklarında etkili bir direniş gösterirler. Buna göre özgürleşme teması, insani niteliklerle sınırlandırılır; hayvanlar, insana benzedikleri ölçüde direnişe katılabilir hale gelir.

İhvân-ı Safâ Risaleleri'ndeki "Hayvanların ve Hayvan Türlerinin Yaratılış Şekline Dair" risalesi, hayvanların insan egemenliğine karşı direnişine dair en eski ve etkileyici örneklerden biri olarak sunulabilir (İhvân-ı Safâ, 2013). Bu anlatı, hayvanların kendi haklarını, savunduğu bir kurgu aracılığıyla, insan-hayvan ilişkisine dair felsefi sorular ortaya koymaktadır. Bu risale Fatih Altuğ'un "İhvân-ı Safâ'da Zoopolis ve Kozmopolis Karşı Karşıya" başlıklı makalesinde tartışmaya açılmıştır. Bu anlatının belirttiği üzere, ekvatorun ortasında, yeşil denizin ortasında cinlerin egemenliğinde olan ve hayvanların barış içinde yaşadığı bir ada bulunmaktadır. Ancak bir gün insanlar adaya gelip oraya yerleşirler; adaya sahip çıkmaya ve oradaki hayvanlar üzerinde egemenlik hakkı talep etmeye çalışırlar. İnsanlar, hayvanların kendilerine ait olduğunu öne sürerler. Bunun üzerine cinler kralının huzurunda bir mahkeme kurulur. Hayvanlar, insanların bu baskıcı tutumlarına karşı şikâyetle bulunurlar. İnsanlar ise, tüm hayvanların kendilerinin kölesi olduğunu; kaçtıklarını iddia ederler. Ardından at, eşek, katır, öküz, fil, köpek ve tavşan gibi birçok hayvan ile insanlar arasında hararetli bir tartışma başlar ve bu tartışma anlatının tamamına yayılır (Altuğ, 2017, s. 224-225). Fatih Altuğ'a göre, bu risalede hayvanlar, insanlara karşı özgün savunma argümanları geliştirirken, modern hayvan hakları savunucularını andıran bir tutum sergilerler (2017, s. 224). Altuğ'a göre, bu anlatı, hayvanları insan-biçimci bir bakış açısıyla ele almakla birlikte; hayvanların öznelliğini ve direniş potansiyelini de barındırmaktadır. Hayvanlar, cinler kralı önünde kendilerini savunurken insanın tahakkümüne karşı çıkmakla kalmazlar, aynı zamanda özgürlük, adalet ve varoluş haklarına dair taleplerini de dile getirirler. Bu da insan-hayvan ayrımını sorgulayan bir düşünsel düzlem inşa edilmesine olanak tanır; insan-merkezci egemenlik anlayışına karşı bir direniş potansiyeli sunar (Altuğ, 2017, s. 224-225).

Maymunlar Cehennemi: Başlangıç'ta (Rupert Wyatt, 2011) ve *İhvân-ı Safâ Risaleleri*'nde (İhvân-ı Safâ, 2013) hayvanların yadsınamaz bir direniş içinde olduğu söylenebilir ancak bu direniş motiflerinin son kertede masallaştırmanın insan-merkezci tuzaklarıyla dolu olduğu gerçeği göz ardı edilemez. Derrida'nın dikkat çektiği gibi, masallar çoğunlukla siyasi iktidarın edimsel yapısını açığa çıkarır. Masallarda hayvanlar arasında kurulan hiyerarşik ve sembolik ilişkiler, iktidarın masalın yapısına nüfuz ettiğini gösterir. Masalsı olan unsurlar, iktidarın bu kurgusal anlatıya nasıl sızdığını ve bu anlatıyı nasıl yönlendirdiğini gözler önüne serer (2009, s. 36). Bu anlamda masal, yalnızca edebî bir tür değildir; modern gündelik hayat, teknolojik medya, ulus-devlet reklamları ve Hollywood sineması gibi alanlarda kendini yeniden üretmektedir (Chrulaw ve Danta, 2014, s. 8). *Maymunlar Cehennemi: Başlangıç* (Rupert Wyatt, 2011) filminin de insan biçimci direniş anlatısı üzerinden arkaik bir masal formuna benzer bir yapı sunduğu ve bu yapının hümanizmin tuzaklarından tam olarak kurtulamadığı söylenebilir. Can Batukan'ın da dediği gibi, "Deleuze-Guattari'ye göre felsefenin zemin arayışı insan ile hayvan arasındaki ayrımın da başlangıcıdır. 'Hayvanın dili' aynı zamanda 'dilsizin dilidir'. Dolayısıyla bu dili duyabilmek, ona kulak verebilmek için insanın kendi düşünme biçimlerinden başka olarak hayvanı ve Doğa'yı tahakküm altına alan yapılardan vazgeçmesi gerekir. [...] Bu anlamda bir anti-hümanizmi savunuyor olmak şarttır" (2015, s. 80).

Ortaçağ'daki hayvan mahkemeleri de bu türden tahakküm ilişkilerinin bir örneği olarak sunulabilir. Emre Koyuncu, hayvan mahkemelerinin ortadan kalkışını Foucault'nun hapisanenin doğuşu üzerine tartışmalarıyla ilişkilendirir. Koyuncu'nun belirttiği üzere, dokuzuncu yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar Avrupa'da hayvanlar, insanlar gibi mahkemelerde yargılanıyordu (2015, s. 89-90). Bu mahkemelerde hayvanlara hem failleri olduğu suçlar hem de mağduru oldukları suçlar açısından dava açılabilirdi. Örneğin, bir hayvan başka bir çiftçinin arazisine izinsiz girdiğinde veya ekili alanlara zarar verdiğinde mahkemeye çıkarılabiliyordu. Bu yargılamaların dikkat çekici bir yanı, hayvanlara insanlar gibi muamele edilmesidir; mahkemede onlara savunma hakkının tanınması, birer fail olarak kabul edilmeleri ve hüküm giymeleri bu mahkemelerin en ilginç yönüdür.

Foucault'nun "disiplin toplumları" ve iktidarın bedene yönelik etkilerini irdeleyen düşünceleriyle uyumlu olarak, bu mahkemeler, insan ve hayvan arasında giderek keskinleşen bir ayrımı vurgulamaktadır. Koyuncu, hayvan mahkemelerinin kaldırılmasını, hayvanların birey olmaktan çıkıp modern anlamda mülkiyetin bir parçası olarak görülmeye başlamasıyla ilişkilendirir; bu dönüşüm, biyopolitikanın kapsamının genişlediği bir döneme işaret eder.

Davacı insanların suçlamaları karşısında hayvanları savunmak için bir temsilci ve bir avukat tayin edilir. Yargılama süreci sonunda hayvanlar çoğunlukla cezalandırılır, ancak hayvanların en başından suçlu kabul edilmeleri söz konusu değildir. Davacı ve davalı taraflar arasındaki tartışmalar zaman zaman öyle sert geçer ki mahkemenin nihai kararını vermesi için duruşmanın defalarca ertelenmesi gerekir. (2015, s. 90)

Koyuncu'nun belirttiği gibi, Ortaçağ'daki hayvan mahkemelerinin amacı hayvanlara insani bir statü kazandırmak değil, daha çok iktidarın bedenler üzerindeki ilişkilerini tesis etmektir. Bu mahkemeler, hayvanların bireysel faaliyetine odaklanmakla birlikte, onları birer hukuki özne olarak görmez; aksine, bu uygulama, Foucault'nun biyopolitika ve disiplin kavramları çerçevesinde, toplumun düzenini koruma amacı taşır. Hayvan mahkemeleri, bedensel disiplinin sadece insanlar üzerinde değil, hayvanlar üzerinde de işlediğini, iktidarın, bedenleri hem fiziksel hem de hukuki olarak kontrol altında tutma gücünü genişlettiğini gösterir. Hayvan mahkemeleri da toplumsal düzenin devamlılığını sağlamak adına hayvanları bile kurallara tabi kılan bir iktidar uygulaması olarak okunabilir (2015, s. 90).

Yukarıda belirtilen örnekler ışığında, hayvanların politikayla ilişkisi çoğunlukla nesne düzeyinde kalmaktadır. Zeynep Direk'in de belirttiği gibi, insan-hayvan ayrımı, yalnızca yasa ve sembolik düzen ile ilişkili değil, aynı zamanda insan toplumlarının siyasal yapılanmasında da kurucu bir rol oynamaktadır. Bu ayrım, hayvanların aşağı statüsünden güç alan bir düşünce sisteminin sürekliliğini sağlamakta ve bu durum, siyasi düşüncede her zaman yer bulmuştur. (Direk, 2015, s. 243). Örneğin, kurt gibi hayvanlar hem sembol hem de hükümdarın yoldaşı olarak tarihsel olarak önemli bir rol oynamışlardır. Hükümdar, yasa koyucu olarak yasanın üstündeyken, kurt, yasayı çiğneyen bir haydut olarak yasanın altındadır; bu da her ikisinin de yasanın dışına itildiği anlamına gelir. Bu durumda, güç ilişkileri, sembolik düzenin içindeki yerleri üzerinden şekillenir.

Derrida'nın "en güçlünün hakkı her zaman en iyisidir" sözü, bu ikili ilişkiyi ve kral ile kurt arasındaki metafiziksel bağı işaret eder (Ertuğrul, 2015, s. 190-191). Chrulew ve Danta'nın belirttiği üzere "[c]anavarın hükümdarla "rahatsız edici benzerliği" ikisi arasındaki ayrımı istikrarsızlaştırmaktadır: biri diğerinde görülür; canavar egemendir, egemen canavardır; her ikisi de 'yasa'nın dışındadır, her ikisi de insan dışı bir "ilahiliği" paylaşmaktadır (2014, s. 5).

Derrida'nın hayvan hakkı söylemine ilişkin şerhi de "yasa'nın hayvan söyleminden beslenen yapısı dolayısıyladır. Hayvanların aşağı statüsü, yasaların onları koruyacak bir biçimde inşa edilmesini engeller. Yani, bir hayvanın öldürülmesi, mevcut hukuk sisteminde yalnızca belirli zulüm biçimlerine tabi kılınmış olup, genel olarak hayvanların öldürülmesi yasaklanmamıştır. Dolayısıyla, hayvan hakları, insan hakları ile aynı düzlemde değerlendirilmemelidir. İnsanın hakları, Kartezyen ya da Kantçı türden bir özne felsefesine bağlıyken, hayvanlar bu özne tanımının dışında kalmaktadır. Bu da hayvanların hukuki sistemde insan gibi savunulamayacağını ortaya koyar. (2009, s. 110-111). Bu uyarıyı dikkate alırsak, hayvanların politik özelliklerinin, esasen "egemenlik" olgusunun inşasında üstlendikleri rolle öne çıktıkları söylenebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Derrida'ya göre "egemenlik" kavramının temel dayanaklarından biri "özne"dir. "Özne", insana özgü nitelikler üzerinden tanımlandığı için bir hayvanın politik öznellik kazanmasının epistemolojik olarak engellendiği söylenebilir.

İnsanın, hayvanların eksik olduğu varsayılan özellikleri üzerinden kendi varoluşunu nasıl inşa ettiği, Derrida'nın "supplement" (*ek*) kavramı üzerinden açıklık kazanabilir. Derrida'ya göre "mesafe" (*space*), bilinegelen yaklaşımların aksine yalnızca iki şey arasında kurulan bir aralık değil; aynı zamanda üretken, pozitif bir güç olarak da değerlendirilebilecek bir kavramdır. Mesafe, bir işlemdir ve her durumda bir kenara koyma hareketini içerir. Bu ayırıştırma, aynı zamanda tanımlama gücünü de sağlar. Mesafenin bu işlevi, Leonard Lawlor'un belirttiği gibi, "ayna" kavramı üzerinden daha iyi anlaşılabilir. Aynadaki görüntümüzü algılamak için belirli bir mesafede olmamız gerektiği gerçeği, bu boşluğun her zaman görünmez olmasını gerektirir. Dolayısıyla, aynadaki benlik, özne açısından bambaşka bir şey durumuna gelir ve insan kendisini

olduğu gibi göremez. Derrida'nın burada vurguladığı nokta, bu “mesafe” için “öz-etkilenim”in (*auto-affection*) gerekli olduğudur (Lawlor, 2021).

İnsan-hayvan ilişkisi de mesafenin bu yönü açısından anlam kazanır. Hayvanlar, insanın kendisini görmesini sağlayan bir ayna gibi işlev görse de aynadaki görüntü, insanın kendisinin bütünüyle bir yansıması değildir. Bu fark, mesafenin hem “ayrıştırıcı” hem de “kurucu” niteliğini ortaya koyar. Derrida, insanı üstün bir konuma yerleştirmeye çalışan radikal insan-hayvan ayrımlarının da “zoomorfik” (*hayvan biçimci*) kalmaktan öteye gidemediğini belirtir. Derrida'nın logosantrizme ilişkin “yapısöküm”ünde bu zorunluluğun izlerini bulmak mümkündür. Derrida bu ilişkiyi şu sözlerle belirtmektedir. “Logos bir zôon'dur. Bu hayvan doğar, büyür ve physis'e aittir. Dilbilim, mantık, diyalektik ve zoolojinin arasında ortaklık vardır (2012, s. 30). Platon'un söz/canlılık ile yazı/kadavra arasında yaptığı ayrım, Derrida'ya göre logosantrik düşüncenin hayvanı ötelemeye çalışmasına rağmen ona olan bağlılığını da ifşa etmiş olmaktadır: “logografik zorunluluk (*anankê logographikê*) biyolojik ya da daha doğrusu zoolojik zorunluluğa benzer olmak mecburiyetindedir. Bu olmazsa ne kuyruğu ne başı olabilir, değil mi?” (2012, s. 30). Bu durum, insan-hayvan arasındaki metafizik bağı basitçe ortadan kaldırmanın mümkün olmadığını gösterir; çünkü hayvan, insana hem egemenlik sahası açan hem de varoluşunun teminatı olan metafiziksel bir kavramdır.

Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan filmlerinde ise hayvanlar ve insan arasındaki politik ilişkinin, dolaysız bir şekilde öne çıktığı söylenebilir. Bu tespiti, Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) ile Tarık Aktaş'ın *Ölü At Nebula* (2019) filmlerindeki at imgesi üzerinden karşılaştırmak mümkündür. *Umut* (Güney, 1970) filminde, tek geçim kaynağı arabacılık olan ana karakter Cabbar'ın (Yılmaz Güney) atı bir trafik kazasında ölür. Atın ölümü, Cabbar'ın işsiz kalmasına, yoksullaşmasına ve define bulma umuduyla giriştiği irrasyonel olaylar sonucunda akli dengesini kaybetmesine yol açan bir dönüm noktasıdır. Film, yoksulluğun ve bu durumu doğuran toplumsal iktidar mekanizmalarının birey üzerindeki yarattığı travmayı vurgulayacak şekilde son bulur. Burada, atın imgesi, öznenin mahrum kaldığı bir nesne olarak belirir ve bunun ötesine geçemez. Atın öldüğü sahnede bile ilgi atın üzerinde değildir; at öldükten sonra ona ne olduğuyla ilgili bir soru

filmin anlatımına dahil edilmez.⁸ Dolayısıyla, atın imgesi öznenin merkezi bir konumda olması nedeniyle “dolaylı bir politik muhtevadan” öteye gitmez ve hayvanın politikayla bağlantısı nesne olmanın ötesine geçmez. Ancak Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan filmlerinde hayvanlar, daha önce karşılaşmadığımız bir ilişkilendirme biçimiyle, dokunma duyusunun merkezde olduğu bir düzlemde insanla etkileşime girerler. *Ölü At Nebula* (Aktaş, 2019) filminde, Hay (Ali Yavuz Ilman) adlı çocuk yol kenarında ölmüş atın karnına bir sopa sokar; atın çürümüş iç organları ve kanı sızmaya başlar. Bu sahneden sonra gökyüzünde bir yıldız patlar ve bir nebula meydana gelir. Tıpkı patlayan bir yıldızın etrafında bulunan tüm cisimleri paramparça etmesi gibi, atın patlayan karnı çocuğun bütün öznelliğini parçalar. Bu patlama sahnesinden sonra çocuğun hayvanlarla kurduğu tuhaf ilişkilere tanıklık ederiz. Filmin ilk yirmi dakikasında, köylülerin ölmüş bir atı kaldırma çabasına tanıklık ederiz. Bu uzun sahnenin, atın anlatıdaki kurucu rolünü açığa çıkarmayı amaçlayan bir anlatı hamlesi olduğu söylenebilir.

Buna göre *Umut* (Güney, 1970) filmindeki atın ölümünün, özneyi mülkiyetten mahrum kaldığı için etkilediği ve atın politik imgesinin “dolaylı” bir şekilde öne çıktığı söylenebilir. *Ölü At Nebula*’da (Aktaş, 2019) ise atın ölümü ile öznenin yaşadığı kriz arasındaki ilişki, mülkiyet temelli bir perspektiften problematize edilmez. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacağı gibi, *Ölü At Nebula*’da karşılaştığımız kriz biçimi, Deleuze’ün “hayvan-oluş” kavramındaki musallat olma durumundan kaynaklanmaktadır. Tu tezde incelenen filmlerde insandan hayvana doğru yönelen bu türden dokunsal deneyimler, psikolojik krizlerle birlikte yeniden ortaya çıkar ve her bir kriz politik sorunlarla iç içe geçer. 1990’lı yıllar öncesi Türk sinemasında çoğunlukla metaforik temsillere indirgenmiş olan hayvanlar, bu yeni dönemde insanın dünyayla, toplumla ve doğayla kurduğu ilişkilerin etik-politik boyutlarını sorgulayan karakterlere dönüşürler; politikanın nesnesi olmaktan çıkarak öznesi haline gelirler. Ancak, tez çalışmasının ilerleyen kısımlarında ayrıntılı olarak inceleneceği üzere, bu politik öznelik insan-

⁸ Bu bölümün epigraf kısmında Bela Tarr ve Hranitzky Ágnes’in *Torino Atı* (2011) filminden sunulan alıntı, *Umut* (Güney, 1970) filmindeki atın kayboluş imgesini vurgulamak için seçilmiştir. *Torino Atı*’nın girişinde anlatıcı, bu durumu aktarırken arabacının atına ne olduğunu bilmediğimizi sorar; zira ilgi, Friedrich Nietzsche’nin nasıl delirdiğine kaymıştır. Bu meseleyi filmin temel meselesi haline getiren Tarr, filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar arabacının atının başına gelen olaylara dikkat çeker.

merkezli değil, çeşitli oluş süreçleri aracılığıyla hayvan-merkezli bir biçimde yapılandırılmaktadır.

Deleuze ve Guattari'nin "hayvan-oluş" anlatısı olarak ele aldıkları "Lord Chandos'un Mektubu", bu çalışmada, özneye musallat olma imgesinin kurgulanmasında ilham kaynağı olan önemli bir metindir. Deleuze ve Guattari'nin referans gösterdiği (1987, s. 240) bu eser, 1902 yılında Avusturyalı yazar Hugo von Hofmannsthal tarafından kaleme alınmış kurmaca bir yapıttır. Mektup, hayali bir karakter olan Lord Chandos'un filozof Francis Bacon'a yazdığı mektupları konu alır (Brett, 1978, s. 239-240). Emre Koyuncu'nun aktardığına göre, uzun bir süredir yazı yazamayan Lord Chandos, dil krizine girmiştir. Artık düşüncelerini tutarlı bir biçimde ifade edemeyen Lord Chandos'un zihnindeki fikirler sürekli olarak parçalanmakta ve bütünlüğe ulaşmadan kaybolmaktadır; öyle ki gündelik dilde bile iletişim kuramaz hale gelmiştir. Bu dil krizini başlatan şey ise Lord Chandos'un, çiftliğinde öldürttüğü sıçanlardır. Süt deposunu istila eden sıçanların öldürülmesini emrettikten sonra, o akşam sıçanların inlemeleri Lord Chandos'un zihninde yankılanır; ona musallat olur. Bacon'a yazdığı yanıtta, artık İngilizce, Latince ya da İspanyolca yazamayacağını; yalnızca bu varlıkların dilinde yazabileceğini belirtir. Deleuze ve Guattari'ye göre, Lord Chandos'un karşılaştığı bu durum, bir açmaz olarak değerlendirilebilir. Sıçan-oluş, onu belirli bir buyruğun etkisi altına sokar; bu noktada Lord Chandos ya yazmayı tamamen bırakacak ya da sıçanın dünyasına özgü bir şekilde yazmayı deneyecektir (Koyuncu, 2020, s. 189-191). Bu metin, hayvanların insana musallat olması ve insanın dilsel varoluş sınırlarını zorlayışı açısından önemli bir noktayı vurgulamaktadır. Dolayısıyla, Lord Chandos'un krizi, insanın özne olarak kendisiyle ve diğer varlıklarla kurduğu ilişkileri sorgulayan derin bir varoluşsal kriz olarak da ele alınabilir. Deleuze ve Guattari, "Lord Chandos'un Mektubu"na referans verdikleri bölümde, her hayvanın sürü kipinde olduğunu ve bir insanın bu kipin içindeki "çokluğa" yakalanması durumunda hayvan-oluşa ve ardından moleküler-oluşa doğru geçebileceğini belirtirler (1987, s. 239-240).

Çalışmanın bu bölümünde, hayvanların özneye musallat olmasının, insan-merkezci olmayan bir direniş motifi inşa etme biçimi üç aşamada analiz edilecektir. İlk aşamada, Halit Refiğ'in *Hanım* filmi üzerinden "hayalet" imgesi; ikinci aşamada, Yuva (Yeksan,

2019) filminde “doğa-oluş” imgesi; üçüncü aşamada ise *Kosmos* filminde “mazohizm” kavramı üzerinden hayvanların özneye musallat olma biçimi tartışılacaktır. Bu üç filmde sırasıyla ele alınan “hayalet” imgesi, “doğa-oluş” kavramı ve “mazohizm” kavramı, Deleuze ve Guattari’nin “hayvan-oluş” kavramıyla diyalog içine sokulacak; böylece hayvanların bu filmlerde insan-biçimci olmayan direniş potansiyelleri ortaya konulacaktır.

3.1. “OLCAY-HANIM”IN HAYALETVÂRİ DİRENİŞİ: YAŞAM VE ÇEVRE HAKKINI ARAYAN HAYVANLAR

1990'lardan itibaren Türk sinemasında ekoloji ve hayvan haklarına duyarlılığı ön plana çıkaran anlatıların giderek belirginleştiği gözlemlenmektedir. Halit Refiğ’in 1990 yapımı *Hanım* filmi ise, yaşam alanları daralan sokak hayvanlarının yaşam hakkını ele alan ilk erken örneklerden biridir. Aynı dönemde dikkat çeken bir diğer yapım olan 1994 tarihli *Manisa Tarzanı* (Oğuz), çevre ve hayvan haklarına yönelik öncü anlatılardan biri olarak öne çıkar. Refiğ’in 1997’de çektiği *Köpekler Adası* da sokak köpekleri üzerinden benzer bir temaya odaklanmaktadır. Ancak, bu filmlerde gözlemlenen yaşam hakkı söyleminin 2010 sonrası dönemde daha belirgin bir hale geldiği söylenebilir. Bu çerçevede *Abluka*, *Devir* ve *Koca Dünya* gibi, bu çalışmada da ele alınan yapımlar, hayvan haklarına duyarlılığı öne çıkaran anlatılar sunmaktadır.⁹ Bu bölümde, hayvan hakları temalı anlatıların erken örneklerinden biri olarak kabul edebileceğimiz *Hanım* filminin analizi gerçekleştirilecektir. Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan bu filmlerinde özellikle kent merkezli yapımlarda öne çıkan “abluka” temasının izlerini, 1990 yapımı *Hanım* filmine kadar sürmek mümkündür. Film, hayvan hakları söyleminin ilk nüvelerini barındırmakla birlikte, bu söylemi kent yaşamıyla ilişkilendirmesi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu doğrultuda, *Hanım*, hayvan hakları ve kentsel yaşam arasındaki gerilimi ele alırken Türk sinemasında bu temanın erken ve dikkate değer bir örneğini sunmaktadır.

⁹ Bunların yanı sıra, tez kapsamında incelenmemekle birlikte, *Sivas* (Müjdecı, 2014), *Balık* (Zaim, 2016) ve *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) gibi yapımlar da iktidar eleştirisi veya doğrudan hak temaları açısından hayvan hakları ve ekoloji konularına dikkat çekmektedir.

Nostalji sinemasının bir örneği olarak değerlendirilebilecek *Hanım*, ölümcül bir hastalığa yakalanmış ve son günlerini yaşayan bir kadının gözünden İstanbul'un yitirilen toplumsal değerlerine odaklanmaktadır. Film, bu değer kaybının hayvanlar üzerinde de olumsuz etkiler yarattığı düşüncesini öne çıkarmaktadır. Bu doğrultuda, ana karakterin, kedisinin yaşamını güvence altına almak için verdiği mücadelenin, hayvanların "başkalığı" çerçevesinde nasıl inşa edildiği sorusuna ilişkin bir tartışma yürütülecektir. Karakterin bu direnişi, kentin abluka imgesine karşı bir duruş niteliği taşır. Bu nedenle, öncelikle filmin kent ve hayvan imgesi arasında nasıl bir bağlantı kurduğuna odaklanmak yerinde olacaktır.



Görsel 21: Kafes imgesi. (Refiğ, 1990)

Olca Hanım'ın (Yıldız Kenter) deniz subayı olan eşi Kemal (Faruk Dilaver) genç yaşta bir deniz kazasında hayatını kaybetmiştir. Kızları Ülkü (Fatoş Sezer) henüz iki yaşındayken babasını kaybetmiştir. Annesine karşı herhangi bir sorumluluk duygusuna sahip olmayan Ülkü ve eşi Enver'in (Cem Özer) en büyük amacı Olca Hanım'ın oturduğu yalını satmaktır. Ancak Olca Hanım, bu yalının hem İstanbul'un eski güzel günlerine hem de eşiyle kurduğu bağlara işaret etmesi nedeniyle bu isteğe karşı direnç

gösterir. Yalnız kalan Olcay Hanım'ın en büyük arzusu, ölmeden önce tek dostu olan kedisi Hanım'a güvenli bir yaşam alanı bulmaktır.

Halit Refiğ'in *Hanım* (1990) filmine ilişkin olarak Haydar Ali Albayrak, "İstanbul'a Ağıt: Hanım" başlıklı yazısında, kahramanların dış dünyayla olan çatışmalarının özlemleriyle iç içe geçtiğini ve bu çatışmanın, filmi nostaljiden uzaklaştırarak gerçekçi bir zemine taşıdığını belirtmektedir (Albayrak, 2023). Film, İstanbul'un yitirilen değerlerini nostalji ekseninde sunarken esasen kentin güncel toplumsal sorunlarına eleştirel bir bakış açısı geliştirmektedir. Bu eleştirel bakışı, filmin açılış sahnesinden itibaren görmek mümkündür: Film, Olcay Hanım'ın, kedisini bir kafes içinde taşıdığı (Görsel 21'in olduğu) sahneyle başlar. Mahalle sakinleri, kedilere düşkünlüğü nedeniyle Olcay Hanım'ı görünce, "Vah vah, bizim Olcay Hanım iyice üşüttü galiba. Kedisini kafesle gezmeye mi çıkarmış? Keçiler kaçmış desene Esat Abi. Yalnızlık zor şey, insan sonunda kedilere kalıyor işte," diyerek alay eder. Bu duruma sinirlenen Poyraz (Orhan Çağman) ise, "Toplanmış yine, Olcay Hanım'ı mı çekiştiriyorsunuz? Ayıp, bir başına kadıncağız. Kedisinin derdi size mi düştü?" diyerek onları susturur.

Film boyunca, kentin hayvanlara karşı giderek artan tahammülsüzlüğünün, değişen insan ilişkileriyle nasıl bağlandığını izleriz. Örneğin, Olcay Hanım otobüse binmeye çalışırken gençler tarafından itilip kakılır ve yolculuk sırasında genç bir kadının romantik ilişkilerine yönelik sorunlarını dinler. Kentin bu eleştirisini yansıtan bir diğer örnek, Olcay Hanım'ın, kendisine yıllardır platonik bir sevgi besleyen Necip Kaptan'la olan diyaloglarında belirginleşir. Olcay Hanım'a gençliğinden beri platonik bir sevgi besleyen Necip Kaptan da yaşadığı zamanın değerlerinden şikâyetçidir. Teknesi hurdaya çıkarılacak olan Necip Kaptan, Olcay Hanım'ı son bir sefer gezdirmek için davet eder. Haydar Ali Albayrak'ın da belirttiği gibi, bu yolculuk sırasında iki karakterin İstanbul'a dair özlemleri, sınıfsal düzlemde farklı bağlamlarda ele alınır (Albayrak, 2023). Olcay Hanım bir paşa kızıdır ve yalıda büyümüştür; onun özlemi sınıfsal bir düzlemde kendini gösterir: "Nicedir boğazı denizden görmemiştim. Bir dünya gidiyor, yeni bir dünya geliyor. Bildik yalıların çoğu ortadan kaybolmuş, insanlarıyla birlikte." Necip Kaptan ise İstanbul'a yönelik eleştirisini daha çok emeğin değersizleşmesi üzerinden kurar: "Bence insanlık kaybediyor. Efendilik de kayboluyor. Efendi olmayanın yalı nesine? [...] Bu

çatana efendiler devrinde yaşadı. Limanda koca koca gemiler vardı... Ağır işçiliklerdi ama efendice, adam gibi yani. Şimdiki tekneler zevkü sefa vasıtası. [...] Ben yokum arkadaş, bırakın artık bu yakamı. Bu dünya bana göre değil,” derken modern dönemin kentin emek ve değer yapısını nasıl dönüştürdüğüne işaret eder. Filmde sınıfsal ayrım doğrudan vurgulanmasa da Refiğ bu diyaloglar aracılığıyla kentin bu imgesinin oluşumunda sınıfsal ayrımın rolüne dikkat çeker.

Olca Hanım’ı kahvehanedekilerin dedikodusuna tanık olduktan bir sonraki sahnede, doktor muayenesinde görürüz. Bu sahnede, Olca Hanım rahim kanserinin son aşamasında olduğunu öğrenir ve bu bilgiyle öznelliğini ele geçiren bir ölüm korkusuyla yüzleşir. Ancak Salim Olca’nın “Türk Sinemasında Hayvan İmgesi” başlıklı yazısında belirttiği gibi, Olca Hanım’ın asıl korkusu ölüme değil, ölümünden sonra kedisi Hanım’ın nasıl hayatta kalacağına yöneliktir: “Kanser olduğunu ve yakında öleceğini bilen Olca, aslında gezmeye değil kedisi Hanım’ı emanet edebileceği bir yuva aramakta, ölmekten değil kedisine ne olacağından korkmaktadır. Kedisini bırakacağı kimseler bulamaz ve eve döner” (Olca, 2019). Bu noktadan sonra, Olca Hanım’ın Hanım için güvenli bir yuva arama çabasına tanık oluruz. Bu arayış, filmde giderek daha karmaşıklaşır; hayalet ve fantazma imgeleriyle iç içe geçer. Olca Hanım ve Hanım’ın bu imgelerine zemin oluşturan şey ise onların içinde bulunduğu “eylemsizlik” halidir.

Hanım ve Olca Hanım’ın ortak noktası eylemsizliktir. Bu film, Gilles Deleuze’ün *Sinema II: Zaman-İmge* başlıklı çalışmasında zaman-imge sinemasının ilk örneklerinden biri olarak sunduğu *Umberto D.* (De Sica, 1952) filmiyle benzer bir imge kurma stratejisine sahiptir (2021, s.12). *Hanım*’da Hanım ve Olca Hanım karakterlerini birleştiren ortak nokta, eylemsizlikleridir ve bu film, bu niteliği açısından *Umberto D.* (De Sica, 1952) ile benzer bir imge inşa stratejisine sahiptir. Gilles Deleuze’ün (2021, s. 12) *Sinema II: Zaman-İmge* başlıklı çalışmasında “zaman-imge” sinemasının ilk örneklerinden biri olarak ele aldığı *Umberto D.*’nin ana karakteri Umberto Domenico Ferrari (Carlo Battisti), küçük ve bakımsız bir otelde Flike adlı küçük köpeğiyle birlikte yaşama tutunmaktadır. Emekli maaşıyla geçinmeye çalışan yaşlı bir adamdır. Ekonomik zorluklar içinde boğuşan Umberto, kaldığı otelin kirasını bile ödeyemeyecek duruma gelir; bu sebeple, otelin ücretini karşılayabilmek için saatini ve kıyafetlerini satmak

zorunda kalır. Otelin sahibi Antonia (Lina Gennari), Umberto'yu bir an önce otelden çıkarmaya çalışır ve film boyunca Umberto'nun bu sıkıntılarla mücadelesi merkeze alınır. Ekonomik zorluklarla uğraşırken bir gün köpeği de kaybolur. Film boyunca Umberto'nun, köpeğini umutsuzca arayışına tanık oluruz. Yaşlılık ve parasızlık Umberto'nun umutlarını günden güne azaltır ve onu içsel bir çıkmaza sürükler. Çevresindeki az sayıdaki insan ise bu zor durumuna karşı kayıtsız ve umursamaz bir tavır sergiler. Tıpkı *Hanım* filmindeki Olcay Hanım'ın kedisi gibi, Umberto'yu da hayata bağlayan tek şey, sadık dostu Flike'dır.

Umberto D.'deki diğer bir karakter ise, genç bir hizmetçi olan Maria (Maria-Pia Casilio)'dır. Maria da hamiledir, ancak çocuğun babası belli değildir. Deleuze, hizmetçi kadının (Maria'nın) hamileliğini bir dehşet unsuru olarak tanımlar. Deleuze'ün belirttiği üzere, sabah mutfağa giren genç hizmetçi, bezgin bir tavırla ve mekanik bir şekilde etrafı toparlamaya başlar; musluktaki karıncaları uzaklaştırır, kahve değirmenini alırken ayağıyla kapıyı kapatır. Bu sırada gözleri aniden karnına, orada taşıdığı bebeğine düşer; sanki tüm dünyanın sefaletiyle hamile kalmış gibidir. Bu sıradan ve gündelik durumda, basit duyu-motor şemalarına uyan önemsiz görünen jestlerle, bir anda küçük hizmetçi kızın yanıt veremediği ya da tepki gösteremediği “*saf bir görsel durum*” ortaya çıkar. Deleuze'e göre “göz-karın” arasındaki bu karşılaşma anı gerçekliğin kendisidir (2021, s. 119; italik vurgu bana aittir).

Hakan Yücefer'in belirttiği üzere, bu üç karakterin ortak noktası “eylemsizlik”tir. Umberto yaşlı biri olduğu için atık duyu-motor şeması eyleme uzanamayacak durumdadır. Flike ise bir tür “süs köpeğidir”; Flike'nin, örneğin bir bekçi köpeği gibi işe yarar bir meziyeti yoktur. Umberto öldükten sonra onun muhtemel sonu da sokaklarda ölmek olacaktır. Hizmetçi kız, çocuğunun babasının kim olduğunun belirsizliği nedeniyle toplumsal baskı mekanizmasıyla yüzleşmek üzeredir. Yücefer'e göre, *Umberto D.* bir hareket-imge filmi veya standart bir Hollywood draması olsaydı, filmin bu anlatıyı işleyiş biçimi tamamen farklı bir yol izlerdi. Yücefer, bu durumu şu şekilde değerlendirir:

Yaşlı adam, köpek ve hizmetçi kadın bütüncül bir problematik durum meydana getirecek şekilde resmedilir, hatta belki eylemiyle problemi çözmeye aday dördüncü bir figür (çocuğun babası?) bu tabloya eklenirdi. Film bağımsız Amerikan sinemasının örneklerinden biri

olsaydı, o zaman da eldeki malzeme yaşlılık, hayvan ve hamilelikle ilgili klişeler üzerine düşünmenin bir aracı olarak kullanılırdı. (2020, s. 120).

Yücefer'in klasik Hollywood filmlerindeki klişelere dair bu saptamasını genişletirsek, muhtemelen filmde yaşlı adam için bir huzurevi, köpek için bir barınak, kadının çocuğu için bir baba bulunurdu ve izleyicinin duyu-motor şemasına uygun bir “eylem-imge” yaratılırdı. Ancak *Umberto D.*, bunun yerine izleyiciyi, Yücefer'in ifadesiyle, “[...] eylemsizliğe mahkûm karakterlerden yola çıkarak saf (yani eylemle belirlenmemiş, algı-hareket şemasına bağlı olmayan) görsel durumlarla karşı karşıya getir[mektedir]” (2020, s. 120). Bu bağlamda izleyicinin yapabileceği tek şey; kadının hamileliğine, yaşlı adamın hastalığına ve parasızlığına, köpeğin ise güçsüzlüğüne ve terk edilmişliğine bakmakla sınırlı kalır. Üç karakter de âdeta kendi eylemlerinin öznesi olmaktan çıkmış ve birer izleyici gibi, kendi durumlarının dışından kendilerini gözlemleyen karakterler olarak sahnelenmiştir (2020, s. 120).

Olçay Hanım'ın kedisi Hanım için yuva arayışı, *Umberto D.* (De Sica, 1952) filmindeki Umberto'nun köpeği Flike için yaptığı arayışla birçok ortak nokta taşımaktadır. Her iki karakter de sahip oldukları hayvanları kaybetmemek için büyük bir çaba gösterirken çevrelerindeki insanların duyarsızlığıyla ve toplumun beklentileriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Bu filmlerdeki karakterlerin çaresizlik ve eylemsizlik hâli ise onları birer “saf-optik imge”ye dönüştürür. Olçay Hanım, çevresindeki birçok kişiye Hanım'a sahip çıkmaları için büyük bir çaba içine girer. Ancak bu çabaların hiçbirisi basitçe bir eylemle çözüme ulaştırılmaz; bu arayışlar Hanım'ın içinde bulunduğu “[t]ahammül edilemez, dayanılmaz [...]” durumu açığa çıkarmaya yöneliktir. Bu beyhude arayışta Olçay Hanım'ın kapısını çaldığı ilk kişi, arkadaşı Müzeyyen Hanım (Mübeccel Vardar) ve küçük kızı İnci'dir. Ancak İnci'nin annesi Müzeyyen Hanım kedilere tahammül edemeyen biridir. Olçay Hanım hüznü gözlerle kedisini onlara vermek istediğini şu şekilde belirtir: “Ben Hanım'ı İnci'ye hediye etmek istiyorum. [...] İnci kedileri çok seviyor, düşündüm Hanım onun olsun istedim. İnanın, Hanım'ın evde bulunması, ona İnci'nin bakması beni de çok sevindirecek.” Ancak Müzeyyen Hanım çeşitli bahaneler öne sürerek bu teklifi reddeder: “Apartman katında kedi beslemek çok zor Olçay Hanım. İnci, 'kedi isterim' diye kaç defa tutturdu. Ama babası kesinlikle olmaz dedi. Tüy döker, etrafı paralar diye istemiyor.”

Olçay Hanım'ın aklına gelen diğeri bir yakını ise kızı Ülkü'dür. Ancak Ülkü, Hanım'dan nefret etmektedir. Hanım'ı gördüğü yerde ensesinden tutup diğeri odaya fırlatır ve kapıyı üstüne kapatır. Kedi de onu gördüğü yerde köşeye bucağı kaçır. Olçay Hanım kediye yuva bulmak için mahallelinin kasabına (Mert Egemen) da danışır ancak kasap da olumlu bir yanıt vermez. Olçay Hanım bunun üzerine kediyi alıp sahile gider. Bu sırada yanına Necip Kaptan gelir. Olçay Hanım'ın, Hanım'a yuva bulmak için düşündüğü diğeri kişi Necip Kaptan'dır. Ancak Necip Kaptan'ın da kedilere bakış açısı kahvehanedekilerden ve Müzeyyen Hanım'dan çok farklı değildir: “Necip Kaptan: ‘Ne oldu bir derdiniz mi var?’ /Olçay Hanım: ‘Bütün evleri kapı kapı dolaştım. Kimse Hanım'ı istemiyor.’ /Necip Kaptan: ‘Hangi hanım?’ /Olçay Hanım: ‘Hanım, benim Hanım! kedim yanı.’ /Necip Kaptan: ‘Ya, Hanım demek bu kedi!’” Necip Kaptan Olçay Hanım'ın kediye düşkünlüğünü tuhaf bulur. Onun bu tavırlarından rahatsız olan Olçay Hanım oradan kalkıp gider. Olçay Hanım bu sefer piyano öğrencisi Canan'a (Pamire bezmen) teklifte bulunur ancak Canan, kedileri çok sevmesine rağmen annesinin kedileri istemediğini belirterek bu teklifi reddetmek zorunda kalır: “Olçay Hanım: ‘Senin de Hanım gibi bir kedin olabilir.’ /Canan: ‘Ah, ne kadar çok isterim bir bilseniz. [...] Ama eve bir kedi almak için şu annemi bir türlü razı edemedim.’ /Olçay Hanım: ‘Kedi sevmeyen mi annen?’ /Canan: ‘Evde olmaz diyor. Babama kalsa bir tane alıp getirecek ama annem kızdı babama. Çocuklarla uğraşıyormuş gibi, bir de kedi derdi sarmayın başıma diye söylendi. Aldırtmadı.’”

Son çare olarak, Olçay Hanım, kedisini emanet etmek amacıyla Siranuş Hanım'ın kapısını çalmaya karar verir. Siranuş Hanım, kendini kedilere adanmış, küçük evinde onlarca kediye ev sahipliği yapan bir hayvanseverdir. Hanım'ı da henüz yavruyken Olçay Hanım'a veren kişidir. Sokak kedilerine kendi imkanları ölçüsünde bakmayı sürdüren Siranuş Hanım, bu yüzden komşularıyla ve polisle sürekli sorunlar yaşamakta, ekonomik açıdan da büyük sıkıntılar çekmektedir. Olçay Hanım bu durumu bildiği için onun kapısını mahcup bir şekilde çalar. Siranuş Hanım, Hanım'a bakmaktan memnuniyet duyacağını belirtir; ancak Hanım'ın yalnız yaşamaya alışık olduğunu ve dolayısıyla bu kadar kedinin bulunduğu bir ortamda huzurlu olamayacağını da söyler. Elbette en büyük engel, ekonomik yetersizliktir. Bunun üzerine, Olçay Hanım, Mısır'da kendisine miras kalan mülkleri almak için uzun bir seyahate çıkacağını söyleyerek Hanım'a bakması için

Siranuş Hanım'dan ricada bulunur. Siranuş Hanım ise, bu talebe karşı şu serzenişte bulunur:

Yok, üzülmeysin. Ben almam demiyorum. Nasıl almam? Birçoğunu böyle almışımıdır. Getirirler, aman Siranuş, sana emanet. Döner dönmez hemen ararız seni. Aman Siranuş, çocuk hasta, bey kızıyor, çocuk kendini azıcık toparlasın, adamın öfkesi geçsin. Ah ah, neler neler! Sonra ne arayan olur ne de soran! Unuturlar, bırakırlar giderler. İnsanlarda vefa kalmamıştır hanımcım. (Refiğ, 1990)

Siranuş Hanım, dönüşte kediler için bir bağış yapmasını rica ederken Olcay Hanım bir daha dönmeyeceğini bilmektedir ve bu sahte seyahat ve miras hikayesi için derin bir pişmanlık ve utanç duyar. Siranuş Hanım'ın güven dolu, "Ama sen başkasın. Bilirim ki döndüğün gün koşar Hanım'ı almaya gelirsin," sözleri Olcay Hanım'ı daha da derinden etkiler. Bu sırada Olcay Hanım'ın gözleri odadaki sakat kedilere takılır ve bu manzara onda tarifsiz bir hüznü uyandırır. Sessizce oradan ayrılarak, evine döner.

Tüm bu örneklerden anlaşıldığı üzere, Olcay Hanım, Hanım için bir yuva bulma çabasında başarısız olur. Öte yandan Olcay Hanım'ın Hanım'a güvenli bir yaşam alanı sağlama mücadelesi, bireyin toplum içindeki konumunu ve hayvanlarla kurduğu ilişkiyi sorgulatan derin bir anlatıya dönüşmektedir. Buna göre, kedi de Olcay Hanım gibi "saf optik" bir durum içindedir; İstanbul, bir "yok-yer" halini almış ve hayvanlar da içinde yaşam alanı bulamayan, âdeta birer hayalete dönüşmüştür.

Yukarıdaki diyaloglarda karşımıza çıkan "saf optik durum," filmin görsel imgelerinde de güçlü bir şekilde yansıtılmaktadır. Olcay Hanım'ın sayıklamalarında, hayvanların yaşam alanı bulmakta zorlandıkları ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıkları vurgulanır. Bu yok oluş düşüncesi, Görsel 21, 22 ve 23'teki imgelerle de somutlaştırılmaktadır. Filmin açılış sahnesi (Görsel 21), bir kafes görüntüsüyle başlar; Olcay Hanım, kediyi kafes içinde bir yere götürmektedir. Kamera, uzun çekimlerle kafesin içindeki kediye odaklanır, böylece hayvanın kayboluş imgesini öne çıkarır. Kafes imgesi, hayvanların yaşam alanlarının giderek daraldığını simgelerken sokaklardan sürülen kedilerin Siranuş Hanım'ın daracık evine sığmaya çalışması da bu imgeyi pekiştirir.



Görsel 22: Siranuş Hanım'ın sakat kedileri. (Refığ, 1990)



Görsel 23: Dolaptaki biblolar ve kediler arasındaki benzerlik. (Refığ, 1990)

Bu sıkışmışlık, kedilerle dolaptaki biblo arasındaki ilişki aracılığıyla da kurulmaktadır. Görsel 22 ve 23'teki sahnelerde, kedilerin ve insanların izole bir alan içinde yaşamlarını

sürdürdükleri görülür. Ev içindeki bu izolasyon, özellikle kedilerin dolaba tırmandıkları sahnede uzun süreli yakın çekimlerle yoğunlaştırılır. Görsel 23'te kedi ve biblolar arasındaki özdeşleştirme, mekânın yarattığı izolasyonu ve ablukayı simgeleyen güçlü bir imge olarak değerlendirilebilir. Bu görsel imgelerin, film boyunca hayvanların sıkıştıkları dar alanları ve hayatta kalma mücadelelerini ifade eden “saf optik” imgeler olarak dikkat çektiği söylenebilir.

İşte, bu saf optik durum Olcay Hanım ve Hanım'ın içinde bulundukları çaresizliği ve tahammül edilemez durumu ortaya koymakla koyarken aynı zamanda Hanım'ın, Olcay Hanım'a musallat olmak suretiyle insan biçimci olmayan bir direniş biçimi kazandığı bir anlatı da inşa eder. Bu musallat olmanın izini üç imge üzerinden takip etmek mümkündür. Birincisi, filmin adıdır. Olcay Hanım, adındaki “hanım” unvanını kedisine ad olarak vermiştir. TDK sözlüğüne göre, “Olcay” hem bir isim olarak “talih” hem de sıfat olarak “talihli” anlamına gelmektedir (“Olcay”, TDK). “Hanım” ise, hükümdar eşlerine verilen bir ad ve varlıklı kadınlar için kullanılan bir unvan olmanın yanı sıra kadınlar için genel bir sıfat niteliğindedir (“Hanım”, TDK). Bu durumda, kedi Olcay Hanım'ın unvanı; Olcay Hanım ise kedinin sıfatıdır.

İki karakter arasındaki bu ilişkiyi, Derrida'nın “ek” (supplement) kavramı üzerinden analiz etmek mümkündür. Derrida, *Gramatoloji*'de insana özgü olan her şeyin bir “eklentisellik” yoluyla mümkün hale geldiğini belirtmektedir. İnsan, ancak eklentiselliğin sonrasında kendisini tanımlayabilme kudretine kavuşmuştur. Bu açıdan bakıldığında, eklentisellik insanın özsel bir niteliği değildir; hiçbir ontoloji kavramının ele geçiremeyeceği bir oyundur. İnsan, kendisine “insan” adını, ancak “öteki”ni dışlayan sınırlar çizerek verir: “Bu sınırlara yaklaşmaktan hem ölüm tehlikesi varmış gibi korkulur hem de bu yaklaşma, “ötelemesiz” (*différance*) bir hayata erişmenin yolu olarak arzulanır. İnsanın tarihi, tüm bu sınırların arasındaki eklemlenmedir” (2010, s. 372). Derrida'nın *Dissemination* kitabı için önsöz hazırlayan Barbara Johnson'ın “eklentiselliğe” ilişkin açıklaması, iki şey arasındaki temasın nasıl oluştuğuna dair önemli bir açıklık getirir. Johnson'a göre, Derrida'nın düşüncesinde “ek” (supplement) mantığı, metafizik ikili yapılarda A, B'ye karşı değil, B, A'ya eklenir ve A'nın yerine geçer mantığına dayanır.

Bu durumda, A ve B artık ne karşıttır ne de eşdeğerdir; hatta kendileriyle bile eş değer değildirler. Onlar, kendi aralarındaki farkın kendisidir (1981, s. xiii).

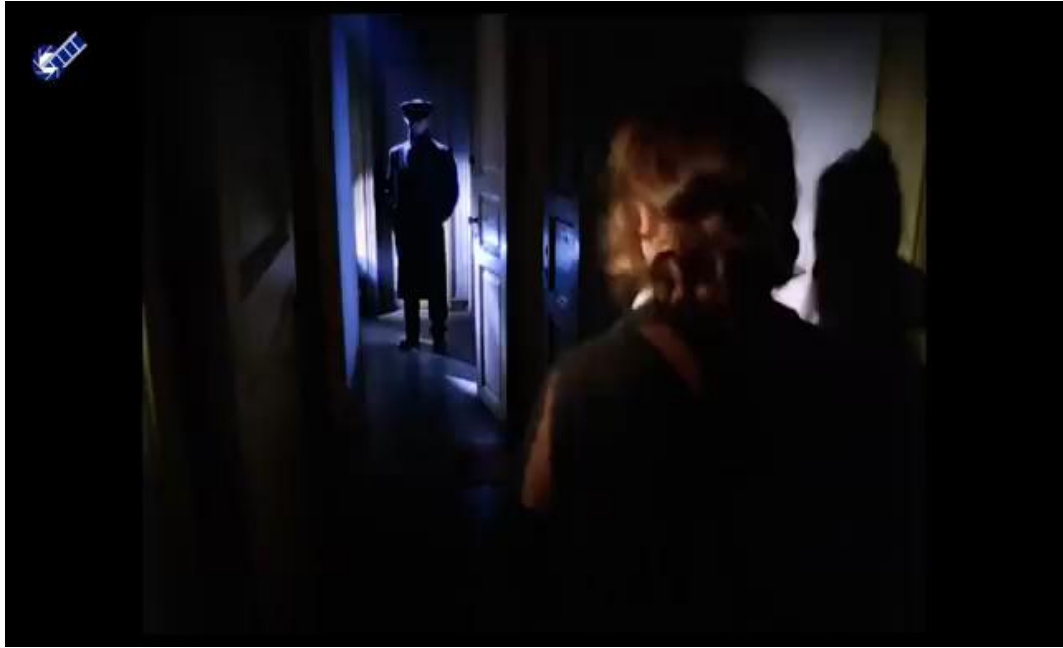
Bu tanımdan hareketle, “Olca Hanım” ifadesindeki kedi olan Hanım’ın Olca’ya eklemlendiği ve onun yerine geçtiği; böylece iki varlığın bu ifade üzerinden ortak bir varoluş alanı buldukları söylenebilir. Filmin adındaki bu eklentiselliğin, “gösterge”yi yerinden eden bir “kekeleme” olduğu ifade edilebilir. Derrida’nın tespitleri takip edildiğinde, “insan-hayvan ayrımı” dilin ve “gramatoloji”nin, yani gösterge rejiminin temel dayanaklarından biri olarak görülebilir. Hayvan göstereni, belirli bir hayvan türüne işaret etmediği için bir “boş gösteren” olarak tanımlanır (2008, s. 14). Ancak, bu yalnızca dilsel bir sorun değildir; dil, bu gösterge üzerinden hayvanların aşağı statüsüne süreklilik kazandırmakta ve onları bir dizi şiddet mekanizmasının içine hapsedmenin yolunu açmaktadır (2008, s. 14).

Deleuze’ün *Kritik ve Klinik* başlıklı çalışmasında belirttiği üzere, “kekeletmek”, büyük yapıtları kateden yaratıcı bir stratejidir ve bu tür durumlarda “[d]il adeta hayvanileşir” (2007, s. 71). Kekeleme yoluyla hayvanileşen dil, göstergenin işleyişini sekteye uğratar. Bu noktada dil, söz ve sözcük arasındaki sınırlar ayrılmaz hale gelir. Bu aşamada “[...] dil, bütün dil sırası gelince bir sınıra taşınmadan, kendi içinde yeni bir dil üretecek duruma getirilemez. Dilin sınır, dilsizliği içinde Şeydir – görü[dür]. Gösterge şeyin dili olduğu gibi, şey de *dilin* sınırıdır (2007, s. 123). *Hanım*’da “Olca” ve “Hanım” adları arasındaki eklentiselliğin meydana getirdiği ayırt edilemez bölgenin, filmin dilini kekeleten bir strateji olduğu kabul edilirse, filmin adındaki “Hanım” ifadesinin hangi varlığa işaret ettiğini tam olarak saptamak mümkün değildir. Bu durumda, film “Hanım” ifadesini hem Olca Hanım’ı hem de kediye birlikte okumaya zorlamaktadır: aralarındaki sınırları ortadan kaldırmaya yönelik bir matris çizmektedir.

Deleuze’e göre bir yazar, dili kekelettiği zaman, artık konuşan kişinin duygulanımından öte, dilin yeğinleşen duygular evrenine girmiş oluruz (2007, s. 134). Bu tespitten hareketle Olca Hanım’ın kedi için giriştiği bu mücadelenin; onun yalnızca öznelliğine ait olmadığını belirtmek mümkündür. Kedinin hayvan-oluş yoluyla onun özne pozisyonuna musallat olduğunu ve bu sayede insan-biçimci olmayan bir direniş ortaya

koyduğu söylenebilir. Bu noktada, Olcay Hanım'ın kedi ile kurduğu ilişki, yalnızca bir sahiplik veya bakım ilişkisi olmanın ötesine geçer; kedinin varlığı, Olcay Hanım'ın özne olarak deneyimlediği gerçeklikte belirleyici bir rol oynamaktadır. Kedinin Olcay Hanım'a musallat olması, ikili bir varoluş alanının ötesine geçmektedir; insan-hayvan ayrımını karşı bir direniş biçimi olarak kendini göstermektedir. Böylece, Olcay Hanım'ın ve kedinin karşılıklı etkileşiminin (dilin kekelemesi) dolayısıyla bir belirsizlik alanına açıldığı söylenebilir. Bu eklemlenme biçimi hem Olcay Hanım'ın hem de kedinin varoluşsal mücadelelerini şekillendiren bir dinamik oluşturur.

Elbette bu hayvan-oluş şeklindeki musallat olma, yalnızca filmin adıyla ortaya konulmaz. Filmin diğer bir imgesi olan hayalet imgesi, bu oluş biçimini anlamak için ikinci bir ipucu sunmaktadır. Olcay Hanım, ölüm sürecine girdikten sonra kabuslar görmeye ve ruhsal sağlığını yavaş yavaş kaybetmeye başlar. Gün içinde Hanım için yuva aradıktan sonra bitkin düşer ve eve gelir gelmez ilacını alıp uyur. Görsel 24'ün gösterdiği sahnede, bu uykulardan birinden kalktığı anda Hanım'ı göremez ve telaşlanır. Koridora doğru gittiğinde, eşi Kemal'in hayaletiyle karşılaşır. Bu korku dolu sahnede aniden irkilince hayalet kaybolur ve Hanım gelip onun bacaklarına dolanır.



Görsel 24: Kemal'in hayaletinin musallat olduğu ilk sahne. (Refik, 1990)



Görsel 25: Olcay Hanım, zihin sağlığını da kaybetmeye başladığı sırada Hanım'ın bakışı onu kendisine getirir. (Refiğ, 1990)



Görsel 26: Olcay Hanım'ın öldüğü sahne. (Refiğ, 1990)

Diğer bir sahnede, Siranuş Hanım'ın evinden döndüğünde yine uyur ve tekrar uyandığında Kemal'in hayaleti yanına gelir ve ona neden bu kadar acı çektiğini sorar. Büyük bir şaşkınlık ve sevinç yaşayan Olcay Hanım, çok hasta olduğunu söyler. Kemal, bundan sonra onu yalnız bırakmayacağını, yanına hep geleceğini söyler. Bu sahnede, hummalı bir düşünce içine sürüklenen Olcay Hanım, ölümünün yakın olduğunu anlayacak olmalı ki bu diyalog sırasında (Görsel 25'te) gözleri bir anlığına koltuğun

üzerindeki kediye doğru kayar; ikisi “göz göze” gelirler. Bu noktada Olcay Hanım kendi ölümünü unuttur ve ilgisini tekrar kedinin barınma ihtiyacına yöneltir.

Kemal’in hayaleti son sahnede geldiğinde Olcay Hanım koltukta ölür. Ertesi gün, izleyici olarak, bomboş eve omuz kamerası eşliğinde ve hareketli bir çekimle gireriz. Bu hareketli çekim, Olcay Hanım’ın cansız bedenini kadraja alana kadar devam eder. Bu noktada kamera, belirli bir mesafeden Olcay Hanım’a ve yanında duran Hanım’a uzun bir çekimle odaklanır; film müzikleri susturulur, böylece izleyicinin bu ölümün gerçekliğini duyumsaması sağlanır. Sonrasında Ülkü eve gelir, ilk iş olarak Hanım’ı ensesinden tuttuğu gibi kapının önüne atar. Hanım akşam yağmurun altında, soğukta sıırsıklam beklerken Olcay Hanım’ın hayaleti pencerede ortaya çıkar ve Hanım’ı pencereden izler. Buna göre Olcay Hanım’ın ölümünün, onun anlatıdaki rolünü sona erdirmediğini belirtmek mümkünündür. Bu yeni rol, hayalet imgesi yoluyla, sonraki sahnede Hanım’ın Necip Kaptan tarafından sahiplenmesini sağlayacaktır.



Görsel 27: Olcay Hanım’ın hayaleti Necip Kaptan’a musallat olur. (Refiğ, 1990)



Görsel 28: Olcay Hanım'ın hayaletinin izleyiciyle göz göze geldiği kapanış sekansı.

Bu hayalet imgesinin, Hanım'ın bir yuva bulmasını nasıl sağladığını anlamak için öncelikle filmin başka bir hayvan-oluş imgesine (Necip Kaptan'ın hayvan-oluşuna) bakmak yerinde olacaktır. Olcay Hanım, ölmeden önceki gün istemeyerek de olsa Hanım'ı Siranuş Hanım'a bırakmaya karar verir. Onun evine gittiğinde Siranuş Hanım'ın Amerika'ya gittiğini ve kedilerini binanın görevlisine bıraktığını öğreniriz. Bina görevlisi kadın, Siranuş Hanım gider gitmez belediyeyi çağırmış; belediye görevlileri bütün kedileri götürüp zehirlemiştir. Bunu duyan Olcay Hanım krize girer ve ağlayarak sahile gider. Burada, onun başına toplanan üç genç, onun psikolojisini iyice bozar. Kediye ondan satın alıp kürkünden atkı yapacağını söyleyen bu üç gencin alaycı tutumları karşısında ne yapacağını bilemeyen Olcay Hanım'ın yardımına Necip Kaptan yetişir. Ancak Necip Kaptan da bu gençlerden farklı olmayan bir tutum içindedir. Olcay Hanım ona, belediyenin bütün kedileri öldürdüğünü ağlayarak anlatırken Necip Kaptan, umursamaz bir şekilde, kedilerin ölümünü bu kadar önemsemesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Olcay Hanım, “Ben de senden hiç hoşlanmıyorum Necip Kaptan” diyerek kalkıp oradan uzaklaşır. Bu diyalogun geçtiği günün akşamında Necip Kaptan, bu tutumu yüzünden büyük bir pişmanlık duyar. Akşam, Olcay Hanım'ın evinin önüne geldiğinde, (Görsel 28'in olduğu sahnede) Olcay Hanım'ın hayaletini görürüz. Hayalet, eliyle kapının yanında duran kediye işaret etmektedir. Necip Kaptan kediye fark eder; onu kucağına alıp

giderken penceredeki hayalet kaybolur ve filmin kapanış sekansında, (Görsel 28’de görüldüğü gibi) yeniden ortaya çıkıp izleyiciyle göz göze gelirken anlatı sona erer.

Bu sahnedeki duygulanım da dikkate alındığında, Necip Kaptan’ın, Olcay Hanım’ın ağlayışı karşısında bir başkalaşım geçirdiğini; Hanım’ın ise, “ek”i olan Olcay Hanım üzerinden Necip Kaptan’a da musallat olduğunu ve bu başkalaşımın, onun Hanım’a sahip çıkmasını sağladığını belirtmek mümkündür. Ancak burada bir tespitte daha yer vermek gerekir. Film, gerçekçi bir anlatım üzerine kuruludur; Necip Kaptan aslında bu hayaleti görmez, bunu gören yalnızca izleyicidir. Buna göre, “hayalî bir bakış” etrafında sunulan bu hayalet imgesinin, izleyici için hayvanların ampirik dünyadaki kayboluşuna dair duyumsama alanı açtığı söylenebilir. Bu anlatı biçimi ise filmin, hayvanın başkalığı etrafında ördüğü direnişle yakından ilişkilidir. Hayalet imgesi, yalnızca Olcay Hanım’ın değil, aynı zamanda hayvanların da yaşamlarının ve varoluşlarının sürekliliğini sorgulayan bir anlatıcı aracı haline gelir. Bir sonraki bölümde, hayvanların bu türden direnişine yönelik tartışma, insan ile orman arasındaki ilişkide hayvan-oluş kavramının oynadığı rol üzerinden derinleştirilecektir.

3.2. “YUVA”DAKİ BEKÇİ KÖPEĞİNİN “BAŞKA” DİRENİŞİ: HAYVAN-OLUŞ VE DOĞA-OLUŞ DİZİSİ

“Su başında durmuşuz. / Önce kedi gidecek,
/ kaybolacak suda sureti. / Sonra ben
gideceğim, / kaybolacak suda suretim. /
Sonra çınar gidecek, / kaybolacak suda sureti.
/ Sonra su gidecek / güneş kalacak;/ sonra o
da gidecek.” (Hikmet, 2018, s. 35)

Olay örgüsü İğneada Ormanları’nda geçen *Yuva* (Yeksan, 2019) filmi, Veysel (Kutay Sandıkçıoğlu) ve Hasan (Eren Cezayirlioğlu) adlı iki kardeşin ormana geldikten sonraki adaptasyon süreçlerini, geçirdikleri başkalaşımaları; ormanı ve içindeki hayvanları koruma amacıyla gösterdikleri direnişin sonunda trajik ölümelerini konu alır. Bu bölümün başlığında yer alan “bekçi köpeği” ifadesi bir metafor değil, aksine, kardeşlerin “hayvan-oluş” yoluyla ormanı koruma pratiklerini ifade eden bir kavramdır. Bu kavramın bir direniş biçimi olarak neden öne çıkarıldığı sorusu ise Deleuze’ün doğa-oluş kavramı açısından anlam kazanacaktır.

Yuva filmi rakamlarla birbirinden ayrılmış üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümleri kesin sınırlarla ayırmak mümkün olmasa da her bir bölümün belirli bir süreci ele aldığı söylenebilir. Birinci bölümde Veysel'in ormandaki gündelik yaşamı, ikinci bölümde Veysel'i eve götürmek için gelen Hasan'ın ikna çabaları, üçüncü bölümde ise Veysel'in ormandaki evini ele geçirip onu çıkarmak isteyen kurumun güvenlik güçleri ile iki kardeş arasındaki çatışma odak noktasıdır. Filmin ekran süresi iki saat, olay örgüsü süresi ise iki gece üç gündür. Hasan ile Veysel'in ikinci gece kulübede geçen diyalogları ve Veysel'in uzun saçları ile sakalları, hikâyenin geniş bir zaman dilimini kapsadığını, yani Veysel'in uzun süredir ormanda yaşadığını gösterir. Açıkça belirtilmemiş olsa da gaz bombası ve gösterici çılgınlıkları gibi unsurlar üzerinden siyasal imgelerin ormana taşınması, Veysel'in geçmişte politik sorunlar yaşadığını ve bu nedenle ormanı yeni bir yaşam alanı olarak seçtiğini ima eder.

Film Veysel'in ormandaki gezintilerini merkeze alarak başlar. Veysel, köpeği ile yalnız yaşamakta ve günün büyük kısmında ormanda gezintiye çıkmaktadır. Oradaki yabani hayvanlarla iletişim kurmak için çıkardığı “tuhaf” sesler aracılığıyla, doğayla kendine özgü bir bağ kurmuştur. Veysel gün boyu ormanın içinde uzun süren gezintilere çıkmakta, kesim için işaretlenen ağaçların üzerindeki işaretleri silmekte ve ormanda bulduğu yaralı hayvanları ormanın kuytu bir yerinde bulunan ve gizemli güçlere sahip olan büyük bir ağacın altındaki mağara gibi bir yere götürüp iyileştirmektedir. İlk sahnede (Görsel 29) yaralı bir geyiği sırtına alıp bu yere götürür. Sonraki bölümlerde sırasıyla yaralı bir serçeyi ve yaralı bir kadını bu ağacın altındaki bölgeye götürüp bırakır. Özetle Veysel bir çevre aktivisti gibi, kendisini ormana ve içindeki hayvanları korumaya adanmış biridir.

Ancak *Yuva*'daki koruma biçimi, klasik anlatılardaki fantastik ve büyülü temsillerin çok ötesinde bir düzlemde gerçekleşmektedir. Örneğin, *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* (*The Lord of The Rings: The Two Towers*, Jackson, 2002) filminde mücadelelerden biri orman ile kötü büyücüler arasında geçmektedir. Saruman, ormanı kendi emelleri için yok oluşun eşiğine getirir; buna karşı orman “öfkelenir” ve hareket hâline geçer. Bu savunmada “ağaç insanlar”, cinler ve iyi büyücüler ormanı korumak için seferber olur. *İki Kule*'deki orman, insan-biçimci ve insan-merkezci temsiller yoluyla etkin bir güç kazanır. Buna karşılık *Yuva*, belgeselvari bir gerçekliğe yaslandığı için, orman insan-biçimci bir temsil yoluna

başvurulmaksızın “fail” haline gelmektedir. Bu politik faillik durumu, filmin orman ve politika arasında kurduğu ilişkide ve karakterlerin hayvan-oluşları üzerinden açıklık kazanabilir. Bu direniş biçimi, filmin ormanı tasvir etme yöntemiyle doğrudan ilişkili olduğundan, öncelikle ormanın içerisine taşınan politik unsurlara odaklanmak gerekir.



Görsel 29: Yaralı geyik sahnesi. (Yeksan, 2019)



Görsel 30: Ormanın sahnelenme ve kurgulanma biçimi. (Yeksan, 2019)

Filmin açılış sekansı, Görsel 30’da görüldüğü üzere, geniş ve uçsuz bucaksız bir ormanın üzerinde uçan kuşların sesleriyle başlar. Karanlık hava, ormanın koyu yeşil tonlarını soğuk bir renk paletine yaklaştırarak kasvetli bir atmosfer yaratır. Çerçevenin dışından gelen helikopter sesleriyle birlikte “diegetic olmayan” kaotik sesler, bu karanlık imgeleri pekiştirir. Bu yapay ve huzursuz edici sesler yalnızca açılış sekansında değil, çatışma ve gerilimin yoğun olduğu hemen her sahnede belirir. Orman manzarası görüntüsünden sonra kamera, vinç çekimi ile yavaşça ormanın içine doğru ilerler ve ardından hikâye başlar. Filmin son sahnesi, açılış sekansına paralel bir imgeyle kapanır: Kamera, yan yana uzanan iki kardeşin cansız bedenlerine odaklandıktan sonra tekrar vinç çekimi ile yukarı doğru çıkarak ormana geniş bir açıdan bakar. Aynı görüntü kompozisyonu, renk tonları, doğa sesleri ve diegetic olmayan kaotik sesler bu kapanışta da yer alır. Filmin geneline yayılan bu görsel ve işitsel yapı, ormanı yalnızca bir mikro evren olarak sunmakla kalmaz, onu aynı zamanda politik bir çatışma alanı olarak da kurgular. Böylece orman, kendi tekilliği ve diğer varlıklarla kurduğu ilişkiler ağı üzerinden bir direniş alanına dönüşür.



Görsel 31: Gaz bombası imgesi. (Yeksan, 2019)

Politik çatışmanın izleri, örtük imgeler aracılığıyla orman atmosferine yedirilmiştir. Daha önce belirtildiği gibi, filmin çerçeve oranı, kamera açıları, hareketleri, renk ve ses kullanımının yanı sıra ormanın tepesinde sürekli uçuşan helikopterler ve diegetic olmayan kaotik seslerin varlığı, ormanın yoğun bir kuşatma ve tehlike altında olduğunu hissettirir. Hikâyenin ilerleyen aşamalarında bu tehlike giderek belirginleşir. Belirsiz bir kuruma ait kişiler, muhtemelen ticari bir amaç doğrultusunda ağaçları kesmek üzere ormana gelir. Görevliler ağaçları işaretlerken Veysel bu işaretleri inatla silmeye çalışır.

Filmin ikinci bölümünde, Hasan, Veysel'i ormandan çıkmaya ikna etmek için gelir. Veysel başlangıçta bu teklifi kabul eder, ancak sabaha karşı fikrini değiştirip görevlilerle yüzleşmeye gider. Bu olayın ardından iki kardeşin çatışmanın ortasında kaldığı üçüncü bölüm başlar. Bu bölümün başında, Hasan gece kaybolan Veysel'i ararken yüzlerini atkılarla kapatan ve koşuşturan bir grup eylemci arasında bulur kendini. Görsel 31'de gösterildiği gibi, gaz bombalarıyla dolu sis ortamı her yanı kaplar. Silah ve slogan sesleri ormanın içine nüfuz eder. Filmdeki gaz bombaları, barikatlar ve diegetic olmayan slogan sesleri gibi toplumsal hareketleri ima eden bu siyasal imgeler, filmin, Türkiye'deki toplumsal olaylarla ilişkisini düşündürmüştür. Ancak, "Emre Yeksan'ın filmi 'Yuva' bu hafta vizyonda" başlıklı röportajda, Yeksan kendisine yöneltilen bir soruya verdiği yanıtta, amacının hem Türkiye'de hem de dünyadaki çevre sorunlarına dikkat çekmek olduğunu belirtir (Yeksan, 2019). Bu çalışmanın odak noktası, filmin hangi tarihsel-toplumsal olaylarla diyalog kurduğundan ziyade, politik bir alana dönüşen ormanın karşılaştığı yıkım karşısında nasıl bir direniş biçimi ortaya koyduğudur. Nitekim bütün çabalarına rağmen iki kardeş silahla vurularak öldürülür ve ormanın derinliklerinde boş bir çukura atılırlar. Burada dikkat edilen husus bu mücadelenin neden başarılı olup olmadığı da değildir; iki kardeşin mücadeleye "*nasıl*" katıldığıdır.

Özellikle Hasan'ın hikâyesi üzerinden izlendiğinde, her iki kardeşin de bu mücadeleye katılmadan önce belirgin bir "başkalaşım" sürecinden geçtikleri fark edilir. Bu başkalaşım, ormanın direnişteki rolünü anlamak için önemli bir zemin sunar. Bu tür bir

faillik biçimi, iki temel süreçle olanaklı hale gelmektedir: “hayvan-oluş” ve “orman-oluş.”¹⁰



Görsel 32: Orman ve insanın “eklenti” şeklindeki ortak imgesi. (Yeksan, 2019)



Görsel 33: Hasan'ın Maya'yı öldürdüğü sahne. (Yeksan, 2019)

¹⁰ Veysel, filmin en başından itibaren zaten başkalaşmış bir karakter olarak sunulurken, Hasan'ın başkalaşımı ise aşamalı olarak izlenebilir. Hasan'ın dönüşümü üzerinden, Veysel'in de benzer süreçlerden geçtiği sonucu çıkarılabilir.

Hasan'ın başkalaşım sürecini başlatan ilk oluş, hayvan-oluş dizisidir. Bu dönüşüm, Veysel'in köpeği Maya'nın öldürüldüğü sahnede belirginleşir. Korucular, Veysel'in köpeğini silahla yaralar. Hasan, köpeği ormanda ağır yaralı halde bulur, onu kucağına alıp barakaya taşır. Ancak köpeğin acı çekmemesi için başını taşla ezerek öldürmek zorunda kalır ve bu şiddet anı, onda derin bir öznel sarsıntı yaratır. Bu şokun etkisiyle Veysel'i aramaya koyulur. Arayışı sırasında Hasan da korucular tarafından yaralanır. Bu yaralı haldeyken Ülgen (İmren Sengel) onu bulur ve iyileşmesi için onu büyük ağacın (yuva) altındaki mağaraya götürür. Hasan'ın, bu yuva ağacının altındaki mağarada geçirdiği deneyim, hayvan-oluş sürecini tamamlayan diğer bir eşik olarak karşımıza çıkar.

Filmin adını ("Yuva") taşıyan bu ağacın altındaki özel mekân ormanın merkezi, deyim yerindeyse "kalbi" gibi öne çıkarılmıştır. Ağacın en büyük kudretlerinden biri sağaltıcı güce sahip olmasıdır. Veysel, insanlar tarafından yaralanan hayvanları iyileşmesi için getirip bu mağaraya bırakmaktadır. Bu yaralılar arasında Ülgen adlı bir kadın da bulunmaktadır. Ülgen iyileştikten sonra Hasan'ı bu mekâna getirip bırakır. Hasan içerideyken ağacın yaşam dolu köklerini elleriyle ovuşturarak keşfetmeye çalışır. Filmin üst üste bindirilen imgelerle oluşturulan görsel dilinin, Hasan'ın doğayla (bir sonraki sahnede göreceğimiz) insan-merkezli olmayan bir ilişkiyi keşfetmesinin ilk adımlarını sağladığı söylenebilir. Bu dolaşık imgenin sonrasında Hasan uykuya dalar. Bu rüyada kardeşi Veysel'in çocuk hali gelip yanına uzanır, Hasan onun saçlarını okşar ve aralarında kısa bir sohbet gerçekleşir, sonrasında çocuk (Veysel), Hasan'ın yanından koşarak uzaklaşır. Görsel 32'nin olduğu sahnede de görüldüğü gibi, burada ağacın kökleri hareket halindedir. Ancak bu hareket biçimi, ağacın kendisi tarafından değil, filmdeki hareketli görüntü imgesi tarafından sağlanmaktadır. Film, ağaca hayvan ya da insan gibi varlıkların özelliklerini yansıtmaktan öte, görüntünün ifade gücünden faydalanarak bu ağacın kavranması güç özgül dünyasını duyumsatmaktadır. Böylece bu duyumsama biçimi ağacın kudretini, yaşam dolu yapısını, doğurganlığını analogiye ya da taklitlere başvurmaksızın öne çıkarmaktadır.



Görsel 34: Hasan'ın başkalaşımının tamamlandığı sahne. (Yeksan, 2019)

Hasan'ın “hayvan-oluş” sürecini tamamlayan son eşik, yuva ağacının altındaki “doğa-oluş” deneyimidir. Hasan burada iyileşir ve dışarıya bambaşka biri olarak çıkar. Görsel 34'te yer alan sahnede, dışarı çıktığında daha önce sıradan bir şekilde gezindiği ormana artık yeni bir gözle bakmaktadır. Bu sarsıcı deneyimin ardından nehirde yüzünü yıkar ve birçok şeyin artık eskisi gibi olmadığını fark eder. Hayvanların, ağaçların ve nehrin sesini daha derin bir duyarlılıkla işitmektedir. Bu sahnede filmin diegetic olmayan kaotik sesleri susar; Hasan'ın perspektifinden akan suyun, kuşların ve kurbağaların seslerini ve ağaçların huşu içinde yükselen hışırtılarını duyarız. Bu başkalaşımdan önce ormanla herhangi bir aidiyeti olmayan Hasan, bu yeni deneyimle farklı bir öznellik kazanır.

Hasan, Veysel'i aramaya çıktığında, silahlı bir korucuya rastlar; ona hamle yapacakken vurulur ve oracıkta ölür. O halde, iki kardeşin hayvan-oluş ve orman-oluş süreçleri sayesinde öznel pozisyonlarını yitirdikleri söylenebilir. Orman, ikisini de kendi “çokluk” alanına çekerek doğa-oluşa geçişlerini sağlar. Böylece her ikisi de “yersizyurtsuzlaşarak” öznellik öncesi bir varoluşa adım atar. Bu noktada insan-hayvan, kültür-doğa gibi ayrımların ötesinde, Deleuze'ün (2009, s. 32) belirttiği bir “ayırdedilemezlik” alanı ortaya çıkar. Deleuze'ün bu oluşları, türler arası bir indirgemeye dayanmaz; ikili bir yakınlaşma hareketiyle insan ve insan olmayanın yakınlaşmasını mümkün kılar (1990, s. 16). Veysel ve Hasan'ın doğaya bu yeni varoluş biçimiyle yaklaşmaları, ormanla kurdukları insan-

merkezci olmayan bir direnişin kapısını aralar. Hasan ve Veysel’in inlemeleri ormanın inlemelerine karışır; tüm sesler sanki tek bir kaynaktan çıkmış gibi birlikte yükselir. İki kardeşin ölümü bile bu direnişin en güçlü ifadesi olarak belirir.

Filmin son sekansında iki kardeş, müzik eşliğinde kendilerinden geçmiş bir şekilde dans ederek ormanın derinliklerinde kaybolur. Bu sekans filme bir “ek” olarak dahil edilmiştir. Hasan ve Veysel öldükten sonra kamera yukarıya doğru süzülür ve film “YUVA” yazısıyla sona erer; eklenen bu sekans ise bu noktadan sonra devreye girer. Böylelikle “ek” sekans, “ölüm” ve “direniş” arasındaki ilişkiye dikkat çeker; ölüm, yaşamın bir parçası ve direnişin en neşeli hali olarak sunulmaktadır. Sonuçta filmin matrisi, her varlığın özgül koşulları itibarıyla dünyayı paylaştığı ve benzersiz bir role sahip olduğu düşüncesine vurgu yaparken ormanın, hayvanların ve “başkalaşmış” insanın iktidara karşı direniş potansiyelini gözler önüne serer.

Deleuze’e göre, “oluşlar” ikili kapmalar ve paralel olmayan evrimlerdir; oluş içerisindeki ikili işleyiş daima doğaya doğru yönelir. İki varlık arasındaki deneyim ise “ikili” bir kapma süreci olarak tanımlanır (1990, s. 16). Buna göre, oluş bir ontoloji biçimi değil, insanın politik pozisyonuyla ilişkili anlam üretim yoludur. Örneğin, kadın oluş, erkeğin kadına karşı üstünlüğünü yerinden eden politik bir işleyiştir. Aynı şekilde, “oluştaki ikili işleyiş daima doğaya doğru gerçekleşir” ifadesinden (1990, s. 16) anlaşıldığı üzere, hayvan-oluş da insanın egemenliğine karşı bir karşıtlık sergiler. Deleuze, özün bir ontolojisi olmadığını; buna karşılık anlamın ontolojisinin olabileceğini belirtmektedir (2009, s. 25). Özcülük (insan-hayvan ayrımında olduğu gibi), belirlenimleri birbiriyle ve “Mutlaklık”la karşıtlığa sokarak sınırlandırıcı bir döngü yaratır (s. 26) ve bu döngü ontolojiyi ampirik insanla ilişkilendirir (2009, s. 25).

Bu halde *Yuva* filminin bir oluş anlatısı olarak, hayvanları ontolojik belirlenimlere dayandırmaksızın, insanla ortak paydasını “direniş” üzerinden kurduğu söylenebilir. Bu direniş ise yaşamın ürettiği bir direnme biçimi olarak tanımlanabilir. İki kardeş, aşamalı olarak hayvan-oluş ve orman oluş yoluyla doğaya doğru geçiş yapar. Bu oluş süreci, ormana taşınan politik imgelerle birleştiğinde, film ormanın ve hayvanların “çoğunluk” olan insan/iktidar karşısında “azınlık” oluşunu öne çıkarmış olur. Hayvanların ve

ormanın, hayvan-oluş süreciyle özneye musallat olmaları; onlara çoğunluk karşısında, insan-biçimci temsillerin dışında bir direniş alanı geliştirmenin yolunu açtığı söylenebilir.

O halde, orman, hayvanlar ve iki kardeş arasındaki yeni eklentiselliğin oluşturduğu direnişin, klasik anlatı sinemasındaki dolaylı direniş imgelerinden farklı bir yapı sunduğu söylenebilir. Bu filmde insan-hayvan-orman arasındaki eklentisellik, Deleuze’ün ifade ettiği türden bir “kolektif sözceye” (2021, s.273) işaret eder. Yuva (Yeksan, 2019), bu açıdan, bir “yuva” (yani bir dünya tasavvuru) ortaya koymaktadır. Filmdeki “bekçi köpeği” ifadesi de iki kardeşin köpek-oluş süreci sonrasında kendilerini ormana adamaları açısından anlam kazanır. Bu bekçilik, orman-oluş yoluyla elde ettikleri özgün bir güçten kaynaklanmaktadır. Sonraki bölümde görüleceği gibi, *Kosmos* filminde direniş, bu türden bir oluşun ötesine geçerek, hayvanlık ve cinsellik dizisine eklemlenen fantazmatik bir imge aracılığıyla gerçekleşir.

3.3. “MAZOHİST”İN “KO[Z]MOS”A KARŞI “FANTAZMATİK” DİRENİŞİ: HAYVAN-OLUŞ VE CİNSELLİK DİZİSİ

“Burada, ne hayvanla insan arasında bir düzenleme, ne de bir benzerlik vardır, bu, bir zemin özdeşliği, bu, her tür hissi özdeşleştirmeden daha derin bir ayırdedilemezlik bölgesidir: Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken hayvansa bir insandır. Oluşun gerçekliğidir bu. Sanatta, siyasette, dinde veya başka bir alanda devrimci olup da bir hayvandan başka bir şey olmadığı o sıra dışı anın farkına vararak, ölen danaların sorumluluğunu değil de ölen danalar karşısında sorumluluk hissetmeyen biri var mıdır?” (Deleuze, 2009, s. 32; italik vurgu bana aittir).

Marie-Louise Mallet’nin, Derrida’nın *The Animal That Therefore I Am* başlıklı çalışması için yazdığı önsözde belirttiği gibi, İngiliz etik filozofu Jeremy Bentham’ın hayvanların acı çekme kapasitesine dair sorusu, Derrida için insan-hayvan ilişkilerinde mevcut şiddeti anlamak adına önemli bir soruşturmanın temelini oluşturur. Antikçağdan modern felsefeye kadar Aristoteles, Descartes, Kant ve Heidegger gibi pek çok filozof, insanı akıl ve “logos” (söz) sahibi bir varlık olarak tanımlarken hayvanları bu niteliklerden yoksun,

salt duyum ve içgüdüye indirgenmiş bir kategoriye yerleştirmiştir. Bu bakış açısı, hayvanları “homojen” bir tür olarak gören ve insanı onlara üstün kılan epistemolojik bir temele dayanır. Bentham ise hayvanları değerlendirirken onların insana özgü akıl veya konuşma yeteneğine sahip olup olmadığını sorgulamak yerine, doğrudan acı çekme kapasitelerine vurgu yapar. Bentham’ın ünlü "Hayvanlar acı çekebilir mi?" sorusu, Derrida’ya göre felsefi geleneğin köklü insan-merkezciliğine ve logosantrik kabullerine karşı önemli bir itirazı temsil eder (Mallet, 2008, s. ix-x).

Derrida, Bentham’ın sorusunun önemini yalnızca hayvanların duyarlılıklarına dikkat çekmesiyle sınırlı görmez; birincisi, Tacettin Ertuğrul’un ifade ettiği gibi, bu soru hayvanların “acı çekmeye muktedir” olarak değerlendirilmeleriyle ilgilidir: "Can they suffer?" denildiğinde, yani "Hayvanlar acı çekebiliyor mu?" ya da "Hayvanlar acı çekmeye muktedir mi?" denildiğinde beliren tuhaflık bir edilgenliğe [passivite] muktedir olmakta yatar. [...] Acı çekebilmek bir güç değil, güçsüz bir olanak olacaktır.” (Ertuğrul, 2015, s. 194). Derrida’ya göre bu sorunun bir diğer önemi, hayvanların son iki yüzyıldır, özellikle endüstriyel hayvancılıkla birlikte maruz kaldıkları dayanılmaz acının tarihsel bağlamını görünür kılmasıdır. Bentham’ın sorusu, insan-hayvan ilişkilerinde yeni bir tarihsel dönemin başlangıcına işaret ederken hayvanlara yönelik “merhamet” duygusunun günümüzde belirginleşmesi de bunun güçlü bir göstergesi olarak değerlendirilir (Derrida, 2008, s. 24).

Bu doğrultuda Reha Erdem’in *Kosmos* filmi, hayvanların acı çekişini güçsüz bir olanaktan çıkarıp direniş imgesine dönüştürmesi açısından dikkat çeken bir anlatıdır. Filmin ana karakteri Battal’ın hayvan-oluş hâli, kendisini acı çeken bedeninin imgesiyle birleşerek, acıyı direniş perspektifinden ele almayı mümkün kılar. Gösterime girdiği tarihten bu yana *Kosmos* üzerine pek çok makale ve analiz yayımlanmış ve geniş bir literatür oluşmuştur. Bu literatür içinde, konumuz açısından öne çıkan iki çalışma, filmin başkarakteri Battal’a yönelik farklı teorik perspektifler sunmaktadır. İlk çalışma, Gizem Çalışır’ın “Reha Erdem Sinemasında Şizoanaliz ve Yersizyurtsuzlaşma: *Kosmos* Filmi Örneği” başlıklı tezidir. Çalışır, Deleuze ve Guattari’nin “şizoanaliz” kavramından hareketle, Battal karakterini bir “şizo-özne” olarak değerlendirir: “Battal/Kosmos tüm bunların bilincinde ve sınırları(nı) parçalayıp dağıtmış biri olarak kodları çözülmüş bir

şizodur. Sürekli olarak kendini köklerinden kopararak var olur ve sınırların dışına taşmaya, çeperlerde gezinmeye meyillidir” (Çalışır, 2019, s. 92). İkinci çalışma Zeynep Şahintürk’e aittir. Şahintürk ise, Deleuze ve Guattari’nin “büyücü” (*sorcerer*) kavramına dayanarak Battal’ın insanları iyileştirme gücünü onun büyücü özelliğiyle ilişkilendirir. Şahintürk, Battal’ın hayvanlarla bu kavram üzerinden kurduğu ittifakın, endüstriyel hayvancılığın çıplak gerçeğini gözler önüne serdiğini ve hayvan ürünleri endüstrisinin görünmez yönlerini açığa çıkardığını belirtir (2016, s. 60).

Her iki çalışma da Deleuze ve Guattari’nin “şizo-analiz” ve “büyücü” kavramları üzerinden filmi anlamlandırmak için değerli teorik açılımlar sunmuştur. Bu çalışmaların da işaret ettiği gibi, Battal “molar” kümeye karşı mücadele eden bir karakterdir. Ancak Battal karakteri, yalnızca hayvan-oluş üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarıyla kurduğu ilişkiler üzerinden de “molar” kümeye karşı bir direniş sergiler. Filmin hayvan-oluş ve cinsellik dizileri arasında kurduğu bağın, acı kavramıyla ilişkilendirilmesi ise Battal karakterini “mazohist” bir özne olarak ele almayı olanaklı kılmaktadır. Bu noktada, Battal’daki hayvan-oluş ve cinsellik dizilerinin, acı çeken beden temelinde “mazohizm” kavramına nasıl bağlandığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Deleuze ve Guattari’nin *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* başlıklı kitabındaki “Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible” bölümünün sonunda yer alan “mazohizm” tartışması, bu kapsamda önemli bir açılım sağlamaktadır. Deleuze’ün mazohizm kavramını ayrıntılı bir biçimde ele aldığı *Sacher-Masoch’un Takdimi* (2007) başlıklı çalışması, hayvan-oluş ve cinsellik arasındaki ilişkileri anlamlandırmada temel bir referans olarak değerlendirilecektir. Öncelikle, incelemeye filmin ana hatlarını çizerek başlamak yerinde olacaktır.

Kosmos, klasik anlatı sinemasında karşılaştığımız duyu-motor şemaya sahip olmaması ve yoğun bir şekilde görsel imgelere dayanması nedeniyle özetlenmesi zor bir anlatı sunmaktadır. Filmin ana hatlarını belirginleştirmek adına, benzer düşünsel bir yapıyı taşıyan Bilge Karasu’nun “Bir Ortaçağ Abdalı” adlı öyküsüne başvuracağım. Bu öykü, *Kosmos*’un anlatısındaki sembolik ve soyut yapıyı çözümlemek için yol gösterici bir referans sunarken karakterin içsel dünyasını anlaşılır kılacaktır. Karasu’nun bu öyküsünde, Abdal, dağ başlarında ve ağaç kovuklarında yaşayan bir karakterdir. Bir gün,

bir kovukta uyurken, fareye benzer bir hayvan gelip kuşağına girer. Abdal, ne yaparsa yapsın, bu hayvandan kurtulmanın bir yolunu bulamaz. Sonunda onunla yaşamayı öğrenir ve hayvanın, kuşağının içinde kalmasına izin verir. Ancak ortada bir sorun vardır: Abdal, bu hayvanı beslemek zorundadır. Zira hayvan acıktığında, tırnaklarını Abdal'ın karnına batırarak ona acı vermektedir. Bu duruma çözüm bulmak için bozkırda durmaksızın koşan Abdal, bu koşuşların birinde zamansal bir sıçramayla modern insanların dünyasına gelir. Etrafı heybetli surlarla çevrili bir hana [otele] varır; zor da olsa surda bir delik açar ve hanın [otelin] içine girer. Handaki insanlar, bir hayvanla nasıl yaşayacağını bilmeyen bir öznelliğe hapsolmuşlardır. Masalın diğer kahramanı olan adam, hana gelen Abdala yiyecek getirir ve Abdal, bu yiyeceği kuşağındaki hayvana uzatır. Abdal, gözlerini hayvanın yemesine dikmişken, adam tuhaf bulduğu bu ikiliyi resmetmeye karar verir; elleriyle "[f]enerin sarı ışığında, ekmek yiyen abdalın resmini çizmeye başlar" (Karasu, 2012, s. 50). Resim yavaş yavaş biçimlendiğinde ve Abdal yassılaştığında, adam onu çerçeveye yerleştirecekmiş gibi yere yatırır. Adam, imzasını Abdal'ın göğsüne atmak üzereyken Abdal bir çığlık atarak ciğerlerini dışarı çıkarır ve bu sırada kuşağındaki hayvan kaçır. Abdal ciğerlerini kustuktan sonra hayvan bu sefer bu adama musallat olur. Abdal öldüğü için, hayvan adamın cebine girip orada yaşamak ister. Ancak adam, Abdal'ın hayvanla kurduğu ilişkiyi sürdürebilecek kapasitede değildir. Ona göre, bir hayvanla yaşamak anlamsızdır ve Abdal'ın yıllarca böyle yaşaması akıl alır gibi değildir (Karasu, 2012, s. 52). Bir akşam, arkadaşlarıyla yemek yerken cebine sığınan hayvanı öldürmeyi planlar. Bıçağı saplayacağı anda hayvan ellerinden kaçıp gider; gece uyurken geri gelir ve adamın karnını deşerek iç organlarını parçalar. Sonra oradan uzaklaşarak, kendisine kuşağını açabilecek ve onu öldürmeyecek yeni bir abdal aramaya koyulur. Özetle, bu öykü modern ile modern öncesi arasındaki ilişkiyi problematize etmekte ve modern insanın dünyadan, doğadan ve hayvanlardan kopuk bir öznelliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Kosmos filminde, Abdal'ın kent ve modernlikle kurduğu eleştirel ilişkinin bir yansımasıyla karşılaşırız. Filmin ana karakteri Battal, karla kaplı uçsuz bucaksız bozkırdan gözyaşları içinde bir kente doğru koşarken belirir. Bu kent, ona yaşam alanı sunmayan ve sonunda yine gözyaşlarıyla terk edeceği bir yer olarak betimlenir. Şehre girmeden önce Battal, nehirde boğulmak üzere olan bir çocuk görür ve doğaüstü

güçleriyle çocuğu kurtarıp ona kendi yaşam enerjisinden aktarır. Filmin diğer ana karakteri, şehrin kendisidir. Battal'ın çocuğu kurtarmasıyla başlayan anlatı, giderek Battal ve kent arasındaki kaotik ilişkiye odaklanır. Çocuğu kurtarmasının ardından kent halkı, Battal'a bir kahvehanede iş verir; ancak Battal, çalışmayı reddeder ve kendisine verilen görevi yapmaz. Kahvehanede bulunan biri, "Çalışmayı Allah sevmez" diyerek onu uyarır; Battal ise çalışmaya yüz çevirdiğini belirtir. Çalışmayı ve parayı bir sömürü sistemi olarak gören Battal, bu düzenin dışında kalmayı seçmiştir. Filmin başından itibaren onun paraya, yani kapitalist sisteme karşı bir direniş içinde olduğu söylenebilir.

Battal'ın kentle kurduğu ilişki, modernlik, kapitalizm ve çalışma etiğine karşı eleştirel bir duruş sergiler. Kentin kendisine yabancı bir alan olduğunu, burada barınamayacağını gösteren ilk işaret, Battal'ın ağlayarak şehre gelişidir. Çocuğu kurtarma sahnesiyle başlayan süreç, Battal'ın kentle çatışmalı ilişkisini gözler önüne sererken doğüstü güçlerini kullanarak kent sakinleriyle kurduğu temas, onun bir tür arabulucu rolü üstlendiğini de ima eder. Battal'ın çalışmayı reddetmesi ve kapitalist sisteme karşı direnişi, karakterin toplumun dayattığı değerlere karşı kendi özgürlükçü duruşunu koruduğunun altını çizer. "Çalışmayı Allah sevmez" gibi ahlaki normlarla yapılan öğütlere rağmen, Battal, kendisini özgürleştiren değerleri savunur ve çalışmayı bir sömürü mekanizması olarak değerlendirir. Parayı ve kapitalist düzenin taleplerini reddederek, kendini bu sistemin dışında konumlandırır. Kente uyum sağlamayı reddeden bu duruşu, Battal'ı modernliğin ve kentin temsil ettiği düzenin dışında bir yabancı olarak konumlandırır. Bu konumlandırma, onun Abdal gibi modernleşmeye karşı eleştirel bir sembol olarak yorumlanmasını mümkün kılar. Böylece *Kosmos* filmi, Battal'ın varlığı aracılığıyla bireyin modern toplum içinde yaşadığı yabancılaşmayı ve doğadan kopuşu derinlemesine sorgular.

Bu doğrultuda, Battal ismi karakterin özellikleriyle uyumlu bir anlam taşır. Muammer Gül'ün "Mısır Memlûkları'nda Bir Sürgün Sistemi Olan Battallık ve Kudüs" başlıklı makalesine göre, Arapça kökenli "battala" kelimesi, konuşmayı bırakmak, terk etmek, kaybetmek ve yürüyememek anlamlarını içerir. "Battal" ise "ziyana ve hüsrana uğrayan, faal olmayan, işe yaramayan" anlamlarının yanı sıra, kahramanlık ifade eden bir unvan olarak da kullanılır (2002, s. 364). Battal, bir yandan meczup, bir yandan "Robin

Hoodvari” özellikler sergileyen bir kahramandır. Çaldığı paraları ihtiyaç sahiplerine dağıtır; çay ve şeker dışında bir şey tüketmeyen, alışılmadık bir yaşam tarzı benimseyen biri olarak bu paraya kendisi ihtiyaç duymaz. Kent halkı başlangıçta onu “ulu bir derviş” olarak görüp güvence de hırsızlık vakalarının Battal’ın gelişiyile artması dikkatleri onun üzerine çeker. Diğer yandan, yüzbaşının yürüme engelli ve ilaç bağımlısı baldızını (Korel Kubilay) iyileştirmeye çalışırken suçüstü yakalanmasıyla Battal, yeni bir kaçış sürecine girer. İzole bir yerde tedavi ettiği kadın için de yine gözyaşları içinde terk ettiği kent, ona yaşam alanı sunmayan bir yer olarak tasvir edilir. Film, bu kaçış sahnesiyle sona erer ve Battal’ın dışlanmış, uyumsuz figürü modern kentle kurduğu çatışmayı yansıtır.

Kosmos filmindeki kent tasarımı, Deleuze’ün “herhangi mekân” kavramıyla paralellik göstermektedir. Bu kent, insanın kurduğu antropolojik yapı ile doğanın düzeni arasındaki çatışmaları vurgulayan bir düşünce mekânı olarak şekillendirilmiştir. Filmin açılış sekansında (Görsel 35), Battal karla kaplı bir oavadan kente doğru koşarken görülür. Kamera önce kozmik gökyüzüne odaklanır, ardından “yukarıdan aşağıya doğru çevrinme” hareketiyle Battal’a yönelir. Film, Battal’ın kentten ağlayarak ayrıldığı sahneyle kapanır ve bu kez kamera “aşağıdan yukarıya çevrinme” hareketiyle Battal’dan kozmik gökyüzüne odaklanarak anlatıyı tamamlar. Bu geçişler, kozmik evren ile kenti bir mikro kozmos olarak bağdaştırır.



Görsel 35: Kentin, fantastik bir imgelem aracılığıyla sunulan estetik yönü (Erdem, 2010)

Filmdeki kent, sokakları, evleri, insanları ve görsel imgeleriyle Kars şehridir; ancak açılış sekansındaki masalsı ve fantastik kent manzarası gibi kurgu unsurları kente evrensel bir nitelik kazandırır. Bu ikili anlam düzeyi, kentin "herhangi mekân" olarak kurgulanmasıyla sağlanır ve böylece filmin merkezindeki insanlık eleştirisi için geniş bir tartışma alanı yaratır. Deleuze bu mekânlara İkinci Dünya Savaşı dönemi açısından dikkat çeker, ancak bu tür mekânların modern sinemada ağırlıklı bir şekilde görüldüğünü ekler. Buna örnek olarak ise Michelangelo Antonioni'nin 1950 tarihli *Bir Aşkın Güncesi* gösterilir. Deleuze'e göre modern filmlerdeki bu tür mekânlar, olayların artık hareket-imgenin gerektirdiği eylem veya tepkiyle sonuçlanmadığı alanlardır. Bu mekânlar, karakterlerin yanıt veremediği, saf optik ve işitsel durumlar sunar; karakterin hissetme ve harekete geçme kapasitesini yitirdiği, sürekli kaçmaya, dolanmaya ve belirsiz bir kayıtsızlık geliştirdiği, eyleme geçmek yerine savrulduğu yerlerdir (Deleuze, 2021, s. 332).

Kosmos filminde sunulan bu özel mekân, insanın kurduğu düzen ile doğanın düzeni arasındaki içsel çelişkileri vurgulayan bir tasarım olarak işlev görür. Bu mekân, Giorgio Agamben'in "modern antropolojik makine"ye atfettiği özellikleri somutlaştırır. Agamben, *Açıklık: İnsan ve Hayvan* başlıklı çalışmasında, Heidegger'e atıfta bulunarak, dünya ve toprak arasındaki çatışmanın politik bir paradigma üzerinden birbirine bağlı olduğunu belirtir. Heidegger'e göre, dünya ile toprak arasındaki ilişki basit bir karşıtlık değil; varlığın asli bir çatışmasıdır. Bu çatışma, düzensizlik ya da yıkım olarak değil, tarafların özlerini ve varoluşlarını açığa çıkaran bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Dünya ve toprak birbirine zıt görünse de ayrılmaz bir biçimde bağlıdırlar. Bu düzlemde, "polis" (şehir), bu gerilimle şekillenen bir alan olarak tanımlanır ve insanın varoluşunu gerçekleştirdiği bir yer olarak kabul edilir. Şehir, insanın varoluşuna dair gizlilik ve açığa çıkma gibi temel karşıtlıkları temsil eden bir çatışma alanıdır. Şehir ile politika arasındaki ilişki, dünya ile toprak arasındaki varoluşsal çatışmanın yansıması olarak görülür. Bu çatışma, hakikatin doğasını ve insan varoluşunu şekillendiren temel bir gerilim olup, siyaset ve polis gibi kavramların insan varoluşunun temelindeki diyalektiği açığa çıkarır (2009, s. 77).

Kosmos filminde tasarlanan bu "politik şehir," politik varoluşun, "bios"un "zoe" üzerindeki üstünlüğü aracılığıyla mümkün kılındığı bir alan olarak öne çıkar. Rosi Braidotti'nin *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, antroposantrizm "bios" ile "zoe" arasındaki ayrımı temel alır ve bu ayrımı sürdürmeyi hedefler. Braidotti, bu iki kavramın insan bedeni içinde kesişmesini, bedeni adeta bir çatışma alanı, politik bir arena olarak tanımlar: "Hayvan, aynı zamanda insanın genetik kardeşidir: 'Zoe' onları durdurulamaz bir bağlantı ağıyla birbirine bağlar. Ancak Zoe, bu çiftin daha yoksul olan tarafıdır, çünkü 'bios,' söylemsel ya da zeki yaşam olarak tanımlanır" (2002, s. 132). Modern antropolojik makine içinde bu iki kutup ("zoe" ve "bios"), artık yalnızca insan ya da hayvan yaşamını merkeze almaz; bunun yerine "çıplak yaşam" olarak bilinen, dışlanmış bir yaşam formunu, yani "nuda vita'yı üretmeyi amaçlar (Agamben, 2009, s. 43). Bu açıdan bakıldığında, *Kosmos* filminde kurgulanan kent, insanın doğa ve kendisiyle kurduğu hiyerarşik ilişkiyi sorgulatan ve "zoe" ile "bios" arasındaki gerilimle şekillenen bir politik alan olarak konumlandırılır.



Görsel 36: Acı çeken koşum atı imgesi. (Erdem, 2010)

Kosmos filminde kurgulanan kent, politik sorunları görünür kılan bir anlatı düzlemi oluşturmaktadır. Bu tasarım, dört belirgin örnek ile izlenebilir. İlk olarak, savaş imgesi öne çıkar. Distopik bir karakter taşıyan bu kentte, merkezden sürekli askeri konvoyların

geçmesi ve askerlerin talim atışlarının diegetic sesler olarak duyulması, filme hâkim olan kaotik atmosferi güçlendirmektedir. Bu askeri faaliyetler, doğrudan belirtilmese de kentin bir savaş hazırlığı içinde olduğunu düşündürmektedir. İkinci olarak, kent meydanında yer alan büyük heykel (Görsel 36), sisli ve karanlık bir atmosferde gösterilerek şehrin kasvetli havasını pekiştirir ve izleyicide tehditkâr bir duygu uyandırır. Bu öğeler, kentin ve kentte yaşayan insanların, sıkışmış ve belirsiz bir gelecek beklentisi içinde olduğu baskıcı bir politik ortamı işaret eder. Bu kent tasarımı, filmin atmosferine dâhil edilen bu ayrıntılarla toplumun politik gerilimlerini somutlaştırır ve izleyiciyi insan-doğa ve birey-toplum çatışmalarını eleştirel bir gözle değerlendirmeye yönlendirir. Kentteki bu politik ve distopik atmosfer, bireylerin varoluşsal sınırları ve özgürlüklerini sorgulayan bir düzlem yaratır.

İkinci olarak, milliyetçi gençlerin propagandaları, kent halkının yabancılara karşı geliştirdiği içe kapanık tutumu pekiştiren önemli bir unsur olarak öne çıkar. Ekonomik olanaklar sağlayacak olmasına rağmen, sınırın açılmasına halk, milliyetçi söylemlerin etkisiyle karşı çıkar. Filmde, sınırın açılması için imza toplayan muhalif bir grup, kahvehanedekilerden destek isterken halkın milliyetçi kaygıları şu ifadelerle dile getirilir: “Daha şimdiden bozuldu asayiş beyler. On günde bu ikinci soygun. Biz ne diyoruz, sınırın açılması ile bu yabancıların gelmesi ile iş iyice çığırından çıkacak. Neden yoktu bizim şehrimizde yıllardır bu hırsızlık, uğursuzluk? Çünkü burada herkes birbirini bilir, tanır, hısımdır, akrabadır. Yabancı uyumu bozar, ahlakı bozar, örfü bozar” (Erdem, 00.52.03-00.52.57). Bu noktada anlatı arka planda duyulan savaş sesleriyle desteklenerek kentteki milliyetçi atmosferi daha da yoğunlaştırır. Bu bağlamda, milliyetçi propagandalar ve kent halkının yabancılara yönelik çekinceleri arasındaki ilişkiyi, ikinci ve üçüncü unsurların birbirini tamamlayan bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

Üçüncü örnek, babalarının naaşını otopsi için şehre getiren dört kardeşin hikayesidir. Kardeşlerden üçü, babalarının mirasını en küçük kardeşe bırakmamak amacıyla, babalarının naaşını mezardan çıkarıp şehre taşımaya karar verir. Bu eylem, aile içindeki çıkar çatışmalarını ve miras rekabetini gözler önüne serer; kardeşler, küçük kardeşi mirastan mahrum bırakmak için bu yola başvururlar. Ancak Yüzbaşı (Cüneyt Yalaz), otopsi talebini reddeder ve kardeşleri kovar. Film boyunca küçük kardeş, öldürülme

korkusuyla ağabeylerinden kaçar. Bu karmaşık aile ilişkilerine Battal da müdahil olur; çaldığı paraların bir kısmını küçük kardeşe vererek onun trenle kaçmasına yardım eder. Bu durum, filmde aile içi çatışmaların ve çarpık ilişkilerin derinliğini vurgular.

Dördüncü örnek, kente sürgün olarak gönderilen öğretmen Sabahat Doğanyılmaz'ı merkeze alır. Öğretmenin muhtemel siyasi görüşünden dolayı bu sınır kentine sürgün edilmiş olduğu ima edilmektedir. Filmde bu kadın karakter hakkında çok fazla bilgi verilmemesine rağmen, tren garındaki yüz ifadesi, onun yaşamından memnun olmadığını ve içsel bir buhran yaşadığını açıkça hissettirir. Öğretmenin sürgün edilmesi, kentin toplumsal ve politik yapısına yönelik eleştirel bir boyut sunar ve bireyin sistem tarafından nasıl dışlandığını gösterir. Öğretmenin belirsizlik ve çaresizlik içinde olması, filmdeki diğer karakterlerin benzer şekilde yaşadığı içsel çatışmalarla bir bütünlük oluşturarak, onun hikayesini filmdeki genel atmosferle uyumlu hale getirir. Buna göre, öğretmenin varlığının, şehirdeki politik baskıları ve insan ilişkilerindeki kopuklukları daha da belirginleştirdiği söylenebilir.

Beşinci örnek, filmde öne çıkan “acı çeken beden” imgesidir ve bu imge, filmin görsel diliyle güçlü bir biçimde vurgulanır. Açılış sekansında Battal'ın, Neptün'ün (Türkü Turan) kardeşine (Kadir Curgatayı) "yaşam verdikten" sonra bitkin bir şekilde yere uzanması, izleyiciye yaşamın geçici doğasını hissettirir. Bu dramatik an, yoğun bir müzik eşliğinde kararan sahneyle son bulur. Hemen ardından, kamera yukarı-aşağı kaydırma hareketiyle Ay ve yıldızlara odaklanır; bu kozmik bağlantı, doğa ve insan arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Devam eden sahnede, mezbahada bekleyen boğaların gözlerine yapılan yakın çekimler onların içsel dünyalarını açığa çıkarır ve insanın doğa üzerindeki tahakkümünü vurgular. Sonraki sahnelerde boğazlanan boğalar, kan-ter içindeki atlar, engelli bireyler, hasta yaşlılar ve sessizliğe mahkûm edilmiş çocukların görüntüleri, acı ve şiddetle dolu bir atmosfer yaratır. Patlayan bomba sesleriyle tekrarlanan bu imgeler, hayvanların ve insanların yaşamlarının kesiştiği acı dolu noktaları gözler önüne serer. Acı çeken ve parçalanan hayvan imgeleri, kentteki insanların yalnızlık ve yabancılaşmalarıyla paralel bir çizgide ilerleyerek hayvanların da kentle ve kozmosla izole ilişkisini sergiler. Bu doğrultuda, film, insanın doğa ve diğer canlılarla ilişkisini sorgularken hayvanların maruz kaldığı şiddetin ve acının insan yaşamıyla nasıl iç içe geçtiğini çarpıcı biçimde

ortaya koyar. Hayvan imgeleri, insanın etik ve politik açmazlarını da yansıtarak, yaşamın farklı biçimlerini ve bu biçimler arasındaki çatışmaları derinlemesine sorgulayan bir anlatı sunar.

Özetle, *Kosmos* filmindeki politik mekân tasarımı, Giorgio Agamben'in "modern antropolojik makine" kavramının özelliklerini etkili bir biçimde sergiler. Reha Erdem, mekânı politik imgelerle zenginleştirerek izleyiciye kavramsal bir düşünme alanı sunar. Bu imgeler, insan ve hayvanın ortak yönlerini vurgularken yaşam, acı ve beden gibi temaları ritmik bir biçimde öne çıkarır ve arka planda egemenlik eleştirisini işler. İmgelerin alt hikayelerle bütünleşmesi, kenti kozmolojik ve makinesel bir yapıya dönüştürür; bu da filmin eleştirel düzlemde derinlik kazanmasını sağlar. Battal'ın ağlayarak geldiği ve yine ağlayarak ayrıldığı bu şehir, kozmik bir şiddet mekânına dönüşür. Aynı zamanda, bu kent, hem Türkiye'deki siyasal, toplumsal ve kültürel koşullara hem de dünya genelindeki benzer kentlere eleştirel bir ayna tutan mikro bir evren işlevi görmektedir.

Battal'ın mazohist özneliği, filmdeki kent tasarımı içinde anlam kazanır. Filmin optik ve işitsel anlatımında yoğunlaşan acı çeken hayvan imgeleriyle Battal'ın ağlama ve inleme arasında gidip gelen, hayvan iniltilerine benzer sesleri bir araya gelir. Bu "acı çeken beden" imgesi, özellikle Battal'ın insanlara şifa dağıttığı sahnelerde öne çıkar ve Battal'ın özneliği ile hayvan imgeleri arasında güçlü bir bağ kurar. Onu mazohist bir düzleme çeken noktayı Deleuze ve Guattari'nin mazohizm kavramı açısından ele almak mümkündür. Deleuze ve Guattari'nin *A Thousand Plateaus* kitabında "Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible" başlığı altında "hayvan-oluş" kavramı mazohizm üzerinden genişletilir. Onlara göre, psikanaliz mazohizmi yalnızca acı, aşağılanma ve kaygı gibi duygularla ilişkilendirir; ancak mazohizm, bireyin "molar" küme karşısında moleküler bir oluşa geçişini temsil eder. Bu açıdan mazohizm, ödipal duyguların bir sonucu değil, hayvan-oluşun bir sonucudur. Mazohist birey, acı ve aşağılanmayı seçtiği için hayvan-oluşa girmez; tam tersine, hayvan-oluş süreci mazohisti meydana getirir. Bu anlayış, mazohizmi bir temsil veya sembolizmden öte, makineler ve "asamblajlar" yoluyla gerçekleşen bir hayvan-oluş süreci olarak vurgular:

Söylenebilecek en az şey, psikanalistlerin, hatta Jung'un bile anlamadığı ya da anlamak istemediğidir. Çocukta olduğu gibi yetişkinde de hayvanlaşmayı katlettiler. Hiçbir şey görmediler. Hayvanı dürtülerin bir temsilcisi ya da ebeveynlerin bir temsili olarak görüyorlar. Hayvan-oluşun gerçekliğini, onun kendi içinde duygulanım, kendi içinde dürtü olduğunu ve hiçbir şeyi temsil etmediğini görmüyorlar. (1987, s. 259).

Deleuze ve Guattari, Freud'un Hans'ın at-oluşunu babasıyla ilişkilendirmesini eleştirir. Freud'a göre, at figürü, babanın gözlük ve bıyık gibi temsillerini taşır; ancak bu bakış açısı, çocuğun hayvanların hareketlerini gözlemlemesindeki derin anlamı göz ardı eder. Deleuze ve Guattari'ye göre, mazoşizm, hayvan-oluş ile iç içe geçmiş bir durumdur ve bu bağlantıyı kavrayabilmek için psikanalizin sınırlarını aşmak gereklidir (1987, s. 255-256).

Bu noktada, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin insan-hayvan ayrımıyla olan ilişkisini netleştirmek önemlidir. Frida Beckman'ın *Between Desire and Pleasure: A Deleuzian Theory of Sexuality* başlıklı kitabında belirttiği gibi, hayvan ve cinsellik kavramları, hümanist söylemin temel yapı taşlarından birini oluşturur ve modern iktidar mekanizmalarının işleyişinde kritik bir rol oynar. Beckman, Michel Foucault'dan hareketle, "cinsellik" teriminin 19. yüzyılın başlarında toplumsal bir kontrol mekanizması olarak şekillendiğini belirtir. Bu bağlamda cinselliğin ortaya çıkışı, cinsel deneyim ve haz dünyalarına verilen bir yanıt değil, aksine, bu dünyaları kontrol etme ve yönlendirme ihtiyacının arttığı bir toplumsal yapının ürünü olarak görülebilir. Beckman'ın ifadesiyle, bu bağ, cinselliği bir denetim aracı olarak kullanarak bireyin özgürlüğüne müdahale eden toplumsal güçlerin görünür hale gelmesini sağlar (2013, s. 121-122). Bu perspektiften bakıldığında, *Kosmos* filmindeki kentsel yapı ve Battal'ın mazohist özneliği, hayvan-oluş ve cinsellik arasındaki karmaşık ilişkiyi derinleştiren bir anlatı sunar

Deleuze ve Guattari'ye göre, cinsellik ile hayvanlık kavramı arasında epistemolojik bir bağ bulunmaktadır Beckman, 2013, s. 124). Onlara göre, kapitalist sistem, cinselliği zamansal ve mekânsal kodlamalardan arındırarak, bedenleri soyut bir "aksiyomatik" yapıya dönüştürür. Bu dönüşüm, cinselliğin toplumsal ve mekânsal ritimlerin bir parçası olmaktan çıkıp emekle eşdeğer bir hale gelmesine yol açar. Deleuze ve Guattari'nin "yerliyurtlulaşma" kavramı açısından belirtildiği üzere cinsellik "ortamların" (*milieu*) ve

ritimlerin bölgesel renklenmesinin bir parçası olmaktan çıkıp emeğe dönüşür¹¹; bu düzlemde işçinin fiziksel emeğini, cinsel pratiğin emeğinden ayırt etmek giderek zorlaşır. Deleuze ve Guattari, bu durumu “makineistik köleleştirme” (*machinic enslavement*) terimiyle tanımlarlar; bu kavram, bedenlerin ve arzuların nasıl kontrol altında tutulduğunu belirtir. Beckman, kapitalist yapının cinsel bedeni, hayvan-oluşun potansiyelinden soyutlayarak kontrol altına almasını vurgular. Bu yaklaşım, cinselliğin sadece bireysel bir deneyim olmaktan çıkarak toplumsal ve ekonomik dinamiklerle iç içe geçtiğini gösterir (2013, s. 153). Deleuze ve Guattari’ye göre “Egemenlik içine alabildiği şeylere hükmeder” (aktaran Agamben, 2009, s. 28).

Kapitalizm, hayvanlık ve cinsellik dizilerini kendi içine alarak egemenliğini güçlendiren bir yapıya sahiptir. Bu üç kavram arasındaki aksiyomatik ilişki, *Kosmos* filmindeki kent tasarımında somutlaşır; Battal ise bu egemenlik kipini aşındırmaya yönelik tasarlanmış bir karakter olarak öne çıkar. Kahvehanedeki sahnede, çalışmak istememe nedenine ilişkin soruya Battal şöyle yanıt verir: “Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim, yüreğim verdiğim emeğin karşılığında bir şey ummasın diye yüz çevirdim. Çünkü bütün emeğimden ve emek çeken yüreğimin çabasından insana ne fayda var? Bulamadım. Çünkü o zaman insanın günleri hep dert, emeği keder oluyor, geceleri bile yüreği rahat etmiyor.” Orada bulunan birinin “Ben çalışmam diyorsun yani!” diyerek Battal’ın sözünü kesmesi üzerine, kahvehanedeki diyalog şu şekilde gelişir:

Kahvehaneci (Serkan Keskin): “Benden bu kadar kardeşler. Ben bu adamı istemem artık burada”

Battal: “İnsan için yemeden ve içmeden ve emeğiyle canını sevindirmekten başka bir şey yok. Bunu yapan da Allah. Çünkü Allah, hikmeti, bilgiyi ve sevinci, kendi önünde iyi olan adama veriyor. Fakat Allah’ın önünde iyi olan versin diye toplama ve yığma zahmetini, suç işleyene veriyor”

¹¹ Deleuze ve Guattari, "milieu" kavramını Uexküll’ün etolojisinden alır. Beckman’a göre, doğadaki unsurlar birbirlerine motifler olarak hizmet eder. Örneğin, örümceğin ağı, sineğin kodunu içerir ve bu bir ritim oluşturur, doğada bir "müzik" haline gelir. Bu ritimler, zaman ve mekânda süreklilik kazandıklarında yerliyurtlulaştırma hareketi meydana gelir. Bu çerçevede, öznel olmayan bir cinsellik de bir ritim olarak görülebilir. Bedenlerin ve davranışların sürekliliğiyle yerliyurtlulaşabilir ya da yeni motifler ve ritimler aracılığıyla bu alanın dışına çıkabilir. Beckman, bu nedenle Deleuze ve Guattari’nin “hayvan-oluş” ve “arzu” kavramlarını, insan merkezli sınırları aşan bir etik olarak değerlendirir (2013, s. 144).

Başka bir konuşmacı: “Bunun yemek ve içmekte de gözü yok. Buna [Battal’a] bir çay benden!

Battal: “Çay istemiyorum.”

Başka bir konuşmacı: “Ya istiyorsun bakalım?”

Battal: “Aşk istiyorum. [Gülüşmeler]

Başka bir konuşmacı: “Karı istiyor bu ya! [Gülüşmeler]

Battal: Aşk hastasıyım ben. Hep aşk peşindeyim ben. Gönül ve ten peşindeyim.

Başka bir konuşmacı: “Kadın peşindesin”. (Erdem, 2010, 00.36.28-00.37.09)

Battal’ın konuşması sırasında Neptün içeri girer, Battal gözlerini ona diker “İşte bak! Bir nar cenneti. Biri suların kuyusu, ben bununla kendimden geçerim [...]” diyerek herkesin ortasında aşkını ilan eder. Bunun üzerine Neptün’ün babası (Hakan Altuntaş) çok sinirlenir, sigarasını Battal’ın elinde söndürerek uzaklaşır. Bu sahnenin sona erdiği noktada dışarıdaki köpeklerin acılı ulumaları sahneyi doldurur.

Buna göre, *Kosmos* filmindeki Battal karakterinin mazohist özneliği ve hayvan imgeleriyle kurduğu ilişki, cinsellik ve iktidar arasındaki karmaşık bağlantılar üzerinden daha iyi anlaşılabilir. Cinselliğin kontrolü ve bedenlerin emeği, modern iktidar yapılarının bireyi nasıl yeniden şekillendirdiği ve dönüştürdüğü açısından kritik bir öneme sahiptir. Battal’ın çalışmak istememesi, sadece bir işsizlik meselesi değil, aynı zamanda onun varoluşsal bir duraksama ve hayvan-oluş süreciyle iç içe geçmiş acı dolu bir deneyimdir. Bu yanıtlama, bireysel bir itiraz olmanın ötesinde, sistemin baskılayıcı doğasına yönelik bir sorgulamayı da içerir. Filmde, görsel ve işitsel hayvan imgeleri, Battal’ın insanlarla bağlantıya geçtiği sahnelerde kesintiler yaratarak izleyiciyi toplumsal şiddet ve iktidar yapılarına dair bir düşünme alanına çeker. Görsel efektlerin yanı sıra, hayvan çığlıkları ve Battal’ın kuş seslerini andıran haykırışlarıyla öne çıkan sessel imgeler, toplumsal şiddet mekanizmasının yarattığı acıyı güçlü bir şekilde vurgular. Acı çeken koşum atları, birbirini parçalayan ya da taşlanan köpekler ve sokaklarda başıboş koşan kazlar, filmde acıyı ve varoluşsal sıkışmışlığı gözler önüne serer.

Bu bağlamda, Battal'ın şifacı ve derviş rolü, onun "kozmetik evren" ile uyum sağlama ya da ona uyum sağlama stratejisi değil, insan, hayvan ve doğayı tahakküm altına alan insan-merkezci kozmik düzeni yapı sökme uğratma amacıyla geliştirdiği bir yaklaşım olarak görülmelidir. Battal'ın, stratejisini mazohist bir acı çekme pratiğine nasıl yakınlaştırdığı sorusunun cevabı, filmin acıyı yapı sökücü bir araç olarak kullanmasında bulunabilir. Battal'ın şifa dağıttığı sarılma sahnelerinde, hayvanlara dair kısa görsel ve işitsel efektler araya girer. Bu noktada, Battal'ın acı çeken bedeni, bu imgelerdeki acı çeken hayvan bedenleriyle ilişkilendirilir. Bu ilişki, Battal'ın hayvan oluş geçmişi de göz önünde bulundurulduğunda, Battal ile acı çeken hayvanlar arasında bir tür ayırt edilemezlik alanı yaratıldığı ve hatta metonimik bir bağ kurulduğu söylenebilir. Hayvan imgelerinin bu şekilde öne çıkarılması, acıyı yapı sökme yönelik bir eylem olarak sunulabilir. Filmde acının en güçlü imgesi ise mezbahada kesilmeyi bekleyen boğadır. Bu boğa, filmin açılış sahnesinden itibaren anlatıya dahil edilir ve Battal'ın şifa yöntemine dair ipuçları sunar. Battal ile boğa arasındaki bu özel ilişki, terzi Tahir'in (Sencar Sağdıç) hayvan-oluş deneyiminde bulunabilir. Boğanın kesildiği sahnenin hemen ardından Battal, kahvehaneden dışarı fevri bir hareketle koşar ve kapının önünde öksürük nöbeti geçiren Tahir'e sarılır. Tahir'i bütün gücüyle sıkar; kahvehanedekiler Battal'ı ondan ayırarak bir köşeye atar. Bu şifa verme eyleminde Battal kendinden geçerken acı çeken hayvanların görsel ve sessel imgeleri anlatıyı işgal etmeye başlar. Tahir yerden kalktığında, solunum rahatsızlığının iyileştiğini fark eder ve ellerini yüzüne kapatarak ağlar. Bu sahneyle eşzamanlı olarak perdeye mezbahada kesilen boğanın derisi yüzülmüş yüzü ve bu yüzdeki gözyaşı şeklindeki kan damlaları yansıtılır (Erdem, 2010, 01:14:00).

O halde Battal'ın sarılma eylemleri, insanların acısını kendine çekerek onları hayvan-oluş alanına davet etme amacını taşır. Tahir'in bu sarılma sonrası yaşadığı öznel başkalaşım ve boğanın ölüm görüntüsünün bu başkalaşımı tamamlayıcı bir biçimde anlatıya girmesi, Tahir'in hayvan-oluş deneyimi yaşadığını gösterir. Bu deneyime aracılık eden unsur Battal'ın sarılmasıdır. Başka bir ifadeyle, Battal'ın sarılmasının başkalaştırıcı düzleme geçişinde hayvan imgeleri belirleyici rol oynar. Bu düzlemde, Battal'ın acı imgesinin, bireyi "molar" alandan "moleküler" alana çekmek amacıyla tasarlandığı söylenebilir. Acı çekmeyi bir tercih olarak benimsemesi, Battal'ın bu stratejisine mazohist bir içerik kazandırır.



Görsel 37: Öğretmen ile Battal arasındaki cinsel ilişkiyi betimleyen sahne. (Erdem, 2010)



Görsel 38: Neptün ve Battal arasındaki oyunlu, romantik etkileşim (Erdem, 2010)

Antropolojik makineye karşı gerçekleştirilen bu direnişte hayvanlık dizisi, cinsellik dizisinin işlevini de belirler. Hayvanlık ve cinselliğin iç içe geçtiği bu direnişte, Battal'ın ilk romantik yaklaşması sürgünle bu yoksul şehre gönderilmiş, içsel bir buhran yaşayan öğretmen karakteriyle gerçekleşir. Battal, onu köpeklerin saldırısından kurtardığı günden sonra öğretmenle arkadaş olur ve sık sık onun evine gider. Bir gün, (Görsel 38'in olduğu sahnede) sohbet ettikleri sırada öğretmen yaşlılıktan, ölümden ve mutsuzluktan bahsederken Battal ona yaklaşır ve cinsel bir birliktelik yaşarlar. Ancak öğretmen, bu

yakınlaşmadan büyük bir pişmanlık duyar; Battal ona tekrar “sarılmak için” yaklaştığında, onu baştan çıkardığını, bu yüzden utanç duyduğunu ve bu davranışının “hayvanca bir arzu” olduğunu söyler (Erdem, 2010).

Bu ifade, öğretmenin bedenine ve arzularına karşı duyduğu suçluluğu, toplumsal normlarla şekillenmiş ahlaki çerçevenin etkisini yansıtır. Battal ise bu ayrımı reddeder; sevgiyi ve fiziksel yakınlaşmayı bedeninin doğal bir isteği olarak savunur. Bu sahne, Battal’ın hayvanlık ve insanlık arasındaki ayrımı reddettiğini ve sevginin bedensel ifadesini doğal bir arzu olarak gördüğünü ortaya koyar. Film ilerledikçe öğretmen, bu çatışmanın içinde çıkış bulamaz ve yüksek bir binanın en üst katından atlayarak intihar eder. Bu trajik sona, öğretmenin bedenine ve arzularına karşı duyduğu suçluluk, toplumun dayattığı ahlaki sınırların etkisiyle yaşadığı içsel çatışmanın bir yansıması olarak bakılabilir. Battal’ın yaklaşımı ise, bu sınırları aşındırmaya yönelik direniş hamlesi olarak anlam kazanır.

Battal’ın romantik olarak yakınlığı ikinci kişi Neptün’dür. Neptün, babası ve küçük kardeşiyle birlikte şehrin dışında, küçük bir evde yaşamaktadır. Film boyunca Battal’a ismini söylediği sahne dışında konuşmaz; onunla ilgili bilgiler, görsel ve işitsel imgeler yoluyla aktarılır. Battal, Neptün’ün kardeşini kurtardıktan sonra aralarında derin bir bağ gelişir. Birbirlerini gördükleri her yerde hayvan çığlıklarına benzer sesler çıkararak iletişim kurarlar. Neptün, Battal’ın öğretmenle ve yüzbaşının baldızıyla yaşadığı ilişkilere kıskançlık duysa da bunu bir sorun haline getirmez. Filmin sonuna doğru, Battal ve Neptün, Battal’ın yaşadığı harabe evde buluşur. Görsel 38’in olduğu sahnede, ayaklarına ve ellerine kırmızı boyalar sürdükten sonra hayvan hareketlerine benzer tuhaf hareketlerle dans ederler. Bu sahne, diğer aşk ilişkisindeki tensel yaklaşmanın ötesinde fantastik imgelerle dokunan bir ruhsal yaklaşma sunar. Battal ve Neptün arasındaki ilişki, mazohist bir dinamiğe dayanmaz; çünkü Neptün de tıpkı Battal gibi insan ötesi bir özelliğe sahiptir. Buna göre, Battal’ın karşısında acı çekmediği tek kişi Neptün’dür. İkisinin arasındaki bağ, insan-merkezci bir hiyerarşiyi ya da mazohist bir ilişkiyi dışlayarak ruhsal ve varoluşsal bir uyum üzerine kuruludur. Bu durum, Battal’ın ilişkilerinde tekrar eden acı temasının, Neptün’le olan ilişkisinde yerini daha içsel, harmoni dolu bir bağa bırakmasını sağlar. Bu sahne, aşkı hayvan imgesini aracılığıyla

aşkı insan ötesi bir varoluş alanına taşır. Battal'ın yarattığı bu yeni aşk imgesi, “kozmos”un şiddet döngüsünün ancak bu tür olasılıklarla dolu imgelerle iyileştirilebileceğini işaret eder.

Özetle, *Kosmos*'un hayvan ve cinsellik dizileri, birbirine içkin ve bağlantılı olacak şekilde tasarlanmıştır. Battal'ın yeni aşk imgesi, bu döngüden çıkış olasılığını sunar ve filmdeki hayvan-cinsellik ikiliği, varoluşu insan merkezli sınırların ötesine taşır. Buna göre, Battal'ın özellikle öğretmenle yaşadığı cinsellik deneyimi, yalnızca bireysel bir birliktelik değil, aynı zamanda hayvan-oluş dizisinin bir parçası olarak politik bir hamle içerir. Öğretmenle yaşadığı cinsel deneyim, öğretmenin hem acı çeken ruhunu iyileştirmeye hem de hayvanlara karşı duyduğu nefreti kırmaya yöneliktir. Öğretmen kente geldiği ilk gece Battal ile karşılaşır. Sokak köpekleri tarafından yolu kesilen öğretmenin yardımına Battal yetişir ve aralarında şu diyalog geçer:

Öğretmen: Senin mi bu kuduzlar!

Battal: Korkmuşlar sizden.

Öğretmen: Benim neyimden korkacaklarımı. Sahip çıksana hayvanlarına. Ne biçim insansınız siz?

Battal: Onlar sahipsiz. Onların başına gelenler de insanlar yüzünden efendim. Çünkü hakkın yerinde kötülük var, adaletin yerinde de kötülük var. Aslında insan oğlunun başına gelen, hayvanların başına da geliyor. Başlarına gelen şey aynı. Bu nasıl ölüyorsa, öteki de öyle ölüyor. Hepsinin bir soluğu var. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim çünkü hepsi boş. Çünkü hepsi aynı yere gidiyorlar. Hepsi aslında topraktan ve hepsi yine toprağa dönüyorlar.

Öğretmen: Sen guguklu cevap makinası mısın?

Battal: Hayır efendim. Ben hiçbir şey bilmiyorum.

Öğretmen: Yirmi yıllık öğretmenin geldiği yere bak; Soğuk, köpekler, meczuplar. (Erdem, 2010).

Bu bağlamda, Battal'ın cinsellik aracılığıyla öğretmenin, onu sınırlandıran insan-merkezci özneliliğiyle yüzleşmesini sağlamaya çalıştığı söylenebilir. Battal'ın yaptığı iyilikler, Deleuze'ün tanımladığı “iyi” ilkesine dayanmaz; bunlar, antropolojik makinenin

dayandığı yasaya karşılık gelen bir “iyi” kavramının dışında kalan, karar verilemez bir zeminde gerçekleşir. Battal’ın iyilik ve yasa arasındaki ilişkisini anlamak için, Deleuze’ün *Sacher-Masoch’un Takdimi* (2007) başlıklı kitabının “yasa” kavramını nasıl yorumladığına bakmak yol gösterici olabilir.

Deleuze, kitabın “Yasa, Mizah ve İroni” bölümünde, modernlikle birlikte yasa imgesinin köklü bir değişim geçirdiğini belirtir. Platoncu klasik yasa imgesi hem ilke hem de sonuç açısından ikili bir yapıya sahiptir: yasa, yüksek bir “İyi” ilkesine göre belirlenmiştir. Deleuze’e göre, insanlar “iyi”yi bilse ya da ona uymayı başarabilseydi yasaya gerek kalmazdı; yasa, “iyi”yi temsil ederek işlev kazanır. Bu klasik yasa imgesi ideal olandır, çünkü “İyi” imgesinden güç alır. Ancak modernlikle birlikte Kant, bu yasa anlayışını tersine çevirir: yasa artık “iyi”ye bağlı değil, “iyi” yasaya bağlı hale gelir. Yasa, meşruiyetini artık “iyi” gibi üstün bir ilkeden değil, kendi biçiminden alır ve dışsal bir nesneye işaret etmeden yalnızca “YASA” olarak var olur. Böylece yasa, saf biçimin temsilcisi haline gelir (Deleuze, 2007, s. 71-73). Deleuze’e göre, Kant yasayı nihai bir temel haline getirirken yasanın nesnesinin esasen gizli kaldığı düşüncesini de öne sürmüştür (s. 73). Böylelikle yasa, “iyi”den arınarak belirsiz ve içeriği muğlak bir form kazanır. Masoch’un mizah anlayışı ise yasaya görünüşte boyun eğme şeklinde kışkırtıcı ve alaycı bir tavır takınır; doğrudan karşı çıkmak yerine, fantaziler ve haz yoluyla yasayı ters yüz eder ve altüst eder (2007, s. 77). Battal’ın öğretmenle olan ilişkisi ve yaptığı iyilikler, bu anlamda, klasik “iyi” kavramına dayanmayan ve modern yasanın çerçevesini ihlal eden, insan-merkezci sınırların ötesine taşan bir direniş olarak değerlendirilebilir.

Kosmos filminde Battal’ın acıyı hayvan-oluş ve cinsellik dizileriyle bağlantılı olarak deneyimlemesi ve bunu stratejik bir araç olarak kullanmasının temel amacı, kentin kurduğu antropolojik makinenin yasasını ihlal etmektir. Buna göre, onun şifacılığının hayvan-oluş ve cinsellik dizileri üzerinden öne çıkarılması, mazohist bir direniş stratejisi olarak yorumlanabilir. Battal’ın şifacı olduğunu duyan insanların onun yaşadığı harabenin önünde sıraya girmesi, şifacılığının toplumsal yasa tarafından sahiplenilmesine işaret eder. Battal, bu kutsal ya da mistik rolü toplumsal yasa ve normlarla ilişkilendirildikçe, yöntemin amacını yitirdiğini fark eder. Bu durum, onun şifacılığının yalnızca bir başkalaşım tetikleyici işlevi taşıdığına anlam kazandığını gösterir;

dokunduğu her bireyde bir dönüşüm yaratarak mevcut toplumsal sınırları aşan bir etkide bulunur. Ancak bu mazohist eylem işlevini yitirdiğinde, Battal'ın toplumdan soyutlanması ve kentten kaçması kaçınılmaz hale gelir. Bu kaçış, onun varoluşsal direniş stratejisini sürdürebilmesi için gerekli bir eylem olur ve böylelikle Battal, şifacılığının toplumsal yasaya hizmet etmesini reddederek kentten ayrılır.

Özetle, *Hanım*, *Yuva* ve *Kosmos* filmleri üzerinden yapılan bu analiz, ölen ya da ölüm sürecine girerek kaybolan hayvanların anlatıdaki rollerinin basitçe sona ermediğini; aksine, hayvanların insanla kurdukları insan-merkezli olmayan terkipler aracılığıyla kendi yaşam hakları için bir direniş ortaya koyduğunu göstermektedir. Bu direnişin izleri, her bir filmde farklı şekillerde öne çıkmaktadır. *Hanım* filminde bu terkip hem filmin adında hem de Olcay Hanım'ın amansız arayışlarında belirginleşmektedir. Bu arayış, Olcay Hanım'ın ölümünden sonra bile, filmin görsel anlatı dilinde eklemlenen bir hayalet imgesi yoluyla devam eder. Bu hayalet, Hanım adlı kedinin sokak hayvanlarının karşılaştığı şiddete karşı bir direnişinin ifadesi olarak okunabilir. *Yuva* filminde ise, içindeki hayvanlarla birlikte yok olma eşiğine gelen orman, hayvan-oluş yoluyla filmin iki ana karakterine musallat olur ve onları, kendisi için bir tür bekçi köpeğine “dönüştürmenin” yolunu açar. *Kosmos*'ta ise bu direniş motifi, çok daha özel bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Filmin ana karakterinde gördüğümüz mazohist özellik, mazohizmin içindeki cinsellik dizisini hayvan-oluş dizisiyle kesiştirirken, hayvanların yaşam hakkı için insan-merkezli olmayan bir direnişin yollarını gösterdiği söylenebilir.

Direniş etrafında ortaklaşan bu üç film, bu gücünü basitçe doğaya duyarlı özelliklerinden almaz; hayvanların hayvan-oluş yoluyla başkalaştırdığı insanın, bu terkip sayesinde hayvanlara bir politik faillik biçimi ve direniş alanı sağlamasından kaynaklanır. Hayvanlara bu politik muhtevayı sağlayan şeyin ise hayvan-oluşun “bulaşma” (*contagion*) (Deleuze ve Guattari, 1987, s. 244) özelliğinden kaynaklandığı söylenebilir. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, hayvan-oluşlar, bu bulaşıcı özelliği sayesinde yalnızca insan öznelliğine değil, aynı zamanda filmlerin sinematografik diline de “saf optik imge” yoluyla nüfuz etmenin bir yolunu bulmaktadır. Hayvanların bu başkalaşımın aracılığıyla sinematografik dili dönüştürme gücü, bu filmlerin insan-merkezli olmayan bir “dil”e kavuşmasına katkı sağladığı söylenebilir.

4. BÖLÜM

HAYVANIN SİNEMATOGRAFİK ANLATIMA POLİTİK DOKUNUŞU AÇISINDAN “BAŞKA” HAYVAN BAŞKA BİR DİL

Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan filmlerinde hayvanların kayboluş imgelerinin tezahür ettiği bir diğer alan, filmlerin sinematografik dilidir. Bu döneme ait filmlerde hayvanlar, hayvan-oluş anlatılarıyla birlikte, anlatı diline saf-optik imgeler ve türevleri olan kâbus imgeleri, rüya imgeleri, hayali imgeler ve gözleştirme teknikleri aracılığıyla nüfuz etmektedir. Bu imgelerin, yalnızca anlatının içeriğini zenginleştirmekle kalmadığı, aynı zamanda sinematografik yapının dokusunu insan-merkezci bir bakışın ötesine taşıdığı söylenebilir.

Tez kapsamında ele alınan filmlerdeki hayvanların kayboluş imgesinin, filmlerin sinematografik diline nasıl nüfuz ettiği sorusu, Deleuze ve Guattari’nin “oluş” kavramındaki çifte oluş ya da zincirleme oluş hali üzerinden açıklanabilir. Deleuze ve Guattari, hayvan-oluşun iki temel ilkesini vurgular: İlk olarak, bu süreç, bir sürüye ya da “çokluğa” “bulaşma” (*contagion*) yoluyla gerçekleşir (1987, s. 244). Ancak insanın hayvanın çokluğuna yakalanması yalnızca bir ara aşamadır; bu aşamanın son kerte molekül oluşa ve algılanamaz oluşa doğru geçiş yapması gerekir. Bu ilişki, müzik ve kuş sesleri üzerinden örneklendirilir. Bir müzikte, kuş şarkısına ya da insan sesine dayanan bir müzikal içerikten, molekül seviyede işitilemeyen duyulabilir hale geldiği kozmik bir titreşime doğru bir geçiş yaşanır. Dolayısıyla oluşlar özgün işleyişleri gereği daima algılanabilir olandan algılanamaz olana doğru bir dönüşüm dinamiği içinde bulunurlar (1987, s. 248).

Deleuze ve Guattari’nin, oluşun izlerini sanatta aramalarının temel nedeni, sanat eserinin hayvan-oluşun meydana getirdiği artı değeri yansıtmasıdır. Onlara göre, sanat varoluşsal sürecini oluşumsal temellerinden alır. Örneğin, bir ressam bir kuşu yalnızca “resmetmez”; ressam bir kuş-oluşa geçerken kuş da başka bir şeye – saf bir çizgi ya da saf bir renge – dönüşür. Oluşun bu gerçekliği, yalnızca takliden dışlanmasıyla mümkün olur. Mozart’taki aksanlar gibi sanatsal detaylar, oluşun hareketli doğasını belirler. Benzer şekilde, Melville’in *Moby Dick* romanında, Kaptan Ahab’ın balina-oluşu, Moby Dick’in saf

beyazlık, gümüş bir iplik ya da bir duvar gibi başka bir şeye dönüşmesiyle mümkündür. Bu çift yönlü oluş hem insan hem de hayvan için bir başkalaşım ve karşılıklı bir "blok" yaratır. Sanat ve doğa arasındaki bu derin uyum, son kertede oluşların eşzamanlı doğasına ve her iki tarafın birbirini dönüştürdüğü dinamik bir sürece işaret eder (1987, s. 304-305).

Oluşun, bir sanat eserinin içeriği ile formu, anlattığı şey ile anlatım biçimi arasındaki aksiyomatik ilişki çerçevesinde kendini gerçekleştirdiği; diziler arasındaki iletişimden öte, sanat eserinin kendisini var etme biçimiyle bağlantılı olduğu söylenebilir. Brian Massumi'nin belirttiği gibi, oluş diziler arasındaki enformasyon akışı ya da iletişimle ilgili değildir, yerinden edilme ve yersizyurtsuzlaştırmayla ilişkilidir: “Oluş diziler boyunca gerçekleşir. Bu yüzden oluşları, alımlama kuramı terimleriyle anlamak olanaksızdır. Özel olarak hiçbir şey aktarılmış değildir; tekil bir şeyler yeniden katalize edilir. Bu bir iletişim değil, bir olaylar dizisidir” (2020, s. 107). Massumi, Deleuze ve Guattari'nin *Moby Dick* romanını ele alış biçimine dikkat çeker. Romanda balinanın Kaptan Ahab'ın önünde beyaz bir duvar haline gelirken bu noktada yazının bir tür içselleşmeye geçtiğini belirtir. Balinanın doğaüstü beyazlığı insanda “doğa dışı” bir tutku uyandırırken, insanın karşısında yer alan hayvanla bir tür yoğunlaşma ilişkisine girdiği söylenebilir (2020, s. 107). Massumi, Hofmannsthal'ın “sıçan oluş” sürecinde, hayvan-oluş ile yazı oluş arasındaki bağı özellikle vurgular. Ona göre, yazı, hayvanın “süpernormal” bir ifadeye dönüşmesini bir kez daha mümkün kılar; bu kez sıçanlar üzerinden bir bağlantı kurarak. Yazı, bu süpernormalliğin işaret edebileceği anlam alanını açığa çıkarır. Bu süreçte, kemirgenin hayvanlığı insan boyutuna taşınır; varlığı, yazının jestlerinde askıya alınır. Aynı zamanda, insan da hayvan-haline geçer; kendi "süpernormalliği"nin içgüdüsel çekirdeğiyle olan kurucu bağlarını yeniden ve tutkuyla keşfeder (2020, s. 108).

Bir filmin sinematografik dilinin hayvan-oluşla, edebiyattan farklı olarak nasıl etkileşim içinde olduğu sorusu, Deleuze'ün “dünya” kavramı ve bu kavramın içsel olduğu virtüel kavramı üzerinden incelenebilir. Patricia Pisters'ın Deleuze'den hareketle belirttiği gibi, sinema, dünya ile rizomatik bir bağlantı kuran ve “dünya yaratma pratiği”ne dayanan bir sanattır. Sinema bu gücünü ise, “virtüel” ile “aktüel” arasındaki bağlantılar üzerinden kurmanın yolunu bulmaktadır (2016, s. 156). Deleuze'ün ifade ettiği gibi, saf optik ve

sessel durumlar aslında aktüel imgeler olmasına rağmen, harekete bağlanmadıklarında virtüel bir düzleme zincirlenerek gerçekliği inşa eder (Deleuze, 2021, s. 2). Bu noktada, özne hareketin bir unsuru olarak kendine bir yer bulamaz (2021, s. 2) ve bir tekillik alanına doğru geçiş yapar (2021, s. 59). Deleuze, virtüel yoluyla merkezsizleşen imgenin yaşamla doğrudan bir bağlantı kurduğunu şu sözlerle açıklar: “Bu da dünyayı, yaşamı veya yalnızca bir yaşamı, bir dönemi, şimdilerin içerilişini temellendiren tek ve aynı bir olay olarak düşünmenin olanağıdır” (2021, s. 125).

Bu doğrultuda, virtüel hem saf optik imgelerin hem de hayvan-oluş süreçlerinin ortak bir olgusu olarak karşımıza çıkar. Keith Ansell-Pearson, Bergson’un “virtüel” kavramından hareketle, virtüelin gerçek dışı olmadığını; aksine, gerçekliğin temsil-dışı alanından yola çıkarak onu inşa eden bir güç olduğunu belirtir. Virtüel, karmaşık ve bireyselleşmiş bir yaşam formu olan insanlara özgü gibi görünse de psikolojik bilinci aşarak canlı formların oluşumunda temel bir rol oynar (2005, s. 120). Deleuze ve Guattari, bir canlının eylemleri, algıları, enerji kaynakları ve uzay-zaman bloklarının, o canlının “milieu”sunu (*ortamını*) oluşturduğunu belirtir. Ancak bu “milieu” sabit değildir; başka canlıların “milieu”larındaki kodları yakalayarak kendini sürekli yeniden var eder. Canlı varlığın sabit ve kesin bir ontolojisi yoktur; kodlar aracılığıyla sürekli başkalaşan bir anlam üretme sürecine sahiptir (1987, s. 313). Canlıların “milieu”ları arasında sürekli bir “bulaşma” hali mevcuttur (1987, s. 244).

Bir hayvanın hayvan-oluş yoluyla insanın duyu-motor şemasına ya da uzay-zaman bloklarına kendi virtüelliğini bulaştırabildiği gibi, bir filmin de duyu-motor şemasına virtüelliği bulaştırdığı söylenebilir. Her hayvan türü, kendine özgü bir uzay-zaman blokuna sahiptir. Bu minvalde, hayvan-oluş sürecinde, hayvanın virtüelliğinin filmin virtüel katmanına eklenmesi yoluyla, filmin anlatı diline nüfuz ettiği ifade edilebilir. Bu eklenmenin ise filmin dünyalaştırma hareketinin nasıl işlediğini anlaşılır kılmaktadır. Deleuze’ün belirttiği üzere, saf optik imgeler ve bunların türevleri olan hayalî imgeler, kâbus imgeleri ve fantazmalar, virtüel alanda ortaya çıkar. Bu imgelerin virtüelliği, onların gerçekliğinden ziyade, sinemanın dünyayla özne-dışı bir bağlantı kurmasının yolunu açar. Öte yandan, virtüel yalnızca zaman-imgenin dünyalaştırma hareketinde değil, hayvan dünyasının özne-dışı varoluşunda da önemli bir role sahiptir.

Bu sayede insan ve insan-dışı varlıklar bir araya gelmenin yolunu bulur ve çoğul dünyalar meydana gelir. Bu çoklu dünyada, “[...] karakterler [...] insani olmaktan ziyade gezegen ol[urlar]” (2021, s. 126). Zaman-imgenin virtüel zamanı ile bir hayvanın virtüel zamanı kesişme olanağı bulur ve hayvanlar, bu tür filmlerde öznenin merkezde olmadığı bir dünyada ortak bir alan bulabilir.

Bu bölümde, filmin olay evreninde ölen ya da "ölüm-oluş" sürecine giren hayvanların, insan karakterleri hayvan-oluş yoluyla nasıl başkalaştırdığı ve bu başkalaşımın filmin sinematografik diline nasıl nüfuz ettiği sorusunu tartışmak için üç aşamalı bir analiz yapılacaktır. İlk aşamada, göz imgesi çerçevesinde Belma Baş'ın *Zefir* (2011) filmi ele alınacaktır. *Zefir*'de ana karakter Zefir, Nergis adlı ineğin ölümüne sebep olur. Bu ölüm, öncelikle Zefir'in hayvan-oluş sürecine geçiş yapmasını sağlar. Aynı zamanda, filmin anlatı dünyasını adeta bir kâbus imgesine dönüştürür. Bu kâbusun kaynağı, Zefir'in inekle âdeta şeytani bir anlaşma yaparak annesini öldürmesidir. İneğin bu ölümü, onun filmdeki rolünü sonlandırmadığı gibi, daha da karmaşık bir hale getirmektedir. Nergis, ölümünden sonra bir hayalet gibi hem Zefir'in öznelliğine hem de “gözleştirme” tekniği yoluyla filmin anlatı diline musallat olur.

Çalışmanın ikinci aşamasında, Emre Yeksan'ın *Yuva* (2019) filmi üzerinden irrasyonel kesmeler ile dokunsallık arasındaki ilişki incelenecektir. Üçüncü aşamada ise, önceki bölümlerde ele alınan filmler üzerinden, hayvan-oluş yaşayan karakterlerin yüz ve el bölgelerinin yakın çekimler, irrasyonel kesmeler ve diğer sinematografik yöntemlerle nasıl bulanıklaştırılıp yersizyurtsuzlaştırıldığı tartışılacaktır. Bu üç aşamalı analiz, hayvanların kayboluşu ve hayvan-oluş süreçlerinin hem karakterlerin öznelliğini hem de filmlerin estetik yapısını nasıl etkilediğini anlamaya yönelik bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Buradan hareketle, Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan filmlerinde hayvanların filmlerin sinematografik diline nüfuz ederek karakterlerin ve anlatının dönüşümüne katkı sunduğu ve hayvanların başkalığını ortaya koyan anlatıların inşa edildiği argümanı üzerinde durulacaktır.

4.1. HAYVANIN POLİTİK GÖZÜYLE “DOKUNMAK”

“İnsanın ölümle göz göze geldiği söylenmiştir de bir yengeçle göz göze niye gelinmesin?” (Karasu, 2012, s. 76).

Elias Canetti’nin de dediği gibi, hayvanların insanı nasıl gördüğünü kısıtlı yönleriyle gözlemleyerek tahmin edebilmek de onların bakışı tarafından görülmenin ve bilinçlerine nüfuz etmenin olanaksızlığı, karşımıza katı bir duvar gibi çıkar: “Hayvanlarda elde edilemeyecek olan: onların bizi nasıl gördüğü[dür].” (2014, s. 111). Deleuze ve Guattari, her ne kadar bir hayvanın dünyasının başka canlıların dünyasıyla girdiği oluşumsal bağlar yoluyla inşa edildiğini belirtmiş olsa da (1987, s. 313), bu tespit, Uexküll’ün hayvanların iç dünyasının nasıl oluştuğuna yönelik tespitleriyle ilgili değildir. Uexküll, bir hayvanın dünyasını anlamının, bireysel deneyimlerle kavranmasının basit olmadığını vurgulamıştır (Batukan, 2015, s. 74). Nitekim edebiyat, sanat ve sinemada, hayvanların iç dünyası genellikle ya onların gözlemlenebilen kısıtlı yönleriyle ya da çoğunlukla insan biçimci bir yaklaşımla temsil edildiği söylenebilir. Hollywood’un hayvanları insan dönüştürdüğü yapımlar ya da çizgi filmlerdeki konuşan hayvan imgeleri, insanın hayvanlara yüklediği anlamla ilgilidir. Belma Baş’ın *Zefir* filmi ise, sinema tarihinde hayvanı insan biçimci rollere büründürmeden, onun bakışını filmin anlatıcısı haline getirebilmeyi başarmış nadir eserlerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bölümde, *Zefir*’de Nergis adlı ineğin bu gözleştirme tekniği yoluyla, insan biçimci olmayan bir anlatıcı pozisyonunu nasıl elde ettiği sorusu Nergis’in politik dokunuşu üzerinden açıklığa kavuşturulacaktır.

Olay örgüsü Ordu’da küçük bir orman köyünde geçen *Zefir* (Baş, 2011), adını aldığı sekiz-dokuz yaşlarındaki Zefir (Şeyma Uzunlar) adlı bir kız çocuğunun anne özlemini, erginleşme sürecini ve varoluşsal sancısını merkeze alır. Sözlü anlatımın oldukça sınırlı olduğu filmde, olayların akışı çoğunlukla görsel ve işitsel imgeler üzerinden takip edilebilmektedir. Bu nedenle film, izlenmesi ve anlamlandırılması oldukça zor bir anlatıma sahiptir. Ancak olay örgüsünü kısaca özetlemek gerekirse, anne özlemi çeken Zefir, annesi Ay’ın (Vahide Perçin) kendisini terk etmesi karşısında derin bir buhrana sürüklenir. Filmin sonunda, annesi Zefir’i bir kez daha terk etmeye hazırlanırken Zefir

onu köyün çıkışındaki uçurumdan iterek öldürür. Film, bu dramatik ve çarpıcı bir sahneyle sona erer.



Görsel 39: Film, Nergis'in öznel bakışıyla açılır. (Baş, 2011)

Bu büyüme sürecinde, anne-çocuk arasındaki sancılı ilişki, filmin merkezine maddilik ile simgesellik arasında bir işlevle dahil edilen Nergis'in gözünden aktarılır. Aynı zamanda, anlatıda bu cinayetin Nergis ile ilişkisi önemli bir soru olarak öne çıkar. Bu sorunun belirginleşmesini sağlayan unsur, Ay ve Nergis'in Zefir ile olan ilişkilerinin, biyolojik anne ve doğa ana kavramları etrafında derinleştirilmiş olmasıdır. Nergis, bir yandan Ay'ın simgesel bir eşleniği rolünü üstlenerek anne-çocuk ilişkisinin toplumsal, kültürel ve politik boyutlarını irdelemek üzere konumlanırken diğer yandan bu feminist perspektifin insan-hayvan ve kültür-doğa ayrımı gibi kavramlarla ilişkilendirilmesinde önemli bir işlev üstlenir. Bu yönüyle ekofeminist bir bakış açısı barındıran *Zefir*, “toplumsal cinsiyet” ve “çocuk/luk meselesi” gibi konuları ele alırken bu meselelerin insanın hayvanlar üzerindeki egemenliğiyle ilişkili felsefi boyutlarını da derinleştirir.

Filmde toplumsal cinsiyet ve insan-hayvan ilişkisi arasındaki epistemolojik bağlantıların bu şekilde kurulmasını sağlayan anlatım unsurunun, Nergis'in üstlendiği müdahil anlatıcı rolü olduğu söylenebilir. Nergis'in anlatıcı gözü, yalnızca olayları kaydeden veya gözetleyen bir konumda değildir; aksine, olayları eleştirel bir düzlemde yapılandırarak filmin anlatımına doğrudan katkıda bulunur. Nergis'in, insan biçimci temsillere

başvurmaksızın, toplumsal cinsiyet ve çocukluk gibi politik sorunsalları irdelemek üzere anlatıcı olarak konumlandırılması ve bu sorunsalları “zoomorfik” bir bakışla sunması, ona belirgin bir politik derinlik kazandırır. Bu çerçevede, *Zefir*’in simgesellik ile maddilik arasındaki ilişkiyi temel alarak inşa ettiği anlatım stratejisinde, “hayvan gözü”nün politik niteliğinin filmin sinematografik dili aracılığıyla dokunsal bir boyut kazandığı söylenebilir. Bu ilişkiyi anlamak için öncelikle *Zefir* ve *Ay* arasındaki ilişkinin dinamiklerine bakmak gerekir.

Ay, kıyafetleri, botları ve sırt çantasıyla gezginleri andıran bir giyim tarzına sahiptir. Bu imgeler üzerinden, onun bir tür insani yardım kurumunda çalıştığını ve göçebe bir yaşam sürdüğünü söyleyebiliriz. Bu nedenle çocuğunu anneannesi ve dedesine emanet etmiştir. Özgürlüğüne verdiği önem, çocuğuyla ilişkisinde sürekli bir ikilem yaşamasına neden olur. Filmdeki salyangoz, *Ay*’ın bu bağımsızlığını vurgulayan metaforlardan biridir. Bu açıdan baktığımızda, Selin Ünal’ın da belirttiği gibi, “*Ay* figürü gerek tavırlarıyla gerek gezici bir birey olduğunu gösteren kıyafetleriyle dayatılan klasik anne imajının reddi olarak çıkar karşımıza” (2023, s. 63). Annenin bu bağımsızlık arzusu, çocuğuyla ilişkisini “zehirli” bir hâle dönüştürür. Bu ilişkinin izini zehirli mantar imgesi üzerinden de takip edebiliriz. *Ay*, uçurumun kenarında babasıyla *Zefir* hakkında konuşurken elindeki mantarı gösterir ve babası, bunların zehirli olduğunu söyler. Bu ifadenin hemen öncesinde baba, kızına *Zefir* ile ilgilenmesi gerektiğini hatırlatır. Bir sonraki sahnede, *Zefir* oyun oynarken arkadaşına bulduğu bir mantarın zehirli olduğunu söyler. Zehirli mantar imgesi, anne-çocuk ilişkisindeki bozulmayı simgeleyen önemli bir ipucu sunar.

Bu sahneden sonra *Ay* ile *Zefir* arasındaki ilişki giderek gerilimli bir hâl alır. *Ay*, son gelişinde *Zefir*’e uzun süreliğine gitmek zorunda olduğunu açıklar. Bu durumun farkına varan *Zefir*, annesine karşı sert bir tavır takınır. Örneğin, annesi uyumadan önce içmesi için süt getirdiğinde, çeşitli bahaneler öne sürerek içmeyi reddeder. *Ay*, ertesi gün evden ayrılacağını belirtir ve sabah *Zefir*’e görünmeden evden çıkar. Ancak *Zefir*, bu durumu sezmiş ve erkenden uyanmıştır. Gizlice annesini takip eder. *Ay*, *Zefir*’in kendisini takip ettiğini fark eder ve uçurumun yanına kadar ona eşlik etmesine izin verir. Bu yürüyüş sırasında *Zefir*’i ikna etmeye çalışır. Ancak uçurumun kenarında durdukları sırada, *Zefir*

soğukkanlı bir şekilde “git öyleyse” diyerek annesini uçurumdan iterek öldürür (Baş, 2010).

Zefir’in annesini öldürmesinin ardındaki en büyük neden, aşırı sevgidir. Meryem Köse, “Çocukluğun Katışıksız Kadir-i Mutlaklığı” başlıklı yazısında bu cinayeti “Orestes sendromu” ile açıklamaktadır. Köse’ye göre, sevgisizlik ya da bastırılmış duygular, anne-çocuk arasında tehlikeli bir rekabete yol açabilir ve bu durum, çocuğun annesini öldürme isteğini ifade eden “Orestes sendromu” ile sonuçlanabilir. Annesine ulaşamayan Zefir, bu eksiklik sonucunda Ay’ı öldürmüştür (Köse, 2011). Ancak film, her ne kadar ilgiyi anne-çocuk ilişkisine odaklasa da asıl vurguyu çocuğun büyüme ve “insanileşme” sürecine yapmaktadır. Annenin çocuk karşısındaki sorumsuzluğuna ilişkin bir vurgu bulunsa da bu vurgu aynı zamanda çocuk dünyasını anlamaya yönelik bir çabayı da tamamlamaktadır. Her ne kadar, cinayet bu kıskançlığın bir sonucu olarak görülebilse de metnin diğer anlam katmanları dikkate alındığında, çocukluktan olgunluğa geçiş yapan bireyin modern dünyanın sorunlarına karşı direnişine de işaret etmektedir.

Sembolik bir anlatımla örülmüş olan film, bu açıdan çocuğun “insanileşme” sürecini de merkeze almaktadır. Ay’ın, Zefir’in bir prototipini, yani onun gelecekteki hâlini temsil ettiği söylenebilir. Bu tespitin izleri, Belma Baş’ın ilk filmi *Poyraz*’daki (2006) Poyraz karakteri üzerinden sürülebilir. “Metinler arası” düzleminde değerlendirildiğinde, Ay karakterinin *Poyraz* filmindeki Poyraz adlı çocuğun olgunlaşmış hâli olduğu söylenebilir. *Poyraz*, anneannesinin ölümü üzerinden ölümle ilk karşılaşmasını ve büyüme sancısını yaşayan bir çocuğu merkeze alır. Filmin açılış sekansında, Poyraz elinde kabuğundan çıkıp yürüyen bir salyangoz tutmaktadır. Bu metafor, Poyraz’ın erginleşmesini simgeler ve *Zefir* filminde, Ay’ın ilk görüldüğü sahnede, salyangoz bu kez Zefir’in elinde görünür. Zefir’in elinde görülen salyangozun, *Poyraz* filmindeki Poyraz karakterine işaret ettiği söylenebilir. Başka bir deyişle, salyangoz imgesi iki film arasında “metinler arası” bir bağlantı kurar. Bu bağlantı, çocukluk ve olgunluk arasındaki ayrıma dikkat çeker. Poyraz (yani Ay), büyümüş, muhtemelen birçok bireysel sancılar yaşamış ve özgürlüğünü bulmak için diyar diyar dolaşmıştır. Ay’ın özellikleri dikkate alındığında, onun bu bireysel sorunlarını görmek mümkündür.

Bu açıdan, iki film arasındaki bağlantının çocukluk-olgunluk döngüsüne işaret ettiği ve Zefir'in de büyüdüğünde modernitenin benzer sorunlarıyla karşılaşacağı söylenebilir. İlk bakışta Zefir'in annesini öldürmesi, çocuğun aşırı sevgisi ve kıskançlığıyla açıklanabilir gibi görünse de filmdeki olgunlaşma izleği dikkate alındığında bu cinayet, modernitenin yarattığı bireyselliğin reddi olarak değerlendirilebilir. Yani, annenin öldürülmesi, filmde bireyselliğin sembolik olarak yok edilmesi anlamına gelir. Bu açıdan, Zefir'in annesini öldürmesinin ardında, olgunlaşmaya karşı bir direniş hamlesi bulunmaktadır. İnsanileşme sürecine yönelik bu müdahalede ise Nergis merkezî bir rol oynar. İleride detaylandırılacağı üzere, bu cinayette Zefir ile Nergis arasındaki “gizli” ittifakın, filmin insanın moderniteye karşı doğa içindeki konumunu yeniden bulmaya yönelik yaklaşımıyla yakından ilişkilidir. Nergis'in bu arayışa nasıl müdahil olduğu sorusu, Gilles Deleuze'ün “hayvan-oluş” kavramı üzerinden açıklık kazanabilir. Ancak öncelikle Zefir'in bu deneyiminden önce doğayla ve doğadaki ölüm kavramıyla nasıl tanıştığına bakmak yerinde olacaktır. Zira onun sırasıyla Nergis'i ve ardından annesini öldürmesi, ölüm kavramını nasıl içselleştirdiğiyle yakından ilişkilidir.

Film, geniş ve engin bir orman üzerinde uçuşan kuşların sesleriyle örülü bir manzaranın hâkim olduğu bir görüntüyle açılır. Çocuklar derenin kenarında yemiş toplarken, bir salyangoz yavaş adımlarla ilerler ve hemen geride, çalılarının arasından manzarayı gözlemleyen bir inek belirir. Çerçevenin dışından, uzaklardan gelen testere sesleri eşliğinde köyün gündelik yaşamına dair bir betimleme yapılır. Gündelik yaşamın bu rutinleri ve salyangozun yürüyüşü, Necdet Dümelli'nin *1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası* başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, taşradaki zamanın akışını ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda “Zefir'in taşrasını kuran [...] zamansal durumdur” (2019, s. 76).

Çeşitli biçimlerde tekrar eden bu zaman-imgelerin yavaş bir tempoda sunumu, yalnızca Zefir'in özlem dolu bekleyişini ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda hayvanların ve diğer doğa unsurlarının uzun çekimler ve alan derinliği gibi tekniklerle gösterilmesinin bu imgelere dokunsal bir nitelik kattığı söylenebilir. Annesiyle ormana gittiği bir sahnede ise Zefir, eline aldığı bir tırtılı incelerken kamera tırtıla yine yakın çekimlerle odaklanır. Köydeki inekler, köpekler ve ağaçlar da benzer bir biçimde uzun çekimlerle sunulur. Bu

belgeselvari anlatıma dayalı imgeler, taşranın yavaşlığını ve Zefir'in içsel zamanını, başka bir deyişle bekleyişini ortaya koyarken hayvanların bedenlerine dokunsal bir özellik kazandırır.

Tüm bu yakın çekimler, belirli duygusal durumlar yaratırken, hayvanların eylemlerini (ölüm, yürüme, sürünme vb.) ajite etmeden, doğrudan kendi varlıklarıyla öne çıkarmayı amaçlayan bir anlatım stratejisi barındırır. Zefir'in annesini beklediği ve sonrasında gitmesini beklediği süreçteki yavaşlık ve bu sürece eşlik eden imgeler, Zefir'in içinde bulunduğu çaresiz ruh halini ortaya çıkaran saf optik imgeler olarak öne çıkarlar. Bu saf optik imgeler onun ölümle tanışmasında karşımıza çıkarlar. Örneğin, Zefir ve dedesinin ormanda karşılaştığı bir domuz ölüsü, yakın çekimlerle kadrja alınır. Modern dünyayla bağı son derece zayıf olan ve halk bilgeliğine sahip dedesinin rehberliğinde, Zefir domuzu gömer. Bu sahne, insanın doğa içerisindeki hayvanlarla ilişkilerinin kopuk olmadığı bir zamanı hatırlatır. Kamera, hayvanın çürüyeyen bedenine yakın çekimlerle odaklanarak, Zefir'in ve onun gözünden izleyicinin "ölüm"ün varlığına ve doğasına dokunmasını sağlar. Benzer şekilde, Zefir sobanın yanında elinde tutup okşadığı bir salyangoz yakın çekimlerle gösterilir.



Görsel 40: Ormanlık alanda karşılaşılan çürümüş domuz ölüsü. (Baş, 2011)

Bu dokunsal imgeler sayesinde *Zefir*, insan ile hayvanların ortak olgusunu ölüm üzerinden öne çıkarır. Filmde yer alan hayvanlar, artık salt bir imge ikamesi olarak değil, doğrudan sahnenin aktif katılımcıları olarak sunulmaktadır. Ancak, bu dokunsal imgeler

yalnızca görüntülerin gerçeklik katmanını, yani belgesele yaslanan anlatımını güçlendirmek amacı taşımaz. Ölüme ilişkin bu dokunsal imgeler, Zefir'in hayvan-oluş ve doğa-oluş süreçleri üzerinden inşa edilen özneliliğiyle birlikte daha derin bir düzeyde açıklık kazanmaktadır.



Görsel 41: Zefir'in “inek-oluş” sürecine geçtiği sahne. (Baş, 2011)

Zefir, bir gün arkadaşıyla birlikte Nergis'i önüne katıp köyün girişindeki uçuruma doğru sürükler. Yukarıdaki görselin olduğu sahnede, Nergis'i uçuruma doğru zorla götürürler. İneğin ve çocukların bağırışları birbirine karışır. Bu olayın ardından, köydeki herkes Nergis'i aramaya başlar. Zefir, bu durumu gizlese de içten içe vicdan azabı duymaya başlar. Çünkü ona sütünü veren Nergis'in kaybolmasına neden olmuştur. Üstelik, Nergis'in sahibi Havva, ineğin kayboluşu nedeniyle büyük bir üzüntü içindedir. Zefir, köyün dışındaki tepenin üzerinde Nergis'i bekleyen Havva'nın yanına gider, ona sırtını dayar ve onun bekleyişine ortak olur. Vurgulamak gerekirse, Zefir'in Nergis'i uçuruma sürüklediği sahnede, hayvan-oluşa geçtiği söylenebilir. Bu noktada Zefir, Deleuze'ün *Anlamın Mantığı*'nda ifade ettiği şekilde, “kişisiz bir tekilliğe” doğru geçiş yapar (2015, s. 237). Bu başkalaşmış özneliliğin ise, sonrasında Zefir'in annesine duyduğu sevgi ve özlem duygusunun nefrete dönüşmeye başlamasına zemin hazırladığı söylenebilir.

Anne-çocuk arasındaki bu duygusal kopuşu süt imgesi üzerinden takip etmek mümkündür. Ay'ın köye geldiği sahneye kadar, inek metaforik bir işlevle karşımıza çıkar ve bu metaforik bağlantı Zefir ile Ay arasında bir özdeşleşme açısından inşa edilir. Ancak, Nergis'in kaybolup, ardından Ay'ın gelişiyi birlikte bu özdeşleşme kırılmaya başlar. Bu

noktada, Zefir annesine karşı nefret duymaya başlarken Nergis'i özler hale gelir. Örneğin Nergis kaybolduğu için başka ineklerin sütünü içmeyi reddeder. Aynı şekilde, annesinin ona getirdiği sütü de kabul etmemesi, Nergis ile arasında güçlü bir bağ kurduğunu gösterir.

Bu yer değiştirme, filmin politik bakış açısını da açığa çıkarır. “Simgesel” düzlemin çelişkileri ve acıları karşısında, çocuk “imgesel” evreye doğru geçiş yapmaya çalışır. Bu hususa bir röportajında değinen Belma Baş, *Poyraz* filmindeki çocuğun “tek gerçek ‘anne’ olan tabiattan” kopmadığını belirtmektedir. Baş, *Zefir* filmindeki çocuğun ise, anneden kopup farklı bir birey olma sürecine girerken kültürel alana dahil olma konusunda bir direniş içinde olduğuna dikkat çeker. Zefir'in Nergis ile bağı, bu bağlamda insanın tabiata olan bağlılığının ve ondan kopamamasının bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Baş'ın da ifade ettiği gibi: “İnsanlık olarak hiçbir zaman büyümüyor ve ‘tabiat ana’nın sütünden kesilmiyoruz. Onun sütünden kesilmemiz demek, bu gezegendeki varlığımızın sona ermesi demek[tir]” (Baş, 2011).

Zefir'in “inek-oluş” sürecine geçmesinden sonra, filmin anlatı dilinin de dönüşmeye başladığı ve ineğe ile diğer hayvanlara yüklenen metaforik anlamların kırılmaya yüz tuttuğu söylenebilir. Uçurum sahnesine kadar, Zefir'in annesine duyduğu özlem, çevresindeki hayvanları annesiyle özdeşleştirmesine yol açar. Örneğin, filmde sıkça gördüğümüz salyangozlar, daha önce de belirtildiği gibi, Zefir'e annesini çağırıştırır. Bu özdeşleşme en belirgin şekilde Nergis ile olan ilişkisinde kendini gösterir. Zefir'in Nergis'e bağlılığının ardındaki temel nedenlerden biri, onu annesiyle özdeşleştirmiş olmasıdır. Nitekim, başka ineklerin sütünü içmeyi reddetmesinin ardında da Nergis'in bu rolünün olduğu söylenebilir.

Bu “hayvan-oluş” sonrasında, Nergis metaforik yüklerinden kurtularak fantazmatik bir düzleme geçiş yapar. Bu noktada, Nergis filmde iki farklı şekilde karşımıza çıkar. İlk olarak, sahnedeki varlığını insan biçimci herhangi bir temsile başvurmaksızın, “her ne ise o olarak” sergiler. Ancak, filmin sembolik katmanlarında, Zefir'in doğa-oluşa geçişinde bir köprü işlevi üstlenir ve bu bağlamda fantazmatik bir rol taşır. İneğin bu fantazmatik rolü, onun varoluşunu asimile etmekten ziyade, yalnızca Zefir'in hayvan-oluşunun

kavramsal düzlemini kurar. Nergis aynı zamanda, mitolojideki Narkissos karakteriyle ilişkilendirilerek, Zefir'in narsistik kişiliğinin inşasında önemli bir rol oynar. Zefir'in benliğinin ve bireysel bütünlüğünün parçalanarak "kişisiz bir tekillik" yönelmesi, Deleuze'ün işaret ettiği narsistik yara aracılığıyla mümkün olur. Bu süreçte, Nergis Zefir'in başkalaşımında bir köprü işlevi görür. Filmin bu fantazmatik evreninde, Nergis hayvan-oluş yoluyla Zefir'i "kişisiz bir tekillik"e doğru çeker ve çocuğun sembolik düzende sahip olduğu konumu yerinden eder.

Buna göre, Ay'ın öldürülmesi basit bir kıskançlık olayı olarak değerlendirilemez; bu durum, filmin insan-hayvan ayırımına yönelik bir müdahalesi olarak ele alınabilir. Buradan hareketle, Zefir ve Nergis arasındaki "şeytani ittifak"ın, Zefir'in insanileşme sürecini tersine çevirmeye yönelik bir arayış barındırdığı yorumu yapılabilir. Filmin son sahnesinde, Zefir annesini öldürdükten sonra aşağı iner ve annesinin bedenini çalılarla örter. Ardından, cebinden çıkardığı sandviçi yerken, karşıdaki ağaçların arasından kendisini izleyen Nergis ile göz göze gelir. Ayağa kalkar, Nergis'in yanına gider ve ona sarılır. Zefir'in annesini öldürüp Nergis'e doğru yönelmesinin, insandan ve kültürden doğaya doğru bir geçişi ifade ettiği söylenebilir.

Bu geçişle birlikte, filmde karşılaştığımız özdeşleşme ilişkisinin sert bir şekilde kırıldığı ve biyolojik annenin terk edildiği görülür. Zira Nergis'in uçurumdan düşerek kaybolduğu sahneden hemen sonra Ay'ın çıkagelmesi, bu iki figür arasında bir özdeşlik kurulmasına yol açar. Bu sahneyle birlikte, anne ve çocuk arasındaki gerilim belirginleşir. Zefir, beklediği ilgiyi bulamayınca annesinden uzaklaşmaya başlar; çeşitli bahaneler öne sürer ve annesinin elinden süt içmeyi reddeder. Bir başka örnekte Zefir'in annesini öldürmeden önceki gün, kekik toplamak için bahçeye çıktığında bir çift ölü kertenkele görür ve onları gömer. Bu ölümler, ölü kertenkeleler, ölü domuz ve zehirli mantar sahneleri üzerinden de takip edilebilir. Buna göre, Nergis'in hayvan-oluş sonrasında Zefir'in öznel konumuna musallat olduğu ve onu "kişisiz bir tekillik"e giden yolculuğunu inşa ettiği söylenebilir. Bu örnekler, Nergis'in, Zefir'in simgesel evresini sekteye uğratıp onu imgesel evreye, yani doğaya doğru yönlendirdiğini açıklar niteliktedir. Bunlar, Zefir'in, annesini sembolik düzlemde öldürmeye çalışacağını önceden haber veren imgelerdir. Zefir, annesini taşlarla gömdükten sonra kendinden emin adımlarla Nergis'e doğru yürüyüşü ve

ona sarılışı onun doğayla arasındaki ilişkiye yönelik bir bütünlük arzusunu açıkça ortaya koyduğu söylenebilir.

Ancak, bu şeytani anlaşmanın nasıl yapıldığı, filmin hikâyesinde değil, sinematografik dilinde gizlidir. Özetleyecek olursak, buraya kadar yapılan analiz, Nergis ve Zefir arasındaki “şeytani ittifak”ın nasıl geliştiğiyle ilgilidir. Nergis’in kayboluşunun ardından Havva ve köylüler ineği aramaya başlar, ancak bu arayış filmin son sahnesine kadar sürer ve sonuçsuz kalır. Zefir de onlara eşlik eder. Bu pişmanlık, Zefir’in öznelliğine bir hayalet gibi musallat olur ve bu musallat olma, Zefir’in inekle “şeytani bir anlaşma” yaptığı izlenimini yaratır. Filmin açılış sahnesinde, kamera yabani yemiş toplayan çocukları gösterdikten hemen sonra Zefir’e odaklanır ve ardından derenin gerisinde, çalıların arasında bulunan Nergis’e doğru kaydırılır. Nergis’in gözüne yapılan yakın çekimin ardından, “anneee...” diye bağırarak bir çocuğun [Zefir’in] çığlığı eşliğinde, kamera bir vinç hareketiyle uçuşunun üstüne doğru sert bir şekilde kaydırılır. Bu hareketli çekim, filmin kapanış sekansında da aynen tekrarlanır. Kapanışta, Ay uçurumdan düşerken Zefir yine “anneee” diye bağırır. Zefir, uçurumdan aşağı inip annesini çalıların gömdükten sonra, karşıda, aynı ağacın arkasında Nergis’i görür. Bu iki sekans arasındaki ilişki, bütün anlatının Nergis’in gözünden sunulduğunu düşündürmektedir. Buna göre, Nergis’in olayları yalnızca kaydeden bir kamera gözü ya da basit bir metafor olmadığı; aksine, tüm olaylar zincirini bir arada tutan, onları anlamlandıran ve filmin hem içeriğinin hem de sinematografik dilinin merkezinde yer alan bir anlatıcı-karakter konumunda olduğu söylenebilir.

Elbette Nergis, tüm olayları aktaran tek anlatıcı değildir. Gérard Genette’nin “edebî odaklanma” anlayışından hareket eden François Jost, sinemadaki üç türlü “gözleştirme” biçimine dikkat çekmiştir. Birincisi, kameranın karakterin gözüyle aynı yerde durduğu “iç durumlar”dır. İkincisi, kameranın otonom olduğu “dış durum” ve son olarak kameranın tarafsız bir konum edindiği “sıfır durum”dur. Sıfır durumda kamera, gösterdiği şey adına kendini silmektedir (Deleuze, 2021, s. 216). *Zefir* filminde, kamera zaman zaman Nergis’in gözüne geçerek “gözleştirme” işlemini gerçekleştirmektedir. Ancak tüm anlatı Nergis’in gözünden aktarılmamıştır. Zira David Bordwell’in de belirttiği gibi, bir filmin tamamen bir kişinin gözüyle anlatılması mümkün değildir. Sinemadaki anlatıcı,

edebiyattaki gibi net sınırları olan bir unsur değildir. Her film bir öyküleme evrenine sahip olmakla birlikte, zorunlu olarak bir anlatıcıya sahip olmayabilir (Bordwell, 1985, s. 61). Ayrıca Deleuze’ün dikkat çektiği üzere, iç odaklanma yoluyla yapılan bu tür gözleştirme, “[...] bir karakterle ilgili olmayıp imgede var olan bütün merkezleri ilgilendirir [...]” (Deleuze, 2021, s. 216).

Bu açıdan *Zefir*’de, gözleştirilen Nergis, izleyicinin özdeşlik kurabileceği bir “duyu-motor” bağ üzerinden yerleştirilmemiştir. Bunun yerine, *Zefir*’in “hayvan-oluş” yoluyla “kişisiz bir tekilliğe” geçtiği bir durumda, Nergis de bu oluş üzerinden filmdeki anlatıcı rolünü duyumsatmayı başarır. Bu duyumsama alanı, bir yandan Nergis ile Ay arasındaki metaforik bağ kırıken diğer yandan toplumsal cinsiyet meselesi üzerinden Nergis’in politik bir aktör olmasının yolunu açar. Nergis’in politik düzlemde öne çıkan bu rolü, daha önce de belirtildiği üzere, filmin doğa ve hayvan karşısındaki etik-politik hamlesiyle doğrudan ilişkilidir. Son kertede, *Zefir*’de ineğin dokunsallığı, hayvanların gündelik hayattaki kayboluşuna ilişkin çarpıcı bir veri sunmaktadır.

Bu fantazmatik imge ve kayboluş arasındaki ilişki ise Nergis’in ölüm oluş süreci üzerinden takip edilebilir. Nergis filmin başında ortasında ve sonunda olmak üzere üç kez sahnede görünür ve bu üç sahne de anlatının kırıldığı noktalardır. Filmin açılış sahnesinde inek anlatıcı-gözlemleyici bir pozisyonda yer alır ve sonrasında *Zefir*’in annesiyle ilişkisini bir hayvanın gözünden görmenin olanaklarını açmaya çalışır. İkinci sahnede kaybolur ve kaybın ardından Ay çıkagelir. Bu sahneden sonra *Zefir* ve Ay arasındaki gerilim tırmanmaya başlar. Üçüncü sahnede, yani son sahnede bu esrarengiz kayboluş esrarengiz bir bulunuşla noktalanır. Ay, *Zefir* tarafından öldürüldükten hemen sonra Nergis ortaya çıkar. Özetlemek gerekirse, Nergis anlatıyı başlatır, ortadan kaybolur ve sonra tekrar ortaya çıkıp anlatıyı sonlandırır. Bu kaybolma-bulunma izleği “selektör imge” adıyla kavramsallaştırılabilir. Selektör, trafikte özellikle karanlıkta ilerleyen araçların karşı şeritten gelen araçlara kendisini fark ettirmek için farlarını uzun ve kısa aralıklarla yakıp söndürmesini sağlayan bir aygıttır. *Zefir*’deki bu kayboluş-bulunuş izleğine dayalı selektör imge, Nergis’i anne-çocuk arasındaki ilişkinin merkezine taşıırken, diğer yandan hayvanların gerçek dünyadaki yokluğunu anlamak için bir anahtar sunmaktadır. Elbette filmde hayvanların dünyadaki sorunlarına doğrudan temas eden bu

türden bir vurgu bulunmamaktadır. Ancak filmin anlatı evrenindeki temalardan biri olan insan-doğa ilişkisine eklemlenen bu imge kurma stratejisi bu yorumu yapmak için olanak tanımaktadır.

Hayvanların gündelik hayattaki durumunu ifşa eden bir diğer veri, Nergis'in hayalî imgesinde bulunabilir. Nergis'in sahnedeki esrarengiz varlığı, filmin anlatı evrenini baştan sona kuşatan hayalî bir bakışın parçası olarak değerlendirilebilir. Buna göre, Nergis'in bu son hâli, Gilles Deleuze'ün tanımladığı saf optik bir imgeye tekabül etmektedir. Saf optik imgeler, eylemi ikinci plana iterken, nedensellik ve gerçeklik ilişkisini “hayalî bakış” yoluyla inşa etmeyi mümkün kılar. Bu hayalî bakış ise gücünü anılardan ve fantezilerden alır (Deleuze, 2021, s. 18). Bu imge aracılığıyla, nesnel-özel, gerçeklik-hayal, fiziksel-zihinsel gibi ikilikler bir tür “ayırddilemezlik” noktasına ulaşır (Deleuze, 2021, s. 19). Nergis'in gerçeklik ve fantazma arasında gidip gelmesi; özellikle son sahnede hayalî bir bakışla ortaya çıkması, Deleuze'ün ifade ettiği saf bir olaya işaret eder. Bu saf olay, Nergis'in fantazmatik imgesi ile kayboluş imgesi arasındaki bağda ve hayvanların gerçek dünyadan kayboluşu ile ilişkili bir şekilde temellenir.

Sonuç olarak, *Zefir*'deki fantazmatik hayvan imgesinin, *Zefir*'in iç dünyasındaki gerilimleri açıklamak için kullanılan basit bir metaforik araç olmadığı; hayvanların gerçek dünyadaki koşullarına temas ettiği ve onların kayboluşuyla ilişkili bir tezahür olduğu söylenebilir. Bu tezahürden hareketle, hayvanların filmin sinematografik diline politik olarak dokunduğu sonucuna varmak mümkündür. Filmin son sahnesinde, Nergis ve *Zefir*'in “göz göze” geldiği anda oluşan duygulanım, çağdaş insanın kaybettiği bir deneyimi arzulamasının ve bu deneyimi yeniden tesis etme çabasının bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Politik olarak dokunulmuş bu dilin, hayvanların “başkalığını” görünür kılmanın yolunu da açmaktadır.

4.2. “İRRASYONEL KESME”NİN DOKUNSA DİLİ

Gilles Deleuze'e göre, modern sinema, dünyadan kopan bireyin inancını yeniden tesis etmek amacıyla tamamen yeni bir imgelem türü yaratmıştır. Modern insanın parçalanmış özneliliği ve içinde bulunduğu “saf optik durum”, bu filmlerin irrasyonel kurgularına

dayanan anlatı tarzıyla doğrudan ilişkilidir. İmgelerin bağımsız şekilde birbirine bağlanma biçimi, bu inancı yeniden oluşturma amacı taşır. Deleuze, irrasyonel kesmelerin bu anlatı dilinde önemli bir rol oynadığını ve dokunmayı mümkün kılmanın yolunu açtığını belirtir (2021, s. 223).

Modern sinema, klasik sinemanın motor duyu işlevini ve nedensellik kipini irrasyonel kesmelerle yeniden inşa ederken, sinemaya “saf dokunma hissi” gibi daha önce sahip olmadığı bir işlev kazandırmıştır. Bu yöntem, göz aracılığıyla bedenin duysal sistemlerini harekete geçirmenin bir yolunu geliştirir. Bazı yönetmenler, varlıkların dokunsal imgelerini görme duyusuna dahil etmeyi amaçlar (2021, s. 23). İrrasyonel kesmenin hayvanlara sağladığı bu türden bir dokunsal işlevi, *Yuva* filmindeki deneysel görsel dilde izlemek mümkündür.

Yuva filminde temsili aşmaya yönelik stratejilerden birinin izleyici pozisyonu üzerinden geliştirildiği söylenebilir. İrrasyonel kesmelerle oluşturulan sinematografik dil, hayvanlar ve orman için temsil dışı bir alan sunar. Bu müdahalenin, orman imgesinin paradoksal sunumuyla gerçekleştirildiği belirtilebilir. Örneğin, açılış sekansında kamera, vinç çekimi ile aşağı kaydırılarak ormanın içine doğru yaklaşır. Çekim açıları, kamera hareketleri ve alan derinliği kullanılarak orman, tüm canlılığı ve bileşenleriyle sahneye taşınır. Ardından, Veysel bu sahneye yavaşça dâhil olur; bu ilk sahneden itibaren belgeselvari ve sade bir anlatım inşa edilir. Bu belgeselvari anlatımda Veysel’in ormandaki gündelik yaşamı, yürüyüşler yapmak, nehirde yüzmek, yaralı hayvanları iyileştirmek ve kayalara tırmanmak gibi aktivitelerle sade bir biçimde sunulur. Özellikle “alan derinliği” tekniği, ormanın bu gerçekçi imgesini pekiştirirken izleyiciye, Veysel ile özdeşleşerek ormanı deneyimleme fırsatı sunar. Bu deneyimi güçlendiren bir diğer teknik ise hareketli çekimlerdir. Alan derinliği ve sabit uzun çekimler, ormanın fiziksel gerçekliğini yansıtırken; omuz kamerasıyla yapılan hareketli çekimler, izleyiciye ormanı Veysel’in bakış açısından görme ve deneyimleme olanağı yaratır. Sonuç olarak, film, farklı tekniklerle izleyiciyi ormanın içine çeker; bu dünyayı doğrudan deneyimlemesini sağlayacak bir anlatı inşa eder.

Ancak bu ikna çabası, ilk bakışta izleyiciyi ormanla özdeşleştirme amacı güdüyor gibi görünse de aslında bir “yanıltmacanın” parçasıdır. İzleyici hem ormanın içine taşınmakta hem de buna paralel olarak dışına itilmektedir. Bu paradoksal durum, filmin orman imgesini oluşturma stratejisiyle doğrudan ilişkilidir. Bu stratejinin işleyişini ve işlevini açıklamadan önce, izleyicinin ormanın dışına nasıl itildiğini incelemek gereklidir. Bu süreci mümkün kılan ilk unsur, çerçeve kullanımıdır. Aşağıda bulunan Görsel 42’de görüldüğü üzere, “1:33” kare ekran formatı tercih edilmiştir. Dar çerçeve, sıkışmışlık hissi uyandırırken çerçeve kenarlarının ötesine taşan siyah arka plan, mekânın kurmaca bir evren olduğunu vurgulamaktadır. Klasik anlatı sinemasında genellikle kullanılan “büyülü evren” ve bu evrenin faydalandığı psişik süreçler, izleyiciyi çoğu zaman özdeşleşme yoluyla “dikizci” bir konuma iter. Böyle bir anlatı biçimi, izleyiciyi edilgen bir pozisyona çeker. Elbette, “gerçek” izleyici, bilgi birikimi ve yorumlama becerisiyle, kapalı bir anlatıya sahip bir filme karşı bile eleştirel bir duruş sergileyebilir. Burada vurgulanan temel nokta, bir filmin öngördüğü ve arzuladığı izleyici pozisyonudur. Buna göre, bir yönetmen, oluşturduğu zihinsel atmosfer ile izleyiciye belirli anlamlar dayatmak yerine, düşüncesini aktarabileceği izleyici pozisyonları yaratmayı hedefler.



Görsel 42: "1.33" Kare formatı (Yeksan, 2019)

Yuva filminde kullanılan çerçeve biçiminin, ormanı kurmacanın bir parçası olarak konumlandırırken izleyiciye “dikizci” konumun dışına çıkma fırsatı sunduğu

söylenbilir. Bu yaklaşım, zımni izleyiciye eleştirel bir sorgulama alanı açabilmektedir. Çerçeve oranın yanı sıra, ses ve renk kullanımı da ormanı otantik ile kurmaca arasında bir yere taşır. Daha önce de belirtildiği gibi, orman genellikle canlı renkler ve huzurlu ses imgeleri (ağaç hışırtıları ve hayvan sesleri) ile yansıtılmaktadır. Ancak bu imgelerin yanında yer alan rahatsız edici ve diegetic olmayan kaotik sesler, izleyicinin ormanla özdeşleşmesini engellemeye yönelik bir kurgu stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Karakterin (Veysel'in) davranışları da bu stratejiyi tamamlayan bir unsur olarak öne çıkar. Veysel sürekli bir telaş halindedir; onun görünürdeki mutlu davranışlarının ardındaki panik halinin, koşuşturmacalarının ve gülmeyen yüzündeki karamsarlığın, izleyicinin huzurlu bir orman imgesiyle özdeşleşmesini zorlaştırdığı söylenebilir. Sonuç olarak, bir yandan alan derinliği, hareketli çekimler ve kamera açılarıyla izleyici ormanın içine çekilirken, diğer yandan dar çerçeve biçimi, ses ve renk kullanımı ile karakter tasarımı, izleyiciyi bu imgeden uzaklaştırarak mesafeli bir konuma yerleştirmektedir. Zımni izleyicinin bu paradoksal konumu iki önemli sonucu ortaya koyar. Birincisi, geniş açılı objektiflerle yapılan çekimler, ormanı bitimsiz bir uzam olarak çerçeveye dahil ederek, onun büyüklüğünü, tekilliğini ve yaşayan bir varlık olduğu fikrini “duyumsatan” bir anlam katmanı inşa etmektedir. İkincisi, bu kurgu biçiminin, orman ve hayvanlar gibi insan-dışı varlıkların tekilliklerini öne çıkarırken her türlü analogi tehlikesini ötelediği söylenebilir. Bu bağlamda, zımni izleyicinin bu paradoksal konumunun, ormanın tekilliğini güçlendirdiği ve karşı karşıya olduğu yıkım karşısında izleyiciyi politik bir tavır almaya yönlendirdiği söylenebilir.

Filmde orman, temsilin dayattığı insan-merkezli bakış açısının ötesine taşınırken, orman ile insan arasındaki ideal 'ilişki' biçimi için de belirli stratejiler geliştirilmiştir. Peki, insan-merkezli olmayan bir temsil nasıl mümkün olabilir? Diğer varlıkların dünyadaki konumları 'insan'ın bakış açısının süzgecinden geçmek zorundaysa, orman ile insan arasında hiyerarşik olmayan bir düşünce biçimi ve birlikte yaşamın izleri nasıl sürülebilir? *Yuva*'da bu hamlenin nasıl yapıldığı sorusuna cevap aramak için Deleuze'un, Francis Bacon'ın resimlerine ilişkin analizlerini içeren *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* başlıklı kitabı bir anahtar sunabilir.

Deleuze, bu çalışmasında, “organik beden”in ötesinde bir beden anlayışını araştırmak için Bacon’ın biçimsizleştirilmiş figürlerine yönelir ve bu figürler aracılığıyla “temsil”i kırmanın yollarını tartışır. Bu bağlamda, Antonin Artaud’nun “organsız beden” kavramı ışığında, “merkezsiz” bir toplum arayışına dayalı bir düşünce biçimi geliştirmeye çalışır. Deleuze’e göre “organsız beden”, literal anlamda organları olmayan bir beden değildir, yalnızca organlar arası organizasyona dayanmayan bir bedendir. Organların sabit gösterenler oluşturduğu sistemin dışında bir anlam mantığına dayanır ve bir aradallığını “yoğunlaşma” ilkesiyle kurar. Başka bir ifadeyle, organlar arası hiyerarşik ilişkiden öte, düzeylerden ve eşiklerden oluşur. Temsilin “yerliyurtlulaştırma”sına karşı bir “kaçış çizgisi” meydana getirebilir (2009, s. 48-50).

Deleuze’ün belirttiği üzere Bacon’ın figür tasarımlarında “organsız beden”i mümkün kılan resmetme yöntemi şu şekildedir: Bu resimlerde “yüz” ile “kemik” ve “et/baş” arasında bir ayrım yapılır. Deleuze’e göre yüz ve kemik/omurga, organik bedenin temel göstergeleridir. Bacon’ın figürlerinde, yüz ve kemik, etten ayrılarak biçimsiz bir baş bölgesi oluşturur. Deleuze, yüzün organik bedenin ve kimliğin inşa edildiği merkezi bir bölge olduğunu ifade eder. Bacon’ın resimlerinde yüz, bu merkezi konumunu kaybettikten sonra başın herhangi bir parçasına indirgenerek bedeni, temsil rejiminden kurtarmanın ve temsili aşmanın imkânını sunar. Baş ve yüz arasındaki ayrımlar önemini yitirdikten sonra beden-zihin, insan-hayvan arasındaki radikal ayrımlar da ortadan kalkmanın yolunu bulabilir: “[...] ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnîdir: domuz zihni, bufalo zihni, köpek zihni, yarasa zihni. Bu, Bacon’ın bir portreci olarak yürüttüğü çok özel bir projedir [...]” (2009, s. 28).

Bacon’ın resimlerinde, kan, et ve baş üzerinden kurulan “ortak olgu”, insan-hayvan arasında bir ayırdedilemezlik bölgesi yaratır. Deleuze’e göre bu, oluşun gerçekliğidir: “Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken hayvansa bir insandır” (2009, s. 32). Böylece, Bacon’da merhamet ve acıma gibi ahlaki yaklaşımlar yerini, bu “ortak olgu” ve oluşun dayattığı merkezsiz bir etik-politik vizyona bırakır. Bu insan-hayvan ortaklığı, Bacon’ın figürlerini bir adım öteye taşıyarak “diyagram”ın oluşum alanını tanımlar. Diyagram, figür oluşturma bir yöntemi olarak işler. Bacon’ın diyagramlarında ağız genişletilir,

baş döndürölüp biçimsizleştirilir; bir kısmı bez veya süngerle silinir ve fırça ile yeniden şekillendirilir. Başın parçalı hali, sahra, okyanus, gergedan derisi gibi doğa unsurları üzerinden doğa-oluşa geçiş yapar (2009, s. 93-94). *Yuva* filminde, insan (Veysel) ile doğa (orman) arasındaki ilişkinin izi, bu tür bir “ortak olgu” üzerinden takip edilebilir. Ancak bu ortaklık, Bacon’ın resimlerinde olduğu gibi “et ve kan”da değil, “gövde” imgesinde bulunabilir. *Yuva*’da gövde imgesi, insan ile ağaç, orman, nehir ve taş arasında bir ayırdedilemezlik bölgesi oluşturarak insanın doğayla hiyerarşik olmayan bir ilişki kurmasına olanak tanır.



Görsel 43: İlineksel Kesme. (Yeksan, 2019)

Bu gövde imgesini oluşturan temel teknik, görüntünün deneysel kullanımında gizlidir. Filmin görsel dili büyük ölçüde üst üste bindirme şeklindeki görüntü tasarımlarına dayanır. Örneğin, Veysel ve Hasan’ın görüntüleri, ağaçların, taşların ve diğer doğa unsurlarının görüntüleriyle üst üste veya yan yana getirilerek sunulmaktadır. Bu türden görüntü kullanımları, özellikle insan ile ağaç, kaya, hayvan ve dere gibi unsurlar arasında bir bağ oluşturur. Veysel’in birinci günün sonunda ormandaki uğraşlarını bitirip bir ağacın dibinde uyuşakaldığı sahne, bu tekniğe örnek teşkil eder ve Görsel 43’te görüldüğü üzere üst üste bindirilmiş bir kurguyla aktarılmıştır. Benzer bir uygulama, Hasan’ın gaz bombalarından kaçtığı sahnede görülürken, Görsel 44’te ise daha özel bir duruma rastlanır. Burada, Veysel’in yüzü, burun çıkıntısı ve sakalları, ormanın tepe kısmını

andıracak şekilde görüntüye eklenmiştir. Bu imge, hem Veysel'in ölümünü haber veren bir anlatı işlevi taşır hem de insan ile orman arasındaki özel bağı vurgular. Dolayısıyla, görüntülerin bu şekilde kurgulanması, insan ile doğa arasındaki ortak olguyu inşa etmeye yönelik olduğu söylenebilir.



Görsel 44: Veysel'in ölümünü ilineksel bir anlatımla ifade eden bir kesme. (Yeksan, 2019)

Gövde imgesinin en belirgin ifadesi, Hasan'ın büyük ağacın içinde bulunduğu sahnede görülür. Hasan, Veysel'i ararken ayağını incitir ve Ülgen (İmren Şengel) adındaki kadın tarafından yuva ağacının altındaki mağaraya götürülür. Bu mağarada Hasan büyük bir başkalaşım geçirir. Görsel 'de, ağaç görüntüleri ile Hasan'ın yüzü üst üste bindirilmiştir. Dikkatle incelendiğinde, bu görüntü tasarımının, Hasan'ın yüzünü parçalayıp biçimsizleştiren bir estetik ortaya koyduğu fark edilir. Ağacın gövdesi Hasan'ın bedenini sararken, dallarının yüzünü sarmaşık gibi kuşatıp yüzün bütünlüğünü bozduğu görülmektedir. Bu estetik müdahale, ağaç ile insanın birbirine karışarak "birleştirilmiş bir gövde" imgesi meydana getirdiği söylenebilir.

Film, insan ile ağaç arasındaki metafizik ayrımları silerek, gövdeyi ortak bir olgu olarak sunar. Deleuze'ün (2009, s. 32) Bacon'ın figürlerine dair tanımladığı 'ayırdedilemezlik' bölgesi, bu ortak olgu ile ilişkilendirilebilir. Film, ormanı bir düşünce mekânı olarak ele alırken, insan ile doğanın kırılğan, sonlu ve ölümlü varlıklar olarak paylaştığı ortak

imgeyi öne çıkarır. Buna göre *Yuva* filminde ormanın, yalnızca bir fiziksel çevre unsuru değil, aynı zamanda bir düşünce mekânı olarak da tasarlandığı söylenebilir. Bu düşünce mekânı, ormanı kategorik ayrımlardan sıyrarak “özerk” bir varlık statüsüne kavuşturur; insanı ve diğer varlıkları metafizik ontolojinin özcü yaklaşımlarının ötesine taşır. Deleuze’ün ifade ettiği gibi, “anlamın ontolojisi kendini ancak kendi belirlenimleri, yan formun evreleri içinde bilen bütüncül Düşünce [...]” (2009b, s. 28) ise, *Yuva*’da da anlam, ormanın düşünce mekânı aracılığıyla ortaya çıkar. Bu imge, bütün varlıkları kuşatmayı amaçlayan bir “dünya hareketi” olarak değerlendirilebilir.

Bu düşünce imgesinin yarattığı evren, aynı zamanda bir direniş diyagramı oluşturur. Bu diyagramda orman, direnişin bir aktörü haline gelir. Doğanın direnişe katılma biçimi, temsili aşmanın bir yolu olarak da değerlendirilebilir. Bu sayede bu direnişin, biyoiktidar karşısında bir hamle teşkil ettiği söylenebilir. Ancak, ormanın bu failliği, ne yalnızca çevreci aktivistlerin temel dayanağı olan “hak” ettiği düzleminde ne de anlatı sinemasındaki insan-biçimci temsiller yoluyla gerçekleşmektedir. Anlatı sinemasında doğa yanlısı filmlerde sıkça karşılaşılan izleklerden biri, ormana yüklenen insan-biçimci rollerdir. *Yuva*, orman imgesini, söz gelimi *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule (The Lord of The Rings: The Two Towers, Peter Jackson, 2002)* ve Orhan Oğuz’un *Manisa Tarzan’ı* (1994) gibi filmlerdeki insan-biçimci temsillerden farklı bir düzlemde ele almaktadır.

Sonuç olarak, *Yuva* filminde orman, bir düşünce mekânı tasarlanırken insan ve diğer varlıklar arasındaki hiyerarşik konumların aşıldığı söylenebilir. Anlam, belirlenimlerin dışındaki bu merkezsiz zemin aracılığıyla, biyoiktidarın dayandığı antropolojik makineyi işlevsiz kılacak bir politik perspektife kapı aralamaktadır. Filmin, estetik tavrı, ormanı ve içindeki hayvanları “oldukları gibi” kurgularken insan ve diğer varlıkların ortak olgusunu “gövde” imgesi etrafında birleştirmektedir. Bu stratejinin ise, Veysel ve Hasan’ın “hayvan-oluş” ve sonrasında “orman-oluş” halleri aracılığıyla, ormana ve hayvanlara politik bir donuşuz kazandırdığı söylenebilir. Ormanı ve hayvanları bu düzleme çeken en önemli anlatı unsuru ise irrasyonel kesmelerdir.

4.3. “ÜÇÜNCÜ KİŞİ”NİN “ORGANSIZ BEDEN”İYLE DOKUNMAK: “SURATSIZ” YÜZLER VE “İKTİDARSIZ” ELLER

Gilles Deleuze, felsefe tarihinde bedenin genellikle özgür düşüncenin önünde bir engel olarak görüldüğünü vurgular. Geleneksel beden-zihin ayrımı çerçevesinde, düşüncenin saf ve bağımsız bir şekilde işleyebilmesi için bedenin dışlanması gerektiği fikri yaygındır. Ancak Deleuze, bu görüşe karşı çıkarak düşüncenin ancak bedenin düşüncenin inşasındaki rolünün kabul edilmesiyle hayat bulabileceğini savunur. Ona göre, beden ile düşünceyi ayıran ontolojik ayrımlar aşıldığında, her iki alan da ayrılmaz bir bütünlük içinde işler: “Artık yaşam düşünce kategorilerinin huzuruna çıkarılmayacak, düşünce yaşam kategorilerinin içine fırlatılacaktır” (2021, s. 231). Deleuze’ün bu yaklaşımı, Antonin Artaud’nun “organsız beden” kavramından etkilenmiştir. Artaud’ya göre, beden bir organizma değildir; organizma, bedenin düşmanıdır. Organizma yaşam formu değil, yaşamın hapisanesidir; çünkü temsilin ve hiyerarşilerin temelinde organizma yer alır (Deleuze, 2009, s. 48).

O halde temsil için âdeta bir temel oluşturan organik bedenin çözüldüğü noktalar nelerdir ve bu çözülme nasıl mümkün olmaktadır? Her şeyden önce, organlar arasındaki organik ve hiyerarşik ilişkiler ağının çözülmesi mümkün müdür? Deleuze’ün resim, edebiyat ve sinema gibi farklı disiplinlerde yaptığı metin analizlerinde, bu temsil biçiminin aşılma yollarını görmek mümkündür. Örneğin, Deleuze, Francis Bacon’ın bedene dair stratejilerinde, figürasyonların bir “duyumsama mantığı” geliştirdiğini belirtir. Bu duyumsama mantığında, duyumsama, klişenin ve önceden yapılmışın karşıtıdır; doğrudan sinir sistemine temas etmenin bir yolunu arar (2009, s. 40). Bacon’da duyum, bir düzenin diğerine geçişiyle oluşur ve bu geçiş, bedenin biçimsizleşmesi yoluyla gerçekleşir (2009, s. 41). Ancak Bacon, figürü tamamen saf dışı bırakma yoluna gitmemiş; aksine, figürü bir güç haline getiren dayanakları aşmayı hedeflemiştir (2009, s. 42). Türk sinemasında bu tez kapsamında incelenen filmlerde, karakterlerin yüzleri ve ellerine yapılan vurgular, Deleuze’ün “organsız beden”e ilişkin bu tespitleri doğrultusunda çözümlenebilir.

4.3.1. “Suratsız” Yüzler

Gilles Deleuze’e göre yüz, kristalize bir bölge olarak kendi başına bir bütündür ve açık bir yapıya sahiptir. Bu durum, yüzün anlama yön veren, belirli ve tamamlayıcı bir alan olduğunu ifade eder. Yüz, yerinden edilmiş ya da bağlamından koparılmış göstergelerin kendilerini bağladıkları anlamlılık merkezini oluşturur. Dolayısıyla, yüz, “gösterge rejimi”ne dayanak oluşturan ve bu bağlantıları şekillendiren temel bir bölgedir. Deleuze, yüzün göstergelere anlam ve içerik kazandıran merkezi bir unsur olduğunu şu şekilde açıklar: “Yüzsellik, tüm bu göstergeler ve yorumlar kümesi üzerinde maddi olarak hüküm sürer. (Psikologlar bebeğin annenin yüzüyle ilişkisi üzerine, sosyologlar ise kitle iletişim araçları ve reklamcılıkta yüzün rolü üzerine kapsamlı yazılar yazmışlardır)” (1987, s. 115). Başka bir ifadeyle, yüz hem bireysel hem de toplumsal anlamlandırma süreçlerinde baskın bir rol oynar. Francis Bacon’ın resimlerinde yüzü silikleştirmek için geliştirilen piktürel stratejilerin ardında, yüzün temsil rejimindeki bu merkezi rolünü kırmaya yönelik bir amaç yatmaktadır. Deleuze’e göre, Bacon’ın figürleri bir beden olmalarına rağmen bir yüze sahip değildir. Hatta bu figürlerin yalnızca bir baş bölgesinden ibaret olduğu bile söylenebilir:

Bu ikisi arasında büyük fark vardır. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da bedene bağlı bir uzuvdur. Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnidir: domuz zihni, bufalo zihni, köpek zihni, yarasa zihni... Bu Bacon’ın bir portreci olarak yürüttüğü çok özel bir projedir: yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak. (2009, s.28)

Deleuze’ün belirttiği gibi, Bacon’ın figürlerindeki hayvan-oluşa geçmiş baş bölgesi, biçimsel olarak bir hayvan değildir; yalnızca “çizi olarak hayvandır” (2009, s. 28). Figüre eklemlenen hayvanlar, figürü bir hayvana benzetmekten ziyade, insanı figürün sınırlarından kurtararak bir “ayırdedilemezlik” ve “kararverilemezlik” bölgesine yerleştirir. Bu süreçte insan bir hayvan olurken, hayvan da bir zihin olmanın yolunu bulur (2009, s. 29). Ancak vurgulanması gereken bir nokta şudur: “Önemi ne kadar büyük olursa olsun, hayvan-oluş, figürün yok olduğu, daha derin ve algılanamaz bir oluşa doğru atılmış bir adımdan fazlası değildir” (2009, s. 34). Bacon’ın yüzün temsil gücünü hayvan-oluş aracılığıyla yerinden eden bu resimleri, “organsız beden”e doğru atılmış bir adım olarak değerlendirilebilir.

Ressamın psişesi, imgenin bu türden bir inşasında kolaylık sağlayabilir. Ancak nesne ile imgesi arasındaki ilişkiyi mekanik bir üretimle mümkün kılan sinema ve fotoğrafın, insan yüzünü bu şekilde nasıl dönüştürdüğü sorusu önem kazanmaktadır. Zira Roland Barthes'ın belirttiği gibi, bir fotoğraf, göndergesinden, yani temsil ettiği şeyden asla tamamen ayrıştırılamaz (1982, s. 5). Benzer şekilde, André Bazin de “fotografik imge nesnesinin kendisidir” diyerek, sinemanın resimden farklı bir ontolojiye sahip olduğunu belirtir (2009, s. 162). Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge* kitabının “Sinema, Beden ve Beyin, Düşünce” başlıklı bölümünde, sinemanın bedeni bir araç olmaktan çıkararak düşünceyi beden aracılığıyla inşa etme yönündeki hamlesine dikkat şu şekilde çeker: 'Sinema zihinle, düşünceyle olan bağlarını (artık bedenin aracılığıyla değil) bedenle kurar. “Bir beden versenize bize”, öncelikle kamerayı gündelik bir bedene takmak demektir. Beden asla şimdiki zamanda değildir; önceyi ve sonrayı, yorgunluğu, bekleyişi içerir” (2021, s. 231). Deleuze'e göre, sinema, düşünceyle olan bağlarını artık zihin aracılığıyla değil, doğrudan beden aracılığıyla kurmayı başarmıştır: “Gelgelelim bedenin başka bir kutbu daha vardır, başka bir sinema-beden-düşünce bağı. Bir beden “vermek”, bedene bir kamera takmak böylece başka bir anlam kazanır [...]” (2021, s. 232). Sinema, bu yönüyle, bedeni bir araç olarak görmekten uzaklaşarak düşüncenin doğrudan kendisiyle ilişki kurmanın bir yolunu yaratır.

Deleuze sinemanın bedenle bu tür bir ilişkisini ise zaman-imge sinemasının ürettiği “gestus” kavramında bulur. Brecht'in tiyatroya kazandırdığı “gestus”, olay ya da hikâyeye indirgenmeyen bir koordinasyon biçimidir ve toplumsal bir bağlama birlikte ortaya çıkar. Gestus, tavırlar arasında bir bağ kurar, ancak bu bağı önceden var olan bir olay örgüsü ya da eylem imgeye dayandırmadan oluşturur. Deleuze'e göre örneğin John Cassavetes, zamanı bedene ve düşünceyi yaşama sokmak için olay örgüsünü, eylemi ve mekânı bozarak bir gestus yaratır: “[...] karakter kendi bedensel tavırlarına indirgenir ve bundan çıkması gereken de bir gestustur [...]” (2021, s. 234-235). Cassavetes'in *Yüzler* (1968) filminde, bekleyişi, yorgunluğu ve bunalımı ifade eden yüz buruşturmaları, bedensel tavırların zaman-imgeye dönüşümüyle ilişkilidir (2021, s. 235).

O halde insan yüzünün gestus aracılığıyla insanın merkezde olmadığı bedensel bir tavra dönüştüğü tespitinden yola çıkarak hayvan yüzünün de “konuşan” yüzün ötesine geçip

dokunsal bir nitelik kazandığı söylenebilir. Yüz, organik bedenin merkezi olarak, insan ile hayvanı ayıran düşünce sistemlerinin temelini oluşturur. Emanuel Levinas'ın “yüz” kavramına göre, yüz, “aynı”nın kendisini “başka”da sunma biçimidir ve bu karşılıklı ilişkiyi ancak insan yüzü sağlayabilir; çünkü insan yüzü, “aynı”nın “başka”yı teşhis etmesini mümkün kılar (Şimşon, 2015, s. 39). Ancak Derrida'nın Levinas üzerinden insan yüzünün metafizik yönüne ilişkin yaptığı uyarıları hatırlayacak olursak hayvan yüzünün dokunsal bir olanaktan yoksun bırakılmaktadır (2008, s. 12). İşte Deleuze'ün gestus kavramı, zaman-imgeye açılan bir filmde insan yüzünün organik bedenden ayrılarak hayvan dünyasıyla nasıl ilişkilendiğini anlamak için bir anahtar sunabilir. Bu noktada öncelikle *Abluka* filmine bakılabilir.

Abluka filminde köpek, siyasal sorunların merkezine maddilik ve simgesellik arasındaki bir konumda taşınır. Ahmet ve Coni adlı köpeğin yüzlerine yapılan yakın çekimlerin, filmin gestusu bağlamında ele alındığında, yüzün merkezi konumunu yerinden etmeye yönelik bir işlev gördüğü söylenebilir. Görsel 7'nin gösterdiği sahnede, duvarda bir gedik açmaya çalışan Ahmet'in yorulmuş ve bıkkınlık noktasına gelmiş hali tasvir edilir. Bu sahnede Ahmet'in yüzü, bekleyişin, yorgunluğun, baş dönmesinin ve toplumsal bir bunalımın bedensel bir tavrına dönüşür. Toplumsal bunalımın Ahmet'in yüzündeki bu ifadesi bir saf optik imge olarak demlendirilebilir. Deleuze'e göre bu tür imgeler “[...] tahammül edilemez, dayanılmaz bir şeyi yakalamamızı sağlar” (2021, s. 29). Bu tahammül edilemez olan durum üzerinden, filmin politik imgesinin Ahmet'in yüzündeki duruş ve tavır ile ilişkili olduğu söylenebilir.

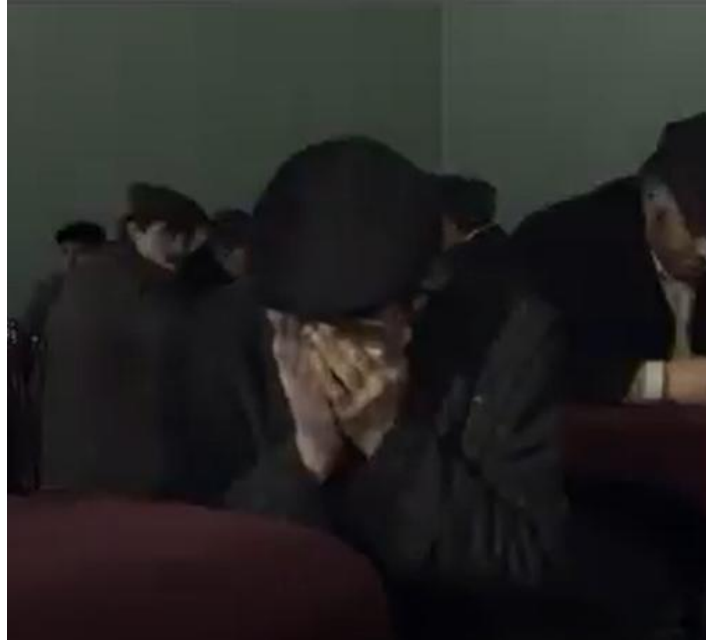
Görsel 7'de, Ahmet ve Coni'nin yüzleri benzer bir şekilde vurgulanır. Ancak Ahmet'in hayvan-oluş süreci dikkate alındığında, bu benzerlik basit bir analojinin ötesine geçer. Hayvan-oluş sayesinde Ahmet'in yüzü, iletişim gücünden yoksun, ifadesiz ve neredeyse suratsız bir forma dönüşür. Bu dönüşüm, Ahmet ile Coni arasında bir 'ayırdedilemezlik' bölgesi oluşturur. İki varlık arasındaki ilişkinin analojiyi aşmasında, yüzlerin insan-hayvan ilişkilerini sorgulayan belirli bir toplumsal bağlamda sunulması etkili bir rol oynar. Coni, toplumsal ve siyasal ablukadan çıkamayan Ahmet'in karşılaştığı dayanılmaz duruma bir kaçış rotası sunar. Bu ilişki, Ahmet'in yüzünü insan dışı bir düzleme taşır ve

insan-hayvan ayrımını sorgulayan bir estetik inşa eder. Filmin sonunda, iki karakterin de öldürülmesi, bu duyumsallığı daha da güçlendiren bir etki yaratır.

Kosmos filminde kesmelerle anlatıya dahil edilen hayvan yüzleri, filmin görsel dilindeki en güçlü “gestus” örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Açılış sahnesinde, Battal’ın Neptün’ün kardeşine kendi canını vermesinin ardından Görsel 45’te bir ineğin yüzü ekrana gelir. Mezbahada kesilmeyi bekleyen bu inek, film boyunca insan dünyasındaki çeşitli şiddet sahnelerinin öncesinde ya da sonrasında anlatıya dahil edilir. Dramatik bir anlatım dili üzerine inşa edilen filmin “gestus”unda bu hayvan yüzü, yalnızca dramatik sahneleri pekiştiren bir estetik imge olmanın ötesine geçer; karakterlerin yüzlerindeki bedensel tavrı metafiziksel sorunlar açısından soruşturan politik imgeler haline gelir. Örneğin Görsel 46’da Battal’ın terziye yaşamını aktardığı sahneden hemen sonra terzi, elleriyle yüzünü kapatarak ağlamaya başlar. Bu sahnenin ardından, Görsel 47’de mezbahada kesilmeyi bekleyen ineğin kanlı yüzü ekrana yansıtılır. Bu iki görsel imge arasındaki ilişkiden hareketle, ineğin kanlı yüzü, “biyoiktidar”ın hem insanlar hem de hayvanlar üzerinde kurduğu şiddet mekanizmasını vurgular.



Görsel 45: Mezbahadaki ineğin bakış açısının anlatıcı perspektifiyle birleştiğini gösteren sahnelerden biri. (Erdem, 2010)



Görsel 46: Terzinin ağladığı sahne. (Erdem, Kosmos, 2010)



Görsel 47: Mezbahanedeki ineğin öldüğü sahne. (Erdem, 2010)

Sonuç olarak, *Kosmos*'taki bu kanlı hayvan yüzünün, toplumsal bağlar arasında bir ip görevi gördüğü için politik bir muhteva kazandığı söylenebilir. Filmin “gestus”unu bu şekilde inşa eden hayvan yüzü bu şiddet sarmalını ifade ederken kazandığı politik muhteva filmdeki hayvanlarla dokunsal temas kurmanın yolunu açmaktadır. Ayrıca Battal’ın tiratlarındaki söz ediminin bedenleştirilip dokunsal bir hale gelmesinde bu “saf optik” hayvan imgelerinin önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Yuva filminde, Hasan, Maya adlı köpeği öldürdüğünde hayvan-oluş sürecine girer. Bu sarsıntıyla ormanda Veysel'i ararken kendisini "yuva ağaç" olarak bilinen ağacın altındaki mağarada bulur. Görsel 32'de, Hasan'ın yüzünü kaplayan ağaç dalları, kökleri, bir insan eli ve mağaranın duvar desenleri, yersizyurtsuzlaşmış bir yüz bölgesi oluşturur. Bu sahneden sonra mağaradan çıkan Hasan, ormanda yankılanan hayvan seslerini anlamaya çalışır ve ormanın bir üyesi olduğunu hisseder. Buna göre Hasan'ın hayvan-oluş ve orman oluş sürecinde, bu yüz müdahalesinin kritik bir rol oynadığı söylenebilir.

4.3.2. “İktidarsız” eller

İnsan eli, evrimin kültürel, işlevsel ve sosyal yönlerine önemli katkılarda bulunmuş bir organdır. İnsan elinin, insanın en yakın akrabaları olan primatların avuç içleriyle evrimsel benzerlikler taşımasına rağmen, modern insan türünün şekillenmesinde etkili olan bir dizi ayırt edici özelliği vardır. İlk evrimsel dönemlerde, dört ayak üzerinde yürümeye destek olan eller, iki ayaklılığa geçişle birlikte özgürleşmiş ve nesneleri manipüle edebilen bir aygıt dönüşmüştür. Bu süreçte, özellikle başparmak, insan elinin belirleyici bir özelliği haline gelmiştir. Zamanla *Homo Sapiens*'in eli, harekete olan bağımlılığını azaltmış ve beyinle daha güçlü bağlantılar kurmuştur. İnsan elinin üç temel tanımlayıcı özelliği - kapma, hassas kavrama ve güçlü kavrama- insanların ayrı bir tür olarak sınıflandırılmasının temelini oluşturmuştur (Chavez ve Morrell, 2022, s. 181-182). Frank R. Wilson da bu konuya dikkat çekerek bilişsel bilimin, insan elinin evrimsel önemini göz ardı edemeyeceğini savunur. Ona göre, insan zekâsı, el ve beyin fonksiyonlarının birbiriyle bağlantısına dayanır ve bu ilişkinin tarihsel kökenlerini görmezden gelen herhangi bir teori eksik kalacaktır. Wilson'a göre;

El, beyinde o kadar geniş bir şekilde temsil edilmektedir ki, elin nörolojik ve biyomekanik unsurları kendiliğinden etkileşime ve yeniden organize olmaya o kadar yatkındır ve elin bireysel kullanımına yol açan motivasyonlar ve çabalar o kadar derin ve geniş köklere sahiptir ki, İnsan yaşamının temel bir zorunluluğunu açıklamaya çalıştığımızı kabul edin. (2013, s. 22)

Leonard Lawlor'un belirttiği üzere, Heidegger hayvanların insanlardan farklı olarak ellerinin olmadığını öne sürer. Heidegger'e göre el ve düşünme arasında organik bir bağ bulunmaktadır. İnsana en yakın primatların düşünemediğini çünkü ellerinin olmadığını,

yalnızca “kavrayıcı organ”larının bulunduğunu varsayar (2007, s. 47-48). Lawlor, Derrida’dan hareketle, Heidegger’in kavrayıcı organ ile insan eli arasındaki ayrımı, “alma-verme” ikiliği üzerinden kurduğunu belirtir. Hayvanın kavrayıcı organ olarak eli, varlığın özüne “olduğu hâliyle” erişim sağlayamaz. Buna karşılık, insan eli, bir şeyi tutarken o şeyle düşünsel bir bağ kurar ve bu bağ sayesinde varlığa erişim sağlar. Heidegger, “alma-verme”yi geçişsiz bir şekilde düşünür; bu iki kavram arasındaki ilişkide el, kendisini insanın yerine ikame ederek varlığa erişir. Ancak, Heidegger’in bu görüşü, (onun “metafizik ontoloji”den kaçma çabasına rağmen), ele yüklediği insan merkezli anlam nedeniyle hayvanları düşünceden yoksun makineler olarak gören geleneksel felsefi görüşe geri dönmesine neden olur (Lawlor, 2007, s. 47-48). İnsanı merkeze alan bu düşüncede el, doğayı biçimlendirmenin, ona hükmetmenin ve yaşamsal ritmi kesintiye uğratmanın başrol oyuncusudur. Bu tezde analiz edilen filmlerde, elin bu hegemonyasına karşı geliştirilen estetik hamlelerin izi sürülebilir.

Zefir filminde, Zefir’in ormanda hayvanların izini sürdüğü sahneler boyunca ellerine yapılan yakın çekimler dikkat çeker. Görsel 48’de Zefir, ormanda bulduğu bir tırtılı incelerken; Görsel 49’da ise ölen bir kertenkeleyi gömerken elleri odağa alınır. Bu el imgeleri, salyangozu okşarken, ölü bir domuza veya ağaçlara dokunurken de karşımıza çıkar. Deleuze’ün, Bresson’un sineması üzerinden dikkat çektiği gibi, modern sinemada dokunmanın merkezindeki el bile yerinden edilmiş, görmeye tabi kılınarak bir nesne hâline getirilmiştir (2021, s. 23). Zefir’in sürekli hayvanlarla ve doğayla temas halinde olan elleri, onun öznelliğinin bu oluş süreçleri tarafından şekillendiğini gösterir. Zefir’in ellerine yapılan bu vurgular, filmin final sahnesinde anlam kazanır.



Görsel 48: Zefir’in, tırtılla kurduğu dokunsal ilişki yakın çekimlerle betimlenir. (Baş, 2011)



Görsel 49: Yakın çekimler aracılığıyla Zefir'in ölü kertenkeleleri gömme süreci, karakterin doğayla olan ilişkisini ve sahnenin dokunsal estetiğini ön plana çıkarır. (Baş, 2011)

Filmin sonunda Zefir, iki eliyle annesini uçurumdan iter. Bu sahne, anne-çocuk arasındaki iktidar ilişkisini problematize ederken deyim yerindeyse ellerin hayvanlar ve doğa üzerindeki tahakkümünü de tartışmaya açar. Film, eli merkezî konumundan çıkarmak için bu özel anlatım stratejisini devreye sokar. Bu cinayetten hareketle Zefir'in ellerinin, onun hayvan-oluşa ve doğa-oluşa geçtiğinin bir kanıtı olarak da görülebilir. Bu oluşun önündeki temel engellerden biri ise “anne” kavramıdır. Zefir'in annesini itme hareketi, önceden planlanmış bir cinayet değildir; o anki duygu durumu içinde, “kararverilemez” bir şekilde gerçekleşir. Bu kararverilemezliği tetikleyen unsur ise Zefir'in ellerinin, “oluşlar” yoluyla kazandığı otonomluktur. Eller, burada yalnızca bir araç değil, aynı zamanda Zefir'in oluş süreçlerini yansıtan bir özneleşme biçimi hâline gelir.

Koca Dünya (Erdem, 2016) filminde ise eller Zuhal'in ormana tam anlamıyla uyum sağlamasının önündeki engellerden biri olarak dikkat çeker. Zuhal, ormana geldikten sonra çevresinde hayvanlardan başka kimseyi bulamaz ve yalnızlığını gidermek için ormandaki hayvanlarla konuşmaya çalışır. Bir gün, barakanın ötesinde ölen yaşlı bir kadınla karşılaşır. Zuhal, kadının üzerini ağaç yapraklarıyla örter ve kadının ellerini (Görsel 50) sıkıca tutar. Ölüyle kurduğu bu duygusal bağda, ellerine yapılan yakın çekimlerle bu temas vurgulanır.



Görsel 50: Zuhâl'in, ölü kadının ellerini tutarak sahnenin dokunsal ve duygusal boyutunu güçlendirdiği anlatı bölümü.

Bir başka sahnede, Zuhâl ayağını suya koyduğunda bir balık gelip ayaklarına dokunur. Hemen ardından, Ali ve Zuhâl'in kamp ateşinde bir balık pişirdiği görülür. İki kardeş arasında geçen diyaloga göre, Zuhâl bu balığı elleriyle yakalamıştır. Ali, bu maharetinden dolayı Zuhâl'i överken Zuhâl pişen balığı elleriyle tutmaya çalışır ve bu sırada ellerini yakar. Bu detaylar, Zuhâl'in elleri üzerinden insanın doğa üzerindeki egemenliğine yönelik bir eleştiri yapıldığı söylenebilir. İlerin doğayla olan temaslarının, bir yandan Zuhâl'in doğaya uyum sağlama sürecini yansıtmak, diğer yandan doğa üzerindeki tahakkümünü görünür kılmak ve bu tahakkümü eleştirel bir çerçevede tartışmak amacıyla tasarlandığı ifade edilebilir.

Yuva filminde, Veysel'in ormanda bir kayaya tırmandığı sahnede (Görsel 51), bir insan eli akan dereyi ve yanındaki büyük bir kayayı okşamaktadır. Bu elin Veysel'e ait olduğu söylenebilir, çünkü sahnenin sonunda Veysel, kayanın arkasından tırmanarak ortaya çıkar. Bu detay, insan (Veysel) ile doğa arasında özel bir ilişkinin varlığına işaret etmektedir. Ayrıca, nehri okşayan büyük bir el görüntüsü yaratılarak doğa ile dokunsal bir bağ kurulur.



Görsel 51: Veysel'in ilineksel-optik el imgesi. (Yeksan, 2019)

Bu tür görsel imgeler filmde birçok sahnede tekrar eder. Örneğin, daha önce bahsedilen Görsel 31’de, Hasan’ın yüzünü kaplayan bir el imgesi bulunmaktadır. Filmin deneysel anlatı stratejisi, bu tür sahnelerde dokunma duyusunu elin iktidarını saf dışı bırakacak şekilde kurgulanmıştır. Bu kapsamda, saf optik imgeler aracılığıyla el, ormanla bütünleşmenin yolunu, kendi egemenliğini aşarak bulmaya çalışır ve bunu yaparken bu görsel anlatı yoluyla dokunma gücünü göze devreder; el, insan merkezli olmayan bir dokunsal nitelik kazanır ve ormanın duyumsatılmasının bir aracı haline gelir.

Zefir, *Kosmos*, *Yuva* ve *Koca Dünya* filmleri göz, yüz ve el bölgeleri üzerinden analiz edildiğinde hayvanların bu tez kapsamında incelenen filmler özelinde Türk sinemasına dokunmanın ve onu başkalaştırmanın yolunu açtığı söylenebilir. Bu filmlerin sunduğu etik-politik bakış açısı yalnızca doğaya duyarlı yaklaşımlarından kaynaklanmamaktadır; aynı zamanda ampirik dünyada kaybolan hayvanların politik dokunuşunun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Deleuze ve Guattari’nin özne ve hayvan-oluş ilişkisi bağlamında ifade ettikleri “bulaşma” (*contagion*) hali (1987, s. 244), bu filmlerin duyumotor şemalarına nüfuz ederek sinematografik dillerini dönüştürmektedir. Hayvanların “başkalığına” bulaşan bu filmler, Türk sinemasında hayvan imgesine dair alternatif bir bakış geliştirmenin yolunu açmaktadır.

SONUÇ

Davranışçı psikolog Harry Harlow, 1950 ve 1960 yılları arasında bağlanma ve sosyal gelişimin doğasını anlamak amacıyla bebek maymunlar üzerinde bir dizi deney gerçekleştirmiştir. Özellikle, anne-çocuk ilişkisinin psikolojik ve sosyal gelişim üzerindeki etkilerini araştırır. Bağlanmanın yalnızca fiziksel ihtiyaçların karşılanmasına mı yoksa duygusal ve dokunsal bir bağa mı dayandığını incelemek istemiştir. Bu doğrultuda, tel ve kumaştan yapılmış "anne" figürleri kullanarak bebek maymunların bu figürlere karşı geliştirdikleri bağın doğasını gözlemlemiştir. Deneylerde, bebek maymunlar sosyal olarak izole edilir. Harlow, bu çalışmalarda sinir sistemlerini radyasyonla bozmak gibi başka bir dizi acı verici uygulamaya da başvurmuştur. Harlow'un bu deneylerin sonucunda ulaştığı bulgu ise, bebeklerin gelişiminde dokunmanın, diğer temel ihtiyaçlar kadar önemli olduğudur. Bu durum, hayvan hakları aktivistlerinin yoğun tepkisine neden olur (Gluck, 1997, s. 149-150).

Dokunmanın bireysel ve toplumsal süreçlerdeki önemine dikkat çeken bu tür çalışmalar, dokunmanın hayvanlar için de ne denli önemli olduğunu göstermesine rağmen, dokunmayı iletişim süreçlerine indirgemektedir. Jacques Derrida, *On Touching* başlıklı çalışmasında, fenomenoloji ve Batı metafizik geleneğinde dokunmanın büyük bir önem taşıdığını belirtir. Ancak Derrida, dokunmanın basitçe fiziksel bir durum olmadığını, hatta bir duyudan ibaret olmadığını ileri sürer. Ona göre dokunma, yalnızca dokunan ve dokunulan arasındaki bir etkileşim değil, dokunulmaz olanla kurulan bir ilişki biçimi üzerinden anlaşılabilir.

Derrida, dokunan ile dokunulan arasında aşılabilir bir sınır bulunduğunu savunur. Bir canlının bedeni, aynı zamanda onun yaşam ve ölüm arasındaki ilişkisinin sınırını belirler. Bu minvalde dokunmak bir iletişim biçimi değil; canlılığın yaşam koşullarını belirleyen temel bir özelliğe sahiptir. Derrida, "dokunma yasası" adını verdiği bu özelliğin, canlılığın temel bir prensibi olduğunu ve doğadaki ilişkiler ağında önemli bir işlev taşıdığını belirtir (2005, s. 68). Öte yandan Derrida, insanın kendisini hayvanlardan ayırarak inşa ettiği öznellik biçiminin, bu yasayı ihlal ettiğini ve doğadaki canlılar arasındaki dengeyi bozan bir yapıyı ortaya çıkardığını vurgulamaktadır. Bu yüzden

felsefe tarihinde ele, göze, işitmeye ve yüze atfedilen dokunsal gücün, insanı hayvanlardan ayıran insan-merkezli düşünce sistemi üzerine kurulu olduğu için dokunsal olamayacağını öne sürmektedir. Örneğin, Derrida'nın belirttiği üzere, Heidegger hayvanların "ele" sahip olmadığını, yalnızca kavrayıcı organlara sahip olduklarını öne sürmüştür (2005, s. 154-155). Derrida, insana tanınan bu ayrıcalığın ardında logosantrik düşüncenin yattığını belirtir ve dokunmanın mevcudiyet metafiziğiyle bağlantısını kurar. Mevcudiyet metafiziği, insanın zamansal bir varlık olduğunu ve hayvanların dil yoksunu olmaları nedeniyle ölüm kudretinde eksik oldukları düşüncesine dayanır. Örneğin, Lacan, hayvanların sembolik düzene girmedikleri için ölüm bilincine sahip olmadıklarını savunur (Derrida, 2008, s. 129). Benzer şekilde, Heidegger, hayvanların insan gibi varlıkla "olduğu gibi" bir ilişki kurmadığını ve "dünyaca yoksul" oldukları için ölüm bilincinden yoksun olduklarını ileri sürmüştür. Derrida bu yüzden *Animal That Therefore I Am* (2008), *The Beast & The Sovereign Volume I* (2009) ve *The Beast & The Sovereign Volume II* (2010) başlıklı çalışmalarında hayvanın bu bakışını silme ve onu görmeme amacını benimseyen Batı metafizik geleneğiyle bir hesaplaşma içine girmiştir. Bu çalışmalarda Derrida Platon'dan Aristoteles ve Descartes'a; M. Heidegger'den E. Levinas ve J. Lacan'a değin birçok filozofun metinlerinde bulunan felsefi kavramların; insanı hayvandan ayırmaya çalışan ve onların bakışını silmeye çalışan bir yaklaşımın olduğunu göstermeye çalışmıştır. Derrida'ya göre hayvanlar ve insan arasındaki bu bakışı öteleyen bu düşünce sistemi son iki yüz yıldır hayvanları benzeri görülmemiş bir şiddetle yüz yüze bırakmıştır (2008, s. 24).

John Berger'a göre, yirminci yüzyılın başlarından itibaren ampirik dünyada ölen veya kaybolan hayvanlar, insan dünyasından uzaklaşmış ve görsel kültürde kendi özgün varoluşlarından soyutlanmış bir şekilde temsil edilmiştir. Berger, görsel kültürdeki hayvan temsillerinin hayvanların gerçek bakışını sildiğini ve insanla hayvan arasındaki bakışmayı ortadan kaldırdığını öne sürerek bu duruma olumsuz bir bakış açısı sunar (2017, s. 53). Akira Mizuta Lippit ise, ampirik dünyada kaybolan hayvanların fotoğraf ve sinemanın icadıyla birlikte fantazmatik bir biçimde görsel kültürde ortaya çıktığını ve bu yeni temsillerin hayvanları teknolojik medyanın bir parçası haline getirdiğini ileri sürer. Lippit, bu yeni temsil biçimini hayvanların insan dünyasından çıktığının bir kanıtı olarak

değerlendirir (2000, s. 22). Hayvanların kayboluşu ile sinemadaki temsilleri arasındaki ilişkiye yönelik olumsuz bir perspektif sunar.

Bu tezde, Berger ve Lippit'in hayvanların kayboluşuna ilişkin tespitleri, Türk sinemasının dokunsal hayvan temsillerini sunan filmleri üzerinden analiz edilmiş ve hayvanların kayboluşuna ilişkin üç tezahür tespit edilmiştir. Birincisi, bu filmlerde hayvanlar, insan kaynaklı sorunlar nedeniyle ya ölmekte ya da ölüm sürecine girerek kaybolmaktadır. Ancak bu kayboluş, filmlerdeki anlatı işlevini daha karmaşık hale getirmektedir. İkincisi, ölen ya da ölüm sürecine giren hayvanlar, filmlerdeki insan karakterlerin dönüşüm süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Üçüncüsü, hayvanların ölümü ve kayboluşu, filmlerin sinematografik dilini de etkileyerek, anlatı ve görsel yapıyı şekillendirmektedir. Bu tez çalışmasının konusu ise, ölen hayvanların insan karakterlerini dönüştürmesi ile filmlerin sinematografik dilini bulanıklaştırması arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmak üzerine inşa edilmiştir. Bu minvalde, filmlerde hayvanların ölümünün ve kayboluşunun, filmlerin içeriği ve biçimiyle olan bağlantıları, Jacques Derrida'nın "dokunsal" kavramı ile Gilles Deleuze'ün "hayvan-oluş" ve "zaman-imge" kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

Derrida, "insan-hayvan ayrımı"nın hem insanın metafiziksel kurgusunda hem de "gösterge" rejiminin inşasında kurucu bir rol oynadığını ifade etmektedir (2008, s. 34). Bu ayrım, yalnızca ontolojik bir farklılık değil, aynı zamanda insanın kendi üstünlüğünü meşrulaştırdığı epistemolojik bir yapı olarak karşımıza çıkar. Derrida'ya göre, hayvanların insana dokunması epistemolojik olarak bir tür imkânsızlık taşımaktadır. Dokunma, ancak "öteki" ile kurulan bir ilişki üzerinden mümkün hale gelir; fakat hayvanların insanlar için "mutlak" bir öteki olmadığı varsayımı, onların insana dokunmasının epistemolojik olarak imkânsız olduğunu ortaya koyar (Derrida, 2005, s. 251). Derrida, bu imkânsızlığı "mevcudiyet metafiziği"nin zaman kavramıyla olan ilişkisi üzerinden temellendirir. Metafizik düşüncede, insan, ölümü deneyimleyen bir varlık olarak ele alınmış ve bu anlayış, insanın hem mevcudiyetini hem de egemenliğini inşa eden bir düzlem oluşturmuştur (Derrida, 1982, s. 13). Özetle, mevcudiyet metafiziği, zamanı insanın kategorik üstünlüğünü sağlayan bir araç olarak konumlandırır. Bu durum,

hayvanların, epistemolojik düzlemde insana dokunmasının yolunu kapatır ve onların, insan dünyasında öteki olarak tanınmasını imkânsız hale getirir.

Gilles Deleuze’ün “oluş metafiziği”nin merkezinde yer alan zaman kavramına, bu sorunu aşmak, dokunuşun merkezci olmayan potansiyellerini keşfetmek ve hayvanların insana dokunuşunun yollarını araştırmak amacıyla başvurulmuştur. Deleuze’ün zaman kavramı hem *Sinema II: Zaman-İmge* (2021) başlıklı kitabındaki “zaman-imge” kavramında hem de Guattari ile kaleme aldıkları *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987) çalışmasındaki “hayvan-oluş” kavramında temel bir rol oynar. Deleuze’ün zaman anlayışı, klasik metafizikte “özne” kavramı etrafında şekillenen düşünce sistemini sorgulamayı ve bu yapıyı yıkmaya yönelik bir itkiye sahiptir. “Zaman-imge,” sinematografik anlatıda lineer bir zaman anlayışını aşarak, çoklu ve “virtüel” zamansal bloklar yaratır. Bu süreç, zamanın kendisini inşa eden mekan bloklarından ayrılarak, kişisiz tekillikler alanına çekilmesini sağlar. Deleuze, özne ile mekân arasındaki bu bağın koptuğu noktada, karakterin bir "dünyalaştırma hareketi" içine girdiğini ve diğer varlıklarla duyu-motor şeması dışında bir karşılaşma alanı bulunduğunu belirtir: “Karakterler hareket etmezler, ancak bir animasyonda olduğu gibi kamera, üzerinde karakterlerin 'büyük adımlarla, hareketsiz' ilerledikleri yolun hareket etmesini sağlar. Dünya, öznenin yapamadığı veya artık yapamadığı hareketi üstlenir” (2021, 77). Deleuze’ün, “dünyalaştırmak [...] dünya hareketi [...] dünyevileştirme” (2021, s. 76-77) şeklinde tanımladığı bu kavramların, Heidegger’in insanı merkeze koyan ve hayvanları ölüm bilincinden eksik gören “dünya” kavramının ötesine geçtiği söylenebilir. Deleuze ve Guattari, “oluş”u, tekil canlıların moleküler düzeyde birbirleriyle iç içe geçtiği bir varoluş biçimi olarak tanımlar. Bu varoluş biçiminin temelinde, çokluklar ve virtüel zaman yer alır. Moleküller, uzay-zaman blokları üzerinden karşılaşp bir “oluş” sürecine girerler ve bu süreç, yaşamın temel dinamiklerinden biri olarak ifade edilir (1987, s. 313). “Hayvan-oluş,” da insanın, hayvanların uzay-zaman bloklarına kapılarak “başkalaştığı” ve “özne”nin sınırlamalarından kurtulma olanağı bulunduğu bir düşünce biçimi olarak tanımlanır (1987, s. 217). Buna göre hayvan-oluş, vitalist özelliğinin yanı sıra, politik boyutuyla da önemli bir kavramdır. Deleuze ve Guattari’ye göre, hayvan-oluş, bireyin sabit kimlik ve hiyerarşik toplumsal yapılarla tanımlanan varoluşundan sıyrılarak, daha akışkan, çoğul ve dönüşüme açık bir yaşam biçimine geçişini sağlayabilir (1987, s. 261).

Deleuze’ün özne dışı bir zaman anlayışına içkin olan “zaman-imge” ve “hayvan-oluş” kavramlarından hareketle tez kapsamında incelenen filmlerdeki üç tezahür arasındaki ilişki, dokunsal hayvan kavramı altında kavramsallaştırılmıştır. Üç tezahür, *Hanım* (Refiğ, 1990), *Kosmos* (Erdem, 2010), *Devir* (Zaim, 2013), *Abluka* (Alper, 2015), *Koca Dünya* (Erdem, 2016), *Zefir* (Baş, 2011), *Yuva* (Emre Yeksan, 2019) filmlerinde incelenmiştir.

Bu filmlerde hayvanların ölümü veya ölüm sürecine girmesi, kayboluş imgesi çerçevesinde ele alınmış ve bu kayboluşlar, hayvan-oluş anlatılarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Hayvanların kayboluş imgeleri, insan karakterlerinin öznelliğini sarsarak, onların dönüşümüne doğrudan bir etkide bulunmaktadır. Bu başkalaşım motifleri üzerinden hayvanların insan karakterlerine dokunduğu sonucuna varılmıştır. İkinci olarak, hayvanların bu kayboluş imgeleri, filmlerin sinematografik dilinde “hayalî” imgelere, “fantazma”lara ve “kâbus” imgelerine dönüşmektedir. Öte yandan, bu kayboluşlar, görselleştirme yoluyla anlatıcı pozisyonunu yeniden tanımlamakta ve anlatı dilini insan merkezli bir perspektiften uzaklaştırmaktadır. Böylece, hayvanlar, filmlerin çoklu ve akışkan bir anlatı yapısına kavuşmasına katkı sunmaktadır. Ölen hayvanların hem karakterleri hem de sinematografik dili etkilediği bu bağlamda, incelenen filmlerin zaman-imge yapısına açılması nedeniyle, ampirik dünyada ölen ve yok oluş sürecine giren hayvanlar tarafından dokunulduğu argümanı öne sürülmüştür. Bu dokunsallık, sinemanın, hayvanların kayboluşlarına karşı etik-politik ve estetik bir duyarlılık geliştirdiği bir alan olarak ele alınmıştır. Özetle Deleuze’ün özne dışı bir zaman anlayışına içsel olan “zaman-imge” ve “hayvan-oluş” kavramlarından hareketle, tez kapsamında incelenen filmlerdeki üç tezahür arasındaki ilişki, dokunsal hayvan kavramı altında kavramsallaştırılmıştır. Bu üç tezahürden hareketle Türk sinemasının tez kapsamına alınan filmler özelinde ampirik dünyada ölen hayvanlar tarafından dokunulmuş bir sinema olduğu argümanı üç ana başlık altında temellendirilmiştir. Tez kapsamına alınan filmlerin her biri dokunsal hayvan kavramının dayandığı üç tezahürü barındırdığı için seçilmiştir. Bu filmlerde karşılaştığımız bu üç tezahür, zaman-imge sinemasının temel unsurları olan herhangi mekân, özenin duyu-motor şeması ve filmin duyu-motor şeması kavramları üzerinden ele alınmıştır.

Tezin ikinci bölümünde hayvanların kayboluşu mekân kavramı açısından sorunsallaştırılmıştır. Bu bölümde, üç film temel alınarak mekân kavramı, merkezden çevreye doğru genişletilerek incelenmiştir. *Abluka* filmi kentsel alanlar üzerinden, *Devir* (Zaim, 2013) taşra mekânı üzerinden, *Koca Dünya* (Erdem, 2016) ise fiziksel bir evren olan orman üzerinden analiz edilmiştir. Bu üç farklı mekân ve çevre tipinin seçilme nedeni, hayvanların kayboluşunun merkezden çevreye doğru ilerledikçe anlamlı bir değişime uğrayıp uğramadığını ortaya koymaktır. Her ne kadar orman ve taşra, kent gibi belirli bir şiddet sarmalına hapsolmuş mekânlar gibi olmasa da bu alanların da kentler gibi hayvanların kayboluşunu yansıtan imgeler ürettiği görülmektedir. *Abluka* filminde, kentsel alanlar filmin adının da işaret ettiği şekilde bir “abluka” altındadır; hayvanlar bu alanda, insanlar gibi izolasyon ve toplumsal baskı mekanizmalarına maruz kalmaktadır. *Devir* filmi üzerinden yapılan analizde ise taşranın da modernleşmenin etkilerine maruz kaldığı ve bu durumun hayvanların yaşam alanlarını olumsuz etkilediği görülür. *Koca Dünya* filminde ise ormanlar ve içinde yaşayan hayvanlar fantazmatik bir bakışla sunulmaktadır. Bu fantazmatik bakış, ormanların ve buradaki hayvanların yok oluşunu imleyen bir veri ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, hayvanların bu üç alanda da bir kayboluş süreci içinde olduğu söylenebilir.

Üçüncü bölümde, kaybolan hayvanların ölüm-oluş süreci karşısında ortaya koydukları direniş motifleri incelenmiştir. *Hanım*, *Kosmos* ve *Yuva* filmleri bu açıdan merkeze alınmıştır. Bu filmlerde, kaybolan hayvanların, özneye hayvan-oluş yoluyla eklemlenerek insan-merkezci olmayan bir direniş motifi geliştirdikleri argümanı temellendirilmiştir. Bölümün direnişle ilişkisi, hayvan-oluş ile öznenin duyu-motor şeması arasındaki bağlantı üzerinden ele alınmıştır. *Hanım* filminde kaybolan hayvan, bir hayalet imgesiyle direniş alanı bulmaktadır. *Kosmos* filminde direniş, mazohizm kavramı çerçevesinde; *Yuva* (Emre Yeksan, 2019) filminde ise doğa oluş kavramı etrafında incelenmiştir. Bu üç filmde, hayvan-oluşun üç farklı tezahürü üzerinden, hayvanların özneye eklemlenerek direnişin insan-merkezci olmayan aktörleri olarak sahnedeki yerlerini aldıkları tartışmaya açılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde ise kayboluş imgesinin filmlerin duyu-motor şemasıyla, başka bir deyişle sinematografik diliyle ilişkisi ele alınmış; hayvanların bu filmlerin anlatı

diline nasıl nüfuz ettiği ve bu dili nasıl dönüştürdüğü sorusu tartışılmıştır. Bölümde, göz, el ve yüz kavramlarının bu filmlerin anlatı yapısında nasıl sorunsallaştırıldığı ve hayvanların bu kavramlarla ilişkisi detaylandırılmıştır. *Zefir* (Baş, 2011) filmi üzerinden yapılan analizde, hayvanların "gözleştirme" tekniği yoluyla filmin anlatıcı pozisyonuna nasıl ortak olduğu ve bu ortaklık sayesinde anlatı dilini hayvan-merkezci bir noktaya nasıl taşıdığı sorusu yanıtlanmıştır. Öte yandan, önceki bölümlerde incelenen filmler üzerinden, el ve yüz kavramlarının hayvanların anlatı yapısına eklemlenmesiyle oluşan etkiler de tartışılmıştır. Tezin bu bölüm, hayvanların yalnızca basitçe birer figür değil, filmin sinematografik ve anlatı yapısına dokunan, onu dönüştüren aktif varlıklar olduğunu vurgulamıştır. Hayvanların, göz, el ve yüz gibi kavramlarla kurduğu ilişki üzerinden, filmlerin estetik ve politik boyutları değerlendirilmiştir.

Bu üç tezahür üzerinden geliştirilen “dokunsal hayvan” kavramı, film ve hayvan çalışmalarında hayvan imgesine yönelik yaklaşımlara katkı sunmaktadır. Anat Pick, Bazin’ın teorisinin insan merkezli olmayan bir gerçeklik sunduğunu öne sürmektedir. Bu tez çalışması ise, hayvanın perdedeki gerçekliğinden öte, ölen ve kaybolan hayvanların filmlerdeki insan karakterlerin duyu-motor şemalarını hayvan-oluş yoluyla nasıl etkilediği sorusuna odaklanmıştır. Ayrıca, ampirik dünyada kaybolan hayvanların, Türk sinemasının bu tezde incelenen filmlerine politik bir düzlemde nasıl “dokunduğu” sorusu incelenmiştir. Deleuze, *Sinema: II: Zaman-İmge* kitabının girişinde, André Bazin’ın gerçeklik kavramıyla girdiği diyalogda, sinemanın esas amacının gerçekliği temsil etmek olmadığını; bunun yerine yeni düşünceler üretme ve dünyalaştırma hareketi olduğunu belirtir: “Yeni Gerçekçilik biçimsel veya maddi bir "gerçeklik fazlası" ürettiyordu. Bununla beraber, biz problemin gerek biçim gerek içerik olarak gerçek düzeyinde ortaya konabileceğinden emin değiliz. Daha ziyade, düşünce bakımından, "zihinsel" düzeyde ortaya konması gerekmez mi?” (2021, s. 9). Bu tez kapsamında incelenen filmlerde yer alan üç tezahürden yola çıkarak, bu filmlerin bu tür bir zihinsel perspektife sahip olduğu ve bir dünyalaştırma hareketi içine girdikleri söylenebilir. Söz konusu üç tezahürden hareketle tanımlanan “dokunsal hayvan” kavramı, hayvanların ampirik dünyadaki ölümleriyle ilişkili bir politik hamle olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan, Akira Mizuta Lippit, ampirik dünyada kaybolan hayvanların, dijital medya ve sinemanın ontolojik yapısına bilinçdışı aracılığıyla eklenerek yeni bir varlık ekonomisi ortaya koyduğuna dikkat çekmektedir. Lippit'e göre, "animetafor"a dönüşen hayvanların bu yeni varlık alanı, aynı zamanda bir tür "mezarlık" haline gelmiştir. Teknoloji ve sinema, hayvan varlığının hem kaybını hem de sanal olarak muhafazasını mümkün kılan bir alan olarak konumlanır. Lippit, bu özelliğe sinemanın hayvanlarla olan ilişkisini yalnızca estetik bir düzlemde değil, aynı zamanda ontolojik ve tarihsel bir bağlamda yeniden düşünmeye davet etmektedir (2000, s. 187). Benzer şekilde, John Berger, gündelik hayatta kaybolan hayvanların, özellikle görsel kültürde, varoluşlarından soyutlanmış varlıklar olarak geri döndüğünü belirtir (2017, s. 38-39). Bu tez çalışması, Lippit ve Berger'ın yaklaşımlarından faydalanmakla birlikte, ampirik dünyada kaybolan hayvanların Türk sinemasına, özellikle 1990'lı yıllardan sonra nasıl nüfuz ettiğini, dokunsallık ve zaman kavramları çerçevesinde geliştirilen dokunsal hayvan kavramı etrafında değerlendirmiştir. Bu minvalde söz konusu filmler, hayvanların yok oluşunu yalnızca anlamayı sağlamakla kalmamış; bu yok oluş karşısında etik, politik ve estetik düzlemlerde çeşitli etkiler üretmiştir. Filmlerin anlatı evrenindeki kayboluş imgelerinin hem içeriğe hem de biçime aynı anda nüfuz etmesi; bir başka deyişle, öznelere ve sinematografik dilin duyu-motor şemalarının sarsılmasında oynadığı rol incelenmiştir. Bu doğrultuda, Türk sinemasının tez kapsamına alınan filmlerinde hayvanlar tarafından "dokunulduğu" fikri geliştirilmiştir.

Bu tez, Türk sinemasında hayvan imgesine odaklanmakla birlikte, sunduğu veriler sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde (sosyoloji, antropoloji, tarih, felsefe, siyaset bilimi ve iletişim gibi) hayvanlara dair yapılabilecek araştırmalara ışık tutma potansiyeline sahiptir. Özellikle insan-hayvan ilişkilerindeki dönüşümleri ele alan bu disiplinlerdeki çalışmalar, hayvanların ampirik dünyadaki durumlarını anlamak açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bu doğrultuda, gelecekte yapılacak araştırmalar için birkaç öneri sunulabilir.

Birincisi, insan-hayvan ilişkilerindeki dönüşüm, John Berger'ın dikkat çektiği gibi, hayvanat bahçeleri üzerinden incelenebilir. Berger'ın hayvanat bahçelerine dair tespitleri Kuzey Amerika ve Avrupa ülkelerine odaklanmıştır (2017, s.18). Ancak, bu mekânların

işlevleri toplumların kültürel ve sosyolojik özelliklerine bağlı olarak farklılık gösterebilir. Bu bağlamda, Türkiye’de hayvanat bahçelerinin yıllar içinde sayısının nasıl arttığı, farklı formatlarda nasıl çeşitlendiği ve bu mekânların sosyokültürel anlamlarının incelenmesi önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Ayrıca, hayvanat bahçelerine giden ziyaretçilerin yaş, cinsiyet ve diğer demografik özellikleri temelinde yapılacak nicel ve nitel analizler, Türkiye’de insan-hayvan ilişkilerinin tarihsel gelişimine dair kapsamlı bir perspektif sağlayabilir. İkincisi, evcil hayvanlarla ilgili çalışmalar geniş bir araştırma alanı sunabilir. Türkiye’de evcil hayvanların tarihsel olarak hangi dönemlerde yaygınlaştığı, bu yaygınlaşmanın arkasındaki sosyokültürel nedenler ve evcil hayvan besleyen kişi sayısının demografik kriterlere göre tespiti, insan-hayvan ilişkilerindeki değişimi anlamak açısından önemli verilere ulaşmayı mümkün kılabilir. Üçüncü olarak, sosyal medyada hayvanlarla ilgili içerikler, insan-hayvan ilişkilerinin güncel dinamiklerini anlamak için önemli bir veri kaynağı sunmaktadır. Sosyal medyada paylaşılan hayvan videoları incelenerek, bu içeriklerin hangi nedenlerle ilgi gördüğü ve bu ilginin tarihsel bağlamdaki anlamları üzerine analizler yapılabilir. Yeni medya, insan-hayvan ilişkilerinin dönüşümünü anlamada güncel ve eşsiz bir araştırma zemini sağlayabilir. Dördüncüsü, “Türkiye’de basılı medyanın, özellikle gazetelerin hayvanlara dair hangi söylemleri yeniden ürettiği sorusu?” araştırılabilir. Bu söylemlerin yıllar içinde nasıl değiştiği ve bu değişimin toplumsal algıya etkisi üzerine yapılacak çalışmalar, insan-hayvan ilişkilerinin medya aracılığıyla nasıl şekillendiğini ortaya koyabilir. Bu tür bir inceleme, medyanın toplumsal dönüşümlerdeki rolünü anlamak açısından da değerli bir katkı sağlayabilir.¹² Son olarak, siyasi partilerin kullandığı kurt, at, kartal, güvercin ve arı gibi hayvan sembollerinin tarihsel ve kültürel bağlamları araştırılabilir. Bu semboller, toplumun hayvanlarla ilişkisine dair ideolojik mesajlar içerdiği için önemlidir. Özellikle kurt sembolünün Türk kültüründeki yeri ve milliyetçi ideolojiye yakın siyasi partiler tarafından siyasal iletişim aracı olarak nasıl kullanıldığı, etnografik çalışmalarla analiz edilebilir. Bu tür bir araştırma, hayvan sembollerinin politik ve kültürel anlamlarını derinlemesine incelemek için ilgi çekici bir alan sunabilir. Bu öneriler hem teorik hem de

¹² Hazırlık aşamasında olan bir makale çalışmasında, Kurban Bayramı’nı gazeteler üzerinden araştırmaktayım. İlk izlenimlerimi paylaşmam gerekirse, Kurban Bayramı’nın 1990’ların başından itibaren farklı ideolojilere yönelimli gazeteler tarafından “kultürkampf”’a (*kültür çatışması*) dönüştürüldüğünü söyleyebilirim. Bu çekişmenin izleri ise 2010’lu yıllara kadar takip edilebilir. Bu araştırmada odaklandığım temel sorunsal, bu politik çekişmede etik yaklaşımların nasıl rol aldığını anlamaya yöneliktir.

ampirik yeni yaklaşımların geliştirilmesine katkıda bulunabilir ve Türkiye’deki insan-hayvan ilişkilerini daha bütüncül bir perspektiften anlamamıza katkı sunabilir.

Bu tür çalışmaların, insan ile "hayvan" kategorisi arasındaki genel ilişkiden ziyade, insan ile belirli türler arasındaki ilişkilere odaklanması, daha derinlemesine bir bilgi sunmanın yolunu açabilir. Derrida’nın ısrarla vurguladığı gibi, bir koyun, fil, karınca, şempanze veya bakteri arasında sayısız farklılık bulunmaktadır. Bu türlerin tümünü "hayvan" terimi altında sınıflandırmak, onların özgün farklarını görünmez kılabileceği gibi, insanın hangi hayvan türüyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamayı da zorlaştırmaktadır (2008, s. 34). Bu tezde, her ne kadar pratik sebeplerle insan ile tüm hayvanlar arasındaki ilişkiye odaklanmış olsam da bu türler arasındaki farklılıkları yeterince dikkate almamış olmak tezin en büyük eksikliklerinden biridir. Derrida’nın bu perspektifi göz önüne alındığında, hayvanlarla ilişkiler üzerine yapılacak araştırmalarda, daha özgün ve derinlemesine verilere ulaşmanın yolu, spesifik türler arasındaki tekil ilişkilere odaklanmaktan geçmektedir.

Özetle Türk sinemasının bu filmlerinde karşılaştığımız bu özgün hayvan imgesindeki dokunsallık “cisimsel” bir iletişim değildir, olay ve kişisiz tekillikler üzerine kurulu bir karşılaşma biçimidir. Zira “olayların iletişimi” Gilles Deleuze’ün belirttiği üzere, cisimsiz olaylar arasında meydana gelen bir yankılanmadır. Oysa insanların iletişimi fazlasıyla cisimsel ve basmakalıpsaldır (Yücefer, 2019, s. 133). Buna göre insan ve hayvanlar arasındaki dokunsallık, bir “ayırdedilemezlik” bölgesidir; insan ve hayvanların, farklarını koruyarak bir araya geldiği oluşumsal bir alandır. Tez kapsamında incelenen filmlerde, hayvanların politik dokunuşu insanı “özne öncesi konum”a çekmek suretiyle onların kendi kişisiz tekilliklerini fark etmelerini sağlarken bu ayırdedilemezlik bölgelerinde hayvanların hem öznenin hem de filmin duyu-motor şemasına sızmanın yolunu bulduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, bu “hayvan biçimci” sinematografik anlatılar, “dokunsallıkları” sayesinde insanı, insanın doğaya karşı üstünlüğüne dayalı olmayan bir düşünceye davet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2012). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (O. Koçak & A. Doğukan, Çev.). Metis Yayınları.
- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Agamben, G. (2009). *Açıklık: İnsan ve Hayvan* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Agamben, G. (2010). *Çocukluk ve Tarih Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme* (B. Parlak, Çev.). Kanat Kitap.
- Aktaş, T. (Yönetmen). (2019). *Ölü At Nebula* [Film]. Arizona Films, Hay Film.
- Albayrak, H. A. (2023, Eylül 17). İstanbul'a Ağıt: Hanım. *Evrensel*. <https://www.evrensel.net/haber/499113/istanbula-agit-hanim>. Erişim tarihi: 20 Mart 2022.
- Alper, Emin. (2015). *Ablukat* [Film]. Paprika Films, Insignia Productions, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.
- Alper, E. (2015, Kasım 7). Abluka'nın Yönetmeni Emin Alper: Düşman Bu Kez Tepenin Ardında Değil [M. Genç ile röportaj]. *Sanatatak*. <https://www.sanatatak.com/ablukanin-yonetmeni-emin-alper-dusman-bu-kez-tepenin-ardinda-degil/>. Erişim tarihi: 1 Ekim 2025.
- Alptürker, İ. D. (2022). Derviş Zaim'in Devir Filminin Halk Bilimi Açısından Değerlendirilmesi: Yünüm Böğet Şenliği. *Millî Folklor*, 34(17), 119-134.
- Altınörs, S. A. (2002). Dile Davranışçı Yaklaşımlara Chomsky'nin İtirazı Üzerine. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(14), 65-90.
- İhvân-ı Safâ'da Zoopolis ve Kozmopolis Karşı Karşıya. *Doğu Batı*, (Faunaya Ağıt: Hayvan), (82), 223-244.
- Atılgan, Y. (2019, Mayıs 9). "Sürekli devinen bir ilişki biçimi": Emre Yeksan ile "Yuva" üzerine [Röportaj]. *Bant Mag*. <https://bantmag.com/surekli-devinen-bir-iliski-bicimi-emre-yeksan-ile-yuva-uzerine/>

- Artaud, A. (1976). *Antonin Artaud: Selected Writings* (S. Sontag, Ed.; H. Weaver, Çev.). Farrar, Straus and Giroux.
- Aytaç, A. M. (2011). *Kitlelerin Ruhu: Siyasal ve Sosyal Kuramda Kalabalık Tahayyülleri*. Dipnot Yayınları
- Batukan, C. (2015). Heidegger ve Deleuze’de Hayvan Sorusuna Giriş. *Cogito: Felsefede Hayvan Sorusu*. (80), 70-86.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*. University of California Press.
- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida: Reflections on Photography* (R. Howard, Çev.). Hill & Wang Publication.
- Baş, B. (Yönetmen). (2006). *Poyraz* [Film]. FiLMiK Prodüksiyon.
- Baş, B. (2011). Büyüme ölümü kabullenmek midir? (B. Saydam & C. Civan ile röportaj) [Röportaj]. Hayal Perdesi. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/23-buyumek-olumu-kabullenmek-/default.aspx>
- Baş, B. (Yönetmen). (2011). *Zefir* [Film]. FiLMiK Prodüksiyon, FC İstanbul, CMYLMZ Fikirsanat.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* (H. Gray, Çev.). University of California Press.
- Bazin, A. (2009). The Ontology of The Photographic Image. İçinde L. Braudy & M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s. 159-163). Oxford University Press.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Beckman, F. (2013). *Between Desire and Pleasure: A Deleuzian Theory of Sexuality*. Edinburgh University Press.
- Bergson, H. (1944). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Çev.). Random House.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Hayvanlara Niçin Bakarız?* (C. Çapan, Çev.). DeliDolu Yayınları.

- Block, C. C., Parris, S. R., ve Whiteley, C. S. (2008). CPMs: A Kinesthetic Comprehension Strategy. *The Reading Teacher*, 61(6), 460-470. <https://doi.org/10.1598/RT.61.6.3>
- Bora, T. (2005). *Taşraya Bakmak*. İletişim Yayınları.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in The Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Blackwell.
- Buchanan, B. (2008). *Onto-Ethologies: The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*. SUNY Press.
- Buchanan, I., ve Lambert, G. (2008). Introduction: Deleuze and Space. İçinde I. Buchanan ve G. Lambert (Ed.), *Deleuze and Space*. Edinburgh University.
- Calarco, M. (2015). *Thinking Through Animals: Identity, Difference, Indistinction*. Stanford University Press.
- Calarco, M. (2008). *Zoographies: The Question of The Animal From Heidegger to Derrida*. Columbia University Press.
- Callicott, J. B. (1993). *Environmental Philosophy: From Animal Rights to Radical Ecology*. Prentice Hall.
- Canetti, E. (2014). *Hayvanlar Üzerine* (L. Konca, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Carruthers, P. (1992). *The Animals Issue: Moral Theory in Practice*. Cambridge University Press.
- Casey, E. S. (1998). *The Fate of Place: A Philosophical History*. University of California Press.
- Casey, E. S. (2009). *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of The Place-World*. Indiana University Press.
- Casey, E. S. (2017). *The World on Edge*. Indiana University Press.
- Ceylan, Nuri B. (Yönetmen). (1997). *Kasaba* [Film]. NBC Film.

- Chavez, T. J., & Morrell, N. T. (2022). The Evolution of the Human Hand From an Anthropologic Perspective. *The Journal of Hand Surgery*, 47(2), 181-185. <https://doi.org/10.1016/j.jhsa.2021.07.006>
- Chomsky, N. (1980). A Review of B. F. Skinner's Verbal Behavior. İçinde N. J. Block (Ed.), *Readings in Philosophy of Psychology* (s. 48-63). Harvard University Press.
- Chomsky, N. (2007). On the Myth of Ape Language (M. A. Cucchiaro ile röportaj) [Elektronik posta yazışması]. *Chomsky.info*. https://chomsky.info/2007____/
- Chrulaw, M., & Danta, C. (2014). Introduction: Fabled Thought: On Jacques Derrida's The Beast & the Sovereign. *SubStance*, 43(2), 3-9.
- Çalışır, G. (2019). *Reha Erdem Sinemasında Şizoanaliz ve Yersizyurtsuzlaşma: Kosmos Filmi Örneği*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Daldal, A. (2021). 1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm. *Kültür ve İletişim*, 24(47), 159-189. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.800820>
- Davies, J. (2016). *The Birth of the Anthropocene*. University of California.
- Deamer, D. (2012). An Imprint of Godzilla: Deleuze, the Action-Image and Universal History. İçinde D. M. -Jones & W. Brown (Ed.), *Deleuze Connections: Deleuze and Film*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Ö. Uçkan & I. Ergüden, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar* (A. Akay, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2007). *Sacher-Masoch'un Takdimi* (İ. Uysal & İ. İgan, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2008.). *Ampirizm ve Öznellik: Hume Açısından İnsan Doğası Üzerine Bir Deneme* (E. Erbay, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* (C. Batukay & E. Erbay, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G. (2015). *Anlamların Mantığı* (H. Yücefer, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge* (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology* (G. C. Spivak, Çev.). Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference* (A. Bass, Çev.). University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1981). *Positions* (A. Bass, Çev.). University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Çev.). University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2005). *On Touching: Jean-Luc Nancy*. Stanford University Press.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am* (M.-L. Mallet, Ed.; D. Wills, Çev.). Fordham University Press.
- Derrida, J. (2009). *The Beast and The Sovereign I*. University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2010). *Gramatoloji* (İ. Birkan, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.
- Derrida, J. (2012). *Platon'un Eczanesi* (Z. Direk, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Direk, Z. (2015). Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki. *Cogito: Felsefede Hayvan Sorusu*. 80, 243-274.
- Donaldson, S. ve Kymlicka, W. (2011). *Zoopolis: A Political Theory of Animal Rights*. Oxford University Press.
- Duru, S. (Yönetmen). (1969). *Alageyik* [Film]. Erman Film.
- Dümelli, N. (2019). *1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2010). *Kosmos* [Film]. Atlantik Film, Elmalma Marka İletişim, İmaj.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca Dünya* [Film]. Atlantik Film, Maya Film, İmaj.
- Erhat, A. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

- Erişen, B. A. (2017). Görsel İmgelerin Abluka Filminde Yarattığı Panoptik Evren. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(1), <https://doi.org/10.32001/sinecine.536706>
- Ertuğrul, T. (2015). Jacques Derrida: "Hayvan" Meselesini İnsan-Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek. *Cogito: Felsefede Hayvan Sorusu*. 80, 174-196.
- Ertüm, A. (2024). Ankara’da Hayvan Konseptli Mekanlar. *24 Saat Gazetesi*. <https://www.24saatgazetesi.com/ankarada-hayvan-konseptli-mekanlar>
- Esposito, R. (2012). *Third Person: Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*. Polity Press.
- Esposito, R. (2018). *Communitas; Topluluğun Kökeni ve Kaderi* (O. Kartal, Çev.). İletişim Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Frey, R. G. (1983). *Rights, Killing and Suffering* (First Edition). Blackwell Pub.
- Garrington, A. (2010). Touching Texts: The Haptic Sense in Modernist Literature: Touching Texts. *Literature Compass*, 7(9), 810-823.
- Grosz, E. (2007). Deleuze, Bergson and the Concept of Life. *Revue Internationale de Philosophie*, 61, 287-300.
- Gören, Ş. ve Güney Y. (Yönetmenler). (1982). *Yol* [Film]. Güney Film, Cactus Film, France 2 (FR2).
- Gül, M. (2002). Mısır Memlûkları’nda Bir Sürgün Sistemi Olan Battallık ve Kudüs. *Belleten*, 66(246), 363-370. <https://doi.org/10.37879/belleten.2002.363>
- Gün, G. (2016). Türkiye Sineması’nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: *Abluka* ve *Sarmaşık*. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. 24, 101-118. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.258973>
- Güney, Y. (Yönetmen). (1973). *Umut* [Film]. Güney Film.
- “Hanım”. (t.y.). *Türk Dili Kurumu Sözlükleri*. Geliş tarihi 30 Ekim 2024, gönderen <https://sozluk.gov.tr/?kelime=hanim>
- Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.

- Hauser, M. D., Chomsky, N., & Fitch, W. T. (2002). The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve? *Science*, 298(5598), 1569-1579. <https://doi.org/10.1126/science.298.5598.1569>
- Heidegger, M. (1995). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Indiana University Press.
- Herzog, W. (2005, Eylül 30). *Grizzly Man* [Film]. Lions Gate Films, Discovery Docs, Real Big Production.
- Hikmet, N. (2018). “Masalların Masalı”. *Üç Şiir Yaşamaya Dair, Ceviz Ağacı, Masalların Masalı*. Yapı Kredi Yayınları.
- İhvân-ı safâ, (2013). *İhvân-ı Safâ Risaleleri*. c. 2. çev. Murat Demirkol. Ayrıntı Yayınları.
- İnanoğlu, İ. (2017). *5555 Afişle Türk Sineması*. Kabalcı Yayınevi.
- Jackson, P. (2002). *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* [Film]. ABD: New Line Cinema.
- Johnson, B. (1981). Translator’s Introduction. İçinde J. Derrida, *Dissemination*. University of Chicago Press.
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). *12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karasu, B. (2012). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. Metis Yayınları.
- Kemal, Y. (2022). “Alageyik”. *Üç Anadolu Efsanesi Köroğlu, Karacaoğlu, Alageyik*. Yapı Kredi.
- Kemer, N. (2016). *Sinemada Hayvanların Kullanımı ve Etik ile Hayvan Haklarının Gündeme Getirilmesi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koyuncu, E. (2020). Bir Yarasa Olmak Bugün Neye Benzer? *Birikim Dergisi*. [Web] <https://birikimdergisi.com/guncel/9988/bir-yarasa-olmak-bugun-neye-benzer>
- Koyuncu, E. (2015). İktidar ve Hayvanlar: Hayvan Meselesini Foucault ile Düşünmek. *Cogito: Felsefede Hayvan Sorusu*. 80, 86-98.

- Koyuncu, E. (2020). When Horses and Human Beings Meet in Anatolia: Toward a Critical Examination of the Tradition of Yılkı Horses. İçinde S. Opperman & S. Akıllı (Ed.), *Turkish Ecocriticism: From Neolithic to Contemporary Timescapes* (s. 12). Lexington Books.
- Köse, M. (2011). Çocukluğun Katışıksız Kadir-i Mutlaklığı: *Zefir. Hayal Perdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/69-cocuklugun-katisiksiz-kadir-i-mutlakligi.aspx>
- Küçükalp, K. (2016). Derrida'nın Mevcudiyet Metafiziği Eleştirisi. *Felsefe Dünyası*, 63, 5-19.
- Lawlor, L. (2007). "Animals Have No Hand": An Essay on Animality in Derrida. *CR: The New Centennial Review*, 7(2), s. 43.
- Lawlor, L. (2008). Following the Rats: Becoming-Animal in Deleuze and Guattari. *SubStance*, 37(3), 169-187. <https://doi.org/10.1353/sub.0.0016>
- Lawlor, L. (2023). Jacques Derrida. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/derrida/>. Erişim tarihi: 20 Nisan 2022.
- Levinas, E. (1990). *Difficult Freedom: Essays on Judaism* (S. Hand, Çev.). Johns Hopkins University Press.
- Levinas, E. (2003). The Paradox of Morality: An Interview with Emmanuel Levinas (A. Benjamin & T. Wright, Çev.). İçinde R. Bernasconi & D. Wood (Ed.), *Provocation of Levinas: Rethinking the Other* (s. 168-180). Routledge.
- Lippit, A. M. (2000). *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. University of Minnesota Press.
- Llored, P. (2014). A Philosophy of Touching Between the Human and the Animal: The Animal Ethics of Jacques Derrida. İçinde Z. Direk & L. Lawlor (Ed.), *A Companion to Derrida* (1-56, s. 509-525). Wiley-Blackwell.
- Mallet, M.-L. (2008). (D. Wills, Çev.). İçinde M.-L. Mallet (Ed.), *The Animal That Therefore I Am*. Fordham University Press.

- Meijer, E. (2019). *When Animals Speak: Toward an Interspecies Democracy*. New York University.
- Mitsuda, T. (2007). *The Horse in European History, 1550-1900* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Fitzwilliam College, Cambridge]. <https://www.repository.cam.ac.uk/bitstream/handle/1810/248783/CambridgeDspaceVersionPhDthesis.pdf>
- Morris, D. (1996). *The Human Zoo: A Zoologist's Study of the Urban Animal*. Kodansha.
- Morris, D. (1991). *The Animal Contract*. Warner Books.
- Nagasawa, M., Kikusui, T., Onaka, T., & Ohta, M. (2009). Dog's gaze at its owner increases owner's urinary oxytocin during social interaction. *Hormones and Behavior*, 55(3), 434-441.
- Olçay, S. (2019, Aralık 4). "Türk Sinemasında Hayvan İmgesi". *Hayvanların Aynasında İnsan*. <https://hayvanlarinaynasinda.wordpress.com/2019/12/04/turk-sinemasinda-hayvan-imgesi/>. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2022.
- "Olçay". (t.y.). *Türk Dili Kurumu Sözlükleri*. Geliş tarihi 30 Ekim 2024, gönderen <https://sozluk.gov.tr/?kelime=olcay>.
- Pledger, C. (2017, Temmuz 31). One in eight young people have never seen a cow in real life. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/07/31/one-eight-young-people-have-never-seen-cow-real-life/>
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. Berg.
- Pollmann, I. (2013). Invisible Worlds, Visible: Uexküll's Umwelt, Film, and Film Theory. *The University of Chicago Press*, 4(39), 777-816.
- Massumi, B. (2020). *Hayvanların Politika Hakkında Bize Öğrettikleri* (E. Sünter, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- McLellan, R., Iyengar, L., Jeffries, B., & Oerlemans, N. (2014). *Living planet report 2014: Species and spaces, people and places*. World Wide Fund for Nature.
- Oğuz, O. (Yönetmen). (1994). *Tarzan of Manisa* [Film]. Promete Film.
- Oraldi, A. (2023). Human and Non-Human Political Animals: Aristotle's "Metaphysical Biology" as the Basis of Political Animality. *Naturaleza y Libertad. Revista de*

Estudios Interdisciplinares. 17, 141-161.
<https://doi.org/10.24310/NATyLIB.2023.vi17.16505>

Orta, N. (2013). *Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pekşen, G. D. (2023). 2000 Öncesi Türk Sinemasının Kültürel Dışavurumu: Kimliksizlik, Basmakalıplaşma ve Zihniyet Sorunu. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 18, 371-399.
<https://doi.org/10.46250/kulturder.1314025>

Refiğ, H. (Yönetmen). (1990). *Hanım* [Film]. Odak Film.

Regan, T. (2022). *Kafesler Boşalsın* (S. Çağlayan, Çev.). İletişim Yayınları.

Saghafi, K. (2014). “Safe, Intact”: Derrida, Nancy, and the “Deconstruction of Christianity”. İçinde Z. Direk & L. Lawlor (Ed.), *A Companion to Derrida* (1-56, s. 447-467). Wiley-Blackwell.

Sargın, S. C. P. (2010). *Hayvan Hakları Konulu Toplumu Bilinçlendirmeye Yönelik Canlandırma Çalışmaları: Karakter Tasarımı Temelinde Live Action Uygulamalar*. [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Scott-Phillips, T. C., ve Kirby, S. (2013). Information, Influence and Inference in Language Evolution. İçinde U. E. Stegmann (Ed.), *Animal Communication Theory: Information and Influence* (s. 421-443). Cambridge.

Simonson, P., ve Park, D. W. (2015). Introduction: On the History of Communication Study. İçinde P. Simonson & D. W. Park (Ed.), *The International History of Communication Study*. New York ve London: Routledge.

Singer, P. (2024). *Hayvan Özgürleşmesi* (A. E. Pilgir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Soysal, Z. Â. (2024). *2000’ler Türkiye Sinemasında Parçalanmış İstanbul İmgesi: Mekânın Ürettiği İlişkiler ve Kimlikler*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.

- Şahintürk, Z. (2016). “A living Dog is Better Than A Dead Lion”: Representations of Animal Otherness in Post-1990s Independent Turkish Cinema [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Boğaziçi Üniversitesi, Eleştirel ve Kültürel Çalışmalar.
- Şimşon, E (2015). “Levinas ve Bobby- Bir Köpeğin Levinas’ın Etiğindeki Rolü”. *Cogito: Felsefede Hayvan Sorusu*. Sayı. 80, 37–52.
- Tarr, B. ve Hranitzky, Á. (Yönetmenler). (2011). *A torinói ló* [Film]. TT Filmmühely, MPM Film, Vega Film.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1990). *Ask Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* [Film]. Erler Film.
- Urpet, J. (2007). ““Animal Becomings”. *Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought*. Continuum.
- Uzun, Emel. (2016). *Yeni Türk Sinemasında “Öteki”nin Temsili: Milliyetçiliğin Eril Dili* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uexküll, J. von. (2010). *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With A Theory of Meaning* (J. D. O’Neil, Çev.). University of Minnesota Press.
- Yeksan, E. (Yönetmen). (2019). *Yuva*. İstos Film.
- Yeksan, E. (2019, Mayıs 11). *Emre Yeksan’ın filmi ‘Yuva’ bu hafta vizyonda* (E. Kolukısa) [İnternet-Röportaj]. <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/1388579/emre-yeksanin-filmi-yuva-bu-hafta-vizyonda.html>
- West-Pavlov, R. (2009). *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Rodopi.
- Wilson, F. R. (2013). *The Hand: How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*. Vintage Books.
- Wolfe, C. (2009). Human, All Too Human: ‘Animal Studies’ and the Humanities. *PMLA*, 124, 564-575.
- Yerlikaya, B. (2020). *Türk Sineması’nın Üretken Kadınları: Öteki’den Özne’ye: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1980 Sonrası Türk Sineması’nda Kadın Emegi*. Nobel Bilimsel Eserler.

- Yeşil Ş. S. (2023). *Karanlık Şehirler, Kent Distopyaları ve Ümitvar Açılımlar: Abluka, “Üçüncü Çocuk”, Körfez*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücefer, H. (2019). İnsanlar Ölür Olaylar Ölmez. Deleuze’ün Öznesiz Etiği. *Cogito: İnsan Sonrası*, 95-96, 88-144.
- Yücefer, H. (2020). İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze’de Eylem-İmgenin Üç Krizi. *Cogito: İmajı Düşünmek*, 97, 97-126.
- Yücefer, H. (2021). Deleuze ve Guattari Minör Edebiyattan Ne Anlıyordu?. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=3tylDiXR-FE>. Erişim tarihi: 20 Nisan 2021.
- Yüksel, E. (2012). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 7-28.
- Zaim, D. (Yönetmen). (2013). *Devir* [Film]. Marathon Film.

EK 1. FİMLERİN KÜNYELERİ

Film Adı: <i>Hanım</i> Yönetmen: Halit Refiğ Senaryo: Nezihe Araz ve Halit Refiğ, Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca Yapımcı: Cengiz Ergun Müzik: Cemal Reşit Rey ve Adnan Saygun Süre: 100 dakika Ülke: Türkiye Vizyon Tarihi: 1990	Film Adı: <i>Kosmos</i> Yönetmen: Reha Erdem Senaryo: Reha Erdem Kurgu: Reha Erdem Görüntü Yönetmeni: Florent Herry Yapımcı: Ömer Atay Ses: Reha Erdem, Herve Guyader Süre: 122 dakika Ülke: Türkiye Vizyon Tarihi: 2010
Film Adı: <i>Abluka</i> Yönetmen: Emin Alper Senaryo: Emin Alper Kurgu: Osman Bayraktaroğlu Görüntü Yönetmeni: Adam Jandrup Yapımcı: Nadir Öperli, Cem Doruk, Enis Köstepen Müzik: Cevdet Erek Süre: 119 dakika Ülke: Türkiye, Fransa Vizyon Tarihi: 2015	Film Adı: <i>Koca Dünya</i> Yönetmen: Reha Erdem Senaryo: Reha Erdem Kurgu: Reha Erdem Görüntü Yönetmeni: Florent Herry Yapımcı: Ömer Atay Ses tasarımı: Reha Erdem Süre: 101 dakika Ülke: Türkiye Vizyon Tarihi: 2016

Film Adı: <i>Yuva</i> Yönetmen: Emre Yeksan Senaryo: Emre Yeksan Kurgu: Selda Taşkın Görüntü Yönetmeni: Jakup Giza Yapımcı: Anna Maria Aslanoğlu Müzik: Mustafa Avcı Süre: 119 dakika Ülke: Türkiye Vizyon Tarihi: 2019	Film Adı: <i>Zefir</i> Yönetmen: Belma Baş Senaryo: Belma Baş Kurgu: Berke Baş Görüntü Yönetmeni: Mehmet Y. Zengin Yapımcı: Seyhan Kaya, Birol Akbaba Ses: İsmail Karadaş Süre: 93 dakika Ülke: Türkiye Vizyon Tarihi: 2011
Film Adı: <i>Devir</i> Yönetmen: Derviş Zaim Senaryo: Derviş Zaim Kurgu: Aylin Zoi Tinel Yapımcı: Derviş Zaim Ses Tasarım: Burak Topalakçı Süre: 75 dakika Ülke: Türkiye Vizyon Tarihi: 2013	

EK 2. ORJİNALLİK FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA Tarih: 27/01/2025 Tez Başlığı: Hayvanın Türk Sinemasına Politik Dokunuşu: Hayvan İmgesine Yeni Bakışlar Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*: Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 232 sayfalık kısmına ilişkin, 27/01/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %1'dir. Uygulanan filtrelemeler**: ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç ☒ Kaynakça hariç ☒ Alıntılar hariç ☐ Alıntılar dâhil ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. Ad-Soyad/İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Adem Gergöy	
	Öğrenci No	N18149449	
	Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri	
	Programı	İletişim Bilimleri-Doktora	
	Statüsü	Doktora ☒	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Dr. Öğr. Üyesi Burcu Canar

*Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES Date: 27/01/2025 Thesis Title (In English): The Political Touch of Animals in Turkish Cinema: A New Perspective to Animal Image According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 27/01/2025 for the total of 232 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 1 %. Filtering options applied**: ☐ Approval and Declaration sections excluded ☒ References cited excluded ☒ Quotes excluded ☐ Quotes included ☐ Match size up to 5 words excluded I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. Name-Surname/Signature
--

Student Information	Name-Surname	Adem Gergöy	
	Student Number	N18149449	
	Department	Communication Sciences	
	Programme	Communication Sciences /PhD	
	Status	PhD ☒	Combined MA/MSc-PhD ☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Asst. Prof. Burcu Canar

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 3. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZNİ)

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA
Tarih: 10/01/2025
Tez Başlığı: Hayvanın Türk Sinemasına Politik Dokunuşu: Hayvan İmgesine Yeni Bakışlar Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:.....
Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir. 4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir. 5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.
Adem Gergöy

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Adem GERGÖY		
	Öğrenci No	N18149449		
	Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri		
	Programı	İletişim Bilimleri- Doktora		
	Statüsü	Doktora	☒	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Dr. Öğr. Üyesi Burcu Canar

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES	
Date: 10/01/2025	
ThesisTitle (In English): The Political Touch of Animals in Turkish Cinema: A New Perspective to Animal Image	
My thesis work with the title given above:	
- Does not perform experimentation on people or animals. - Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). - Does not involve any interference of the body's integrity. - Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview. - Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.	
I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.	
I respectfully submit this for approval.	
Adem Gergöy	

Student Information	Name-Surname	Adem GERGÖY	
	Student Number	N18149449	
	Department	Communication Sciences	
	Programme	Communication Sciences/PhD.	
	Status	PhD ☒	Combined MA/MSc-PhD ☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Asst. Prof. Burcu Canar