



SİNEMATOGRAFİK İMGENİN YAPI-SÖKÜMÜ: BEATRIZ AT DINNER FİLMİNE KONUK-SEVERLİK ODAKLI BİR YAPI-SÖKÜM GİRİŞİMİ

Aslı Şahinkaya Ermiş

Öz

Jacques Derrida'nın ortaya koymuş olduğu yapı-söküm hem bir yöntem hem de kendi başına bir felsefi yaklaşımdır. Yapı-söküm, sözcüğün içinde de ifade bulduğu gibi sökmeyi ve yeniden kurmayı içinde barındıran oksimoron bir kavramdır. Derrida yapı-sökümü yazılı metinler ve felsefi birtakım kavramlar üzerinde tartışmıştır. Sözmerkezci Batı metafiziğine karşı çıkmak amacıyla sözün karşısına yazıyı koyan Derrida; yazıda iz sürerek, metindeki anlamları yapı-söküme uğratmaya çalışmıştır. Derrida'ya göre, her şey bir metindir. Dolayısıyla yapı-söküm aynı zamanda görsel imgeler üzerine de uygulanabilir. Ancak hem dünya hem de Türkçe literatüre bakıldığında sinema ve yapı-söküm ilişkisinin çok az ele alındığı görülmektedir. Bu çalışma, görsel imgeler üzerinden yapı-sökümün gerçekleştirilebileceğini göstermek amacıyla bir filmin yapısını sökmeye girişimidir. Genellikle post-yapısalcı olarak değerlendirilen düşünürlerin kavramları üzerine keskin sınırlı bir şeyler düşünmek ve yazmak epistemolojik bir açmaz olacaktır. Bu nedenle, yapı-sökümü bir çözümleme yöntemi olarak ele alıp bir metne tabi tutmanın ötesinde bir çaba gerekmektedir. Özellikle iletişim alanında Türkiye'de çok da fazla çalışılmamış olan bu alana katkı sağlamak ve gelecek çalışmaların önünü açmak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, Derrida'nın yapı-söküm yaptığı kavramlardan olan konukseverlik kavramı ekseninde *Beatriz at Dinner* (*Beatriz Akşam Yemeğinde*, Miguel Arteta, 2017) filmi incelenmek üzere seçilmiştir. Çalışmada öncelikle Derrida'nın kavramları üzerine bir izlek oluşturulmuş, ardından yapı-söküm bir yöntem olarak tartışılmıştır. Sonrasında konukseverliğe yönelik bir soruşturma gerçekleştirilerek, kavram derinleştirilmiştir. Bu kuramsal çerçevenin izleğinde *Beatriz at Dinner* filminin yapı-sökümcü bir yaklaşımla çözümlemesi yapılmıştır. Bir sinema filmine yönelik bu yapı-söküm çalışması, hem görsel imgelerin yapı-sökümünün yapılması bakımından yenilikçi bir çalışmadır hem de konukseverliği farklı bir perspektiften tekrar inşa etmek bakımından çokluk düşüncesini öne çıkartmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Post-yapısalcılık, Jacques Derrida, yapı-söküm, sinema, *Beatriz at Dinner*.

Geliş Tarihi | Received: 01.03. 2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 01. 09. 2023

9 Ağustos 2024 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi

ORCID: 0000-0003-1287-4453 • E-Posta: asli.sahinkaya@gmail.com

DECONSTRUCTION OF THE CINEMATOGRAPHIC IMAGE: HOSPITALITY- ORIENTED DECONSTRUCTION OF BEATRIZ AT DINNER

Abstract

Deconstruction, put forward by Jacques Derrida, is an oxymoronic concept that includes both disassembly and reconstruction. It is both a method and a philosophical approach, one Derrida theorized in application to written texts and certain philosophical concepts. To oppose word-centered Western metaphysics, Derrida placed writing above the word, working to deconstruct the meanings in a text by tracing the text itself.

Derrida generally spoke of the deconstruction of written texts. But according to Derrida, everything is a text, and from a post-structuralist perspective, any image, be it literary or visual, can be considered as a text to be analyzed. Therefore, deconstruction can also be applied to visual images. However, when we look at the Turkish literaturescholarship, there are very few studies that analyze films with Derrida's approach. Yet Derridean thought and deconstruction can contribute to our understanding of some important questions in the field of film theory and criticism. Although Derrida spoke very little on the cinematographic image, what he put forward offers tools suitable for adaptation to cinema and the visual image.

Derrida's influence on film studies worldwide has also been minimal. Existing studies that have brought cinema and Derrida together have tended to liken the images of cinema to a written language. However, cinema has its own principle of creating an image. To better capture cinema not as a language or a representation of writing, but instead as a narrative possibility that produces philosophy with its own images, this study pairs Derrida's concept of deconstruction with Gilles Deleuze's approach to the image, focusing on the concept of hospitality as a focal point to explore the methodological possibilities of fusing the horizons of meaning of these two seemingly irreconcilable thinkers.

The film selected for analysis, *Beatriz at Dinner* (Miguel Arteta, 2017), is a story that revolves around the concept of hospitality. The story begins when Beatriz, a Mexican healer and masseuse, stays for dinner at the home of a wealthy client after her car breaks down. Throughout the movie, Beatriz's experiences can be seen as a response to the struggle between the winners and losers of the capitalist world. On a deconstructivist reading, the character of Beatriz, who is hosted as a guest in a place where she does not belong, loosens the boundaries of hospitality and carries the lives of all immigrants into the movie as her own story seeps into

her conversations at the dinner. Ultimately, the film's open-ended conclusion breaks stereotypes and reveals the pure optical image, making the crystal-image visible on the cinematographic plane of the film. The deconstructivist reading offered here is innovative both for its deconstruction of visual images and for its reconstruction of hospitality from a different perspective.

Keywords: Post-structuralism, Jacques Derrida, deconstruction, cinema, *Beatriz at Dinner*.

Giriş

Yapı-söküm, Fransız düşünür Jacques Derrida'nın geliştirdiği bir metin okuma yöntemi olarak bilinmektedir (Sarup, 2014, s. 60). Ancak yapı-sökümü herhangi bir metin çözümleme yöntemi gibi değerlendirmemek gerekir. Hatta yapı-sökümü bir yöntem olarak değerlendirmek bile tartışmalı bir konudur. Yapı-söküm, eleştiri yaparken yeni bir merkez yaratmaktan kaçınılması gereken bir kavramdır. Derrida (2010a, s. 25), yapı-sökümü yalnızca bir yöntem olmaktan öte bir kavram ve bir uğraş olarak tanımlamaktadır. Direk (2006), yapı-sökümü "yakın okunan metnin bir deneyimi" olarak tanımlamaktadır. Yapı-söküm aynı zamanda bir düşünceyi, hatta sistematik bir düşünce eleştirisini ifade etmektedir. Rutli'nin (2016) ifade ettiği gibi yapı-söküm radikal bir karşı okuma stratejisidir. Bu strateji tek bir disipline ya da felsefi akıma değil bütün Batı uygarlığına yönelik karşı bir düşünme biçimidir (2016, s. 52).

Ne var ki yazında genellikle post-yapısalcı olarak değerlendirilen düşünürlerin kavramları üzerine keskin sınırlı yargılarda bulunmak epistemolojik ve metodolojik bir açmaza neden olacaktır. Bu nedenle, yapı-söküm bir çözümleme yöntemi olarak ele alınıp bir metne tabi tutulmanın ötesinde bir çaba gerektirmektedir. Çünkü yapı-söküm kavramı çok boyutludur, kökü ve sonu yoktur, dolayısıyla onunla yapılan işlemlerin de bu nitelikte olması beklenmektedir.

Derrida, var olan sınırlara ve sınıflandırmalara karşı çıkmaktadır. Ancak buna rağmen birçok kuramcı onu post-yapısalcı bir düşünür olarak ele almaktadır. Culler (1997), post-yapısalcılığı nesnel bilgi ve kendini tanıyabilen bir özne kavramlarının eleştirisinin olduğu teorik söylemler olarak tanımlamaktadır. Ona göre, çağdaş feminizm, psikanalitik teoriler, Marksizm ve tarihselcilik gibi yaklaşımların hepsi post-yapısalcılıkta yer alır. Ancak post-yapısalcılık, Derrida ve onun yapı-sökümüyle yakından ilişkilidir (Culler, 1997, s. 124).

Sarup (2014, s. 16), Foucault'nun başını çektiği post-yapısalcıların insanı anlamaya yönelik bugüne kadar gelen tüm yaklaşımları yapı-sökümden geçirmek istediklerini ifade etmektedir. Dolayısıyla yapı-söküm bilinen yöntemlerden önemli ölçüde ayrılmaktadır. Post-yapısalcı yaklaşım merkezden uzaklaşmaya, yeni ara yollar keşfetmeye çalışan kural tanımayan bir yaklaşımdır. Bu alanda yapılacak katı sınırları olan bir çalışma da, açmazları beraberinde getirmektedir. Bu açmaza girmemek için post-yapısalcı bir yöntem üzerine çalışırken tutarlı olmak amacıyla ortaya konan akademik metin de post-yapısalcı damardan beslenmelidir,

öbür türlü metodolojik sorunlar ortaya çıkabilir.¹

Derrida üzerine yapılacak çalışmalarda dikkat edilmesi gereken ikinci bir nokta ise, post-yapısalcı düşünürlerin çoğunda da gözlendiği gibi, dil oyunlarıdır. Dil oyunları, dil engelini de beraberinde getirebilmektedir. Fransızca bir dil oyunu kuran Derrida'nın en iyi Türkçe çevirisi bile tam anlamıyla kavramı karşılamaya yetmeyecektir. Öte yandan dil oyununa dayalı ifade biçimi dolayısıyla Derrida'nın metinleri Fransız dili çerçevesinde bile güç olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle bu çalışmada tıpkı Derrida'nın da söz ettiği gibi, sözcüklerin ve kavramların izleri sürülmüş ve metinlerarası düzlemde değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

Hutcheon'ın (1988) söylediği gibi Derrida'nın kendi metinleri ne felsefi ne de edebi söyleme aittir. Ancak her iki alan da özdeşimsel ve çelişkili (post-modern) bir biçimde kendi payını almaktadır (1988, s. 12). Derrida, söze karşı yazıyı savunmaktadır, onun için metin vardır. Ancak bu yapı-sökümün yalnızca yazılı bir metne uygulanması gerektiği anlamına gelmemektedir. Post-yapısalcı perspektiften bakıldığında her türlü imge, bu ister yazınsal olsun ister görsel, sökülebilecek bir metin olarak ele alınabilir.

Ancak Türkçe literatüre bakıldığında Derrida'nın yaklaşımıyla film çözümlemesi yapan çalışma sayısı çok azdır. Brunette ve Wills'in de (1989) ifade ettiği gibi aynı şekilde dünya genelinde de Derrida'nın film çalışmaları üzerindeki etkisi çok az olmuştur. Bu nedenle çalışmalarında Derridacı düşüncenin ve yapı-söküm olarak bilinen şeyin, film kuramı ve eleştirisi alanındaki bazı önemli soruları anlamamıza katkıda bulunabileceği yolları önermektedirler.

¹ Derrida'nın da (2010a) her okumanın dolayısıyla her yapı-sökümün kendine has izleri olduğunu ifade ettiğini hatırlayarak araştırmacının da bir yapı-sökümcü konumunda olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktada araştırmacının okuma yaparken, Derrida'dan özgürleştiği alanlar olması olağan karşılanmalıdır. Ancak bu bir temelsizliği ve belirsizliği değil, anlamın Derrida'nın çizdiği epistemolojik sınırlar çerçevesinde derinleştirileceğini ifade etmektedir. Zira Derrida'nın da (1998) ona yönelen eleştiriler için ifade ettiği gibi, bu temelsizlikten değil temellendirme farkından kaynaklanmaktadır. Aşağıdaki bölümlerde yapı-sökümün bir yöntem olarak varlığı tartışılmış ve nihayetinde bilinen geleneksel bakışlardan ayrıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu yüzden bu çalışmada mümkün olan biçimde Derrida'nın yöntemi ele alış biçimlerinin izi sürülmüş, yapı-söküm de yine onun üzerine tartıştığı kavramlar ekseninde ele alınmıştır.

Derrida her ne kadar sinematografik görüntü üzerine çok az konuşmuş olsa da, ortaya koydukları sinemaya ve görsel imgeye uyarlanmaya uygun araçlar sunmaktadır. Bu çalışmada da Derrida'nın kavramlarıyla bir film çözümlenerek, az sayıda çalışılmış bu alana katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Bu eksende yapılan literatür okumasında, sinema ve Derrida'nın bir araya getirildiği çalışmalarda, sinemanın imgelerinin bir dile benzetilme eğilimiyle, yazılı dilin öncelendiği bir bakış açısıyla karşılaşılmıştır. Ancak sinemanın kendine özgü bir imgelem yaratma prensibi bulunmaktadır. Bu noktada her ne kadar birbiriyle uzlaşmaz görünseler de Gilles Deleuze'ün (2021) imge yaklaşımıyla, Derrida'nın yapı-sökümü kavramı yan yana getirilerek, sinema kuramları çerçevesinde kavramın işleyişini tartışmak amaçlanmıştır. Bu iki düşünürün birbiriyle kaynaşan anlam ufuklarına vurgu yapılarak, yöntemsel bir imkân üzerine düşünülmektedir.

Odak kavram olarak, Derrida'nın üzerine çalıştığı konukseverlik kavramı ele alınmak istenmiştir. Film seçimi yapılırken de bu saikle hareket edilmiştir. Çözümlemeye üzere seçilen film *Beatriz at Dinner* (*Beatriz Akşam Yemeğinde*, Miguel Arteta, 2017), Meksikalı şifacı ve masajcı Beatriz'in arabasının bozulmasıyla zengin bir müşterisinin evinde akşam yemeğine kalmasıyla başlayan bir hikâyedir. Film boyunca, Beatriz'in yaşadıkları, kapitalist dünyanın kazananlarıyla kaybedenleri arasındaki mücadelenin bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu noktada ait olmadığı bir yerde misafir olarak ağırlanan Beatriz'in bu akşam yemeği, konukseverlik bağlamında yapı-söküme uğratılmaya uygun bulunmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde Derrida'nın kavramları ve felsefesi üzerine genel bir değerlendirme yapılmış, ikinci bölümünde yöntemsel olarak yapı-sökümü tartışılmıştır. Bu bölümde yapı-sökümün sinematografik imgeler üzerinde nasıl dönüştüğünün izleri sürülmüştür. Tüm bunların ekseninde, filme bir yapı-söküm girişimi gerçekleştirilmiştir. Bu noktada yapı-söküm çok boyutlu ve akışkan olarak, filmin içeriğinden biçimine doğru yapılmıştır. Dolayısıyla hem filmin kompozisyon düzlemi (Deleuze & Guattari, 2001) sökülürken aynı zamanda filmin sinematografik yapısı da işleme dâhil edilmiştir. Bu yaklaşım yöntem bölümünde detaylandırılmıştır.

1. Jacques Derrida'nın Sularında Bir Yolculuk

Jacques Derrida'nın kavramlarını anlamlandırabilmek ve genel bir resim ortaya koymak için öncelikle yapısalıcı düşüncenin ana eksenine

yaklaşmak gerekmektedir. Çünkü post-yapısalcı yaklaşım, yapısalcılığın içinden filizlenmiş ve onun eleştirisiyle şekillenmiştir. Yapısalcılıktan, post-yapısalcılığa doğru doğrusal olmayan ekseninde bir bakışta; dil, söz, yazı ayrımı önem taşımaktadır. Bu nedenle bu bölümde ilk olarak söz, yazı, dil ilişkisinin yapısalcılık ve post-yapısalcılık yaklaşımlarındaki değişen görünümü tartışılmıştır. Ardından Derrida'nın temel kavramlarına yönelik bir değini gerçekleştirilmiştir. Sonrasında ise yazı, söz düzlemine görsel imgeler eklenerek, konu sinema üzerine derinleştirilmek istenmiştir.

1.1. Sözden Yazıya Dilin Görünümleri

Yapısal antropolojinin kurucularından Levi-Strauss'a göre, bilimin yalnızca iki işleyiş biçimi vardır: İndirgemeci ve yapısalcı (Levi-Strauss, 2013, s. 43). Yücel'in (2005) ifade ettiği gibi yapısalcılar, varlığı kendi içindeki parçalarının birbirleriyle oluşturdukları bağlantılardan oluşan bir dizge olarak görmektedirler. Yine Levi-Strauss'a göre (2013) evrende bir düzen vardır, düzen olmadan anlamdan söz etmek mümkün değildir. Ona (1994) göre dünyanın işleyişi ikili zıtlıklar eksenine dayanmaktadır. İnsan zihni anlamı ancak ikili zıtlıklar çerçevesinde gerçekleştirme yeteneğine sahiptir.

Yapısalcılıkta ve dolayısıyla post-yapısalcı görüşte süren bir dil, yazı, söz tartışması bulunmaktadır. Dil, yapısalcı dilbilim çalışmalarının öncüsü olan Saussure'e göre "kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir" (1998, s. 48). Ona göre, dil ve söz birbirinden keskin şekilde ayrılmaktadır. Dili sözden ayırmak, toplumsalla bireyseli; temel olguyla rastlantısal olguyu birbirinden ayırmak demektir: "Dil, konuşan kişinin bir işlevi değildir, bireyin edilgen bir biçimde belleğine aktardığı üründür. Hiç önceden tasarlama gerektirmez. Bilinçli düşünce yalnız sınıflandırıcı etkinlikte işe karışır (...) Oysa söz bireysel bir istenç ve anlak edimidir (Saussure, 1998, s. 43- 44).

Sözün yazıdan önceden beri insanlığın yaşamında olması, kimi düşünürlerin dilin temelde sözlü olduğunu düşünmesine yol açmıştır. Walter J. Ong da (2018), kelimelerin temelini sözlü iletişime dayandığı fikrini savunmakta, yazının kelimeleri görselliğe hapsedtiğini ifade etmektedir. Hatta Levi- Strauss'un ifadesiyle yabancıdan, evcil düşünceye geçiş sözlüden yazılı kültüre geçişle birlikte gerçekleşmiştir (Ong, 2018, s. 43). Benzer şekilde Saussure'e göre de, "dil ve yazı birbirinden ayrı iki göstergeler dizgesidir" (1998, s. 57). Yazı, dilin göstereni olarak var ol-

maktadır.

Post-yapısalcı yaklaşımda ise, yapısalcı görüşteki ikili zıtlıkların ve genellemelerin yerine çokluk ve teklik düşüncesi öne çıkmaktadır. Post-yapısalcılar, dünyayı düzenli yapılar biçiminde değil, kaotik bir alan olarak ele almaktadırlar. Onlar için nesnel bir gerçeklik söz konusu değildir, özne gerçekliği inşa etmektedir (Harvey, 2014, s. 67). Bu nedenle de post-yapısalcı görüşün dünya anlayışı, kategorilerden, sınıflandırmalardan uzak ve dolayısıyla indirgemeye karşı bir eleştirel duruş biçiminde değerlendirilebilir.

Best ve Kellner'a (2011, s. 36) göre, post-yapısalcılar göstergenin nedensizliğini ve göndergesel olmayan yapısını, yapısalcı düşünürlere göre keskin bir bakışla değerlendirmektedirler. Yapısalcılara göre gösteren ve gösterilen ilişkisi belli ve değişmezdir. "Post-yapısalcılar gösterilenin gösterene değil metni yorumlayan öznenin semantik eylemlerine bağlı olduğunu bu nedenle anlamın sınırlandırılmayacağını savunmaktadırlar. Onlara göre her olgu ve nesne kendi tekliği içinde incelenmelidir. Hiçbir üst anlatı ve üst dil kabul edilemez" (Şahinkaya, 2019).

Öte yandan yapısalcılıkta hakikat metnin içinde aranırken, post-yapısalcılıkta anlam dışsal bir meseledir. Derrida: "İmleyenin dışsallığı genel olarak yazının dışsallığıdır (...) yazıdan önce dilbilimsel im yoktur. Bu dışsallık olmazsa, bizzat im idesi yıkılır" (2010a, s. 25) sözüyle metnin anlamının ancak dışsallıkla kurulabileceğini bunun dışında bir anlam imkânı olmadığını vurgulamıştır. Sözü edilen bu dışsallık tam da metin ve okuyucu arasında gerçekleşen bir anlamlandırma sürecidir. Bir kelimenin anlamlandırılışı ancak cümle içindeki bağlamın özne tarafından yorumlanmasıyla gerçekleşebilmektedir. Derrida'ya göre, zıtlıklar değil farklılıklar anlamı ortaya çıkartmaktadır.

Derrida, post-yapısalcı düşünce dünyasının en radikal düşünürlerinden biri olarak Saussurecü yapısalcılığı dil, söz, yazı ekseninde eleştirmektedir. Bilim ve felsefe alanında yerleşmiş olan birçok yaklaşımı ve özellikle 'anlam' kavramını derinden sarsmıştır. Ona göre, metni yorumlamak demek metinde gizli olan nesnel gerçekliği görünür kılmak değil; bastırılmış olasılıkları sınırsız yolda ortaya çıkarmak ve anlamı özgürleştirmektir (İmer, Kocaman, & Özsoy, 2011, s. 264).

Derrida'ya göre yapısalcı bakış açısında en eski kültürlerle kadar dil, söz olarak değerlendirilmiş ve kutsanmıştır. Yukarıda da ifade edildiği gibi Derrida; Saussure, Strauss gibi yapısalcı düşünürleri bu bağ-

lamda eleştirmiştir. Derrida Batı düşüncesine hâkim olan bu görüşe topyekûn karşı çıkmaktadır. Yazıbilimi olarak da ifade edilen Gramatoloji (Derrida, 2010a) adlı eserinde Batı felsefesine yerleşmiş olan konuşma, yazıdan üstündür anlayışını eleştirmektedir. "yazı hiçbir zaman basit bir eklentiden ibaret olmamıştır" (Derrida, 2010a, s. 15) sözünden de anlaşılacağı gibi, yazının ikincilleştirilip, sözün bir uzantısı gibi ele alınmasını reddetmektedir. Ona göre önce yazı vardır ve dilden önce gösterge yoktur. Batı Düşüncesi'nin bu sözü önceleyen tavrına Derrida 'Logosantrizim (Söz-merkezcilik)' adını vermektedir. "Logosantrizim, 'göreci' olmayan özgün bir anlamda, etnosantrik bir metafizik olup Batının tarihiyle bağlantılıdır" (Derrida, 2010a, s. 123).

Derrida, söz-merkezci yaklaşımın anlamı tekleştirme çabasında olduğunu ifade etmektedir. Çünkü yazıldığında bir metin hem yazarından hem de zamanından kopmuştur, yorumlanmaya ve anlamlandırılmaya açıktır fakat sözlü iletişimde konuşan kişi fikirlerini düzeltebilir, konuşulan ve konuşan doğrudan bir ilişki içindedir. "yazı hor görülür, çünkü (sözlü) bir imleyeni, daha evrensel ve daha rahat bir an için, mümkün olduğu kadar iyi tercüme etmek suretiyle silinerek daha büyük bir hâkimiyet sağlamak gibi bir üstünlüğü vardır" (Derrida, 2010a, s. 435). Bu söz-merkezci yaklaşım Batı Felsefesindeki kutsallaştırmayla bağlantılıdır. İşte Derrida yapı-sökümle bu kutsallığı ve kalıpları yıkmayı önermektedir: "Kısacası, konuşma ile yazı arasındaki ayrımın kendisi yapıbozuma uğratılır" (Megill, 1998, s. 419).

Yazılı olan bir metin, değerlendirilmeye, yorumlanmaya ve yapı-söküme açıktır. Gündelik dilin kendisi, sözün kendisi, söyleyenden ayrı düşünülemez. Dolayısıyla söz bir iktidar ilişkisi kurmaktadır, söyleyenine sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak yazıda, yazar yok olmuştur, metin zaman-mekândan bağımsız, şimdi ve buradadır, açılmanmayı ve sökülmeyle beklemektedir:

Şimdi 'gündelik dil' masum veya yantutmaz (neutre) değildir. O batı metafiziğinin dilidir ve yalnızca bütün düzenlerden aldığı önemli sayıda varsayımlar taşınmaz, birbirinden ayrılamaz olan varsayımları da taşır ve çok az dikkat edilmiş olmasına karşın, bunlar bir sistem şeklinde birbirlerine düğümlüdürler (Derrida, 1994, s. 32- 33).

1.2. Derrida'nın İzlerinin Peşinde

Jacques Derrida, felsefe, edebiyat, sanat, siyaset, hukuk gibi alanlarda radikal eleştirel ortaya koymuş bir düşünürdür. Ortaya koyduğu eleştirel

yaklaşım, yaratıcı ve dönüştürücü yönler taşımaktadır. Benton ve Craib'in (2012) ifade ettiği gibi, Derrida hiçbir sabit noktayı kabul etmemektedir, bu nedenle de bir bulunmayışlık düşünürü olarak tanımlanabilir. Bulunmayışlık vurgusu, Derrida'nın mevcudiyet ya da bulunuş metafiziği olarak Türkçe'ye çevrilen kavrama karşı çıkmasından ileri gelmektedir.

Onun için her şey bir metindir ya da metnin dışında hiçbir şey yoktur (Derrida, 2010a). Yukarıda da söz edildiği gibi, logosentrizm (söz-merkezcilik), etnosentrizm (etnik-merkezcilik) gibi yaklaşımları radikal biçimde eleştirmekte ve bütün felsefesini bunun üzerine kurmaktadır. Yani Ramond'un (2011, s. 9) ifadesiyle Derrida, tüm kavramları ve yapıları yeni sözcükler icat ederek belirsizlik yaratmayı amaçlamaktadır.

Bu yaklaşımıyla Derrida, ikili zıtlıklar mantığını ters yüz ederek çokluğu öne çıkartmaktadır. İkili zıtlıklardan çok daha fazla anlam imkânı olduğunu öne sürerek, eleştirel bir bakışla metinlerin içinde bu anlamların peşine düşmektedir. Böylelikle Batı merkezci paradigmanın kurduğu anlam hiyerarşilerini yıkarak, ötekini görünür hale getirmektedir. "Derrida'nın metni, bize alışkanlıklarımız nedeniyle anladığımızı düşündüğümüz kavramlardan, çok da emin olmamız gerektiğini savunur" (Glendinning, 2014, s. 13). Derrida, yapıalcıları dili yapay ve durağan bir şey olarak görmekle eleştirmektedir. Ona göre dil canlıdır ve sınırlar içine hapsedilemez. Bir metnin anlamlandırılma sınırı yoktur, tek anlam değil çok anlam vardır. Batı anlayışında Platon'dan bu yana metafizik kavramlar hâkimdir ve Derrida bu kutsallıkların yapı-söküme uğratılması gerektiğini savunmaktadır.

Bu bağlamda Derrida'nın diğer kavramlarını da ele almak, yapı-sökümün daha etkili anlaşılabilmesi için rehberlik edecektir. Çünkü bütünselci bir yaklaşımla, yapı-söküm diğer kavramlarla kopmaz bir ilişki içinde ve bir arada değerlendirilmelidir.

Différance, Derrida'nın ortaya koyduğu yepyeni ve önceki anlamlardan koparılıp yenilerinin inşa edildiği bir kavramdır. Derrida'nın sözünü ettiği *différance*, ertelenme anlamına gelmektedir. Sürekli değişen anlamlarla, ulaşılmak istenen her zaman ertelenmektedir. *Différance* Derrida'nın icat ettiği bir sözcüktür. Gerçekte *Différer* kökünde olan fiil hem fark hem de erteleme anlamındadır. Derrida, *Différence* kelimesindeki bir harfi değiştirerek ayırım kavramıyla anlamlandırmadaki sınırsızlığı kastetmektedir.

Anlamlandırma özneye ve zamana göre yön değiştirmekte, çeşit-

lenmektedir. Bu nedenle anlam sürekli ertelenir. Metnin içindeki kavramlar bizi başka kavramlara götürüp anlamı sürekli ötelemektedir. " 'La différance' (ayırım) ayrımların (*différence*) sistematik oyunudur, yani, ayrımların izlerinin, öğelerin birbirleri arasında ilişki kurabilmelerini sağlayan dağılımın (*espacement*). Uzamda bu dağılım veya yer-alma (*espace-ment*) aynı anda hem etkin hem edilgen bir üretimidir" (Derrida, 1994, s. 51). Derrida benzer şekilde iki kavramı birleştirerek yeni kavramlar icat etmiştir.

Diğer post-yapısalcılar gibi Derrida için de, anlam ancak tikel olarak ortaya çıkmaktadır. Gösterenler kendi aralarında bir zincir kurmuşlardır ve bu zincirin bağlamları içinde anlam her defasında yeniden kurulmaktadır; dolayısıyla anlam büyük bir yapıya bağlanamayacak kadar kaygan bir zeminde meydana gelmektedir. Bu bağlamda "Dil oyununu karşıtlıkların oluşturduğu kapalı yapılarla sınırlandıran yapısalcılardan farklı olarak, post-yapısalcılar gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıdılar ve böylelikle dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekerek, uzlaşımsal temsile (*representation*) dayalı anlam şemalarından kopulduğunun işaretlerini verdiler" (Best & Kellner, 2011, s. 37).

Derrida'da bu gösterenler zinciri içinde anlamın bir iz sürme yoluyla sürekli ertelenen bir süreç olduğunu ifade etmiştir. Gösterenler zinciri içinde anlam, şimdi ve burada da birbirlerine yönelik farklardan meydana gelir:

Bu zincirlenme, bu doku, başka bir metnin (*texte*) dönüşümünden başka bir yerde kendini üretmeyen metin (*texte*)dir. Hiçbir şey ne öğeler içinde, ne sistem içinde, hiçbir yerde, hiçbir zaman sadece bulunur (*présente*) veya sadece bulunmaz (*absent*) değildir. Baştan başa ayrımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka hiçbir şey yoktur (Derrida, 1994, s. 50).

Derrida, yapısalcıların ikili zıtlıktan doğan anlam fikrine karşı çıkarak, anlamın gösterenlerin birbirlerinden farkına bağlı olarak ortaya çıkabileceğini savlamıştır. Bu anlamda iz sürme kavramı Derrida'nın kavramsal çerçevesi içinde yapı-sökümü anlamak için mutlaka uğranması gereken bir kavramdır.

Dünya üzerinde yazılı olarak var olan bütün metinler, birer gösteren zinciri oluşturmaktadır. Bütün metinler de birbirleriyle doğal olarak etkileşim içindedir. Bir yazarın ortaya koyduğu kendi metni, yazarın

daha önce okumuş olduklarıyla metinlerarası bir ilişki içindedir. Dolayısıyla okuma eylemi aslında şimdi ve burada da bir iz sürme eylemi olarak tanımlanabilir. Derrida, dilde ulaşılabilecek bir sonuç ve nihai hedef olmadığını ifade etmektedir. Yani gösterge her zaman başka bir göstergeye yönlendirir. Bu nedenle kesin bir anlama varılamaz, bu anlam ancak sökülür. Bu nedenle bir metni anlamlandırmak 'iz sürmek'tir. Derridacı yapı-sökümde, her metin sonu olmayan bir söz olarak ele alınmakta ve metnin nihai bir anlamı olduğuna yönelik yaklaşıma şüpheyle bakılmaktadır (Küçükalp, 2015, s. 604). Dolayısıyla iz sürmek, metinlerin arasında bu anlamın peşine düşmektir.

David Harvey (2014, s. 67) metinlerarasılık kavramını Derrida ekseninde şu şekilde özetlemiştir:

Metinlerarasılık, Yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları 'okuma'ya ilişkin bir tarzıdır. Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar.

Bu bakışa göre, bir metni tamamen anlamak veya ondan kesin bir anlam çıkartmak gibi bir durum söz konusu değildir. Anlam, her zaman ertelenir, her yeni sözcükte yeniden dönüşerek var olur. Derrida'ya göre, anlam sonsuz şekilde başka bir gösterende yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle ancak iz sürerek, anlamın bir kısmını yakalamaya çalışılabilir. Ancak bu sonsuz bir süreçtir. Uzun bir arayıştır, tekildir ve farka dayalıdır. Derrida bunu kendi cümleleriyle şu şekilde ifade etmiştir: "Anlamın anlamı sonsuz imadır, gösterenin gösterilene sonu nereye varacağı belirsiz bir şekilde yaptığı göndermedir... Anlamın anlamının gücü, gösterilen anlama hiçbir mühlet, hiçbir duraksama tanımayan sonsuz müphemliktir...daima tekrar anlamlandırır ve farklılaşır" (Best & Kellner, 2011, s. 37).

Şüphesiz ki felsefe ve hatta bilim eleştirilerle ve karşıt görüşlerle genişleyen alanlardır. Derrida da post-yapısalcı diğer kuramcılarla benzer biçimde eleştiriler almıştır. Genel hatlarıyla bakıldığında bu eleştiriler; felsefeye karşı çıktığı kadar felsefe ortaya koyması, merkezlerden kaçarken merkezler yaratması ekseninde olmuştur. Öte yandan, tüm post-yapısalcı düşünürlere genel olarak yöneltilecek eleştirilerden bir diğeri; anlamların kaybına neden olarak, toplumsal uzlaşımın ve ortak anlamların engelleyebileceğine yöneliktir. Mesela Harvey (2014, s. 118), yapı-sökümü değerlendirirken post-moderniteyle aynı noktalarına odak-

lanmış ve Derrida gibi kuramcıları kaotik, kargaşalı, kafa karıştırıcı, yön kaybettirici gibi sözcüklerle nitelmiştir.

Ancak bu noktada Derrida, ona gelen eleştirilerin son derece farkındadır: "Yapı-söküm dediğim şey, Avrupalı bir şeye karşı yapıldığında bile Avrupalıdır, Avrupa'nın bir ürünü, Avrupa'nın kendiyile olan ilişkisi üzerinden yaşadığı radikal bir başkalık deneyimidir" (Derrida, 2006c, s. 184). Bu noktadan bakıldığında yapı-söküm kendi açmazlarını da söken bir kavram olarak kendiyile çelişmemektedir. Akşın'ın de (1994, s. 18) ifade ettiği gibi Derrida kendisine yöneltilen eleştirileri anlamsız bulmaktadır. Derrida, felsefenin temel kavramlarını bırakmak değil onları kullanarak, daha etkili bir anlam katma niyetindedir.

2. Yapı-Söküm veya Bir Yöntem Tartışması

Bu bölümün ilk parçasında yapı-sökümün neliği üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Sonraki kısımda ise, yapı-söküm ve görsel hareketli imgelerin birlikte nasıl düşünülebileceği üzerine fikirler ve ara yüzler tartışılmış; bu ekseninde çalışmanın yönteminin çerçevesi çizilmiştir.

2.1. Yapı- Söküm Bir Yöntem Değildir

Yapı-söküm, içinde hem yapmayı hem de yıkmayı barındıran oksimoron bir kavramdır. "Sözcüğün çelişkili görünüşü doğal olarak istenmektedir: yapıbozum hem 'yıkma' (destruction) hem de 'kurma'dır (construction)" (Ramond, 2011: 58). Yapı-söküm, dili bir sistem gibi gören ve anlamı yapının içinde arayan yapısalcılığa karşıt olarak ortaya çıkmıştır. Net ve nesnel bir anlamın mümkün olmadığı ancak bunun metnin yorumlanmasına engel olmadığı bir bakıştan beslenmektedir. "Temel amacı bir metnin 'yapısını bozmak, varsayımlarını sorgulamak, yerleşikliğini ortadan kaldırmaktır.' Bu akımın ilk ve en önemli temsilcisi Jacques Derrida'dır" (İmer, Kocaman, & Özsoy, 2011, s. 264).

Ancak yapı-söküm Derrida ile eş anlamlı olarak değerlendirilmemelidir (Brunette & Wills, 1989, s. 3). İlginç bir şekilde, yapı-söküm teriminin aslında yetmişlerin başında *Cahiers du Cinema* dergisiyle ilişkili bir grup eleştirmen tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Brunette & Wills, 1989, s. 15). Yapı-söküm denince akla gelen ilk isimler Nietzsche, Heidegger (destruction) ve Derrida'dır (Man, 2008, s. XIV). Derrida Heidegger'in Destruktion kavramı ya da Abbau sözcüğünü kendi düşüncesine uyarlamıştır. Ama sözcüğün Fransızca'daki anlamı daha çok yok etmeyi çağrıştırdığı ve olumsuz bir anlama geldiği için sözcüğü değiştirme gereğinde

bulunmuştur (Derrida, 1988).

Bu makalede yapı-söküm olarak kullanılması tercih edilen 'deconstruction' sözcüğü farklı biçimlerde Türkçe'ye çevrilmektedir. Mustafa Zeki Çıraklı çeviren notunda, Türkçe'ye çoğunlukla 'yapı-bozum' olarak çevrildiğini fakat kavramın karşılanması konusunda henüz bir uzlaşma olmadığını ifade etmektedir. Var olan çevirilerin de 'yapıların hiyerarşisini yıkmak' şeklindeki birincil anlamı tam vermediğini ifade etmektedir (2008, s. 14). Bu çalışmada bozmaktan ziyade sökmek ve yeniden örmek çağrışımları nedeniyle yapı-söküm çevirisi tercih edilmiştir. Bu noktada Derrida'nın kendisinin de yok etme anlamından kaçındığını hatırlamak gerekmektedir. Hatta bu yok etme vurgusundan kurtulmak için yeniden-olumlamanın önemini vurgulamıştır (2006, s. 13).

Culler'e (1997) göre, yapı-söküm, en basit haliyle, Batı düşüncesini yapılandırmış olan hiyerarşik karşıtlıkların bir eleştirisi olarak tanımlanır: iç/dış, zihin/beden, düz/mecazi, konuşma/yazı, varlık/yokluk, doğa/kültür, biçim/anlam. Bir karşıtlığı yapı-söküme uğratmak, onun doğal ve kaçınılmaz olmadığını, ona dayanan söylemler tarafından üretilen bir inşa olduğunu göstermek ve onu söküp yeniden kaydetmektir. Bu onu yok etmek değil, ona farklı bir yapı ve işlev kazandırmaktır (Culler, 1997, s. 126). Bu düşünceye göre, anlam ve geçmiş yüklü olmayan hiçbir sözcük yoktur. Çünkü ilk medeniyetlerden bu yana mitler farklı formlarda varlıklarını sürdürmüşler ve dönüşerek bugünün metinlerine ve zihinlerine kadar sünmüşlerdir. Öte yandan da yapı-sökümü yapan da kendi kendine eleştiriye açık bir yapı ortaya koymaktadır.

Yapı-söküm var olan yapıların altındaki bağlantıları iz sürme yoluyla kavramaya çalışmaktır. Ortaya çıkan her yeni bağlantı ve iz, mevcudiyet metafiziğine ait olanı yıkmaya yöneliktir. Ancak Derrida'ya göre, okumanın ve yorumlamanın kendisi yeni bir metin üretmektir. "Okumak, parçalara ayırmaktır. Yeni parçalamayı gözler önüne sermek, yazmaktır. O halde yapıbozum bir kuram değil, dikici parçalamalarla okuma (dolayısıyla yazma) uygulamasıdır" (Ramond, 2011, s. 58). Dolayısıyla yapı-söküm yapmak da yeni bir yapı kurmak, yeni bir metin ortaya koymaktır. Her yorum, yeni bir metin üretmektedir. "Derrida üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir İlk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini "metafizik" olarak değerlendirir" (Eagleton, 2014, s. 141). Şimdi ve burada da, bir anlam hiyerarşisi kuran, büyük ideolojilerin hepsi geçmişteki söz-merkezci Batı düşüncesine dayanan metafizik unsurlardır. Derrida yapı-sökümü

kullandığımız dilin imalarına, tarihsel tortulluğuna karşı tetikte olma sorununu olarak tanımlamıştır (Hutcheon, 1988, s. 100). Barthes'a göre (1993) ise, "Derrida, gösterilenlerin gerilemesi, yapıların merkezinin kaymasını öngerçek olarak ileri sürerek, gösterge kavramının kendisini de yerinden oynatıyordu (1993, s. 14).

Eagleton (2014, s. 141) yapı-sökümü, metin içindeki unsurlar arasındaki ilişkilerde saklı olan kutsallıkları yıkmayı amaçlayan bir eleştiri yöntemi olarak tanımlamıştır. Ancak yapı-sökümün bir yöntem olduğu konusu da tartışmalıdır. Çünkü yapı-söküm bir düşünce biçimi olarak bir yöntemden fazlasıdır. Derrida yapı-sökümü bir düşünce sistemi olmanın ötesinde, prosedürü olan bir çalışma olarak da adlandırmamaktadır. Yapı-söküm bir teknik değildir ancak "daha ziyade imkânsızın imkânı olarak düşünülmelidir" (Küçükalp, 2015, s. 600).

Özetle yapı-söküm, bir bakışın bir metni çözümlediği bir yöntem değildir, metnin kendi kendine özdüşünümsel olarak kendini söktüğü bir uygulamadır. Rifat'a (1998) göre Derrida yapı-söküm yaparken, bir metni, tutarsızlığı üzerinden yakalayarak parçalamakta, metni kendi kendisine karşı mücadeleye sokmakta; metnin içindeki çelişen göstergelerin arkasına düşerek göstergeleri tek tek sökmekteydi (1998, s. 136). Bu yönüyle yapı-söküm metni kendi içkinliğinde kendi kendine çeliştiren ve tartıştıran bir etkinlik olarak da tanımlanabilir. Küçükalp'in de (2015, s. 601) üzerinde durduğu gibi yapı-söküm, modernitenin teknik bir aracı gibi metne uygulanabilen bir yöntem değildir: "metninler bizzat kendi kendilerini dekonstrüksiyona uğratırlar". Yapı-söküm belirli nitelikleri dolaısıyla bir metin okuma tekniğini kapsamakta ancak bunun ötesinde bir anlam felsefesi de yaratmaktadır (Küçükalp, 2015, s. 601).

Yine de yapı-sökümün bir yöntem olarak farklı birçok amaçla kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Giddens'in (2012, s. 523) ifade ettiği gibi post-modern feminizm gibi alanlar, cinsiyetler ve hatta insanlar arasındaki farklılıkları öne çıkarmak için yapı-söküme ilgi göstermişlerdir. Yapı-sökümü eril düşüncenin kabullerini yıkmak için bir araç olarak kullanmışlardır.

2.2. Derrida ve Sinema: Sinematografik İmgenin Yapı-Sökümü

Yukarıdaki bölümlerde özetlendiği gibi, yapı-söküm Derrida tarafından öncelikle yazılı metinlere sonra da toplumsal yapıya ait kurumlara; adalet, eşitlik, hukuk, şiddet, savaş gibi kavramlara yönelik eleştirilerini somutlaştırdığı bir alan olmuştur. Hem Derrida'nın görüşlerinin bulanık

sınırlarına hem de yapı-sökümün özgür işleyişine dayanarak; Derrida ve sinemayı yan yana getirmek mümkün ve hatta gereklidir. Derrida her ne kadar sinematografik görüntü üzerine çok az konuşmuş olsa da, ortaya koydukları sinemaya ve görsel imgeye uyarlanmaya uygun araçlar sunmaktadır.

Brunette ve Wills (1989) dünya yazınında Derrida sinema ilişkisinin çok geç kurulduğu ve bu eksendeki çalışmaların sayısının da az olduğunu ifade etmektedirler. Yapı-sökümcü stratejinin Lacancı modele dayalı film eleştirisine giderek daha sık uygulandığını ancak daha fazlasını uygulamak için yalnızca birkaç dağınık girişim olduğunu belirtmektedirler (Brunette & Wills, 1989, s. 16- 17). Derridacı anlamda filme yönelik yapı-söküm stratejileri bugüne değin hala çok da ilerlemiş bir alan değildir. Aker (2022), Brunette'in ifadelerinin üzerinden geçen onca yıla rağmen bu konuda önemli bir mesafe kat edilmediğini belirtmektedir. Ona göre, Derrida'nın kavramlarını anlamaya yönelik sorunların varlığı ve yapı-sökümün nitelik gereği keskin çıkarımlar yapılabilen bir strateji olmaması bu durumun temel iki nedenidir (2022, s. 345). Stam'e (2014, s. 192) göre ise, benzer şekilde Derrida'nın yaklaşımını daha çok edebiyat ve felsefe üzerinden sürdürmüş olması nedeniyle sinema kuramlarında sessiz bir konumda kalmıştır.

Türkiye'de sinema alanındaki tezlere ve makalelere bakıldığında ortaya çıkan tablo da bu yetersizliği doğrulamaktadır (Aker, 2022, s. 345). Bu çalışma ekseninde Türkiye'de bu konuda yazılan makaleler de taranmıştır. Aker (2022), yapı-sökümü sinemayla birlikte düşünerek kuramsal bir model ortaya koymuştur. Liktor (2015) ise, Richard Brooks'un *In Cold Blood*, Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* ve Orson Welles'in *The Trial* filmleri üzerinden suç, ceza ve adalet kavramlarını Foucaultcu ve Derridacı bir yaklaşımla incelemiştir. Okumuş (2019), Samuel Beckett'in yazılı metinleri ve filmlerinde yapı-söküm çalışması gerçekleştirmiştir. Kılıç ve Çakır (2021), Hollywood dizisi üzerinde yaptıkları yapı-söküm çalışmasıyla, filmin var olan kalıpları eleştirdiği halde yeni hiyerarşiler ve hegemonyalar ürettiği fikrini ortaya koymuşlardır. Güven ve Serarşlan (2018), *M. Butterfly* filmine; Yıldırım Sağlam (2021) ise Federico Fellini'nin *Sekiz Buçuk 8½* filmine yapı-söküm girişiminde bulunmuşlardır. Bu çalışmalar Türkiye'deki sinema çalışmalarında Derridacı yaklaşımın kuramsallaşması bakımından öncü nitelikte denemelerdir.

Yapı-söküm ve sinemayı bir araya getiren çalışmaların birçoğunda sinemanın kendine özgü bir dilinin olması ve aynı zaman bir metin

olması varsayımlarından yola çıkıldığı görülmektedir. Brunette ve Wills (1989), sinemanın görüntülerle yazı yazmaya benzediğini öne sürerek, yapı-sökümü sinema diline uyarlamaya çalışmışlardır. Aynı şekilde Stam de (2014, s. 193), yapı-sökümü bir okuma yöntemi olarak değerlendirmiş ve filmi bir metin gibi ele almıştır. Gerçekten de Derrida'nın da "harfli (*litteral*) olsun olmasın her şeye, hattâ uzaya dağıttığı şey insan sesi olayına yabancı bile olsa: sinematogra/z, *koreografi* elbette ama resimsel, müzikal, yontusal vb. 'yazı' da var" sözlerinden anlaşılacağı üzere çıkış noktası benzerdir (Derrida, 2010a, s. 17).

Derrida'nın felsefe anlayışında yukarıda da detaylı şekilde tartışıldığı gibi, bir metinsellik vurgusu söz konusudur. Stam (2014) metin meselesinin Derrida felsefesinin kalbinde olduğunu ifade etmiştir. Yapı-sökümü bu noktada bir metnin paketinin açılması metaforuyla ilişkilendirmiştir (2014, s. 196). Derrida'ya göre, "Her metin heterojendir" (2006, s. 18). Bu da aslında metin türleri arasındaki sınırların bulanık olduğunu göstermektedir. Bu nedenle görsel, hareketli, sesli imgelerden oluşan sinema da felsefi bir kavram, bir edebi metin kadar yapı-söküme açıktır. Aynı zamanda Küçükkalp'in de belirttiği gibi Derridacı anlamda metin her zaman bir güçler ilişkisidir, farklı ve açık uçlu bir niteliğe sahiptir (2015, s. 603- 604). Sinema filmleri üzerinden yapı-sökümün temel kavramlarıyla bir okuma yapmak aslında tam da bu bitimsizliğe ve kural-sızlığa bir vurgu olarak değerlendirilebilir.

Ancak bu noktada her ne kadar alanlar arası geçiş silik de olsa, her imgenin kendine özgü nitelikleri ve anlatım olanakları olduğunu hatırlamak gerekir. Sinema, edebiyattan, sözlü dilden farklı imgeler üretir. Kendi anlatım araçlarına ve kendine özgü anlam katmanlarına sahiptir. Sinemanın yarattığı duygulanım ve düşünce dünyası yazılı ve sözlü dilinkinden farklı bir arayüzde işlemektedir. Gilles Deleuze'e (2003) göre sinemanın ortaya koyduğu fikirler sinematografiye özgüdür. Fikrin kaynağının felsefe mi yoksa edebiyat mı olduğunun önemi olmaksızın sinemada var olan bir fikir sinematografik sürece adanmıştır (2003, s. 25- 26). Bu bağlamda değerlendirildiğinde Derrida üzerine yapılan çalışmalar genel anlamda incelendiğinde ortaya konan sinema metni vurgusu belli noktalarda sinemayı ikincilleştirmektedir. Çünkü sinema bir dil olarak, yazılı olanın temsili olarak değerlendirilmektedir. Foucault'nun da (2015) belirttiği gibi, dil ve görüntü ilişkisi sonsuzdur. Söz ve görüntü birbirine indirgenemez niteliktedirler. Görünenler sözlere, söylenenler ise görüntülere sığdıramazlar. Deleuze de bu durumu "imgenin sözceye asimile

edilmesi" olarak tanımlamaktadır (Deleuze, 2021, s. 40).

Hatta Derrida ile sinemayı buluşturan çalışmalarda temsil sözcüğünün geçmesi dahi epistemolojik bir açmaza neden olmaktadır. Her imge biriciktir ve temsil edilemezdir. Tam da bu nedenle yapı-söküm bir çözümleme aracı değil, bir söküm stratejisidir. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi "Sinema evrensel veya ilkel bir dil [langue] olmadığı gibi dil [langage] de değildir" (2021, s. 319) ancak bu tartışma çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Yine de Deleuze'ün görüntüyle düşünmek, sinemayla felsefe yapmak fikrine atıfla düşünüldüğünde, sinemanın yapı-sökümünün de farklı nitelikler taşıyacağını, sinemaya özgü olacağını söylemek mümkündür. Sinemanın yapı-sökümü yalnızca filme yönelik bir okuma değil sinematografik imgelerin kendisinin yaptığı yapı-sökümün de izlerinin sürüldüğü bir arayüzdür. Aker'in de ifade ettiği gibi yapı-söküm, bir film anlatısının retorik ve performatif yönlerine dikkat çekmekte ve yazarı yalnızca bir filmin ne söylediğini değil, aynı zamanda filmin söylediği ile ne yaptığı arasındaki ilişkiyi ve potansiyel çatışmayı da düşünmeye teşvik etmektedir (Aker, 2022, s. 348).

Derrida ve Deleuze'ün yaklaşımları da ontolojik olarak birbirleriyle çelişmemektedir hatta birbirlerini kapsamakta ve çoğaltmaktadırlar. Bu nedenle çalışma kapsamında iki düşünür aynı potada bir araya getirilmek istenmiştir. Derrida'nın kamera metaforunu kullanarak dünyayı gördüğünü ifade ettiği aşağıdaki sözlerinde de görüleceği gibi onun görüşleri de felsefe ve sinematografik imgeyi uzlaştırmaktadır:

Çoğu zaman, yer değiştirmeksizin seyahat ederken izliyorum kendimi, dünyada hareket eden bedeninin başına neler geldiğini çözümleyen hareketsiz bir röntgenci gibi. Kamerası olmayan bir sinema makinesi, sonsuza kadar şifrelenmiş bir tür *errance* [başı boş gezinti] için bir kinetoskop: bilmeden taşıdığım bir sırrın her zaman tebdili kıyafet yer değiştirmesi (Derrida, 2006a, s. 21).

Bu çalışmada da, Derrida'nın içinden geldiği gelenekle ortaya koyduğu geleneksiz yaklaşım derinleştirilip Deleuzecü anlamda görsel imgelerle ilişkilendirilerek alana katkı sağlamak amaçlanmıştır. Deleuze (2021), modern sinema olarak tanımladığı zaman-imge filmlerinde, saf optik ve sessel imgelerden söz etmektedir. Hareketten doğan zaman kavrayışından doğan eylem imge, çatışmaya ve zıtlıklara dayanmaktadır. Bu süreçte algılanım, duygulanım ve eylem birbirini duyu-motor prensibinin çerçevesinde var etmektedir (Deleuze, 2014). Ancak saf optik imge,

gündelik yaşamın duyu-motor mekanizmasını tersine işleterek, sistemi duraksamaya uğratar. Bu da bir nevi yapı-söküm olarak değerlendirilebilir. Yapının işleyişi ortasında bir kristal kırılımı oluşarak, sorgulamayı, eleştirmeyi ve yeniden kurmayı beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla saf optiksel imge, eylem imgenin ürettiği klişeyi yerle yeksan ederek, üçüncü ihtimalin yani çokluğun vurgusunu yapmaktadır. Öte yandan Deleuze bu kristalleşmeyi aktüelle virtüelin birbirinin içine geçtiği rüya-imgelerle gerçek- imgelerin birbirinin içine aktığı bir uzam olarak ifade etmektedir, bu kristal-imgedir (Deleuze, 2021, s. 88). Bu nedenle imgenin kristalleşmesi aynı zamanda bir yapı-sökümdür, yapıyı farklı fraktallarda yeniden kurar, çoğaltır, yıkar ve yeniden kurar.

Bu imge kavrayışından hareketle sinemayı bir dil ya da yazının temsili olarak değil; kendi imgeleriyle felsefe üreten bir anlatım olanağı olarak ele alarak, tartışmayı film kuramı alanına çekmek istenmektedir. Bu türlü çalışmaların artması, tam da Derrida'yla Deleuze'ün kavramlarının kaynaşmasıyla, farklı türde okumaların imkânını görme anlamında önem taşımaktadır. Bu çalışmada yalnız bir film üzerinden ortaya atılacak olan bu tartışma, farklı filmler üzerinde de özgün bir okuma bakışının yolunu açmayı amaçlamaktadır. Ancak yine de yapılan çözümlemeyle eleştiriye açık, yeniden söküme açık bir metin ve merkez alanı oluşturulduğunu da hatırlamak gerekir.

3. *Beatriz at Dinner*'ın Yapı-Sökümcü Değerlendirmesi

Beatriz at Dinner (*Beatriz Akşam Yemeğinde*), yönetmenliğini Miguel Arteta'nın yaptığı, senaryosunu Mike White'in yazdığı 2017 ABD yapımı filmidir. Bu filmin seçilme nedenlerinden biri içerik düzleminde konukluk, konukseverlik gibi bu çalışmanın da sorun ettiği ana temaya dayanmasıdır. Film, konukluk meselesini farklı ortam ve durumlar içinde değerlendirmekte, bu anlamda güçlü sorular sormaktadır. Yalnızca konukseverlik değil, Derrida'nın kavramsal olarak üzerine çalıştığı; hayvan hakları, adalet, göçmenlik, şiddet, güç, intihar gibi bu konuyla ilişkili temaların ekseninde olması da filmin yapı-sökümcü çözümlemeye bütünsel anlamda uygun olduğunu düşündürmüştür. Filmin soruları bu bağlamda eleştirel bir noktada konumlanmaktadır. Çünkü her ne kadar odak nokta konukluk olsa da diğer kavramlarla ilişki içinde değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Biçimsel düzlemde ise, film yalnızca diyalogları ve teması değil, sinematografik yapılanışıyla da imgenin sinemaya özgü biçimlenişine iyi bir örnek sunmaktadır. Görüntünün sözü imleme işlevi değil, sözden ayrı yeni anlamlar üretme işlevi bulunması da yine Deleuzecü bir

imge okumasına olanak sağlamaktadır.

Filmin temel olarak kapitalist sistemi sorguladığı, kapitalizme ait kimi sembol ve yapıları eleştirdiği ve yapı-söküme uğrattığı iddia edilmektedir. Yani film hem yapı-söküm yapan bir metin olarak ele alınmıştır ve bu bağlamda bu filmin yapısı da söküme uğratılmaya çalışılmıştır. Böylelikle kavramın ruhuna uygun bir metodoloji benimsemek istenmiştir.

Öncelikle filmin genel yapısı, konusu ve olay örgüsü ve karakterlerinden söz edilmiş, sonrasında da belirli sahneler ve değerler ele alınarak film yapı-söküm yaklaşımıyla irdelenmiştir.

3.1. Filmin Konusu ve Gösterenler Dizgesi

Meksika'daki fakir bir kasabadan göçmen olarak gelen Beatriz (Salma Hayek), Los Angeles'ta yaşamaktadır. Burada şifacılıkla ve alternatif sağlık yöntemleriyle ilgilenmekte ve bu şekilde hayatını sürdürmektedir. Evinde kuzu, köpek gibi birçok hayvan beslemekte, sakin, huzurlu görünen, mütevazı bir hayat yaşamaktadır. Spiritüel enerji çalışmaları yapan bir şifacı olarak çalışmaktadır.

Birgün Beatriz şehrin biraz daha dışında yaşayan bir müşterisine masaj terapisi vermek üzere gider. Beatriz'in evdeki rolü öncelikle bir çalışan bir işçiye, zaman içinde konuğa dönüşme/dönüşememe süreci görülmektedir. Bir hizmet vermek üzere orada bulunan Beatriz aslında yıllardır aile ile çocuklarının sağlığı için işçi/işveren ilişkisi içinde bulunmaktadır. İşçi olarak geldiği bu evde, akşam yemeğine zorunlu olarak davet edilmesiyle beraber konuk konumuna yerleşmiştir. Ancak yer yer konukluk ve ev sahipliğinin çizgileri birbirinin içine geçmiştir.

Burası Beatriz'in düzenli müşterisi olan Kathy (Connie Britton)'nin evidir. Kathy'ye masaj yaptığı esnada sohbet arasında Beatriz'in komşusunun onun keçilerinden birini öldürdüğünü öğreniriz. Beatriz bundan çok etkilenmiştir. Komşusu sesinden rahatsız olduğu için onun çok değer verdiği keçisini öldürmüştür.

Masaj terapisi bittikten sonra Beatriz evden ayrılır ancak arabası çalışmaz. Şehrin çok uzağında olduğu için ve başka bir vasıta olmadığı için bir arkadaşını onu alması için çağırır. Ancak arkadaşının da bir işi vardır ve gelemeyeceğini bildirir. Bunun üzerine ev sahibi Kathy, akşamki yemek davetine kalması için Beatriz'e ısrar eder. Beatriz, Kathy eşini ikna etmeye çalışırken bunu duyar, eşinin onun yemeğe kalmasına sıcak

bakmamaktadır. Ancak Beatriz bir şey yokmuş gibi davranır ve daveti kabul eder. Akşamki yemeği beklerken Beatriz çevreyi gözlemler, kendisine uzak olan bu hayata yönelik merakıyla evi, eşyaları ve ilişkileri inceler.

Akşam yemeğe gelecek olan önemli misafir Doug Strutt (John Lithgow) isminde milyarder bir iş insanıdır. Tam da Beatriz'in tersine bir hayat görüşüne, ideolojiye sahiptir. Misafirlerin eşleriyle tanışan ve sohbet eden Beatriz'in tanıştığı herkese sarıldığı görülmektedir. Filmsel düzlemde insanların bunu yadırgadığı yansıtılmıştır.

Yemek öncesinde bu zıt kutupların birbirine yönelik yabancılığı ve ufak çatışmaları sezilmektedir. Doug giyiminden dolayı öncelikle Beatriz'i evin hizmetlisi zannetmiştir. Onun doğduğu ve yaşadığı ülkeyi küçümser nitelikte konuşmalar yapmıştır. Beatriz ise sadece olup bitenleri gözlemlemektedir. Ona yabancı olan bu dünyayı anlamaya çalışmaktadır. Doug onu evin hizmetlisi sanmasından hemen sonra, ev sahibinin eşinden kendisine bir içki getirmesini isteyerek tabuları tersine döndürmeye çalışmıştır.

Sonrasında yemeğe geçilir. Yeme alışkanlıkları bakımından da Beatriz sofradaki herkesten farklıdır. Zenginliğin ve gösterişin egemen olduğu bu noktada Beatriz sade ve basit bir biçimde varlığını korumaktadır. Onlar çeşitli özel yemekler yerken kendisi vegan olduğu için sebze ve meyve yemeyi tercih eder. Onların sohbetlerini dinler ancak, bu sohbetlerin Beatriz'in dünyasının içinden olmadığını onun bakışlarından anlarız. Beatriz sohbete dâhil olmak ister ancak masadaki insanlar onu can kulağıyla dinlemezler ve sürekli konuşmasını bölerler. Masadaki konuşmalar genellikle fabrika kurmak, dünyaya yayılmak, para kazanmakla ilgilidir. Sonra Beatriz kendi ülkesinde bir otel kurarak orayı yaşanmaz hale getiren bir iş insanını hatırlar ve onu Doug'a benzetir. Yemek boyunca insanları evlerinden eden adamın o olup olmadığını anlamaya çalışır.

Yemek sonrası alkolünde etkisinin artmasıyla sohbetler farklı bir biçim almaya başlar. Doug Afrika'da avladığı bir gergedanın resmini gülererek gösterince Beatriz ansızın çıldırır ve bağırarak telefonu yere fırlatır. Ortam birden gerilir ve o saatten sonra hiçbir şey yolunda gitmeyecektir. Beatriz odaya çıkınca yaptığı şeyden pişman olur. Birkaç saat sonra yanlarına geri giderek onlara gitar çalıp şarkı söyler, burada yine aralarında bir tartışma çıkar. Ev sahibi ona artık gitmesi gerektiğini söyler ve bir araba çekicisi çağırır. Çekici geldiğinde Beatriz Doug'ı tek başına telefon konuşurken yakalar ve imgeleminde onu öldürdüğünü hayal eder. Ancak

bunu yapmaz ve çekiciye binip gider. Yolda şoföre durmasını söyler, arabadan inip denize doğru yürür ve denizde kaybolur. Film boyunca düşle-
rinde yaşattığı suya geri dönmüştür. Film böyle bir finalle biter.

Konusundan anlaşıldığı üzere filmin kapitalizmi bir yapı olarak eleştirmekte olduğu söylenebilir. Bunu da alegorik bir şekilde izleyiciye sunan film; Amerika yönetiminden yola çıkarak dünyadaki birçok politika-
kaya da karşı çıkar görünmektedir.

3.2. *Beatriz at Dinner* Filminde Konukseverliğin Yapı-Sökümü

Konukseverlik üzerine soruşturmalar Derrida'nın üzerine yoğunlaşmış olduğu meselelerden biridir. "Derrida'nın konukseverliğin imkânı üzerine yaptığı soruşturma filozofun son dönem eserlerinin çoğunda bir şekilde yer alsa da bütün bir araştırma konusu olarak Türkçe'ye "Konuksev(-er/-mez-)lik" olarak çevrilen çalışması, Levinas üzerine yazdığı "Adieu to Levinas" ve konukseverlik üzerine verdiği seminerlerden oluşan "Of Hospitality" adlı eserlerinde içerilir" (Rutli, 2017, s. 129).

Derrida'nın konukseverliğe yönelik değerlendirmesi temel olarak koşulsuz, saf bir konukseverliğin imkânsızlığını ortaya koymaktadır. Ona göre koşullu olarak gerçekleştirilen konukseverlik kendi kendisini yok edecektir. Bu noktada Derrida konukseverliğin ne olduğu konusunda okuyucuyu şüpheye düşürmek istemektedir. Okuyucu konukseverliğin mümkün olup olmadığına karar veremez ve Derrida'ya göre kavramın kendisi paradoksaldır. Bauman'ın "Dışarı, içeri olmayandır. Düşmanlar, dostların olumluluğunun olumsuzluğudur. Düşmanlar, dost olmayanlardır. Düşmanlar, kusurlu dostlardır; düşmanlar, dostların *eve aitlik* duygusunu ihlal eden *yabanıllık*, dostların *orada bulunuşunun* reddi olan *orada olmayıştır*. Düşmanların itici ve korkutucu 'orda, dışarıda' olma hali, Derrida'nın ifadesiyle, bir *ektir*" (2003, s. 74) sözlerinden de anlaşılacağı gibi tüm bu kavramlar öznenin konumuna göre değişim göstermektedir.

Beatriz at Dinner eve konuk olma, başka ülkeden göç etme gibi temaları ana ekseninde olan bir filmidir. Beatriz bu evde baştan beri çok da istenmeyen bir konuktur. Ancak evin zengin sahipleri özellikle de kadın, onu çok istedikleriyle ilgili ifadeleri film boyunca kullanmaktadır. Tam bir konuksever rolündeki ev sahibi kadın, konukları için günlerdir hazırlanmakta ve davet yemeğinin her noktasına aşırı bir özen göstermektedir. Yemeklerin çeşitliliği ve seçimi, giyim, mekânlara bölünerek planlanmış etkinliklerle beraber tam bir davet akşamı kurgulanmıştır. Beatriz ise son dakikada davete dâhil olmuştur ve ne giyimiyle ne de görüntü-

süyle o davetin bir parçası olmaya uygun görünmemektedir. Kathy'nin Beatriz'i yemekte istemeyen eşini ikna etmeye çalışırken, o bir hizmetçi değil, bir aile dostu, çocuğumuz için neler yaptı, sözlerini söylemesi tam da dostluk ve düşmanlık sınırlarını çizme çabası olduğu söylenebilir. Dolayısıyla sadece bu noktada bile görsel imgeleriyle kopukluk ve yabancılaşma etkisi sezilmektedir.

Hedeflenen konuk Beatriz değildir ancak Beatriz'e yönelik yaklaşımları, ev sahiplerinin değişen duruma yönelik ikiyüzlülüklerinin bir imgesidir. Konukseverlik aslında o noktada, gelen konuğun kim olduğuna bağlı olarak değişen bir roldür. Naas'ın da belirttiği gibi, kimliği bilinmeksizin belki de ev sahibi için tehdit olabilecek, 'yuva'nın ev sahibine ait olan sahipliğini yıkıverecek olan bir ötekiyi koşulsuzca davet etmek ancak konukseverlik olarak değerlendirilebilir (Naas, 2006, s. 239- 240). Konukseverlik, bir rol olduğunda zaten paradoksal olarak kendini yok etmektedir. Beatriz'in Kathy'lerin evine gelirken kapıda güvenlikler tarafından durdurulması doğal bir ayrımı kendiliğinden yaratmaktadır. Benzer şekilde eve gelen diğer konuklardan biri de, üç farklı güvenlikten geçtik demektir. Site güvenlikleri, konukseverliğin doğal bir yapı-sökümü gibidir.



Görsel 1: Diğer konuklarla sohbet ederken.

Konuksever rolünü başarıyla oynayan ev sahibi Kathy, sadece beden duruşuyla bile, Beatriz'den farklı olduğunu, ayrımı yani 'differance'ı ortaya koymaktadır. Ona konukseverlik yaparken bile konuk olduğunu,

geçici olarak orada olduğunu hissettirerek, konukseverliğin paradoksallığını vurgulamaktadır. Onu akşam yemeğine davet ederken giyimini değiştirebileceğini söylemesi de yine sınıfsal olarak onu farklı ve eksik bulmasından kaynaklanmaktadır.



Görsel 2: Beatriz giyimini aynada kontrol ederken

Öte yandan Beatriz, eşinin onu gece orda istemediğini bile bile oradadır ve bunu önemsememektedir. Onun da bir tür konukçuluk oyunu oynamakta, rol yapmakta olduğunu söylemek mümkündür. Ancak yer yer içinden o iktidar ilişkisini yıkmaya yönelik davranışlar fişkırmaktadır. Beatriz bir nevi ortamdaki rollerin yapısını sökmektedir. Doug karakterinin onu hizmetli sandığı sahnede, ev sahibinin davranışı ve Beatriz'in bunu hiç umursaması, o yapılara yönelik keskin bir saldırı olarak nitelenebilir. Bir de üstüne ev sahibinden kendine içki getirmesini isteyerek de bunun altını çizmiştir. Burada izleyici bile, sınıfsal olarak ev sahibinden daha alt sınıfta olan bir konuğun, konukluğunu sorgulamakta ve o gerçeklikle yüzleşmektedir. İzleyicinin zihninde konukseverliğin paradoksallığını sorgulatan sahnelerden birisidir. Bu noktada Bauman'ın da ifade ettiği gibi dostların kendilerini ortaya koymanın tek yolu, düşmanların karşıt imgesi olarak, ne olmadıklarının sınırlarını çizmelerinden geçmektedir (Bauman, 2003, s. 75).

Film boyunca sürekli olarak dönüşen konukluk ilişkilerini ve güç dengelerini bu anlamda yorumlamak mümkündür. Derrida'ya göre, güç her zaman diferansiyel güçtür, différence olarak güçtür, gücün farkı anlamında farktır. En büyük güçle, en büyük zayıflık arasındaki git-gellerin

yarattığı paradokstur (2010b, s. 49- 50). Tam da bu anlamda filmde güç, sürekli karşıtıyla karşı karşıya kalmakta, erimekte, yeniden belirmekte ve el değiştirmektedir. Doug paranın, şöhretin ve statünün gücüne sahipken; Beatriz, kaybedecek bir şeyi olmamanın; paraya ve şöhrete inanamamanın, oyunu kuralına göre oynamamanın yarıklardan sızan sıvımsı mukavemetine sahiptir. Doug, oyun kurucuyken; Beatriz oyun-bozandır. Doug, kural koyucuyken Beatriz kural-tanımadır. O halde Doug yapıdır, Beatriz yapı- söküm². Filmin özellikle ilk yarısı dikkate alındığında Beatriz perspektifinden algılanım ve eylem imge görünümünden söz etmek mümkündür. Çoğunlukla yukarıda sözü edilen zıtlıklara dayalı bir düzlemde ilerlerken, ikinci yarıdan sonra saf optik imgenin varlığı kendini göstermeye başlamıştır. Deleuze'ün de (2021, s. 330) ifade ettiği gibi, zaman-imge ve hareket- imge birbirinin içine algılanamaz biçimde geçebilmekte, kaynaşabilmektedir ve hatta hiyerarşik olarak birbirlerine üstün de değillerdir.



Görsel 3: Beatriz ev sahibinden içki isterken.

Bu noktada sadece görünüş ve duruş değil aynı zamanda davranışlar da o farkın ortaya çıktığı anlar olabilmektedir. Beatriz karakter olarak azınlığın, minör olanın filmdeki ve aynı zamandaki o davet ortamındaki

² Burada kavramla, karakter arasında metaforik bir ilişki kurulmuştur. Yapı-sökümcü bir karakter olduğu iddia edilen karakterin yapı içindeki fonksiyonu çözümlenmektedir. Ancak Derrida'nın da ifade ettiği gibi yeniden kurulmuş her yapı, kendi merkezini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Beatriz'in bazı yapıları sökerken, aynı zamanda yeni merkezi yapılar inşa ettiğini ve nihayetinde kendini de söktüğünü belirtmek gerekmektedir.

varlığının yansımasıdır. Kendi geçmişi, hayalleri ve varlığıyla oradadır. Dolayısıyla, kendisinin ötekisi olarak var olan, onun ailesini ve yaşantısını tehlikeye sokan insanların arasında bütün varlığıyla yükselmektedir. Görsel 4, bu anlamda Beatriz'in sürekli çevresindekiler ve kendisi için değişip dönüşen, bir türlü tam konumlanamayan varlığının kristalleştiği bir sahne olarak değerlendirilebilir. Sıklıkla kullanılan ayna sahneleri benzer şekilde Doug ve Beatriz'in filmin kompozisyon düzleminde yarattığı ikili zıtlığa üçüncü bir kırılım, bir yansıma ve derinlik eklemektedir.



Görsel 4: Beatriz'in aynaya yansıması.

Kapitalist sistemin yıkıcılığının bir parçası olarak sunulan Doug ve diğerleri de kendi hikâyelerini bedenlerinde ve davranışlarında taşımaktadırlar. Ortam doğal olarak bir ayrımın gerçekleştiği, konukluğun sökülüp konuksevmezliğe taşındığı bir ekseninde gidip gelmektedir. Beatriz'in tanıştığı kişilerle mesafeli biçimde tokalaşmak yerine onlara sarıldığı anlar ve o esnada kişilerin verdikleri tepkiler bunu imgesel olarak gözler önüne sermektedir.



Görsel 5: Beatriz diğer konuklarla tanışırken.

Doug ve Beatriz'in tanıştıkları sahne, filmin ikili zıtlıkları ekseninde çatışmanın somutlaştığı bir sahne olarak değerlendirilebilir. Doug, Beatriz'e nereli olduğunu sorduktan sonra, aslen nereli olduğunu sorar. Meksikalı olduğunu söyleyen Beatriz, Doug'a onun silahıyla cevap verir ve aynı şekilde ona aslen nereli olduğunu sorar. Beatriz filmdeki varlığıyla, yapıları sürekli olarak sökmekte, deyim yerindeyse sınırları dürtmektedir. Ancak hem davetsiz bir konuk olarak hem de göçmen olarak o ülkede yaşadığından film boyunca görmezden gelinmekte ve hatta alay edilmektedir. Buna karşın Beatriz hep beklenenin dışında tepkiler vermektedir. Derrida'ya göre yapı-söküm, dolaylı yoldan değiştirme, etkileme ve müdahale etme iddiasındadır (2010b, s. 52). Bir yapı-sökümcü rolünde olarak Beatriz, Doug'a kendine özgü araçlarla müdahale etmektedir. Gücü etkisiz bırakan, onun bu tersten bakan niteliğidir. Bir çeşit şiddetsiz direniş (May, 2016) olarak değerlendirilebilecek manevraları vardır. Yemek masasından kalktıkları sahnede, Doug karakterine beklemediği bir temasla masaj yapmaya başladığı sahne bunu somutlaştıran bir örnektir. Beatriz ondan tiksiniyor ancak yine de ona kendi araçlarıyla müdahalede bulunmakta, beklenenin dışında bir tavır sergileyerek, düşmanını savunmasız bırakmaktadır.

Bu filme yönelik yapılan din odaklı bir değerlendirmede Douglas Strutt karakteri Donald Trump'la benzeştirilmiştir ve dini inancı sosyal darwinizme dayanan bir neo-liberalizmle ilişkilendirilmiştir (Dodd, 2017, s. 1). Beatriz ise, daha doğu dinlerine benzeyen bir inanca sahiptir. Pa-

ranın önüne sevgiyi, gücün önüne samimiyeti³ ve yakınlığı koymuştur. Doug, kapitalizmin bir alegorisiyken; Beatriz ise, onun kılcallardan sızan direnişi gibidir. Örneğin yemek masasında, en iktidar sahibi olan Doug konuşma yaptıktan sonra Beatriz kimse ona söz hakkı vermediği halde konuşmuş ve Doug'ın gücüne yine onun yöntemiyle direniş göstermiştir.

Film boyunca konukluk çok katmanlı olarak ortaya çıkmaktadır. Beatriz bir konuktur, eve gelen diğer altı kişi de konuktur. Ancak iki farklı konuk kategorisi söz konusudur ve her ikisine yönelik yaklaşım bambaşkadır. Yabancılaşma ve yakınlaşmayı sinematografik imgeler taşımaktadırlar. Ev sahibinin iş için ihtiyaç duyduğu Doug'da bir konuktur ancak ona olan yaklaşım çok farklıdır. Her ikisine de konuksever olarak davranan ev sahibi, her ikisini de samimi ve gerçek duygularla değil farklı saiklerle sofrasında ağırlamaktadır. Beatriz'e yönelik acıma ve ikinci dereceden merhamet duygusu; Doug'a yönelik bir saygı ve arzu halini almaktadır. Bu konukluğun iki ayrı yüzüdür. Ev sahibi tam da bu nedenle koşullu olarak sevmektedir, bu Derrida'nın ifade ettiği koşullu konukseverliktir ve kendi kendini çürütmektedir. Konuğun konukla ilişkisi de farklı bir iktidar ilişkisi yaratmaktadır. Zaten konuğun konuğu sevmeyeceği, mitik olarak bilinen ve söylenegelen bir durumdur. Araya sınıf meselesi girdiğinde ise konu daha karmaşık bir hal alır. Derrida'ya göre ev sahibi, konuk üzerinde bir iktidar alanı kurmaktadır. Ancak sınıfsal bir kar uğruna, konuk olan Doug ev sahibi gibi hizmet ve ilgi görmektedir.

³ Bu noktada film boyunca tüm karakterlerin imgelerinde sezilen faydaya ve beklentiye dayalı samimiyetsiz iletişimin karşısında Beatriz'in dokunmaya ve insani duygulanımlara dayalı davranışları bir samimiyet ve farklı bir davranış olarak değerlendirilerek, paranın kurduğu faydacı insani ilişkileri eleştirmesi bakımından yapı-sökümcü bir nitelikte ele alınmıştır. Ancak samimiyet kavramının da diğer tüm kavramlar gibi yapı-söküme açık olduğunu belirtmek gerekir.



Görsel 6: Davet sofrasından bir kare.

Doug, davet sofrasında masanın da başköşesine oturtulmuştur. Beatriz ise orada zorda kalan birine acıma duygusuyla davet sofrasına eklenmiştir, Derridacı anlamda bir ektir. Gece boyu yaptığı davranışlara göre değerlendirilmiş ve yargılanmıştır. Ancak Doug'un yaptığı hiçbir davranış etik olarak değerlendirilmemiş ona olan davranış değişmemiştir. Bu kapitalist sistemin ilişkileri getirdiği noktanın etkili bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Doug'a olan konukseverlik iki kat daha yapaydır ve samimi olmaktan uzak olarak değerlendirilebilir.

Konukseverlik meselesinin yanı sıra filmde bir başka Derridacı eksen daha tespit edilmiştir: Hayvan. Hayvan, insanın dünyasında bir konuk ve insan da bir konuksever rolü üstlenmektedir. Bu anlamda hayvan teması da konukseverlik bağlamında yine kavramın ikiyüzlülüğünü ortaya çıkartmak bakımından önem taşımaktadır. Beatriz bir vejetaryendir, aynı zamanda evinde keçi ve köpek besleyen bir kadındır. Onlarla aynı evin içinde aynı yatak odasında uyumaktadır. Beatriz, hayvan ve insan doğasını eşitleyen bir düzlem gibidir. Filmin başında hayvanlarıyla olan ilişkisi görünmektedir. Sonrasında geçisinin sesinden rahatsız olan komşusunun geçisini öldürdüğü bilgisini paylaşmıştır. Onun keçi beslediğini duyan bütün herkes bunu yadırgamaktadır. Beatriz, saldırgan yaşamın içinde hayvanlarla eşit haklara sahip biçimde yaşamının nafile yollarını aramaktadır. Modernite ise bunu reddetmekte ve yok etmeye çalışmaktadır:

İnsan, hayvan ve özellikle de dünya motifleri sorunsallaştırılmalıdır;

çünkü insan -varoluşu (*Dasein*) olarak- bizim hayvanları öldürmemize, onlara günah keçisi gibi davranmamıza, onları kurban etmememize ve onlara karşı küresel bir savaş açmamıza izin veren şey; açıkça, hayvanlardaki bu 'yokluk' [*absence*], onların konuşma ve soru sorma kabiliyetinden (...) yoksun olmalarıdır. Hayvanlar üzerine yazılarında Derrida 'türler savaşı'na verilen hiçbir yanıtın "yeterli" olmadığını gösterir (Lawlor, 2006, s. 190).

Film boyunca hayvan meselesi sürekli olarak yeniden yükselmektedir. Büyük bir iştahla av anılarını anlatan ve öldürdüğü gergedanla birlikte çektiği fotoğrafı övünerek gösteren Doug'a karşı Beatriz bu sefer yine beklenmedik biçimde keskin ve hatta bu defa saldırgan bir tepki vermiş ve telefonu kafasına fırlatmıştır. Beatriz'in telefonu fırlatma sahnesi, filmin imgeler sisteminde bir kırılım anını da ortaya koymaktadır. Beatriz bu beklenmedik tepkisiyle hem karakterlerin hem de izleyicilerin duyu-motor mekanizmasında bir bozulmaya neden olmuştur. Tiksinme, Beatriz'in bedeninden taşarak, odanın atmosferini sert bir darbeyle yerle bir etmiştir. Beatriz'in tepkisi yalnızca telefonu fırlatması dolayısıyla değil, tam da kimsenin eleştiremediği konumdaki kişiyi eleştirmesi dolayısıyla başka ve yıkıcıdır. Lawlor'un (2006, s. 196- 197) Derrida'dan aktardığı gibi, Yahudi ve Hristiyan dinlerindeki 'öldürmeyeceksin' diktesinin hiçbir zaman 'hiçbir canlıyı öldürmeyeceksin' şeklinde anlaşılmadığını belirtmiştir. Bu geleneğin kendisi etobur olan bu dinler için kendiliğinden yapı-sökümcü bir nitelik taşımaktadır.

Bu davet gecesi, bir davet gecesinden daha fazlasıdır. İmgelerin izleri sürüldükçe daha farklı bağlantılar çıkmaktadır. Filmin sonunda ise bir etik tartışma söz konusudur. Konukseverlikle eve davet edilen Beatriz evden kovulur. Bu yıkımdır. Kendi ülkesinden kovulmuş olan göçmen Beatriz, bu defa da bu evden aynı sebeplerle, aynı yapının farklı parçaları dolayısıyla kovulmuştur. İkiyüzlü konukluk ve konukseverlik oyunu sona ermiştir. Beatriz, dünya üzerindeki bütün göçmenlerin bir metinlerarası bağlantısı olarak değerlendirilebilir. Kendi memleketinde bile konuk olarak yaşayan bir göçmenlik gerçekliği söz konusu hale gelmektedir. Nihayetinde Beatriz Doug'ı öldürmeyi kurguladığı halde öldürmez, kendini sonsuzluğa gönderir ve suların içinde kaybolur. Burada Beatriz'in Doug'ı öldürdüğü zannedilen sahne, virtüelle aktüelin iç içe geçtiği kristal anlardan birini yaratmaktadır. Beatriz Doug'ı öldürmemiştir ancak öldürme ihtimali üzerinden yeni sorular ve sorunlar ortaya koymuştur. Bu yapının kendi kendini sökmesi olarak nitelendirilebilir. Ve çok güçlü

nedenlere ve kavramlara yönelik bir patika çizer. Konukluk ve konukseverlik hem makro hem de mikro ölçekte filmin sinematografik imgelelerinde kendi kendini sökmüştür.

Film açık bir sonla bitmiştir, sulara doğru yürüyen Beatriz'in akıbeti açıkta bırakılmıştır. Bu bir intihar olarak algılanabilir ve Beatriz'in intiharına yönelik düşünceler birbiriyle çelişebilir. Bir taraftan sisteme karşı direnemeyen bir figür olarak, sistemin kendi içinde kapandığı, güçlünün kazandığı zayıfın kaybettiği klişe ve bildik bir anlam çıkarılabilecekken; öte taraftan Beatriz'in bu tercihi, son derece özgürlükçü ve protest bir eylem olarak da nitelendirilebilir. Dodd'un (2017, s. 4) değerlendirmesinde olduğu gibi sonunda, kilisenin bunun ölümcül bir günah olduğu yönündeki açıklamasını görmezden gelerek intihar etmesi, onun ölümü gibi, bir kendini feda etme ve kefaret eylemi anlamına gelebilmektedir.

Öte yandan yine intihar ihtimali, Beatriz'i adalet arayışının bir neferi olarak değerlendirebilmenin yolunu açmaktadır. Derrida'ya (2010b) göre, yapı-söküm adalettir. Dolayısıyla Beatriz, film boyunca adaletin izini sürmekte, onu yakaladığını düşündüğü her an yeniden yitirmekte ve nihayetinde sadece varlığıyla ve yok oluşu tercih ediş biçimiyle bile bir yapı-söküm direnişçisi olarak değerlendirilebilir. Derrida'nın intihar yaklaşımı bu noktada son derece etkileyicidir: "Bildiğimiz gibi, otoimmün bir süreç canlı bir varlığın intihar benzeri bir tavrıyla 'kendi kendine' kendi savunmasını yıkmaya, 'kendi' bağışıklığına karşı bağışıklık kazanmaya çalıştığı tuhaf davranıştır" (Derrida, 2006b, s. 45). Beatriz, yapıyı sökerken, kendi kendini de sökmekte, otoimmün bir hastalık gibi kendi kendini yok etmektedir. Ancak onun bu tavrı sistemi sökmekte, bir daha yapı asla aynı biçimde işlememektedir.



Görsel 7: Kapanış sahnesi.

Ancak Beatriz'in sulara gömüldüğünü zannettiğimiz noktanın ardından, Beatriz huzurlu, durgun bir gölde kayıkla ilerlerken görülmektedir. Karanlık ve boğucu okyanus imgesi, güneşin sarı sıcak tonlarıyla birden kesilmekte ve başka bir dünyayı işaret etmektedir. Bu da aslında ikili zıtlıkların karşında üçüncü bir ihtimaldir, khöra'nın kendisidir. "Khöra ne duyumsanabilir ne de kavranabilir olandır, üçüncü bir türe aittir (Derrida, 2008, s. 13). Beatriz mümkün dünyalara yolculuğa çıkmıştır. Bu mücadelede hiçbir zaman bitmeyecektir. Üçüncü bir yol her zaman olacak, yaratıcı, şaşırtıcı olan; yine yapının kendi araçlarıyla yeniden kurulacaktır. Bu nedenle son sahnede güneşe doğru giden kayık, Deleuzecü anlamda bir zaman kristalidir, vitüelle aktüelin, rüya-imgeyle gerçek-imgenin iç içe geçmesi, üçüncü bir ihtimalin kristallenmesi olarak değerlendirilebilir. Tamamlanmamıştır ancak sonsuzdur ve meydana geliş halinde kalmıştır (Deleuze, 2021, s. 111). Bu noktada yalnızca Beatriz karakteri değil, filmin dramaturjisi de yapı-sökümcü bir nitelik kazanmaktadır. Filmin zaman-mekanları özellikle de ikinci yarısından sonra, sinematografik olarak kristal-imgeyi sunmakta, gerçeklikte kırılımlar, soru işaretleri yaratmakta ve duyu-motor mekanizmasıyla oynayarak yapı-sökümü gerçekleştirmektedir.

Sonuç

Gilles Deleuze'ün de ifade ettiği gibi; sinema, ürettiği imgelerle aynı zamanda yeni düşünceler de üretebilme, felsefe yapma gücüne sahip bir sanat olarak tanımlanabilir. Bu bağlam Derrida'nın her şey metindir kav-

rayışıyla da birlikte düşünülerek, sadece yazılı metinler üzerine uygulanmış olan yapı-söküm yönteminin sinema filmleri üzerinde de gerçekleştirilebileceğini destekler niteliktedir. Bu çalışmada *Beatriz at Dinner* filmi, hem kendi yapı-sökümcü açılımları hem de ona yönelik açılımlarla bir yapı-söküm yapma denemesi olarak değerlendirilebilir.

Çalışmada öncelikle yapısalcılık, post-yapısalcılık ekseninde Derrida'nın felsefesinin konumunun izi sürülmüştür. Ardından Derrida'nın kavramları üzerinde genel bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmanın en özgün kısmı olarak kabul edilebilecek bölümü, sinematografik imgelerde yapı-söküm üzerine sürdürülen tartışmadır. Bu çalışmayı alanda yapılan az sayıda diğer çalışmalardan ayıran, sinematografik imgelerin yapı-sökümünün, yazılı dilden farklılaştırılarak, ona benzetilmeksizin kurgulanma çabasıdır. Sonrasında bu yaklaşım, *Beatriz at Dinner* filmi üzerinden somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmayla bir mecranın yöntemini farklı bir mecrayla genişletilerek hem felsefenin hem de sinemanın sınırları derinleştirilmek istenmiştir. Çalışmada da görüldüğü gibi, konukseverliğin imkansızlığı, bir film üzerinden gerçek hayatı aşarak değerlendirilebilir bir niteliğe sahip olmuştur. Filmin neredeyse birçok imgesi konukseverlik meselesi üzerine düşünmeye olanak sağlamaktadır. Söz konusu haliyle bu film, Derrida'nın yapı-sökümünü yaptığı konukseverlik kavramının bir illüstrasyonu gibidir. Filmde izlerin sürülmesiyle, iktidar ve madun ilişkilerinin yapısı bu filmdeki karakterler üzerinden sökülmüş ve bu akademik metinle de yeniden kurulmuştur. Nihayetinde o bakışla, bu metin de yepyeni ve iz sürülebilir, yapı-söküme tabi bir metin olarak değerlendirilebilir.

Beatriz karakterinin konukluğun sınırlarını gevşettiği, kendi büyük hikâyesinin yer yer konuşmalarına sızmasıyla bütün göçmenlerin yaşantılarını filme taşıdığını söylemek mümkündür. Nihayetinde filmin açık uçlu sonu klişeleri yıkıp saf optik imgeyi ortaya koyarak kristal-imgeyi görünür kılmaktadır ve bu haliyle bütün yapıları sökme eğilimindedir. Beatriz dünyada bunu yaşayan tek kişi değildir, Doug'da bu sistemin bütün sorumlusu değildir. Beatriz'in ölüp ölmediği de bu noktada önem taşımamaktadır. *Beatriz* fark yaratmış, üçüncü bir yolun imkânını ortaya koymuştur. Bu haliyle son derece yapı-söküme yatkın, protest bir karakter olarak değerlendirilmiştir. Filmin sinematografik düzleminde oluşan kristal-imgelerle de bu anlam imge düzeyinde saflaştırılmıştır.

Tüm bunların eşliğinde bu çalışma, Derrida'nın yapı-söküm kavra-

mının özelde sinema, genelde iletişim alanı içinde yaygınlaşmasının önünü açmayı hedefleyen bir çaba olarak değerlendirilmelidir. Gösterenler zincirinde izleri süren ve metinlerarasında anlam arayan insan iletişimi için faydalı bir çaba olduğu düşünülmektedir. Son olarak Derrida'nın şu sözleriyle metni bitirmek anlamlı olacaktır: "Yapıbozumu koşulsuzluktan yanadır, koşulsuzluk olanaksız görünse bile, egemenlikten yana değildir, egemenlik olanaklı görünse bile" (Derrida, 2006, s. 128).

Kaynakça

- Aker, H. (2022). Deconstruction in film analyses: Poststructuralism, Derrida and cinema. *Kaygı*, 21(1), 333- 353.
- Akşın, T. (1994). Önsöz. J. Derrida içinde, *Göstergebilim ve gramatoloji: Jacques Derrida ve Julia Kristeva arasında söyleşi* (s. 9-26). İstanbul: Afa.
- Arteta, M. (Yöneten). (2017). *Beatriz at dinner* [Sinema Filmi].
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik*. (İ. Türkmenli, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Benton, T., & Craib, I. (2012). *Sosyal bilim felsefesi: Toplumsal düşüncenin felsefi temelleri*. (Ü. Tatlıcan, & B. Binay, Çev.) Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern teori: Eleştirel araştırmalar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Brunette, P., & Wills, D. (1989). *Screen/play: Derrida and film theory*. Princeton University Press.
- Culler, J. (1997). *Literary theory: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Deleuze, G. (2003). *İki konferans*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket imge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY.
- Derrida, J. (1988). Letter to a Japanese Friend. J. Derrida, D. Wood,

& R. Bernasconi (Dü) içinde, *Derrida and Differance* (s. 1- 5). Evans-ton: Northwestern University Press.

Derrida, J. (1994). Göstergebilim ve gramatoloji: Jacques Derrida ve Julia Kristeva arasında söyleşi. (Ö. Sözer, Dü., & T. Akşin, Çev.) İstanbul: Afa.

Derrida, J. (1998). Düşünceler, yapıbozum ve pragmatizm üzerine. S. Critchley, J. Derrida, E. Laclau, R. Rorty, & C. Mouffe (Dü.) içinde, *Yapıbozum ve Pragmatizm* (T. Birkan, Çev., s. 125- 141). İstanbul: Sarmal.

Derrida, J. (2006). *Gün doğmadan: Elisabeth Roudinesco ile konuşma*. (K. Sarıalioğlu, Çev.) İstanbul: Dharma.

Derrida, J. (2006a). İstanbul mektubu. (E. Simson, Çev.) *Cogito/ Derrida: Yaşamı yeniden düşünürken*(47- 48), s. 7- 36.

Derrida, J. (2006b). Otoimmünite: Gerçek ve simgesel intiharlar / Jacques Derrida'yla Söyleşi Giovanna Borradori. *Cogito/ Derrida: Yaşamı yeniden düşünürken*(47-48), s. 37- 60.

Derrida, J. (2006c). "Kendime Karşı Savaştayım". *Cogito/ Derrida: Yaşamı yeniden düşünürken*(47- 48), s. 174- 185.

Derrida, J. (2008). *Khora*. (D. Eryar, Çev.) İstanbul: Kabalıcı.

Derrida, J. (2010a). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: BilgeSu.

Derrida, J. (2010b). Yasanın gücü: Otoritenin mistik temeli. A. Çelebi (Dü.) içinde, *Şiddetin eleştirisi üzerine* (Z. Direk, Çev., s. 43- 126). İstanbul: Metis.

Direk, Z. (2006). Giriş. *Cogito/ Derrida: Yaşamı yeniden düşünürken*(47- 48), s. 9- 15.

Dodd, K. V. (2017). *Beatriz at dinner*. *Journal of religion and film*, 21(2).

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı: Giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2015). *Kelimeler ve şeyler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge.

Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı.

Glendinning, S. (2014). *Derrida*. (N. Öрге, Çev.) Ankara: Dost.

Grix, J. (2002). Introducing students to the generic terminology of social research. *Politics*, 22(3), 175- 186.

- Güven, Z. C., & Serarşlan, M. (2018). M. Butterfly filminin yapı sökümcü analizi. *Sinefilozofi*, 3(6), 39- 56.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge.
- İmer, K., Kocaman, A., & Özsoy, A. S. (2011). *Dilbilim sözlüğü*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kılıç, E. O., & Çakır, E. (2021). Deconstructive analysis of Netflix series: Hollywood. *Selçuk İletişim*, 14(2), 492- 513.
- Koçak, O. (2014). Sunuş. T. Todorov içinde, *Poetikaya Giriş* (K. Şahin, Çev., s. 7- 13). İstanbul: Metis.
- Küçükakalp, K. (2015). Derrida ve dekonstrüksiyon. B. A. Çetinkaya (Dü.) içinde, *Doğu'dan Batı'ya düşüncenin serüveni: Yirminci yüzyıl düşüncesi* (s. 597- 624). İstanbul: İnsan.
- Lawlor, L. (2006). Bu yeterli değil: Derrida'da hayvanlar sorunu. *Cogito/ Derrida: Yaşamı yeniden düşünürken*.(47- 48), s. 186-212.
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban düşünce*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: YKY.
- Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Liktor, C. (2015). Crime and justice in film: a poststructuralist reading. *sinecine*, 6(1), 9- 28.
- Liotard, J. F. (1997). *Postmodern durum*. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi.
- Man, P. d. (2008). *Okuma alegorileri Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta figürel dil*. (M. Z. Çıraklı, Çev.) İstanbul: Paradigma.
- May, T. (2016). *Şiddetsiz direniş*. (C. Kayaş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: Cem.
- Naas, M. (2006). "Alors, qui etes-vous?" Jacques Derrida ve konukseverlik sorusu. *Cogito/ Derrida: Yaşamı yeniden düşünürken*(47- 48), s. 236- 250.
- Okumuş, F. (2019). The Lobster filmini Samuel Beckett'in iki met-

niyle birlikte okumak. *sinecine*, 10(2), 369- 390.

Ong, W. J. (2018). *Sözlü ve yazılı kültür*. İstanbul: Metis.

Ramond, C. (2011). *Derrida sözlüğü*. (Ü. Edeş, Çev.) İstanbul: Say.

Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları: 1. tarihçe ve eleştirel düşünceler*. İstanbul: YKY.

Rutli, E. E. (2016). Derrida'nın yapı-sökümü. *Temâşâ*(5), 49- 68.

Rutli, E. E. (2017). Yapı-sökümü etik açıdan okumak: Derrida ve konukseverlik düşüncesi. *Temâşâ*(7), 124- 154.

Sarup, M. (2014). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Pharmakon.

Saussure, F. d. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilinguil.

Sennett, R. (1999). *Gözün vicdanı kentin tasarımı ve toplumsal yaşam*. (S. Sertabiboğlu, & C. Kurultay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Şahinkaya, A. (2019). *Edebiyat, Tiyatro Ve Sinema Arayüzünde Uyarılma: Hamlet'in Minör İzdüşümleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım Sağlam, B. (2021). Tamamlanmayan hikâye sekiz buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı sökmek. *Sinefilozofi*(Özel Sayı), 135.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.