

-Araştırma Makalesi-

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar'da İtki İmgeler ve Kökensel Dünya Bağlamında İnsan-Dışı Hale Geliş¹

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Özet

Sanat, klasikten moderne felsefenin daima tartıştığı kavramlardan biridir. Felsefe ise sanatta, sanatın imkânlarıyla yeniden var olur. XX. Yüzyılın en özgün filozoflarından Gilles Deleuze'ün eserlerinde sanatçı ve filozof fikirler inşa etmeleri bakımından benzerdir. Ne var ki sanatçının yöntemiyle filozofun yöntemi birbirinden farklıdır. Sanatçı algılamaları ve duygulamaları harekete geçirerek, filozof kavramları kullanarak fikirler icad eder. Bir sanatçı olarak yönetmen ise algılamaları ve duygulamaları, sinemaya özgü araçları kullanarak imgeler biçiminde dışavurur.

Bu makale Türkiye Sinemasının iki auteur yönetmenine ait Yeraltı (Zeki Demirkubuz, 2012) ve Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem, 2013) filmlerini, Deleuze'ün imge kategorileriyle karşılaştırmayı, bu yöntemle iki yönetmenin filmlerinde sinemaya özgü araçları kullanarak Deleuze'ün vurguladığı biçimiyle algılamalar ve duygulamalar yoluyla fikirler kurduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle araştırma yapılırken öncelikle Deleuze'ün felsefesinde sanatla ilgili fikirleri incelenmiştir. Deleuze, sinema felsefesinde kullandığı bazı kavramları tarihsel olarak öncelikle sanat felsefesiyle ilgili çalışmalarında tartışmaya açmıştır. Deleuze'ün sanat felsefesinin gelişimi, Deleuze'ün çalışmaları kapsamında kronolojik bir biçimde ele alınmıştır. Deleuze için sanat, felsefe ve bilim gibi düşünme etkinliklerinden biridir. Kronolojik literatür incelemesi Deleuze'ün felsefesinin, onun sanat felsefesiyle ilgili düşüncelerinden ayrılamayacağını, sinemayla ilgili fikirlerinin de bu bağlamın özgün bir parçası olduğunu göstermektedir. Ardından Deleuze'ün Sinema I: Hareket İmge'de tartıştığı imge sınıflandırmasına "itki imgeler" bağlamında değinilmiştir. Deleuze için filmlerin sinematik bir düşünme etkinliği gerçekleştirilebilmesi imgeler icad etmesine bağlıdır. İtki imgelerin birleştirici kavramları "kökensel dünya" ve "oluş"tur. Bu nedenle adı geçen filmlerdeki mizansen, oyunculuk ve dil gösterenleri Deleuze'ün itki imgeler ve onların birleştirici kavramları aracılığıyla çözümlenmiştir. Bunun sonucunda yönetmenlerin, Deleuze'ün itki imgelerini filozofun tartışmaya açtığı kavramlarla birlikte sinematik olarak inşa ettiği ortaya konulmuştur. Film yönetmenlerinin, kategorik insan tanımını mizansen, oyunculuk ve dil gösterenlerini kullanarak tartışmaya açtığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İtki İmgeler, Kökensel Dünyalar, Yeraltı, Şarkı Söyleyen Kadınlar, Gilles Deleuze.

¹Bu çalışmanın ilk hali 4-6 Aralık 2020'de düzenlenen 3.Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda aynı isimle bildiri olarak sunulmuştur.

*Dr.Öğr.Üyesi, Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Adana, Türkiye

E-mail: n.eralaban@gmail.com

ORCID : 0000-0003-4199-3507

DOI: 10.31122/sinefilozofi.869297

Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2021). Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Yeraltı Filmlerinde İtki İmgeler, Kökensel Dünya ve İnsan-Dışı Haline Geliş. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 6-21. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869297>

Geliş Tarihi: 27.01.2021

Kabul Tarihi: 09.06.2021

-Research Article-

Inside and Singing Women Being Inhuman in the Context of Impulse Images and the Originary Worlds²

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Abstract

Art is one of the concepts has always discussed by philosophy from classical to modern. Whereas, philosophy re-exists in art, with the possibilities of art. In the works of Gilles Deleuze, one of the most authentic philosophers of the 20th Century, the artist and the philosopher are similar in terms of constructing ideas. However, the method of the artist and the method of the philosopher differentiate from one another. The artist creates ideas by activating perceptions and affections, while philosopher uses concepts. Director as an artist; expresses perceptions and affections in the form of images by using cinematic tools.

This article aims to compare films from two auteur directors of New Turkish cinema, *Inside* (Zeki Demirkubuz, 2012) and *Singing Women* (Reha Erdem, 2013) with the image categories of Deleuze, and to demonstrate that these two directors use cinematic tools in their films to establish ideas through perceptions and affections, as emphasized by Deleuze. While conducting the research, first, the ideas about art in Deleuze's philosophy were examined.

For Deleuze, art is an activity of thought like philosophy and science. A chronological literature review shows that Deleuze's philosophy cannot be separated from his thoughts on the philosophy of art, and that his ideas about cinema are an original part of this context. Then, the image classification that Deleuze discussed in *Cinema I: Movement Image* was mentioned in the context of "impulse images". or Deleuze, the ability of films to perform a cinematic thinking activity depends on inventing images. The unifying concepts of impulse images are "the originary worlds" and "becoming". For this reason, the *mise-en-scène*, acting and language signifiers in the aforementioned films have been analyzed through Deleuze's impulse images and their unifying concepts. As a result, it was revealed that the directors cinematically constructed Deleuze's images of impulse with the concepts that the philosopher discussed. It was concluded that the film directors discussed the categorical definition of mankind using signifiers such as *mise-en-scène*, acting and language.

Key Words: Impulse Images, Orginary Worlds, Inside, Singing Women, Gilles Deleuze.

² This paper was presented in National Cinema and Philosophy Symposium III. 4-6 December 2020 with same title as first.

*Asist. Prof., Çukurova University, Communication Faculty, Adana, Turkey

E-mail: n.erbalaban@gmail.com

ORCID : 0000-0003-4199-3507

DOI: 10.31122/sinefilozofi.869297

Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2021). Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Yeraltı Filmlerinde İtki İmgeler, Kökense Dünya ve İnsan-Dışı Haline Geliş. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 6-21. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869297>

Recieved: 27.01.2021

Accepted: 09.06.2021

Extended Abstract

Art is one of the concepts has always discussed by philosophy from classical to modern. Whereas, philosophy re-exists in art, with the possibilities of art. In the works of Gilles Deleuze, one of the most authentic philosophers of the 20th Century, the artist and the philosopher are similar in terms of constructing ideas. However, the method of the artist and the method of the philosopher differentiate from one another. The artist creates ideas by activating perceptions and affections, while the philosopher uses concepts. Director as an artist; expresses perceptions and affections in the form of images by using cinematic tools.

This article aims to compare films from two auteur directors of Turkish cinema, Inside (Zeki Demirkubuz, 2012) and Singing Women (RehaErdem, 2013) based on the image categories of Deleuze, and to demonstrate that these two directors use cinematic tools in their films to establish ideas through perceptions and affections, as emphasized by Deleuze. While conducting the research, first, the ideas about art in Deleuze's philosophy were examined.

For Deleuze, art is an activity of thought like philosophy and science. Art, works like philosophy, but its methods are different. In philosophy, the philosopher creates ideas by inventing concepts. In art, the artist does not only invent ideas but at the same time, creates perceptions and affections. Therefore, art has a vision not found in philosophy. Deleuze focuses many forms of art from painting to cinema in his philosophy. He discusses the desire to go beyond the dualities, a desire that occupies an important place in his philosophy by using art even in his works not directly focusing on art. He perceives the artist's sensations as possibilities for the erosion of Cartesian binaries. 'Becoming', one of the most important concepts of his philosophy, is the immanence that the artist adds to their work with their affects. The work never remains completely attached to its object. Therefore, it is always in a state of becoming. In the philosophy of cinema, which constitutes an important part of the philosophy of art, 'becoming' is discussed within various conceptual connections.

Deleuze publishes his book, Cinema I: The Movement Image in 1983. As the title of the book indicates, this book evaluates the images and movement used especially in films, as a component of the film editing. On the other hand, with this book, he discusses cinema as an activity of thought that invents ideas through images. Therefore, he uses the method of classifying images in his book. The classification method is based on shooting angles, scale of shots and mis-en-scene used in films. One of the images that he classifies and conceptually discusses in this book are 'impulse images'. Impulse images guide viewers to the roots of the senses and perceptions of the characters. In this way, senses and perceptions make a reference to beyond the categorical human definition. Now, the movie character, man, is a creature that transforms animalistic impulses to being with the energy he receives from certain settings. These impulses can be revealed in certain settings. These settings are called the 'originary worlds' since they have an energy that can unleash the original impulses.

Inside and Singing Women are conceptual films that focus on thoughts about civilization, man and nature. In this context, they are competent examples that art and specially films are a method of thinking, just like in Deleuze's idea. In these films the concepts of "becoming" and related "becoming an animal", which occupy a central place in Deleuze's philosophy are in the context of "original world", "impulse images" which are among the image categories discussed in Cinema I: Motion Image. Both films think about the aforementioned concepts through cinematic images. For this reason, while examining films, it has been focused on acting, language and mise-en-scene as the elements in which Deleuze discussed these concepts. Acting is considered as the bodily expression of Deleuze's concept of 'becoming' in the movie character. Through the use of the body, the movie characters established the signifier of non-human being. As is, the body reveals the original impulses. Language has been recognized as one of the main differences between man and animal in the history of philosophy. In this respect, language is one of the most important signifier of the non-human "becoming". The characters in both films deconstruct language and acquire a language of animal becoming. Bodily non-human 'becoming' is supported by language. The body and language to enter into non-human 'being' takes place in certain settings. These

settings are what Deleuze describes as the 'originary worlds'. Since in both films, mis-en-scenes are constructed to reveal the basic impulses of actors, they are deemed as the indicators of the 'original worlds'. In the study, it was concluded that these example films establish the concept of 'becoming' through images that erode the human and animal duality via using cinematic tools. It was contemplated that behind this narrative language lies the purpose of both directors to criticize and erode the various mental patterns inherent in the modern world. In this respect, the directors introduced a home to their activities of thought in their films.

Key Words: Impulse Images, Orginary Worlds, Inside, Singing Women, Gilles Deleuze.

Giriş

Sanatın felsefeye konu edilmesi Antik Yunan filozoflarıyla başlar. Platon *Devlet*'te sanat ve sanatçıyla ilgili fikirlerini, sanatın ve sanatçının toplumsal bir yapı içindeki görevleri açısından tartışır. Öte yandan sanatı kuramsal açıdan ele alan ilk filozof Platon'dur (Altuğ, 2012, p.265). Platon için sanat, metafizik ve felsefe ile kavranabilen dünyanın doğru tasarımını verebilirse değerlidir (Altuğ, 2012, p.266). *Devlet*'te idea kavramıyla ilişki içinde sanatı inceler ve "asıl olanın gerçeğin yanında sönük kalacağı" (Platon, 2003, p.597) düşüncesiyle sanatın mimetik yanını küçümser. Öte yandan Platon, imajları felsefi düşüncesini somutlaştırmak için örnek olarak kullanan ilk filozoftur. Zincirlerle bağlı mağaradaki insanların bir ışık kaynağı tarafından gölgelendirilmiş nesnelere gerçek olarak tanınması (Platon, 2003, pp.183-186) örneği üzerinden eğitimin amacı ve iyi ideası arasındaki ilişkiyi felsefi olarak tartışır. Burada gölge şeklindeki imajlara olumsuz bir anlam yüklenir. İmajlar, gerçeğin taklitleri olarak iyi ideasının bozulmuş yansımalarıdır.

Platon'dan iki bin beş yüz yıl sonra modern felsefenin önemli düşünürlerinden Gilles Deleuze hareketlendirilmiş imajları gerçek/sahte ikiliğinin ötesinde tartışmaya açar. Gilles Deleuze'ün bütün felsefesinde kendisini hissettiren Kartezyen-ikiliklerin ötesine geçme arayışları (Rodowick, 2011, p.40)benzer biçimde sinema felsefesinde de yer alır. 1980li yıllarda sinema üzerine felsefi tartışmalarının yer aldığı iki çalışması yayımlanır: *Sinema I Hareket-İmge (Cinéma 1. L'image-mouvement ,1983)* ve *Sinema II Zaman-İmge (Cinéma 2. L'image-temps,1985)*. Ancak sinema üzerine yazmadan daha önce *Proust ve Göstergeler* (Proust et les signes, 1964), ve Félix Guattari'yle birlikte *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin (Kafka: pour une littérature mineure, 1975)* çalışmalarıyla sanatı ve felsefeyi kendi özgünlükleriyle ancak fikirler sunma açısından bazı ortaklıklarıyla, çeşitli kavramlarla incelemeye başlamıştır. *Proust ve Göstergeler*'de sanatı özlere ilgili bilgi verebilen tek düşünce formu olarak değerlendirir (Deleuze, 2016, p.44). Deleuze'de 'öz' sabit bir yapı değildir. Félix Guattari'yle ortak çalışmaları *Bin Yayla*'nın girişinde yeni bir epistemoloji olarak tartışmaya açtıkları rizom kavramı 'öz' hakkındaki düşüncelerini ortaya koyar. Rizom; başlangıç ve bitiş noktası olmayan, genişleyen, eklemlenen, uyarlanan 'oluş'tur (Deleuze & Guattari 1987, p.21). Bu oluşlar sabit bir 'öz' fikrini ortadan kaldırır. Sanatın 'öz'ler hakkındaki bilgi verme potansiyeli de buradan kaynaklanır. Sanatın göstergeleri kullanma biçimi 'oluş'u kavramayı olanaklı hale getirir. Sanatın göstergeleri bir cisimden, bir maddeden yayılırlar da onlar o cisim ve maddeden taşarlar. Sanatın maddesinden yayılan; bir piyanodan, bir cümleden yayılan artık o piyanoya ve cümleciğe bağlı kalmadan arzuları, duyguları, duyuları ve algıları harekete geçirir (Deleuze, 2016, pp.42-43). Sanat nesnesinden bağımsızlaşan göstergeler yoluyla düşünme süreci başlar. Bu nedenle Deleuze'ün ifadesiyle "sanat bizlere hakiki birliği sunar: cisimsiz bir gösterge ile tamamen manevi bir anlamın birliği. Öz ise tamamen sanat eserinde açınlandığı biçimiyle, gösterge ile anlamın bu birliğidir"dir (Deleuze, 2016, p.43). Denilebilir ki Deleuze için sanatsal eserden yayılan gösterge bitimsiz bir oluş sürecine girerek algılamalar, duygulamalar kurar ve özlere ulaşmak için imkân yaratır. Deleuze "sanat, özleri tezahür ettirmesinden dolayı, bizim nafile yere hayatta aradığımız şeyi verebilecek tek şeydir" demektedir (Deleuze, 2016, p.44) . Filmler de benzer biçimde imgeler kurarak algılam ve duygulamaları harekete geçirir. "Duygulamlar bize olan şeydir, algılar aldığımız şeylerdir" (Colebrook C. , 2013, p.35). Bu bağlamda sinema, izleyicinin

dünyadan aldığı verileri kendine özgü kompozisyonlardan geçirerek, izleyicinin duygularını etkileme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Deleuze *Sinema I: Hareket İmge* ve *Sinema II: Zaman İmge* kitaplarında çeşitli filmleri inceleyerek imge kategorileri oluşturur. Bunlardan bazıları “kökensele dünya” ve “itki imgelerdir” (Deleuze, 2014). Öte yandan “kökensele dünya” ve “itki imgeler”in birleştirici kavramları olan “oluş” ve “insan-dışı hale geliş” Deleuze’ün felsefi çalışmalarında merkezi bir yer tutar.

Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem doksanlı yıllarda başlayan Yeni Türkiye Sinemasının auteur yönetmenlerindedir. Her iki yönetmenin sinemasını kuram sinema olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Her iki yönetmenin filmlerindeki öyküler, karakterler; doğayı, insanı ve toplumsal yaşamı anlayabilmek için düşünsel önermelerde bulunur. Filmlerindeki karakterlerin özgünlüğü, karakterlerin var oldukları film evrenindeki olay ve kişileri kavrayışlarının sonucudur. Öyküler karakterlerin algılarını, duygularını ve fikirlerini ortaya çıkaran yapılarıdır. *Yeraltı* (Zeki Demirkubuz, 2012) ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da (Reha Erdem, 2014) bu özelliklerin en yetkinleşmiş kompozisyonu kurulmuştur. Her iki filmde yönetmenler Deleuze’ün felsefesinde merkezi bir yer tutan ‘oluş’ ve ‘insan-dışı hale geliş’ kavramından oluşturulan ‘kökensele dünyalar’, ‘itki imgeler’ kavramlarını sinemanın yetkinlikleriyle yeniden inşa eder. Film karakterleri kendilerinin dışındaki dünyayı akıl aracılığıyla değil çoğunlukla duyuları ve sezgileri aracılığıyla anlamlandırırken, bu dünyaya verdiği tepkileri de etkiler şeklindedir. Karakterlerin kendileri dışındaki dünyayı anlamlandırmasında duyularını aracı hale getirmesi onları kategorik insan öznenen, insan dışı özneye doğru bir ‘oluş’ sürecine sokar. Bu ‘oluş’un gerçekleşmesi aşağıda detaylarıyla incelenecek olan ‘kökensele dünyalar’ın karakterlerde yol açtıkları ‘itki imgeler’le ilişkilidir.

Amaç ve Yöntem

Bu makalenin amacı Gilles Deleuze’ün *Sinema I: Hareket İmge* kitabında oluşturduğu imge kategorilerinden “itki imgeler”i ve “kökensele dünyalar”ı Türkiye Sinemasının iki auteur yönetmenine ait *Yeraltı* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmleriyle ilişki içinde çözümlemek ve bu kavramların onun sanat felsefesindeki ve diğer felsefi çalışmalarındaki köklerini göstermektir. Deleuze, *Proust ve Göstergeler* kitabından itibaren sanatın ve felsefenin farklı düşünme biçimleri olduğunu tartışmaya açmaktadır. Felsefi düşünme etkinliğinin aracı olan kavramlar sanatta ve sinemada imgeler yoluyla gerçekleştirilir. Deleuze’ün, *Sinema I: Hareket İmge* kitabında kategorileştirdiği imgelerden bazıları “itki imgeler” ve “kökensele dünyalar”dır. Onun sinema bağlamında kurduğu bu imgelerin birleştirici kavramları “oluş” ve “insan-dışı hale geliş”tir ve *Sinema I: Hareket İmge*’den önce hem sanata odaklandığı çalışmalarında hem de diğer felsefi çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu nedenle film çözümlemesindeki bu anahtar kavramların *Sinema I: Hareket İmge*’den önce onun felsefi çalışmalarında kullanımını gösteren kronolojik bir literatür taraması yapılmıştır. Ardından film çözümlemelerinde kökensele dünyalar kavramından yola çıkılmış, daha sonra kökensele dünyalardan türeyen itki imgeler araştırılmıştır. İtki imgelere ait gösterenler dolaysızca Deleuze’ün ‘oluş’ ve insan-dışı hale geliş kavramıyla ilintilendirilmiştir. İtki imgeler, mekân-uzam bağlamında bir kökensele dünyadan çıkarılır ve mizansen bu kökensele dünyalara geçişi kolaylaştırır. Oyunculuk ise beden kökensele dünyalardan alınan enerjiyi dönüştürmesini ortaya koyan duyu coğrafyalarıdır. İtki imgelerin göstergelerinden biri olan semptomlar (Deleuze, 2014, p. 167) mekân-uzam bağlamında kökensele dünyalardan alınan duyularla mimik, jest ve dili içeren oyunculukta kendini dışavurur. Bu nedenle film çözümlemelerinde Deleuze’ün kökensele dünya ve itki imgelerin tasniflenmesinde odaklandığı ölçekler dikkate alınmıştır: Mizansen, bedensel dışavurum (oyunculuk) ve dilin kullanımı. Bu ölçekler Deleuze’ün adı geçen kavramlarıyla yorumlayıcı bir yöntemle çözümlenmiştir.

Gilles Deleuze’ün Sanat Makinesi: Sanat ve Sinema İçin Kavramlar

Sanat, Deleuze’ün felsefesinde çok belirgin bir yer tutmaktadır. Akademik yazına başladığı 1953’ten sonra gelen ilk on yıl içinde sanat felsefesine yönelmiştir ve sanat üzerine

yazdığı ilk incelemelerinden itibaren metnin ilerleyen bölümlerinde kullanılacak kavramların temellerini oluşturmuştur. Öte yandan Sauvagnargues, onun sanattan bahsetmediği çalışmalarında bile sanatla ilgili referanslara yer verdiğini belirtir (Sauvagnargues, 2010, p.10). Üstelik sinema felsefesinde kullandığı kavramlar çeşitli biçimlerde diğer sanat metinlerinde de bulunur. Örnek filmlerin çözümlenmesinde kullanılan “itki imgeler”, “kökensele dünyalar” ve bu kavramların bileşenleri olarak “oluş” ve “insan dışı hale geliş, hayvan-oluş” *Sinema I Hareket İmge*’den önceki çalışmalarında ve sanat felsefesine odaklandığı metinlerinde bulunmaktadır. Bu nedenle makalenin bu bölümünde, film çözümlenmelerinde kullanılacak bu kavramların kökenlerini ve sinemada kullanımını anlamaya olanak tanınması açısından Deleuze’ün sanat felsefesine odaklanılacaktır. Bu yöntem öncelikli olarak onun sinema felsefesinde kullandığı kavramların diğer sanat çalışmalarında kullandığı kavramlarla ilişkisini görmek açısından önemlidir. İkincisi onun felsefesindeki anahtar kavramların sanat felsefesinde tezahür edilmişlerini anlamayı olanaklı hale getirmektedir. Onun sanat felsefesini, sinema felsefesini, sinema kavramlarını anlayabilmek ve kullanabilmek adına bir genelleme yardımıyla başlangıç yapmak kullanışlı olacaktır: “ilk yapıtlardan *Farklılık ve Yineleme*’ye³kadar sanat konusu öncelikle yazının ayrıcalığından geçer. Guattari ve *Anti-Ödip*’ten itibaren düşüncenin edimsel dönemeciyle beraber, Deleuze bir yorum eleştirisine ve *Mille Plateaux* sonrasında, bütünüyle imgenin göstergebilimi ve sanatsal yaratıya kendisini adanmasını olası kılan çokluklar mantığına girer” (Sauvagnargues, 2010, p. 12). O halde Deleuze sanat felsefesini oluşturmaya öncelikle edebiyatla başlar ve sinema felsefesine geçiş yaptığında, dilsel gösterge sisteminden hareketli imajın gösterge sistemine doğru yönelmiştir.

Deleuze, 1964’te yayınlanan *Proust ve Göstergeler*’den itibaren edebiyat dolayımıyla kendi sanat felsefesinin kavramlarını oluşturmaya başlayacaktır. Burada kullanılan ‘dolayımıyla’ kelimesi edebiyat ve felsefe arasında bir hiyerarşik düzenleme değildir. Diğer bir deyişle Proust’un eserleri Deleuze’ün felsefesinde araçsallaştırılmış ya da şeyleşmiş değildir. Daha ziyade Proust’un edebiyatlaşan zihni, Deleuze’un kavramsallaşan zihnini harekete geçirmiştir.

Proust ve Göstergeler’de Deleuze, Proust’un edebiyatında göstergelerin yayılmasına odaklanır. Proust’un eserlerindeki ‘arayışın’ bir gerçeklik arayışı olduğu, ancak felsefedeki gerçeklik arayışından farklı olduğunu vurgular (Deleuze, 2016, p. 21). Felsefe varsayımsal bir gerçeklik peşindedir, edebiyatlaşan zihin ise ansızın karşılaşılan bir göstergenin ‘anlamını yorumlamak, deşifre etmek, çevirmek, bulmak’ (Deleuze, 2016, p. 22) üzerine rastlantısal bir gerçekliğe yönelir. Bu bakımdan edebiyat olarak sanat, varlıkların ilk göstergeleriyle ilgilenmez. Diğer bir deyişle sanatın ilgisi nesnesiyle uyum halinde olan, göstergenin nesnel yanı değildir. Sanat nesnede gömülü halde bulunan ve gizlenen göstergeyle ilgilenir. Deleuze şöyle ifade eder “bir sanat eseri, felsefi eserden daha değerlidir; çünkü göstergede kuşatılmış olan, bütün apaçık anlamlamalardan daha derindir (Deleuze 2016, p. 34). Proust’un yazıları çerçevesinde göstergelerle ilgili yedi kategori belirler. Bu kategorileri şu başlıklar altında toplamak mümkündür: “1)Göstergenin somutlaştığı madde [...]2)Bir şeyin gösterge olarak yayıldığı ve kavrandığı tarz[...] 3) Göstergenin üzerimizdeki etkisi [...] 4) Anlamın doğası ve göstergenin anlamıyla ilişkisi [...] 5)Göstergelyi açıklayan ya da yorumlayan [...] 6)Göstergede bulunan zamansal yapılar [...] 7) Öz” (Deleuze, 2016, p. 82-85). Deleuze’ün bu kitapta tasnifleme yöntemiyle açıklamaya çalıştığı sanat göstergeleri, filmlerin ontolojik yetilerinden yola çıkarak kendi fikirlerini kurmasına dayalı sinema felsefesinde kullanacağı yöntemi çağrıştırmaktadır. Sinema üzerine yazdıklarını genel olarak iki kategoriye yayımlar: İlk kategori klasik sinemada karşılığını bulan ve II.Dünya Savaşı öncesinde kurgunun olanaklarının filmlerdeki etkisini inceleyen ‘hareket-imge’ sinemasıdır. İkinci kategori savaş sonrasında gelişen ve hareketten bağımsızlaşan, Henri Bergson’un zaman kavramıyla ilişkili ‘zaman-imge’ sinemasıdır. Sinema felsefesi üzerine bu iki temel kategoriye uygun olarak yayınlanan kitaplardan önce edebiyat üzerine incelemelerine *Sacher-Masoch’un Takdimi* (Présentation de Sacher-Masoch, 1967) eseriyle devam eder. Bu kitapta *Kürklü Venüs* romanının yazarı Leopold von Sacher-

³ Çevirmenin *Farklılık ve Yineleme* olarak yer verdiği kitap, *Fark ve Tekrar* ismiyle Norgunk Yayıncılık tarafından ilk olarak 2017 yılında yayınlanmıştır.

Masoch'un edebiyatını incelemektedir. Masoch'un romanıyla ilgili "duyuların kuramcı hale gelişi" (Deleuze, 2019, p. 58) ifadesini kullanmaktadır. Masoch'un edebiyatı için kullandığı bu tanımlama, filozofun sanatın ontolojisinde ortaya koymaya çalıştığı ve sinema felsefesinde de açığa çıkan bir önermedir. Bu ifade Deleuze'un bütün sanat felsefesinde tartıştığı düşüncenin özeti şeklinde değerlendirilebilir: felsefenin ve bilimin yaptığına benzer biçimde yaşamla ilgili bilgi üretmenin ve yaşamı anlamak için bilgi edinmenin bir aracı olarak sanat. Bu kitaptan hemen sonra yayınlanan doktora tezi *Fark ve Tekrar*'da (*Différence et répétition*, 1968), 'oluş' ve 'rizom' kavramlarının bir bileşeni olarak fark ve tekrar kavramsallaştırmasına değinir. Doktora teziyle ilgili bir jüri savunmasında özün tekilliklerle ve farklılaşmayla kavranabilecek, uzay-zaman ilişkilerinin şekillendirdiği bir oluş olduğunu ifade ederken Marcel Proust'un, Antonin Artaud'un eserlerini örnek verir (Deleuze, 2009a, pp. 149-185). Deleuze'e göre fark olumsuz değil aksine 'oluş'a imkân verdiği için olumludur. Colebrook, Deleuze'un fark felsefesiyle ilgili şunları ifade eder: "Deleuze'e göre hayatı bir bütün olarak düşünme gücüne en iyi karşılık gelen kavram farklılıktır. Hayat farklılıktır; farklı düşünme, farklı olma ve farklılıklar yaratma gücüdür. (...) Benzer şekilde ama kendi farklı tarzında sanat da farklılıkla karşılaşır: bir farklılık kavramı üreterek değil ama farklılıklar sunarak ve yaratarak bunu yapar (Colebrook C. , 2013, p.24). Deleuze, *Fark ve Tekrar*'da "sinemanın sahip olduğu veya icat ettiği özel tekrar tekniklerini ortaya koyması" (Deleuze, 2017, p.381) anlamında Alain Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad*'dayı (*L'année Dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) örnek verir. Sinema kendi "tekrar teknikleri"yle, çekim açılarıyla, kamera kullanımıyla, kurguyla, sahne kurma yöntemleriyle düşüncenin üretilmesi için fark oluşturma potansiyeline sahiptir. Denilebilir ki Deleuze, filmlerde gördüğü bu potansiyelleri, filmlerin özgün fikirler sunma gücünü 1960ların sonlarında düşünmeye başlamıştır.

Deleuze, *Sinema I-Hareket İmge*'yi yayınlamadan önce diğer bir ifadeyle edebiyat göstergelerinden hareketli imaj göstergeleri üzerine yazmaya geçmeden önce, 1975'te, Guattari'yle birlikte *Kafka: Minör Bir Edebiyat*'ı yazar. Bu metin, Kafka'nın eserlerindeki 'hayvan' varlığını, sanatçının algı ve duyularının çeşitlendirilmesi olarak inceler. İkiliye göre Kafka 'hayvan-oluş' göstergelerini kullanarak insan öznenin içindeki duyu yoğunluklarını ortaya koymaktadır. Duyu yoğunluklarının etkisiyle ortaya çıkan fark, insan dışı oluş sürecini başlatır. Deleuze 1981'de Francis Bacon üzerine *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği* 'nı (*Francis Bacon: Logique de la sensation* , 1981) yayımlar. Burada, *Kafka: Minör Bir Edebiyat*'taki 'hayvan-oluş' Bacon'un imajlarıyla yeniden Deleuze felsefesine yön verici kavramlar olarak kullanılır. Alain Badiou ve Barbara Cassin kitabın yeniden basımındaki önsözünde Deleuze'un sanatı, bir düşünme biçimi olarak felsefesine yerleştirmesine ve sanatçı-filozofla/ filozof-sanatçıyı birbirleriyle hemhal etmesine vurgu yapmaktadırlar (Deleuze, 2020a, p.9). Deleuze, burada Bacon'un resimleriyle ilgili "biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırt edilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir. İnsan, hayvan olur, ama bu olurken hayvan da zihin" (Deleuze, 2020a, p. 28) açıklamasını yapmaktadır. Bir kez daha Deleuze, sanatçının duyumsamasını insandan insan dışı hale gelişe doğru genişletir. Sanatçı duyumsamalarıyla insan varlıkta farklılaşmalar yapabilmektedir. Sanatçının duyumsamalarıyla farklı tekillikler inşa etmesi çoklukların oluşmasına yol açar. Çokluk, Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni'nin Bin Yayla* bölümünde rizomun ilkelerinden biri olarak kavramsallaştırılır. Rizomun üçüncü ilkesi olan çokluk, niteliksel farklılaşmalardır. Burada sayısal anlamda birden türeyen nicel bir büyüklük söz konusu değildir. Birlik (unity) düşüncesine bir seçenek olarak çokluk (multiplicity) başlangıcı ve sonu olmayan ve kesintisiz oluşların bağlantılarıyla ortaya çıkandır (Deleuze & Guattari, 1987, pp.8-9). Farklar, çoklukların zorunlu bir sürecidir. Oluş, farklardan geçer ve çokluklar kurar. Sanat ve özde sinema niteliksel farklar yaratarak çokluklar kurma gücündedir. Çokluk, tek bir insan içindeki farklı duyu yoğunlukları şeklinde de tezahür edebilir. Hayvan-oluş da olduğu gibi. Denilebilir ki, Deleuze'un ilk eserlerinden 1980li yıllara kadar geçen sürede insan-dışı hale geliş, hayvan oluş, oluş, çokluk gibi kavramlar birbirinden farklı kitaplarda sıkça kullanılmış ve onun felsefesinin ve sanat felsefesinin temel kavramları olmuştur. Bir sonraki bölümde bu kavramlardan insan-dışı hale geliş, hayvan oluş, oluş örnek filmler yoluyla açıklanacaktır.

Deleuze,1983'te *Sinema I Hareket İmge* kitabını yazar. "Kendimizi imge=hareket olan bir dünyanın teşhiri karşısında buluyoruz" der (Deleuze, 2014, p.84) ve sinemanın "hareket-imgeyi açıkça ortaya koyduğunu" (Deleuze, 2014, p.83) ifade eder. Deleuze, felsefesinin sinemayla karşılaşmasını aktarırken "imaja hakiki hareketi katan sinemayla nasıl karşılaşılmaz? Söz konusu olan felsefeyi sinemaya uygulamak değildi, fakat doğrudan felsefeden sinemaya gidiliyordu. Ve tersi de geçerliydi, sinemadan doğrudan felsefeye gidiliyordu" (Deleuze, 2009b, p. 294) demektedir. Deleuze, *Sinema I Hareket İmge'*de daha önceki sanat kitaplarında kullandığı yöntemi benimser. Bu kategorilendirme yöntemidir. Yazar sinema tarihinden film örnekleriyle imgeleri kategorilendirir. *Sinema I Hareket İmge;* çekim açıları, ölçekleri, kurgu gibi sinemaya özgü tekniklerin hareket üretimine odaklanırken; bu tekniklerin ortaya koyduğu imgelerle ilgili kavramlar üretir. Burada Deleuze, zamanın bir birimi olarak sürenin harekette somutlaşan haline odaklanır. *Sinema II Zaman-İmge'*de ise hareketle kavranabilen zaman algısının dışına çıkar. Rodowick'in sorduğu biçimiyle "süre artık hareketlerin eylemlere aktarılmasıyla ölçülmediğinde ne olur?" (Rodowick, 2011, p. 109). Diğer bir ifadeyle hareket ve süre ilişkisi koparsa ne olur ve böylesi bir durumda nasıl bir imaj ortaya çıkar? Bu kitapta imaj, mekana ve harekete bağlanmadan; görüntü ve işitsel öğelerin kullanılmasıyla zamanın öznel duyumsaması, algısı olarak kavranır. Denilebilir ki *Proust ve Göstergeler'*de göstergenin nesnesinden koparılmasıyla ortaya çıkan sanatsal duyumsama ve düşünme burada imajın, eylem ve hareketten koparılması mantığına dönüşmüştür. Proust için zaman gösteren tarafından bir kez tetiklendikten sonra belleğin zamanıyla iç içe geçerek bir oluşt girer ve nesnesinden bağımsızlaşır. Nasıl ki yazarın zihni nesnenin göstereninden özgürleşerek saf bir duyu kristaline dönüştüyse, imaj da mekan ve eylem yoluyla işlemek durumunda değildir. İmaj; hareketten, hareketin geçtiği mekansal bağlantılardan özgürleşmiştir. Buradan zaman-imge çıkar. Bütün bunlarla birlikte Deleuze "beyin, ekrandır" (Deleuze, 2009b, p.294) derken insan zihninin hareketiyle, sinemadaki hareket-imgeyi birbirine benzer olarak kavramaktadır: "sinema tam da imajı hareketlendirdiğinden imaja bir oto-hareket kazandırdığından hiç durmadan beyinsel akımlar çizmektedir (Deleuze, 2009b, p.294-295). Ona göre sinema, düşünce gibi işlemektedir. Sinemada felsefenin potansiyellerinin bulunmasının nedenlerinden biridir bu.

Deleuze için sinema kendi ontolojisinin olanaklarıyla düşünen, algılamalar ve uygulamalar inşa eden bir sanat biçimidir. Elbette her film bu potansiyeli gerçekleştirmez. Filmin, sinemadaki bu potansiyeli gerçekleştirebilmesi için çekimlerden yansıyan görüntüyü felsefede kavrama denk düşen bir imgeye dönüştürmesi gerekir. Deleuze için yalnızca büyük yönetmenler "kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler" (Deleuze, 2014, p. 10). İmgeler sinematik düşüncenin göstergeleridir. Ona göre içinde yaşadığımız her şey hareket-ingenin bileşimi olarak kendini gösterir. Hareket-imge sineması ise duyu-motor sinemasıdır (Deleuze,2020, p.58) çünkü burada karakterler belli durumları kavrayışlarına göre tepki verirler. Hareket-ingenin üç çeşidi algılanım, duygulanım ve eylem imgelerdir. Algılanım imge, hareket-imgeyi kavramaya yönelen öznel ya da nesnel algılanımlardır ve hareket imgenin bir dönüşümüdür. Eylem imgeler belirli bir mekân, zaman ve koşullar içinde gelişen güçlerdir (Deleuze, 2014, p. 165). Duygulanım imgeler ise özellikle yakın planlarda, yüz çekimlerinde yoğunlaşan imgelerdir. Duygulanım imgeler, hareket ve algılanım imgeyi özelleştirir ve bunlar arasında bir ilişki kurarak hareketi bir niteliğe dönüştürürler (Deleuze, 2014, p.94-95). Felsefede kavramlar nasıl ki düşüncenin somut çıktılarysa ve yeniden felsefeye dönerek yeni kavramları tetikliyorsa; imgeler de sinemasal düşüncenin çıktılardır ve yeni imgeleri tetikler. Bu nedenle aslında Deleuze'ün imge taksonomisi birbirinden heterojen bir biçimde ayrı da değildir. Tasnifleme şu bakımdan önemlidir : "bir tasnif her zaman bir belirtibilimdir ve tasnif edilen, bir olay olarak kendisini sunan bir kavramı çekip çıkartmak için kullanılacak işaretlerdir" (Deleuze, 2009b, p. 296). Bu bakımdan *Sinema I*'deki tasniflemenin kaynağı filmsel düşüncenin somut olarak kendini sunduğu mizansenler, çekimler, kurgu ve hatta oyunculuktur. Tüm bunlardan hareket imgenin üç çeşidi olan algılanım imgeler,eylem imgeler ve duyu imgeler çıkar. İtki imgeler bunların arasında oluş sürecine girer ve ne bir

eylem ne de bir duygulanımdır. Onda, eylem imgede bulunan gerçekçilik ya da duygulanım imgenin 'idealizmi' yoktur (Deleuze, 2014, p. 165). Çünkü itki imgeler gerçekliği ve varlığın mevcut sınırlarını aşındırır. Bu nedenle itkinin farklılaşmalarını duygulanım imge ya da eylem imge tam anlamıyla veremez. İtkiler, doğrudan duyguların yerine geçmez. Saf bir izlenim de değildir. Ancak izlenimlerin, duyguların, duyuların ve algıların iç içe geçtiği 'oluşları' devindirendir.

Metnin ilerleyen bölümünde detaylandırılacak itki imgeler, kökensel dünyalarda 'oluş' sürecine geçerler. 'Oluş' bu duyguların genişlemesidir. Hem *Yeraltı* hem de 'da karakterlerin film evrenindeki davranışlarını Deleuze'ün itki imgeler kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Öte yandan Deleuze'ün de belirttiği gibi "her kavramın birleştiricileri vardır" (Deleuze, 2013, p.23). Ve itki imge kavramının birleştiricileri de kökensel dünyalar, oluş ve insan-dışı hale geliş kavramlarıdır. Her iki filmin yönetmeni; kökensel dünyalar, oluş ve insan dışı hale gelişi, karakterlerin algılamalarını ve duygularını dışa vuran itki imgelere karşılık gelecek biçimde sinematik olarak kurar.

Bulgu ve Tartışma: *Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da İtki İmgeler ve Kökensel Dünya Bağlamında İnsan-Dışı Hale Geliş

Yeraltı, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından bir serbest uyarlamadır. Filmde resmi bir kurumda memur olarak çalışan Muharrem'in (Engin Günaydın) üniversite arkadaşları tarafından hor görülmesiyle tetiklenen öfkesi anlatılmaktadır. Ancak Muharrem'in öfkesinde uygarlık eleştirisine dair derin bir felsefe bulunmaktadır. Bu uygarlık eleştirisinin somutlaştığı göstergeler Muharrem'in ilişkilendiği sosyal çevreye verdiği tepkilerdedir. Onun tepkilerinin rasyonellikten, rasyonel dışına/ duyumsamaya doğru dönüşümü aşağıda çözümleneceği biçimde insan ve hayvan karşıtlığını aşındırır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Esmâ (Binnur Kaya) depresyon uyarısı nedeniyle tahliye edilen bir adadaki evde hizmetli olarak çalışmaktadır. Evin sevilmeyen oğlunun hastalık nedeniyle adaya gelişi ve kimliği bilinmeyen bir kadının adaya sığınmasıyla süregiden sosyal ilişkilerde çatışmalar ve dönüşümler başlar. Esmâ'nın sezgileri bu çatışmaları ve dönüşümleri anlamlandırmasında ona rehberlik eder. Esmâ'nın sezgileriyle olayları anlamaya çalışmasında ve kendini dışavurum biçimlerinde kategorik insan öznenin insan dışı oluş sürecine geçiş başlar. Hem Muharrem'in hem de Esmâ'nın varoluşlarını dışavurumlarında kurdukları farklar, insan özne kategorisindeki rasyonelliği aşındırır ve yerine duyulara dayalı itkileri koyar.

Deleuze, *Sinema I: Hareket İmge*'de daha önce edebiyat göstergelerinde incelediği oluş ve hayvan-oluş kavramlarını kökensel dünyalar ve itki imgelerle birlikte yeniden tartışır. Kökensel dünyalar, belirli mekânlar değilse de belirli ortamların enerjisine bağlı olması bakımından mekânlarla ilişkilendirilir (Deleuze, 2014, p. 165). Adının ima ettiği üzere temel itkilere yani rasyonelliğin olmadığı, dolayısıyla insan ve hayvanı birbirinden ayıran niteliklerin ortadan kalktığı canlılık kökenlerine geri dönüş için ortamlar sunar. Belirli bir toplumsallık ya da bir coğrafi mekân itkilerin doğuşuna yol açabilir. Böyle ortamlarda kişilerin ortamlarla kurduğu ilişkileri anlamlandırması rasyonellikten çok hissedilen duyumsamalarla gerçekleşir. Kökensel dünyalar gerçek ya da yapay ortamlardan çıkabilir. Burada önemli olan ortamların belirli itkileri açığa çıkarabilme enerjisine sahip olmasıdır. Bu ortamlarda kişilerin ortamlara verdiği tepkiler rasyonelliği referans almaz ve onlar kategorik olarak tanımlanan insan öznenin farklar yaratacakları bir oluş sürecine geçerek ortamlarla ilişkilendirilir. Deleuze'ün sanat felsefesinde oluş kavramı *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*'le birlikte merkezileşmeye başlamıştır. Oluş; sanatçının duyularını, sezgilerini ve algılarını insan kategorisinden özgürleştiren ve böylece bu duyularda, sezgilerde ve algılarda çoğulluklara yol açan süreçtir. Doğada her şey oluş sürecindedir: atomlar, bitkiler, canlılar. Oluş, Deleuze'ün kimlik, özne gibi tanımlamalara dair fikirlerinin bir parçası olarak düşünülebilir. Makalenin ilk bölümünde de belirtildiği üzere Deleuze'e göre kimlikler sabit değildir ve sürekli hareket halindedir (Sutton & Jones, 2016, p.65). Bu nedenle kimlik üzerine yapılan tanımlamalar da sabit olamaz (Sutton & Jones,

2016, p.65). “Eğer kimik sürekli olarak hareket halindeyse, her zaman ‘varlığa geliştir’; hiç bitmeyen oluş projesidir” (Sutton & Jones, 2016, p.66). Kökensele dünyalar, ‘oluş’ları ve etkileri doğuracak duyu ve algı referansları sunar. Bu bakımdan denilebilir ki kökensele dünyalar etkilerin “aktüelleşme ortamlarıdır” (Deleuze, 2014, p. 166). Deleuze, kökensele dünyaları temel etkilerle birlikte düşünür (Deleuze, 2014, p. 165). İtkiler, insanları rasyonel nedenlerle harekete geçirici güçler değildir. İtkiler, hayvanlarda olduğu gibi insanlarda da canlılığın gerekliliklerini yerine getirmek için işleyen güçlerdir. Acıkan insanı yemek yemeye yönelten yaşama gücü itkiye bir örnektir. Diğer bir ifadeyle, burada kişiler duyumlarını bir oluşa geçirir. Bir mizansende kurulan ortamların hepsi film açısından bazı duyguların ve fikirlerin açığa çıkarılmasına hizmet eder. Ancak kökensele dünyalar, fikirlerden ziyade temel etkileri açığa çıkardığı için yalnızca belirli mizansenlerde bulunabilir. Aktüelleşme ortamlarında harekete geçen temel etkiler, özne öncesi oluşumları (Deleuze, 2014, p. 166), hayvan ya da insana ait olmayan eylemleri (Deleuze, 2014, p. 166) açığa çıkarır. Bu çerçevede *Yeraltı*’nın tamamını Muharrem’in etkilerini açığa çıkaran kökensele bir dünya olarak incelemek mümkündür. Filmin başlangıç sahnelerinden itibaren, Muharrem’in içinde bulunduğu ortamlarla ilişkisi onun sabit bir insan öznenen, karşılaştığı olaylarla birlikte insan-dışı hale gelişle beliren temel etkilerini keşfetme ve bununla baş edebilme serüvenine dönüşür. Diğer bir ifadeyle film, Deleuze’ün ifade ettiği şekliyle ‘ben’ler yerine “olaysallıklar” olup olmadığımız” (Deleuze, 2009b, p.361) sorusunu sinematik olarak kurar. ‘Olaysallık’, Deleuze’ün felsefesinde ‘oluş’ biçimindeki ‘öz’lere gönderme yapar. Özün ‘oluş’ olarak tanımlanması özü sabit olmayan ve çeşitli karşılaşmalarla dönüşen bir akışa dönüştürür. Ben öznesinde gömülü halde bulunan kategorik insan, çeşitli karşılaşmaların etkisiyle sınırları belli olmayan bir ‘oluş’a girer. Yönetmen ‘öznenin olaysallıklar olup olmadığına’ dair soruyu, Muharrem’in yaşadığı olaylara tepkileriyle sinematik olarak yeniden sorar. Filmde Muharrem’in ‘oluş’ sürecini aktüelleştiren, onun temel etkilerini açığa çıkaran ve bu anlamıyla da kökensele bir dünya olarak isimlendirilebilecek üç temel ortam/kökensele dünya vardır. İlki, evine gelen hizmetliyle yaptığı sohbetin içeriğinden gelişir. Hizmetli (Nihal Yalçın) apartman yöneticisinin, eşinin ölümünün ardından uluma ve anırma nöbetleri geçirdiğini söyler. Muharrem bu bilgiden sonra film süresince diğer toplumsal ortamları psikocoğrafi mekânlara dönüştürerek kendi insan-dışı hale gelişinin kökensele dünyalarını kurar. Bu sahnenin hemen ardından apartman yöneticisinin kapısı önünde, onu çalıştığı yere götüren servis aracında ve para karşılığı cinsel ilişki yaşadığı otelde kimseye aldırış etmeden ulur, hırlar. Aşağıda sahne/mizansen, kökensele dünya ve buradan açığa çıkan imgelere dair tablo yer almaktadır.

	Kökensele Dünyalar	Kökensele Dünyalardaki Sahnelerin/Mizansenlerin İçeriği	Kökensele Dünyada Açığa Çıkan İtki İmgeler
Yeraltı	Muharrem’in evi ve apartmanı	Muharrem yaşadığı evin apartmanında, yöneticisinin kapısında köpek gibi ulur.	Özne öncesi oluşumlar, hayvan/insan ayrımının aşındırılması
	Muharrem’i işe götüren servis aracı	Muharrem servis aracının içinde, mesai arkadaşlarına aldırmadan köpek gibi ulur.	
	Muharrem’in para karşılığı cinsel ilişki yaşadığı oda	Muharrem ilişki sonrası kadının karşısına geçer ve saldırmaya hazır köpek sesleri çıkarır.	

Yeraltı’nda kökensele dünyalar ve itki imgeleri gösteren tablo

Şarkı Söyleyen Kadınlar, deprem nedeniyle tahliye edilmiş bir adada geçer. Adanın diğer toplumsal coğrafyalardan yalıtılmışlığı, adada bulunan ormanın yabancı doğası ve yalnızca bir kaç kişinin yaşıyor olması adayı psikocoğrafi bir mekâna dönüştürür. Bu dışa kapanma

haliyle ada, film karakterlerinin itkilerini ortaya çıkaran aktüelleşme ortamları için ideal bir coğrafyadır. *Yeraltı*'nda olduğu gibi *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da da film evrenini oluşturan ada, fiziki ve toplumsal durumu bakımından Esmâ'nın kategorik insan kimliğinin ötesine geçmesini kolaylaştıran kökensel bir dünya sunar. Öte yandan filmde Esmâ'nın itkilerini açığa çıkaran ve insan-dışı oluş sürecini dolaysızca görünürleştiren bir kaç baskın kökensel dünya vardır. Aşağıda filmin sahne/mizansen, kökensel dünya ve buradan açığa çıkan itki imgelere dair bir tablosu yer almaktadır.

	Kökensel Dünyalar	Kökensel Dünyalardaki Sahnelerin/Mizansenlerin İçeriği	Kökensel Dünyada Açığa Çıkan İtki İmgeler
<i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i>	Orman	-Esmâ ağaçlar ve ormanla sezgisel iletişime geçer. -Esmâ geyik boynuzu takarak arkadışıyla hayvansı neşeyle oyun oynar. -Esmâ kuşlarla konuşur. -Esmâ sadece kendisine görünen bir geyikle sevgi bağı kurar.	Kategorik insan öznenin sınırlarını aşma, hayvan oluş, ilahi bir varlık oluş.
	Ev	-Esmâ, temizliğini yaptığı evin ölen oğlunu diriltir. -Esmâ adaya sığınan kadınla insan dilini aşındıran bir dille konuşur.	

Şarkı Söyleyen Kadınlar'da kökensel dünyalar ve itki imgeleri gösteren tablo

Yukarıdaki tablolar incelendiğinde, her iki filmde belirtilen mekânların kökensel bir dünyayla ilişkilendirilmesinin nedeni, bu mekânlarda kurulan mizansenlerin insan ve hayvan arasındaki kategorik sınırları belirsizleştirerek, itkileri açığa çıkarmasıdır. Mekân; mizansen, oyunculuk ve dilin kompozisyonuyla karakterlerin duyularını dönüştürecek bir psikocoğrafi ortama dönüşür. Deleuze itkilerin, yalnızca kökensel dünyalarda "deneyimlenen his ve heyecanlardan" (Deleuze, 2014, p.167) oluştuğunu ifade eder. Bu his ve heyecanlar insanların ve hayvanların ortak duyularıdır. Burada Deleuze'ün metinlerinde adı geçen Gilbert Simondon'un hayvan kuramı tarihinde ifade ettiği fikri hatırlatmak katkı sağlayıcı olacaktır. Simondon, hayvanların içgüdüsel yaşamının insan gerçekliğiyle ilgili düşünmeye fırsat verdiğini belirtir (Simondon, 2019, p.49). Demek ki insanın içgüdülerinde de hayvansal varoluşla ilgili bir gerçeği bulmak mümkündür. İçgüdü ve kök itkiler birbirinin yerine geçebilir. Bu bağlamda kökensel dünyalardaki hisler, duyular, sezgiler insanın, insan dışı canlılarla arasındaki ortak kökensel itkilerini özgürleştirmesine olanak tanırken, insanı kategorik ve kavramsal olarak yeniden düşünmeye de imkân sunar. Yukarıda yer alan mizansenlerde de karakterlerin duyuları ve heyecanları hareket geçer. *Yeraltı* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da coğrafi ve toplumsal ortamlarda gerçekleşen olaylar Muharrem ve Esmâ'nın duyularını tetikler. Bunun sonucunda her iki karakterin oyunculuğunun gösterenleri olarak bedensel dışavurumları insan özne kategorisinden bağımsızlaşır. Her iki karakter hayvan-oluş sürecine geçer. Colebrook'un da belirttiği gibi Deleuze için oluş süreci 'insancılık' ve 'öznecilik' sabitlemesine karşı gelişir (Colebrook C., 2013, p.165) çünkü oluşun gerçekleşmesi tekrar dizgeleri içindeki farkla mümkün hale gelir. Kategorik insan özne, kültürel bir tekrar olarak düşünüldüğünde Muharrem ve Esmâ karakterleri insan öznede bir fark yaratırlar. Bedensel dışavurumun dışında uluma, hırlama, dilsel değişim de karakterlerin hayvan oluşa geçişlerinin işitsel gösterenlerdir. Bu nokta tam olarak Deleuze'ün kökensel dünyada harekete geçen itkilerle ilgili açıklamasının sinematik bir karşılığıdır. Deleuze kökensel dünyalar için "orada karakterler hayvanlar gibidir(...)"Bunun

nedeni, onların bu hayvanların şekline ya da davranışlarına sahip olmaları değil, edimlerinin insan ve hayvan arasındaki tüm farklılaşmalardan daha önce gelmesidir. Bunlar insan hayvandır” (Deleuze, 2014,p.166) demektedir. *Yeraltı*’nda Muharrem; apartmanda, onu işe götüren servis aracında ve para karşılığı cinsel ilişkiye girdiği odada ulur, hırlar ve bedensel dışavurumu insan ve hayvan arasında bir yerde hareket eder. Muharrem içinde bulunduğu ortamı duyumsadığında dilsel ve bedensel gösterenler yoluyla hayvan-oluşa geçiş yapar. Bu hayvan-oluş kendisini tehdit altında hissettiği için saldırmaya hazır bir hayvan-oluştur. Dışsal dünya ona sempati göstermemiş aksine onu hor görmüştür. Kendi varlığının yok sayılmasına karşı var olma içgüdüsünü, yaşam itkisini edimselleştirmiştir. Deleuze ve Guattari, Kafka’nın eserlerindeki hayvan-oluşu, yazarın kurduğu bir kaçış stratejisi olarak yorumlar (Deleuze & Guattari, 2008, pp.52-54). Muharrem de içinde bulunduğu dünyayla baş edebilmek için hayvan oluşa geçiş yapmıştır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da Esmâ arkadaşıyla birlikte ormanda geyik boynuzları takar, bedenini bir insan gibi değil bir hayvan gibi biçimlendirir, geyik ve kuş sesleri çıkarır. Esmâ’nın hayvan-oluşunda ormanın enerjisini duyumsayan, insana ait tüm kültürel kimliklerin yükünden kurtulmuş saf neşeye dair itkiler açığa çıkar. Her iki karakterin davranışları amaçlanmış tepkiler değil, ortamların ve olayların enerjisiyle açığa çıkan, ortam ve olaylara rasyonel bir ilişkiyle bağlanmayan, öngörülemez hareketliliklerdir. Her iki yönetmen, karakterlerin bedensel dışavurumlarında, jestlerinde ve dillerinde bir halden-başka bir hale; bir duyumdan başka bir duyuma geçişi görünürleştirtirmiştir. Muharrem’in aniden ulumasıyla, Esmâ’nın bir anda kullandığı dilin koordinatlarını yapı bozumuna uğratmasıyla süregitmeye başlayan ‘oluş’ tam olarak Deleuze’ün felsefesindeki anlamıyla imgesel bir göstergedir. Çünkü felsefenin temel düşünme uğraklarından biri olan ‘öteki’ hakkında fikir üretmeye imkân veren bir imge olarak kurulmuşlardır (Colebrook, 2013, p.174). Muharrem’in ve Esmâ’nın mekânları ve ortamları algılaması, duyumsaması bedensel ve işitsel olarak belirli itkileri açığa çıkartırken felsefede kavrama denk gelen ve düşünmeyi harekete geçiren bir imge kurulumu. İmgenin göstereni dil ve beden bir ‘oluş’ şeklindedir. Bu imge izleyiciyi insana ait bir ‘öz’ fikrinin olup olmadığına dair düşünmeye yöneltir.

Her iki filmde karakterlerin kimlikleri, varlıkları film süresince ‘oluş’tadır. Muharrem ve Esmâ, bedensel ve dilsel gösterenlerle insan özne kimliğinin sınırlarını aşındıran ‘oluş’ halindedir ve bu oluş hayvan oluşa yönelmiştir. Deleuze ve Guattari hayvan-oluşu “hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisi çizmek, bir eşiği aşmak, yalnızca kendileri için değer taşıyan yoğunluklar sürekliliğine ulaşmak [...] bütün anlamlandırmaların çözüldüğü katıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak” (Deleuze & Guattari, 2008, p.20) şeklinde tarif etmektedir. İki düşünürün tarif ettiği hayvan-oluştaki motivasyonu,yönetmenler filmlerinin merkezine Deleuze’ün kökensel dünyalarla ilgili tanımları bağlamıyla yerleştirmektedir. Kökensel dünyalar, insanın insan olma sürecine, insanın toplumsal ve kültürel gelişimine, insanı diğer canlılarla ortaklaştıran temel itkilerinin baskılanması tarihine hayvansı itkileri açığa çıkartabilecek eleştirel bir ortam sunar. Bu noktada Deleuze, kökensel dünyalarda bir biçimde uygarlık tınısı bulunduğunu (Deleuze,2014, p.167) ifade eder. Bu “tını” negatif anlamdadır. *Yeraltı*’nın genelinde modern uygarlıkla ilgili eleştirel düşünce, modern uygarlığın değerlerinin gündelik yaşamı ve toplumsal ilişkileri tahakküm altına almasını yansıtan mizansenlerde gösterilmiştir. Yönetmenin *Yeraltı*’ndan önceki filmografisinde de karakterlerin toplumdaki uzaklaşması yönetmenin auteur özelliklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Öztürk, 2006, p.83). Bu çerçevede Muharrem’in memuriyet yaşamını, boş zamanlarını geçirme biçimini ve arkadaşlarıyla ilişkisini anlatan sahnelerde onun hoşnutsuzluğunun bedensel ve dil düzeyindeki dışavurumu görülmektedir. Modern uygarlığın kültürel işleyişi özneyi, psikolojik ve toplumsal olarak belirli konumlara sabitleme stratejileri geliştirir. Öznenin, bu kültürel işleyişe katılıp, bu işleyişin bir parçası olması kendi güdülerini, kendi duyularını, kendi doğasını ve arzularını baskılamasını gerektirir. Deleuze, özellikle Freud’un ödip kuramı aracılığıyla bu ‘baskı’lanmayla oluşturulan, sabit bir kimlik anlayışını eleştirir; Deleuze, arzuyu öznenin oluşlarına imkân veren bir güç olarak kabul eder (Deleuze, 2020b, pp.23-26). Muharrem yaşadığı toplumsallıkta, kendi varoluşunu gerçekleştirme arzusuyla toplumsal ilişkilerin gereklilikleri arasındaki uzlaşmaz çelikeyi sürekli duyumsar. Yaşadığı modern

uygarlık onu kendi doğasıyla kabul etmez. Bu nedenle işten eve döndükten sonra doğa belgeselleri izler. Bu sahneler onun yabancı köklerine dönme arzusunun gösterenidir (Gürbüz, 2015, p.199). Belgesellerdeki anlatıcının insan merkezci yorumlarını da öfkeyle eleştirir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar' da ise modern uygarlık hakkındaki eleştirinin özünü, tabiatın varlıklara etkisi fikri kurmaktadır. Doğayla temasını yitirmemiş insan, uygarlığın kendisini biçimlendirmek için geliştirdiği çeşitli mekanizmalardan özgürleşeceğinden, kendi doğasına da yakınlaşacaktır. Esmâ'nın da kategorik insan varlığından özgürleşerek, oyuncu bir hayvan oluşa yönelmesi ormanın enerjisiyle açığa çıkar. Muharrem için kent ve toplumsal yaşam, onu yabancı doğasından yani köklerinden uzaklaştırmaktayken; orman Esmâ'ya yabancı doğasını gerçekleştirmesi için fırsat sunmaktadır. Bu nedenle orman bütünüyle bir kökensele dünyadır. Her iki yönetmen canlılığın yabancı doğasında bulunan temel itkileri açığa çıkaran imgeleri kurarken, modern uygarlıkta insan doğasının disipline edilmesine bir eleştiri getirir. Aydınlanmayla birlikte antropolojik makine (Agamben, 2009, p.38) insan ve hayvan arasında büyük farklar inşa etmiş, insanın ve hayvanın canlılıkla ilgili temel ortaklıkları yok sayılmıştır. Agamben, antropolojik makineyle birlikte insanın kavramsal olarak varoluşunu dayandırdığı insan/hayvan, akıl/ruh gibi ikiliklerden kendini ayırdığı yerde kalanın insan olduğunu ifade eder (Agamben, 2009, p.24). Bir başka ifadeyle insan, hayvandan arta kalandır (Agamben, 2009, p.24). Bu bağlamda Deleuze'ün dolaysızca hayvan-oluşla bağlantılandığı itki imgeler, Muharrem'in ve Esmâ'nın oyunculuklarında da benzer bir dolaysızlıkla hayvan-oluşla bağlanırken, Deleuze'ün ifade ettiği biçimiyle yönetmenler "uygarlığa bir tanı koymaktadır" (Deleuze, 2014, p.167) ve bu yönüyle Deleuze'ün 'doğalcı yönetmenler' (Deleuze, 2014, p.167) tarifine de uymaktadır. Doğalcı yönetmenler, insan ve yaşamla ilgili fikirlerini yer yer gerçeksütücülüğe yaklaşan bir anlatımla ifade edebilirler (Deleuze, 2014, p.167). Bu bağlamda Deleuze'ün kökensele dünyalar ve itki imgeler ilişkisiyle ilgili "gerçekçilik çizgilerini özel bir gerçeküstücülüğe taşıyarak vurgular" (Deleuze, 2014, p.167) tanımı önemlidir. *Yeraltı'*nda olduğu gibi *Şarkı Söyleyen Kadınlar'* da kökensele dünyalarda açığa çıkan itki imgelerde gerçekçiliğin sınırları hayvan-oluşla aşındırılmıştır. Muharrem'in hırlaması, uluması; Esmâ'nın ormandaki bazı hayvanlarla sezgisel bir iletişime geçmesi görgül gerçekliği aşar. Öte yandan *Şarkı Söyleyen Kadınlar'* da Esmâ, çalıştığı evin oğlu öldüğünde kendi yaşama itkisini ölünün bedenine geçirir. Ölünün başında duran doktor ve diğer aile yakınlarının gözü önünde ölü beden yeniden yaşama döner. Esmâ'nın bu mizansende başka bir oluşa geçişi, ilahi oluşa geçişi görünürleşir. Gerçekçi dekor ve karakterler, mizansendeki olayın gerçek üstücülüğü ile iç içe geçer. Mizanseni bu biçimde kurma Reha Erdem sinemasının özgün yanlarından birini oluşturmaktadır. Doğan, yönetmenin sinemasının ayırd edici yanlarını ortaya koyarken: "uzama ve zamana dair yaratılan belirsiz ve geniş zamanlı atmosferler giderek kendi içine açılan çok katmanlı özel imgelem alanlarına dönüşmekte ve figürlerin (karakterlerin) dolayısıyla izleyicinin algısında evrenin farklı bir algılayışını biçimlendirmektedir. Tüm filmlerindeki anlatı günümüz gerçekliğinden yola çıkmakta ama gerçekliği terk ettiği sınırla kendini pekişmektedir" (Doğan, 2019, p.213) demektedir. Adı geçen mizansende kökensele dünyalarda bulunan gerçek üstücülük izleyicinin algı dünyasını genişletmekte, izleyici pozitivist gerçeklik üzerine düşünmeye teşvik edilmektedir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar' da gerçekliğin aşındırılması dil göstereniyle de kurulur. Esmâ ormanda oyun oynarken dilin insani kullanımını aşındıran sesler çıkarır ve iletişimini bu seslerle kurar. Benzer biçimde evde Meryem'le (Deniz Hasgüler) konuşurken kelimeleri parçalar, kelimelere yeni ekler getirir, kelimelerin kullanılan fonotiğini değiştirir. Burada Deleuze'ün sanat felsefesindeki bir başka kavram sinematik olarak kurulur. Deleuze ve Guattari, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin'*de Kafka'nın bir Çek Yahudisi olarak Almanca'yı kullanırken dili yersizleştirdiğinden bahseder. Bu minör edebiyatın tanımlarından da biridir: dilin yersizyurtsuzlaştırılması. Hayvan oluş'taki gibi dilin yersizyurtsuzlaşması da kaçış çizgisidir. Esmâ; Aristoteles'te ve Descartes'ta insan ve hayvan arasındaki temel farklılık olarak ortaya konulan dil kullanımı becerisini (Ryan, 2019, p. 18-19) yapı bozumuna uğratar. Yalnızca Aristoteles ve Descartes'la sınırlı kalmayan ve insanı hayvanlara göre daha üstün bir

canlı olarak konumlandırılan nitelik insanların konuşma becerisidir. Hegel de insan ve hayvan arasındaki farklardan birini konuşma kabiliyeti olarak saptar (Timofeeva, 2018, p.108-109). Esmâ kendi kategorik yetkinliğini, kökensel itkilerini açığa çıkarabilmek için kullanmayı tercih etmemiştir. Esmâ'nın konuşma dilini değiştirmesi, yaygın kullanımını bozması kategorik olarak insan türünü hayvan türünün üstüne yerleştiren hiyerarşik yapıyı bozar ve insan dışı oluşun minör yanını ortaya koyar. Dili yersizyurtsuzlaştırması kategorik insan öznenin yersizyurtsuzlaşmasıdır. Esmâ sadece duyularını dışavurması bakımından değil dil düzeyinde de arada oluşu görünürleştirir. "Arasılık Reha Erdem sinemasında karakterlerin ortak özelliği olarak tanımlanmıştır (Gülengül Altıntaş'tan aktaran Keskin ve Baykan, 2020, p.252). Esmâ karakteri bağlamında 'arasılık' insan ve hayvan, insan ve ilahi varlık arasındaki oluşur. Bu melez hâl Esmâ'nın duyularını genişletir ve çoklu perspektifler kurabilmesine yol açar. Öte yandan Deleuze'ün kökensel dünyalara en kolay kadınların ulaşabildiği (Deleuze, 2014, p.179) saptaması *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Esmâ'nın ormanla kurduğu ilişkide görünürleşir. Adadaki diğer kadınlardan ve erkeklerden farklı bir biçimde Esmâ, ormanın bütün enerjisini görgül gerçekliği aşındıracak biçimde kendi enerjisiyle iç içe geçirir. Ve doğanın döngüsündekine benzer bir enerji kuvvetiyle ölmüş olanı yeniden canlandırır.

Deleuze, kökensel dünyalarda ortaya çıkan itki imgelerden bahsederken "türsel bir seviye kaybı" (Deleuze, 2014, p.170) ve "entropi" (Deleuze, 2014, p.170) ifadelerini kullanır. Kategorik insandan özgürleşmek ve oluşa geçebilmek için bu zorunludur. Entropi bir bengi dönüş biçiminde gerçekleşebilir (Deleuze, 2014, p.170). Muharrem'in film süresince bir oluştan başka bir oluşa geçmesinin filmin sonunda kendi benliğini onaylaması şeklinde dışavurumu bir tür bengi dönüş olarak yorumlanabilir. Esmâ'da entropi insanın en önemli türsel özelliği olan konuşma yetisini isteyerek bozuma uğratması şeklinde gösterilir. Esmâ, kendi dilini yaratarak, bu dile hayvan seslerini dahil ederek hem doğa ve kültür arasındaki karşıtlık ilişkisini bulanıklaştırmıştır hem de kendi diliyle kendi öznelliğini yeniden kurmuştur. Her iki karakterde ilk bakışta bozulma şeklinde anlamlandırılacak niteliksel fark, oluşum sürecinin bir parçasıdır ve karakterlerin tüm kategorilerin ötesinde kendilerini inşa etmesinin bir aşamasıdır.

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar filmlerinde yönetmenler hayvan türüne ait işitsel ve bedensel gösterenleri, karakterlerin oyunculuklarında yeniden yurtlandırmışlardır. Bu yolla karakterlerin dış dünyayla ilişkileri imgesel olarak kurulmuştur. İmge ise artık bu anlamıyla Deleuze'ün felsefede kavram için açıkladığı niteliğe sahiptir: "kavram, bir düşünce eylemidir, sonsuz (yine de az ya da çok büyük) hızla işlem yapan düşüncenin eylemidir" (Deleuze, 2013, p.28). Yönetmenler Hayvan oluşa ait itki imgelerle "içimizdeki hayvan ruhu kadar insanlık içerisindeki animaliteyi özgür bırakmak" (Batukan, 2016, p.84) fikrini tartışmışlardır. Yorumlarsak, imgeler yönetmenlerin 'düşüncelerinin eylemleri'dir. Örnek filmlerde yönetmenler itki imgeler yoluyla felsefeyi film diline tercüme etmiş, hayvan oluş şeklinde tezahür eden 'öteki' üzerine düşünmek için bir koridor kurmuşlardır.

Sonuç

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar filmleri Gilles Deleuze'ün *Sinema I: Hareket İmge* kitabındaki itki imgeler, kökensel dünyalar kavramıyla çözümlenmiştir. Öte yandan bunların bir bileşeni olarak 'oluş' ve 'hayvan-oluş' kavramları da kullanılmıştır. Bu kavramlar Gilles Deleuze'ün *Sinema I: Hareket İmge* kitabından önceki farklı sanat biçimleri üzerine yazdığı metinlerinde kullanılmıştır. Deleuze, *Proust ve Göstergeler*'de sanatı, yaşamın 'oluş'unu anlamaya olanak veren bir düşünme biçimi olarak değerlendirmiştir. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* ve *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* kitaplarında ise 'oluş'un bir biçimi olarak 'hayvan-oluş'u felsefi bir kavram olarak kurmuştur. 'Hayvan-oluş' insanın rasyonel varlığının dışında diğer canlılarla ortak olan duyular ve itkilerini harekete geçirmesidir. Bu süreç farklı sanat biçimlerinde sanatçının dünyayı yeniden yorumlamasının bir aracı haline dönüşür. Örnek filmlerde bu kavramları görünürleştiren mizansenler seçilmiştir. Mizansenlerin öğelerinden

oyunculuk ve dile odaklanılmıştır. Bu çerçevede her iki filmde mizansenlerin Deleuze'ün kökensel dünya kavramını açıkladığı biçimde kurulduğuna varılmıştır. Mizansenlerdeki psikoortamlar oyuncuların kökensel etkilerini dışa vuracak biçimde kurulmuştur. Böylece karakterlerin duyum ve algı dünyalarının Deleuze'ün tanımladığı bir biçimde 'oluş'a yönelmesi gösterilmiştir. Bu 'oluş', Deleuze'ün itki imgeler kavramının bileşenlerinden biri olarak tartıştığı hayvan-oluş şeklindedir. Karakterlerin bedensel dışa vurumu ve dil kullanımları insanla hayvan arasında kalışın gösterenleri şeklinde kurulmuştur. Bu gösterenlerin Deleuze'ün itki imgeler kavramına dolaysızca denk düştüğü görülmüştür. Deleuze, bir yapıtın niteliğinin içinde bulunduğu dünyayla ilgili sorular sorma kabileyetinden geçtiğini ifade eder (Deleuze, 2009b, p.299). Yönetmenler de insan 'oluş'un sınırlarını mizansen, oyunculuk ve dil gibi sinemaya özgü araçlarla kurulan imgelerle tartışmaya açmışlardır. Onlar bu tartışmayı kendi düşüncelerini modern uygarlığın kabullerinden özgürleştirerek yapmışlardır. Modern uygarlıkta bir tür duyu körlüğü yaşayan insanın antropolojik kökleriyle yeniden ilişkiye girmesinin önemini vurgulamışlardır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2009). *Açıklık İnsan ve Hayvan*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.) İstanbul: YKY.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: YKY.
- Atlantik Film, Bredok Film Production v.d. (Yapımcı), & Reha Erdem (Yönetmen). (2013). *Şarkı Söyleyen Kadınlar* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Batukan, C. (2016). Bir Kavram Sentezaysırı Olarak Felsefe. *Cogito*, Sayı:82, Kış, pp.68-87.
- Colebrook, C. (2013). *Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yay.
- Deleuze, G. (2009a). Dramlaştırma Yöntemi . G. Lapoujade içinde, *Issız Ada ve Diğer Metinler 1953-1974* (F. Taylan, & H. Yücefer, Çev., s. 149-185). İstanbul: Bağlam Yay.
- Deleuze, G. (2009b). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. (M. E. Keskin, Çev.) İstanbul: Bağlam Yay.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: Alfa Yay.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, G. (2019). *Sacher-Masoch'un Takdimi*. (İ. Uysal, & İ. İlhan, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, G. (2020a). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*. (C. Batukan, & E. Erbay Nahum, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G.(2020b). *Müzakereler*. (İnci Uysal, Çev.) İstanbul:Norgunk.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (Brian Massumi, Trans.)Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (2008). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. (Ö. Uçkan, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2013). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY.
- Gürbüz, A. (2015). Yeraltı'nın Yeryüzüne Söyledikleri. B. Çötüksöken içinde, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları* (s. 197-210). Konya: Çizgi Kitabevi Yay.

- Keskin, S., & Baykan, B. (2020). Becoming-Animal in the Narrative and the Form of Reha Erdem's Kosmos. *Cinej Cinema Journal*, 8 (1), s. 249-285.
- Mavi Film (Yapımcı), & Zeki Demirkubuz (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Öztürk, S. R. (2006). Zeki Demirkubuz Sineması. A. Y. Genel Yayın Yönetmeni içinde, *Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler* (s. 75-103). Ankara: Bağlam.
- Platon. (2003). *Devlet*. (S. Eyuboğlu, & M. Cimcöz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Rodowick, D. N. (2011). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yay.
- Ryan, D. (2019). *Hayvan Kuramı Eleştirel Bir Giriş*. (A. Alkan, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca, Çev.) Ankara: De ki Yay.
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. (E. Sünter, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Sutton, D., & Jones, D. M. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbank, & Y. Başkavak, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi Felsefi Bir Deneme*. (B. E. Aksoy, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Doğan, Y. (2019). Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme. *Global Media Journal TR Edition*. 9 (18), s. 201-227.