

Araştırma Makalesi / Research Article / Article de Recherche

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Şizoanaliz Kavramının Sinemaya Yansıması: İyi İş Filminin Şizoanalitik Bir İncelemesi

Azime Cantaş

Öğr. Gör. Dr.

Afyon Kocatepe Üniversitesi

acantas@aku.edu.tr

ORCID: 0000-0002-9356-3050

Abstract

The Film Reflection of Gilles Deleuze and Felix Guattari's Concept of Schizoanalysis: A Schizoanalytic Analysis of Beau Travail Film

The new genre, known as the New Extremism or Cinema of the Body, is seen as an avant-garde French film movement. Films evaluated within this approach result in film experiences that are not easily forgotten, even if they cause disgust, through affective and often aggressive interrogations of the body for the audience. The fact that there has not been any academic study on Claire Denis, one of the important directors of this movement, other than popular cinema magazines in Turkey, reveals the importance of the study. In the study, philosophical criticism is made by associating the concept of schizoanalysis, which Deleuze and Guattari suggest against psychoanalysis, and Claire Denis's Beau Travail movie. While the schizoanalytic approach of Deleuze, who is a philosopher of becoming and flow, is sought in cinema, a horizontal spiral that he suggests is created. The function of schizoanalysis is to free molecular desire from the restrictions of molar representation. The conformity of the cinematographic forms of the film with the time-image and the transformation of the characters show that it meets this function.

keywords: schizoanalysis, cinema, molar, molecular, body without organs (BWO).

Résumé

Reflet du concept de schizo-analyse de Gilles Deleuze et Félix Guattari au cinéma : Revue schizo-analytique du film *Beau travail*

*Le nouveau genre, connu sous le nom de Nouvel extrémisme ou Cinéma du corps, est perçu comme un mouvement cinématographique français d'avant-garde. Les films évalués dans cette approche aboutissent à des expériences cinématographiques difficiles à oublier, même si celles-ci provoquent le dégoût, à travers des interrogations affectives et souvent agressives du corps pour le public. Le fait qu'il n'y ait pas eu d'étude académique sur Claire Denis, l'une des réalisatrices importantes de ce mouvement, autre que certains articles dans les magazines de cinéma populaires en Turquie, révèle l'importance de l'étude. Dans ce travail, la critique philosophique est faite en associant le concept de schizo-analyse, que Deleuze et Guattari proposent contre la psychanalyse, et le film *Beau Travail* de Claire Denis. Alors que l'approche schizo-analytique de Deleuze, philosophe du devenir et du flux, était recherchée au cinéma, une spirale horizontale qu'il proposait se créait. La fonction de la schizo-analyse est de libérer le désir moléculaire des contraintes de la représentation molaire. La conformité des formes cinématographiques du film avec l'image-temps et la transformation des personnages montrent qu'il remplit cette fonction.*

mots clés : schizo-analyse, cinéma, molaire, moléculaire, corps sans organes.

Öz

Yeni Aşırıılık ya da Beden Sineması olarak anılan yeni tarz, avangart bir Fransız film hareketi olarak görülmektedir. Bu yaklaşım içinde değerlendirilen filmler, izleyiciler için bedene yönelik duygulanımsal ve genellikle saldırgan sorgulamalar yoluyla, iğrenmeye yol açsa bile kolayca unutulmayan film deneyimleriyle sonuçlanır. Bu akımın önemli yönetmenlerinden Claire Denis üzerine, Türkiye'de popüler sinema dergileri dışında akademik bir çalışma yapılmamış olması, çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Çalışmada Deleuze ve Guattari'nin psikanalize karşı önerdikleri şizoanaliz kavramı ile Claire Denis'in İyi İş filmi ilişkilendirilerek, felsefi eleştiri yapılmaktadır. Oluş ve akış filozofu olan Deleuze'ün şizoanalitik yaklaşımı sinemada aranırken, onun öne sürdüğü yatay bir sarmal oluşturulmuştur. Şizoanalizin işlevi, moleküler arzuyu molar temsilin kısıtlamalarından kurtarmaktır. Filmin sinematografik biçimlerinin zaman- imgeye uygunluğu ve karakterlerin dönüşümü, bu işlevi karşıladığını göstermektedir.

anahtar kelimeler : şizoanaliz, sinema, molar, moleküler, organsız beden.

Giriş

Deleuze ve Guattari'nin felsefi çalışmalarının tutarlı olduğu, ancak sabit olmadığı oldukça açıktır. Kitaplar arasında gidip gelen kavramlar yeni bağlantılar kurarak, anlamlarını değiştirebilir. Deleuze'ün sinema üzerine yazdığı iki ciltten oluşan kitaplarda, sinema makinesinin nasıl çalıştığından ziyade bir efekt kataloğu ile karşılaşırız. Félix Guattari ile birlikte yazdığı şizoanaliz üzerine kitaplar, filmlerle ilgili incelemelerinden hemen önce olmasına rağmen, Deleuze'ün sinema kitaplarını yazarken şizoanaliz kavramını kendisinin kullanmamış olması pek çok açıdan şaşırtıcıdır. Çünkü bu kitaplar sinemanın kültürel önemi ve işleviyle ilgili sorular üzerinde düşünmek ve bunları çözmek için zengin bir kaynaktır.

Deleuze'ün sinemayı değerlendirme biçimi, izleyici alımı, teknik gelişme, endüstriyel ve ticari süreçle ilgili soruları film incelemelerinin dışında tutması açısından kolay gibi görünebilir. Fakat yine de teknik gelişmeyle ilgili sorunlar, özellikle sesin ortaya çıkışı, siyah- beyazdan renge geçiş, stüdyo sistemi, sansür, hatta para ve politika, sinema kitaplarının iki cildi boyunca periyodik olarak ortaya çıkar. Deleuze'e göre sinema, icat ettiği ve belirli bir anda emrinde olan imgeleri ve işaretleri hesaba katarak, her zaman olabildiğince kusursuzdur (2014, s. 59). Onun, sinema üzerine kaygılarından biri farklılık yaratmayan ama tekrar tekrar kökensel bir yapıya dönen bir tür mekanik tekrardır (2021, s. 201). Kendisinden önceki Frankfurt Okulu yazarları gibi Deleuze hem sanatın hem de felsefenin normal koşulunun, metalaştırma sürecinin ezici varlığı tarafından tanımlandığını, ancak bunun tam tersi olduğunu savunur. Deleuze'ün biricik üzerindeki vurgusu yalnızca bir estetik meselesi değildir; onun iyi ve kötü sanat eserleri ile aslında iyi ve kötü felsefe arasındaki farkı belirleme yoludur ve bu aynı zamanda onun siyasetinin de temelidir. Sinema, üretimden çok yeniden üretime meyleder; Walter Benjamin'in (1968, s. 217-51) iddia ettiği gibi onu bir yirminci yüzyıl sanat formu olarak diğerlerinden ayıran fark budur. Deleuze'ü ilgilendiren nokta ise bir sanat biçimi olarak sinemanın toplumsal olarak ilerici amaçları gerçekleştirip gerçekleştirilemeyeceğidir. Daha açık bir şekilde söylemek gerekirse, bizi şok etme ve sarsma yeteneğinin gücüyle, ilk olarak dünyayı daha iyiye doğru değiştirmeye muktedir olup olmadığıdır. "Herkes bilir ki sanat zorunlu olarak bir şok ya da titreşim verebiliyor olsaydı, dünya çoktan değişmiş, insanlar da çoktan düşünüyor olurdu. Bu yüzden sinemanın en azından sinemanın öncüleri arasında geçerli olan bu iddiası bugün tebessüme yol açar" (Deleuze G. , 2021, s. 193). Deleuze'ü en çok endişelendiren sinemanın, "devlet propagandası ve manipülasyonuna, Hitler ve Hollywood'u bir araya getiren bir tür faşizme" inişidir. Bu nedenle, onun yozlaşması, görünüşte çaresiz bir şekilde faşizme dönüşmesi, Deleuze için dünya çapında bir sorundur, ancak yine de sinemayı daha yüksek bir standartta tutar ve daha iyi olabileceğine inanır.

Deleuze'ün hayran olduğu yönetmenlerden Jean Luc Godard'ın öncüsü olduğu Yeni Dalga akımının etkileri günümüzde Yeni Aşırıılık (Beden Sineması) olarak değerlendirilen bir sinema tarzına yol açmıştır. Yeni aşırıılık, söylem üzerine çeşitli yaklaşımlar, metodolojiler ve teorik çerçeveler sergilerken, özne

ile ekran arasındaki ilişkiyi çağdaş eleştirmenlerce yeniden tartışmaya açmıştır. Çağdaş filozoflar tarafından da ortaya koyulan sinemadaki tartışmalar, öznellik ve duygulanım kaygılarını daha derinden incelemeye, yeni aşırılığın çatışmacı, içgüdüsel deneyimi bağlamında izleyen bir özne olmanın ne anlama geldiğine dair tartışma genişletilmiştir. Yeni Aşırıcılık ya da Beden Sineması olarak anılan bu yeni tarz, Fransız Yeni Dalgası'na benzer şekilde, avangart gelenek içinde bir Fransız film hareketi olarak görülmektedir (Palmer, 2011, s. 11- 12). Bu yaklaşım içinde değerlendirilen filmler, izleyiciler için bedene yönelik duygulanımsal ve genellikle saldırgan sorgulamalar yoluyla, ortamın fiziksel niteliklerini öne çıkararak, öğrenmeye yol açsa bile kolayca unutulmayan film deneyimleriyle sonuçlanır. Bu doğrultuda Yeni Aşırıcılığın yönetmenleri arasında gösterilen Claire Denis'in İyi İş filmi ile sinemada şizoanalitik bir çözümlemenin yapılabileceğinden hareket eden çalışmada, imajın felsefi değeri sinematografik biçimlerin kullanımıyla birlikte ele alınacaktır. Yeni Aşırıcılık, rahatsız edici, konuşulmayı veya unutulmayı ve unutmaya zorlanmanın ürkütücü sonuçlarını sunar. Bu filmler, Fransız Yeni Dalga sinemasından doğan auteur teorisinden etkilenen, halkın karşılaştığı vahşeti yansıtan filmlerdir.

Yöntem

Çalışmada Deleuze ve Guattari'nin üretmiş oldukları kavramlar doğrultusunda sinemada felsefi bir eleştiri yapılmaktadır. Felsefi eleştiri, imajın ya da görüntünün bir tür düşünme edimine neden olan sürecin analizi olarak tanımlanmaktadır (Akbulut, 2010, s. 58). Deleuze ve Guattari'nin Anti- Ödipus'u, psikanalizin öne sürdüğü ödipal üçgene ve arzunun eksiklik üzerinden değerlendirmesine karşı oluşturdukları şizoanaliz/şizoözne üzerinedir. Dolayısıyla sinemanın şizoanaliziyile ilgili çalışmadaki ilk önerme, sinemayı bir bütün olarak ele almak için Deleuze'ü bir bütün olarak ele almamız gerektiğidir. Sinema üzerine yazdığı eserlerinde imajın felsefi değerini sorgulayan filozofun anti- yöntemci bir yaklaşımı tercih ettiği (Akay, 2015) bilinmektedir. Oluş ve akış filozofu olan Deleuze'ün şizoanalitik yaklaşımı sinemada aranırken, onun öne sürdüğü yatay bir sarmal oluşturulmuştur. Sinemanın şizoanalizi örnek film üzerinden değerlendirilirken performatif kavramı ile de ilişkilendirilerek felsefi çözümleme zenginleştirilmiştir.

Sinemada şizoanalizi ilk kez tartışmaya açan makalelerin yer aldığı Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema (2008) isimli kitapta klasik ve modern sinemada şizoanalizin mümkün olup olmadığına dair çeşitli çalışmalara yer verilmiştir. Bunlar arasında David Martin-Jones tarafından ele alınan "Spaghetti Westerns" türü, Anna Powell'un incelediği A Scanner Darkly (Richard Linklater, 2006), Amy Herzog'un Ingmar Bergman filmlerini ele aldığı çalışma ve beyin sinema örnekleri yer almaktadır. Bu kitapta şizoanalizin değerlendirilmesi yapılırken, Deleuze ve Guattari'nin felsefi argümanları arasında ilişkiler kurulmuştur. Buradan hareketle çalışmada sinemanın şizoanalizi nedir? Sorusu tartışılacaktır. Bu soru basit bir şekilde açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Ancak sinemanın şizoanalizinin ne olabileceği üzerinde düşünmeye çalışırken, film çalışmaları alanındaki en büyük

teorik öncülerden biri olan Christian Metz'den yola çıkıldığında, psikanalizin filme uygulanması ile karşılaşırız. Metz, kapitalist üretim koşulları altında sinemanın kendisini bir aşk nesnesi olarak üretmeyi başardığını ve bu nedenle psikanalizin, aşk nesnelerinin kuruluşunun söylemi olarak, mükemmel bir şekilde sinemaya uygun olduğunu ileri sürer (Buchanan I. , 2008, s. 3). Metz, daha çok Lacancı, yapısalcı göstergebilim ile sinemayı açıklamaya girişmiştir. Deleuze'ün sinema kitaplarında Metz'in yanı sıra psikanaliz ve göstergebilimden uzaklaştığı doğrudur, ancak filmlerin bizi nasıl etkilediği sorunu, ilk bakışta görüldüğü kadar onun çalışmasına yabancı değildir. İmge türleri sınıflandırması aynı zamanda sinematik etkilerin bir kataloğudur; aradaki fark, Metz'in yaptığı gibi bu etkileri anlamlandırma girişimi yerine, onları anlam açısından kavramasıdır (Deleuze G. , 2021, s. 38- 40). Metz'den farklı bir biçimde Deleuze, kendi görüşüne göre belirli bir sanat biçimi olarak sinemayla doğrudan ilgili olmayan meseleler hakkında sinema anlayışına ilişkin analizinden herhangi bir sonuç çıkarmaya çalışmaz. Yani diğer alanlarda geliştirilen kavramları ödünç alan ya da filmlerin ayırık alanı olarak gördüğünün ötesine geçmeye çalışan herhangi bir sinema yaklaşımını açıkça reddeder. Örneğin, çerçevelemeyi hadım edilmeye ya da yakın çekimleri kısmi nesnelere ilişkilendirebileceğini kabul eder, ancak bunun bize sinema hakkında ne söylediğini göremediği için bu tür açıklamaları kabul etmez: "Ama aslında yakın planın, yakın plan-yüzün kısmi nesneyle hiçbir ilgisi yoktur" (Deleuze G. , 2014, s. 130). Deleuze, felsefenin sinemayı ele almak için ortaya koyduğu kavramların spesifik olması nedeniyle, kavramların daha çok sinemayla ilgili olması gerektiği (Rodowick, 2018, s. 66) düşüncesinden hareket eder.

Şizoanaliz ve Sinema

Psikanaliz, Deleuze'ün yaklaşımına göre, sinemanın gerçekliğiyle asla temas kurmaz; ya ekranda olanın bir sahte rüya olduğunu iddia eder ya da bir filmde keyif almak için izleyicinin bir şekilde kendilerini içine sokması gerektiğini varsayar. Dramatik anlatıda, kahramanlardan biriyle özdeşleşerek, katharsise ulaştıran mutlu bir son, ancak her iki şekilde de gerçek pahasına hayali ve simgesel olanı vurgular. Daha genel olarak, sinemaya şizoanalitik bakış açısıyla bakıldığında, psikanalitik yaklaşımla ilgili üç sorun vardır; birincisi filmleri bir bütün olarak ele almakta başarısız olur, ekrandaki görüntü ile ilgilenir. İkincisi, filmle olan ilişkiyi işlemsel olarak ele alır, sinemanın bize paramız karşılığında zevk verdiğini varsayar. Üçüncüsü, sinemayı neden sevdiğimizi bilmediğimizi varsayar; en bariz röntgenci yönleri dışında, çünkü sinema bilincimizde değil bilinçaltımızda çalışır. Bu bağlamda, "psikanaliz ve şizoanaliz arasında sinema bir deliryum mu?" sorusu açığa çıkar (Buchanan I. , 2007, s. 117- 45). Deleuze ve Guattari'nin öne sürdükleri şudur: "Şizofrenik, tam bir hezeyan içinde, sentetik bir süreç olarak arzunun gerçek doğasını bize gösterir". O halde delirium, Deleuze ve Guattari'nin arzunun nasıl çalıştığına dair modeldir. Şizofreni, otizm yoluyla kendini yapay bir insan haline getiren şizofreninin zihinsel durumu olmadan önce, arzu ve arzulama-makinelere üretim sürecidir (2017, s. 41). Bunun bir uzantısı olarak sinema, arzulama makinelere üretimdir. Ama Deleuze bunun üzerinde pek durmaz, o daha çok

bir sanat biçimi olarak sinemanın amacının fikir üretmek olduğunu iddia eder.

Deleuze'e göre sinema, düşüncüyü görünür kılmaz, aksine bizi düşüncenin imkânsızlığıyla yüz yüze getirir ve bu şekilde tam da olmadığı yerde düşünceye sevk eder. Ama bunu ancak Deleuze'ün hareket-imgenin, bu bağlamda sinemanın sağduyu gücü olarak tanımlanabilecek, ama aynı zamanda onun doğuştan gelen bir gücü olarak da kabul edilebilecek yapılardan, faşizm eğiliminden koptuğu (1994, s. 165) ölçüde yapabilir. Deleuze'ün sinemanın doğal ilerlemesi, çok farklı iki görüntü rejiminin hüküm sürdüğü iki ayrı aşamaya bölünmüştür. İlk aşama, sinemanın ayırt edici özelliği nedeniyle hareket-imge olarak adlandırılmıştır. Bir sanat biçiminin kendi kendine hareket eden bir görüntü olması gerçeğinden türediği, bizi sinemanın doğuşundan Deleuze'ün görüşüne göre estetik açıdan tüketmiş olduğu II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar götüren hareket imgeden sonra, zaman-imge olarak adlandırılan ikinci aşamaya götürür. Sinema bu noktada gerçek görevini, yani saf zaman bölümlerinin üretimini gerçekleştirmiştir. Zaman imgede duyu motor şemasının bağları zayıflar (2021, s. 331). Hareket ve zaman- imge arasındaki fark, onların boşluk, aralık ve montaj hakkındaki farklı yaklaşımlarıdır. Bu boşluğun bir tarafında, duyu-motor şemalar açısından görüntüler arasında tutarlı ilişkiler düzenleyen rasyonel kesintiler bulunur; öte yandan, "irrasyonel" kesintiler, eylem ve tepki arasındaki ilişkilerin çöktüğü düzensiz, merkezsiz bir montaja yol açar.

Hareket-imge, hareket eden şeylerin bir temsili değil, kendinde bir şey olarak hareket, görüntünün kendisi olarak hareket etti. Sinemaya gittiğimizde, merkezlenmiş bakış açımız projektörünkiyle örtüşür. Böylece filmler kendi düşüncemizi merkezlesizleştirir, nöronlarımızı çekimlerle, sinapslarımızı montajla değiştirir. Bu hareketliliğe maruz kalmamız, düşüncüyü "şok eder", çünkü beyni merkezden uzaklaştırır ve onu harekete yerleştirir ve düşüncüyü varlığın merkezli evrensel varyasyonuna açarak hareketin kendisini düşünmeye zorlar: "Otomatik hareket, içimizdeki, sırayla harekete tepki veren tinsel bir otomatı uyandırır" (Deleuze G. , 2021, s. 192). Bu nedenle Heidegger, insanın fiilen yaptığına dair hiçbir garanti olmaksızın, salt mantıksal düşünme olanağına sahip olduğunu iddia ettiği yerde sinema, kendi hakkı ve gücü olarak, bizi düşünceye sevk etme, düşüncemizi harekete geçirme kapasitesine sahip olduğunu iddia eder. "Sinema sanki bize şunu söylüyordu: Benimle, hareket-imgeyle, içinizdeki düşünürü uyandıran şoktan kaçamazsınız" (2021, s. 193).

Deleuze bu iddiaları, Eisenstein'in sinema anlayışının bir analizi yoluyla ortaya çıkarır, çünkü onun diyalektik oluşumu, "klasik sinema, genel olarak hareket-imge sineması" için geçerli olmakla birlikte, açıkça belirlenmiş "an"lara bölünebilir (2021, s. 194). Eisenstein'in sinemasına ve aslında bir bütün olarak 1920'lerin ve 1930'ların Sovyet Okulu'nun sinemasına, temelde diyalektik bir montaj anlayışı hakimdir. Sinemanın düşünceye dayattığı "şok", daha yüksek bir düzeyde senteze yol açan çekimler arasındaki çatışma ya da karşıtlık açısından kavranır. Montajın yarattığı diyalektik çatışma, düşünmeye, sonunda bütünü kendisinin birliği olan karşıtların sentezini üretmeye yönlendirir (2014, s. 57). Kla-

sik sinemanın dolaylı zaman imgesi (nedensellik olarak zaman, tarih olarak zaman) ile modern sinemanın doğrudan zaman imgesi (değişim biçimi olarak zaman) arasındaki gerilim bir kristal- imge oluşturur. Ayırt edilemezlik olarak bu ilgili görüntülerin (kurucu ve asılsızlığın ayırt edilemezliği). Zaman-imgede, zamana tabi hareketin, olayın büyük tersine çevrilmesinin, anonimliğinin (kişinin kendi yokluğu olayı) deneyimi ile gerçekleşir. Deleuze'ün sinema aracılığıyla inşa ettiği düşüncenin dramatisasyonu (düşüncenin düşünme, gerçek harekete uygun hale gelme mücadelesinin dramatisasyonu) zaman-imge sinemasına maruz kalmanın deneyimi olarak ve imge olarak ulaşır. Düşüncenin temelsiz oluşunun, insan ile dünya, dünya ile insanın ilişkisinin "dünyanın askıya alınması" (Deleuze G. , 2021, s. 208) içinde ortaya çıkışının ve kendinde yokluğun imge olarak sunulmasının dramıdır.

Duyu motor şeması, imgeye mantıksal bir nedensellik aşılıyarak, görüntünün yersizyurtsuzlaştırıcı gücüne karşı bir tür "şok savunma" işlevi görür; imkansızın yalnızca olanaksız hale geldiği bir alanın açılması (Benjamin, 1973, s. 114- 17) dir. Bir imge rejimi olarak, duyu- motor şemasının zayıfladığı ilk örnekler; İtalyan neo-realistlerinin, özellikle de De Sica ve Rossellini'nin eserlerinde ortaya çıkar. Bu örnekler, görüntünün deliryumunun tüm potansiyelinden yararlanıldığını gösterir. Rossellini'nin ilk filmleri Roma Açık Şehir (1945) ve Almanya Sıfır Yılı (1947)'nin bombalanmış manzaraları, ortamın artık doğrudan eylemle yatırım yapılmadığı, bunun yerine kendi etki tarzını aktardığı yeni bir sinema türü sunmuştur. Üstelik Rossellini'nin filmlerinde, merkezi dramayla hiçbir ilgisi olmayan garip karakterlerle doludur ve bu durum duyu- motor şemanın hegemonyasını daha da zayıflatmıştır. Eski realizmde veya eylem-imge tarzında, nesnelere ve ortam zaten kendilerine ait bir gerçekliğe sahipti, ancak bu, taleplerle katı bir şekilde belirlenen işlevsel bir gerçeklikti. Bu talepler dramatik olduğu kadar şiirsel de olsa durumla ilgiliydi. Ancak neo-realizm ile nesnelere ve ortamlar, kendilerine kendi içlerinde bir önem veren özerk, maddi bir gerçekliği benimserler. Şimdi, hem izleyici hem de karakter için düzenleme, bakış tarafından bir durumu neyin oluşturduğuna dair değişim söz konusu olur, tamamen görsel ve işitsel hale gelir. Algı artık otomatik olarak eyleme bağlanmaz, bir bıçağın ucundaki ışık parıltısı artık bir bıçaklamanın gerçekleşeceği anlamına gelmez. Bu yeni durum türü, bir eylemle tetiklenmediği gibi bir eylemle de çözülemez (2021, s. 10- 15). Deleuze, iki farklı imaj rejimi arasında etik bir ayırım yapmaya devam eder; zaman-imgesinde önemli olan her zaman karakterin veya izleyicinin ve ikisinin birlikte vizyoner olmalarıdır:

Saf optik ve sessel durum aynı anda hem fantazma hem rapor, hem eleştiri hem merhamet teşkil eden bir durugörü işlevini uyandırırken, duyu-motor durumları da, ne denli şiddetli olursa olsunlar, bir eylemler ve tepkiler sistemine dahil olduğu andan itibaren neredeyse her şeye tahammül eden veya dayanan pragmatik bir görsel işleve yönelir (2021, s. 30).

Deleuze'ün yaklaşımına göre felsefenin kendisi, bundan daha yüksek bir çağrıya, tahammül edilemez olanın tanımlanmasına sahip değildir. Deleuze'ün dile getirdiği gönüllü kölelik konusunda açıkça görüldüğü gibi başka bir amaç söz

konusu değildir; katlanılmaz olana katlanmak ve gerçekten tahammül etmek. O halde, paradoksal olarak, sinemanın başarılı olduğunda istisnailiği, alışılmışın dışında olandan çok alışılmış olan kuralı görünür kılma yeteneğinde ifade edilir. Sinema başarısız olduğunda ise sadece fantezi sunar. Burada Deleuze, Badiou'nun benzer şekilde tikelliği (yalnızca farklı olanı) tekillik (gerçek farklılık) lehine reddeden post-modern eleştirisini öngörmektedir (Badiou, 2006, s. 134). Ancak Deleuze, çağdaş sinemayı eski hikayeleri, eski görüntüleri ve eski fikirleri geri dönüştürmekten öte gitmeyen steril neo-klasisizm biçimi olarak gören Badiou'dan daha az karamsardır.

Claire Colebrook'un dediği gibi "bir şeyi zaten verili olan biçimleriyle değil, oluş biçimiyle tanımlarız. Eğer sınırlarını zorlasaydık sinema ne olurdu?" (2013, s. 41). Modern dünyada, insan ve dünya arasındaki bağ kopmuştur. Bundan böyle bu bağ bir inancın nesnesi haline gelmelidir. O ancak bir inanç içinde restore edilebilecek olan imkânsızdır. İnanç artık farklı veya dönüştürülmüş bir dünyaya hitap etmez. İnsan, saf optik ve sağlam bir durumda sanki dünyadadır. İnsanı gördüğüne ve işittiğine ancak dünya inancı yeniden bağlayabilir. Sinema, dünyayı değil, tek bağlantımız olan bu dünyaya olan inancı filme almalıdır. Bu inanç, bütünlük olarak dünya ideasının yerini alan saf optik ve ses durumlarıyla tek ilişkimiz olarak modern sinemayı ilgilendiriyorsa, felsefeyi de ilgilendirir. Deleuze, sinemadaki inançtaki dönüşümü, "bu zaten, Pascal'den Nietzsche'ye, felsefe için büyük bir dönüm noktasıydı: Bilgi modelinin yerine inancı koymak" olarak ifade eder (2021, s. 211). Deleuze'ün modern sinemaya atfettiği Nietzscheci karakter, anlatının dönüşümünde, yani imgelerin kompozisyon tarzında film biçimi düzeyinde eklenir. Klasik anlatı, bir dünya ideasını kapalı bütünlük olarak ve dolayısıyla bir düşünce nesnesi olarak, hakikat veya yargı biçiminde insan bilgisine ve gücüne tabi olarak inşa etmeye çalıştı. Ancak düşünüldüğü kadarıyla kendini modern sinemada değişimin biçimi olarak zamanın edilgin deneyimi olarak sunar: "Artık olası anormal hareketlerle altüst olabilecek kronolojik bir zaman değil, zorunlu olarak 'anormal', esas itibarıyla 'yanlış' hareketler üreten kronolojik olmayan, kronik bir zaman söz konusudur" (2021, s. 160). Anlatı böylece yeni bir statü alır ve doğru olmayı, yani doğru olduğunu iddia etmeyi bırakır ve temelde yanlışlayıcı hale gelir. Hareket ve zaman ilişkisinin tersine çevrilmesiyle üretilen düşüncede çatlak oluşur. Bu aynı zamanda, dünyayla ilişkimiz kendisini indirgenemez bir çokluktan ayıramayan yanlışın güçleri biçiminde sunar: Öznenin yerini "Ben bir başkasıyım" (Rodowick, 2018, s. 179) alır.

Sinemanın şizoanalizinin koşullarını sağlayan durum, hareket-imge ile zaman-ingenin dinamik ve yeniden-yersizyurtsuzlaştırıcı etkileşimidir. Ancak Deleuze, iki sinema kitabında, iki görüntünün birbiriyle bağlantılılığını hiçbir ayrıntıda açıkça göstermemiş ve onları görünüşte birbirinden bağımsız olarak gelişen görüntü türleri olarak tanımlamıştır. Deleuze'ün şizoanalitik kavramlarını birbirine bağlı olarak, tek tek filmlerin aralarında aktığı uçlar ya da kutuplar olarak kavrarsak, o zaman sinemanın şizoanalizinin, çeşitli farklı görüntü türlerine dönüşmesi ve yeniden yurtsuzlaştırılması söz konusu olabilir. Şizoanaliz, filmleri hareket ya da

zaman- imgeler olarak kategorize etmekten ziyade, sinemanın doğasında var olan potansiyeli açığa çıkarabileceği ortaya çıkar (Buchanan I. , 2008, s. 11). “Bir hezeyan nasıl başlar? Deliliğin hareketini yakalamaya muktedir olan belki de sinemadır, analitik ve gerileyici olduğu için değil, ama özellikle de bir arada varoluşun global bir sahasını araştırdığı için” (Deleuze & Guattari, 2017, s. 395).

Deleuze ve Guattari, şizoanalizi kurarken yerine getirilmesi gereken üç görev olduğunu belirtir; bir olumsuz görev ve iki olumlu görev. Başlangıç olarak, yok etme yoluyla, bilinçdışının tamamen temizlenmesi, tam bir kürtaj gereklidir. Deleuze ve Guattari'nin felsefi argümanlarına göre, ödipus, ego, süperego, suçluluk, yasa, hadım etme, tüm bunlar psikanalitik mirasın tamamıdır, bunların kökünü kazımalı ve bir o kadar da çöpten arındırılmalıdır. Arzu, çok sayıda işletim parçasına ve yalnızca üçgen terimlerle düşündüğümüz muazzam bir çağrışım veya bağlantı gücüne sahip sentetik veya makinesel bir süreçtir; arzu anne-baba-ben'den çok daha karmaşıktır. O halde, şizoanalizin iki olumlu görevinin, arzuyu gerçekte olduğu gibi ele geçirmeye odaklanması gerektiği sonucu çıkar. İlk olumlu görev, bir öznedede, herhangi bir yorumdan bağımsız olarak, onun arzulama- makinelerinin doğasını, oluşumunu ya da işleyişini keşfetmekten ibarettir. Deleuze ve Guattari şizoanalizi: “bilinç-öncesi çıkar yatırımlarından ayırdıklarınca ve sadece onlara karşı koymaya değil, ama onlarla karşı kutuplar içinde bir arada varolmaya muktedir olduklarıncaya toplumsal sahanın bilinçdışı arzu yatırımlarına ulaşmak” (2017, s. 503) olduğunu ifade ederler. Şizoanalize göre, bireyler ya da gruplar düzeyinde toplumsal alanın libidinal yatırımlarını ortadan kaldırmak için sadece belirtilerden (ki onları inşa eden cinselliktir), yani makinesel belirtilerden faydalanabilir. Basitçe söylemek gerekirse, arzunun libidoyu tuzağa düşürmek, kesintiye uğratmak ve yönlendirmek için zihinsel matrisler yaratarak çalıştığı ve bu matrislerin, arzulama makineleri olarak adlandırdıkları, her türden madde ve akışı kapsayabileceğidir. Yani, Freud'un aksine arzu, toplumsal alana doğrudan yatırım yapabilir ve hiçbir sanat formu bunun hakikatini sinemadan daha açık bir şekilde gösteremez. Bu yaklaşım, Deleuze'ün sinema üzerine çalışmasını daha büyük bir şizoanaliz projesi içine yerleştirir.

Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz anlayışını özetleyen Eugene W. Holland, şizoanalizin olumlu görevi için, arzulayan-makinelerini, kendilerini ele geçirip yakalayan, ezen temsil sistemlerinin altına ya da arkasına yerleştirmek ve onları kendilerine uygun moleküler işlevlerine geri döndürmek olduğunu not eder (2013, s. 183). Yani amaç, moleküler arzuyu molar temsilin kısıtlamalarından kurtarmaktır. İyi İş filminde olduğu gibi yönetmenin karakterleri yersizyurtsuzlaştırması ve Galoup'un molar temsili terk etmesi bu duruma örnek teşkil eder. Buna uygun olarak zaman-imge; eylem-imge gibi baskın hareket-imge sinemalarının molar, ödipal yeniden-yerliyurtluştırmalarını istikrarsızlaştırma potansiyeline sahip bir arzulama-makinesinin ürünü ya da ifadesidir. O halde, Deleuze'ün sinema metinlerinin, zaman-imgeyi yersizyurtsuzlaştırma potansiyeli için savunan bir sinema şizoanalizi işlevi gördüğü görülebilir. Deleuze ve Guattari, şizoanalizi, materyalist ve aşkın bir bilinçdışının keşfi olarak tanımlar. Şizoanalizin görevini ise bir öznenin arzulama- ma-

kinelerinin ne olduğunu, nasıl çalıştıklarını, hangi sentezlerle, makinede hangi enerji patlamalarının, hangi bileşenlerin ne olduğunu öğrenmek olduğunu ifade ederler. Filmdeki Galoup karakterinin toplumsal makine içinde sabit bir kimlikten oluşa ve algılanamaz oluşa yönelimi örneğinde olduğu gibidir. Bir arzulanmak olarak Galoup'un dans sahnesi, onun enerji patlamaları olarak değerlendirilebilir.

Beden Sinema ve Claire Denis

Çağdaş film çalışmaları, film kültürüne verilen duygusal tepkileri keşfetmekle ve bu kültürün algıları şekillendirmek için nasıl çalıştığına bakmakla ilgilidir. Brechtien yabancılaştırma ve Althusserci aygıt teorisi zamanından beri duygu, izleyiciye izin veren modeller oluşturmak için iletişim çalışmalarında şüpheli bir araştırma alanı olmuştur (2008, s. 10). Bununla birlikte, izleyici tepkisi çalışmaları, bilişsel bilim, psikanalitik film teorisi, Deleuzecü çalışmalar ve fenomenolojik felsefe dâhil olmak üzere bir dizi yaklaşımdan gelen film araştırmacıları, giderek artan bir şekilde yeni yaklaşımların doğasını keşfetmeye çalışmaktadırlar. Bu yeni yaklaşımlardan biri olan “Yeni Aşırıılık” son zamanlarda tartışılan önemli akımlardan biridir. Yeni aşırıılığın filmleri, sinemayı bedenlerimizde oynanan duygulanım, duygu ve aslında zihne hitap eden sinema olarak yeniden düşünülmesi gerektiğini gösterir. Sinemanın duyum ve beden düzeyinde nasıl çalıştığı sorusu, sinemanın semiyotik bir anlam üretme makinesi olarak tamamen temsili bir şekilde anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Deleuze’de olduğu gibi sinema göstergebilim ve psikanalitik ile anlaşılabilir bir sanat olmaktan çıkmıştır. İzleyicinin duygusal ve içgüdüsel bileşenlerine saldıran bu tür aşırı filmler, ben ile öteki, seyirci ile ekran arasında kurdukları ilişki hakkında düşünmek için önemli çıkarımlara sahiptir.

Yeni aşırıılıkta, izlenebilir ve tahammül edilebilir olanın sınırlarını zorlayan filmler, izleyicileri özellikle yoğun bir şekilde ekranda gösterilenlere dâhil eder ve eleştirel sorgulama talep eder. Bu filmlerde görülen aşırı şiddet, seks, kan ve ölüm görüntülerine karşın Martin Barker’ın izleyici tepkilerine yönelik araştırması dikkat çekmektedir. Barker’ın çalışması, izleyicilerin aşırı görüntülere nasıl tepki verdiğini ve bu etik yansıma taleplerinin gerçek bağlamlarda ve belirli izleme örneklerinde nasıl müzakere edildiğini sistematik olarak anlamaya yönelik bir girişimdir (Barker & Mathijs, 2008, s. 2). Bu tür filmler ve yol açtıkları tartışmalar, gerçek izleme bağlamlarının, onların şoke etme ve sona erdirmeye kapasitelerini ya sınırlamaya ya da güçlendirmeye yardımcı olan metin dışı stratejilerin incelikli bir değerlendirmesini gerektirir. Akademik çalışmalarda yerini alan bu yeni yaklaşımla çekilen filmler için çeşitli isimler kullanılmıştır. Bunlardan bazıları Beden Sineması, Aşırı Gerçekçilik, Üçüncü Fransız Yeni Dalgası, Yeni Aşırıılık, Yeni Fransız Aşırıılığı ve heyecan sineması anlamında ‘Cinema of Sensation’ gibi isimlerdir (Horeck & Kendall, 2012; Beugnet, 2011). Fakat literatürde genel olarak kullanılan New French Extremity (Yeni Fransız Aşırıılığı) ismi öne çıkmaktadır.

Yeni Fransız Aşırıılığı ismi ilk kez James Quandt’ın “Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema” isimli makalesinde kullanılmıştır (Quan-

dt, 2004). Quandt bu eleştiri yazısında Bruno Dumont, Catherine Breillat, Claire Denis, Gaspar Noé ve Philippe Grandrieux gibi yönetmenlerin filmlerinde sınırları aşma eğilimlerine karşılık olarak bu ismi kullanmıştır (Horeck & Kendall, 2012, s. 4-9). Yeni Fransız Aşırıçılığı ve yakınlık arasında ilişki kuran Tim Palmer, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011) adlı kitabında bu yeni akımı, "Beden Sineması" olarak nitelendirmektedir. Palmer kitabında farklı yönetmenlerin filmlerini cinsellik ve yıkım arasında ilişki kurarak ele almaktadır. Yeni Fransız Aşırıçılığına yönelik bir diğer araştırma ise Martine Beugnet'e aittir (2007). Beugnet'in çalışması, Laura U. Marks'ın haptik görüntü kavramı, Vivian Sobchack'ın filmsel deneyimin somutlaşmasına vurgusu, Deleuze ve Bataille bakış açısına dayanmaktadır. Filmin maddiliği ile izleyicinin bedeni arasında, aynı zamanda film teorisi ile film pratiği arasında temel bir karşılıklı destek ilişkisini tartışan bir çalışmadır. Beugnet'in "duyum sineması" dediği bu sinema sorunu, kendisini fazlasıyla estetik olarak sunar. Aşırılık yoluyla sinema, estetik dolaysızlığı içinde daha otantik bir gerçekliğe erişim noktası sağlayan duyumu ön plana çıkarır.

1990'ların sonunda ortaya çıkan bu yeni akım, "yeni aşırı" fenomen birçok tartışma yaratmıştır. Son derece farklı üslup ve tematik ilgi alanlarına sahip bir dizi sanat yönetmeni arasında, genellikle "aşırılık türleri" ile ilişkilendirilen türde şok taktiklerinden yararlanma eğiliminin olduğu yeni tür veya hareket olarak tanımlanır. Breillat, Denis, De Van, Dumont, Grandrieux veya Noé, arthouse ve auteur filmin estetik ve üslup deneylerini korku, vahşet veya porno filmlerle karıştıran birkaç isimdir. Bu filmler, yalnızca beden korkusu ve iğrenme ile ilişkilendirilmez; izleyicinin tahammül etme kapasitesini test eder ve aynı zamanda anlamlı bağlamsallaştırma girişimlerine de direnir. Çalışmada örneklem olarak ele alınan İyi İş filminin yönetmeni Claire Denis ve ünlü Fransız filozof Jean-Luc Nancy'nin felsefi argümanları¹ son dönemlerde Avrupalı akademisyenlerin ilgi odağı haline gelmiştir. Bunlardan birisi de sinema ve felsefe ilişkisi üzerine çalışan Chelsea Birks'tir. Birks, "Violent Subjectivity: New Extremist Cinema And The Philosophy Of Jean-Luc Nancy" adlı tezinde Jean-Luc Nancy'nin düşüncesi yoluyla yeni aşırılığa yeni bir yaklaşım getirir. Bununla birlikte, 21. yüzyılda şiddete, öznelliğe ve sanatın durumuna değinen bir hareket olarak yeni aşırıçılığın önemini devam ettiğini savunur. Nancy'nin düşüncesinin yeni aşırılıkçı sinemaya bu şekilde uygulanması keyfi değildir: Nancy, genel olarak estetik ve özel olarak sinema hakkında kapsamlı yazılar yazmıştır ve 2001'den beri yeni aşırıçılıkla bağlantılı önemli bir yönetmen olan Claire Denis ile süregelen bir entelektüel ilişkiye sahiptir (Birks, 2013, s. 3-4). Yine Claire Denis sineması üzerine çalışan bir diğer önemli çalışma ise Douglas Morrey' aittir. Morrey de Nancy ile Claire Denis sineması arasındaki bağlara değinmiştir. Beden ve imaj olguları hem Nancy'nin felsefesi hem de Denis'in sineması açısından oldukça önem arz etmektedir. Nancy'nin beden olgusuna yaklaşımı ile Denis'in sinemasında bedeni kullanım biçimi arasındaki paralellik

¹ Nancy bağlamında yapılan bir diğer araştırma; Zsuzsa Baross'un "Encounters : Girard Titus-Carmel, Jean-Luc Nancy, Claire Denis" çalışması, sanatsal anlamda karşılaşmalardan bahseder. Makale Jean-Luc Nancy'nin "bedenleri" oluşturan boşlukları, boşlukları ve oyukları sabırla izleyen yazıları ile perdeye yansıttığı bedenlerle yoğun bir duyuşsal ilişki icat eden Claire Denis'in sineması arasında bir karşılaşmayı ele alır.

ortaya konmuştur. Laura McMahon'un "Beyond The Human Body: Claire Denis's Ecologies" adlı makalesi de yine beden ve mekan olguları üzerinden insanmerkezci ve hiyerarşik olmayan ekolojik bir dürtüyü incelemiştir. Makalede Beau Travail ve The Intruder filmlerini ele alan MacMahon Gilles Deleuze'ün kristal-imge nosyonundan ve Jean-Luc Nancy'nin ekoteknik düşüncesinden yararlanmıştır.

Denis ile ilgili yapılmış bir diğer çalışma ise Elena del Río'ya aittir. Çalışmanın inceleme kısmında da yer yer referans olarak anılan Río'nun "Body Transformations In The Films of Claire Denis: From Ritual to Play" adlı önemli çalışmasında Nénette ve Boni (1997) ve Beau Travail (1999) filmlerini Deleuze'ün modern sinemaya yönelik sansasyon üreten bir makine olarak değerlendirmesinin üzerinden ele alır. Filmlerde şehvetli ve performatif söylemlerle kendi bağlantılarıyla, klasik anlatı sinemasında karakterlerin ve izleyicilerin bedenlerini kısıtlama eğiliminde olan disipline edici mekanizmaları çözmeye çalışır. Alanda yapılmış bir diğer önemli çalışma ise "Towards a Feminist Cinematic Ethics: Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy" adlı metniyle Kristin Lené Hole'a aittir. Kitapta Hole sinema felsefe, izleyici ve film, ses ve görüntü, beden ve metin arasındaki ilişkileri karşılaşma üzerinden ele almıştır. Claire Denis'in ve iki filozof Jean-Luc Nancy ve Emmanuel Levinas'ın eserleri arasında sahnelenen karşılaşmalar aracılığıyla feminist bir sinema etiği yarattığı tezini ortaya koyan kitapta Denis'in akademik olarak yeterli düzeyde araştırılmamış olmasına vurgu yapılır. Denis ile ilgili yapılmış bir diğer çalışma ise Thomas Elsaesser'e aittir. Elsaesser, Beau Travail filmi üzerinden hem Claire Denis sinemasını hem de sinema felsefe ilişkisi bağlamında Nancy'nin felsefesini ele alır. Bu noktada Avrupa sinemasını da anti-kahraman kapsamında değerlendirir.

Genel olarak Claire Denis sineması ve filmleri üzerine yapılan çalışmalar 2000'li yılların başından itibaren özellikle küresel anlamda artmaya başlamıştır. Bu durum Claire Denis'in filmlerindeki artışa paralel biçimdedir. Ancak Türkçe'de Claire Denis sineması üzerine popüler sinema dergileri dışında akademik bir çalışma yapılmamıştır. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin şizoanalitik kavramı çerçevesinde incelenecek olan İyi İş filmi ile Claire Denis sinemasının Türkiye'de yapılan akademik çalışmalara kazandırılması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Çağdaş Fransız sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Claire Denis 1948 yılında doğmuştur. Eğitimini ünlü Fransız sinema okulu IDHEC'te tamamlayan Denis; Jim Jarmusch, Costa Gavras, Jacques Rivette gibi hem Fransız hem de dünya sinemasının önemli yönetmenlerine asistanlık yapmış ve 1989 yılından itibaren uzun metraj filmleriyle dünya sinemasının önde gelen kadın yönetmenleri arasındaki yerini almıştır. Denis, özellikle Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden yoğun bir şekilde etkilenmekle birlikte sinema dili açısından minimalist bir tarzı benimsemiş ve etkilendiği usta yönetmenler kadar auteur bir sinemacı olmuştur.

Denis 1989 yılında çektiği ilk film olan Çikolata ile Cannes Film Festivali'nde ses getirir ve en iyi yönetmen ödülüne aday olur. Özellikle çocukluğunu Afrika ülkelerinde geçirmiş olmasının etkilerini bu filmde yoğun bir biçimde görmek

mümkündür. Bu durum sonraki filmlerine de sirayet eder. Sonrasında Man to Run adlı belgesel filmi, 1990 yılında No Fear, No Die, 1991 yılında Against Oblivion, 1992 yılında Robe à cerceau, La, 1994 yılında Boom-Boom ve I Can't Sleep, 1995 yılında Nice, Very Nice, 1996 yılında Nénette et Boni filmlerini çeker. 1999 yılında yönettiği Beau Travail Denis'in kariyer filmlerinin başında gelmektedir. 2001 yılında yönettiği Trouble Every Day Yeni Fransız Aşırıcılığının en önemli filmleri arasında gösterilir. Sonraki dönemlerde 2002 yılında Vendredi Soir, 2004 yılında Intrus, L, 2005 yılında belgesel olarak Vers Mathilde, 2009 yılında White Material ve 2018 yılında ise High Life filmlerini yönetmiştir. Claire Denis sineması Todd McGovan tarafından "fantazinin sunduğu zevk alan öteki imgesinin bizim üzerimizde tahakküm kurduğu noktada fantaziye tahrip" (McGovan, 2012, s. 165) eden bir sinema olarak değerlendirilir. Yönetmenin filmlerindeki öteki önce zevk almaktır ancak sonrasında zevk alan ötekiye yıkıma uğratılmaktadır. Thomas Elsaesser, Claire Denis üzerine yaptığı çalışmada Denis'i marjinal bir sinemacı olarak görmekle birlikte Fransız sinemasının merkezine yerleştirmektedir. Bununla birlikte Denis'in çok kültürlü/ırklı Avrupa toplumuna vurgu yaparken Fransa'nın kolonisi olan Afrika ülkelerini ve Fransa'nın uygarlaştırıcı mitosunu eleştirel bir biçimde filmlerinde sıklıkla konu eder (Elsaesser, 2012, s. 715-716).

İyi İş Filminin Şizoanalitik Bir İncelemesi, Molar Temsilleri Yıkamak

İyi İş (Beau Travail, 1999)² filmi, Doğu Afrika ülkesi Cibuti'de konuşlanmış bir grup Fransız lejyoneriyle ilgilidir. Filmin duyuşal odak noktası erkek bedenine kilitlenmiştir. Askerlerin hareketleri, jestleri, rutin alışkanlıkları, kaba eğitim çalışmalarları ve resmi törenleri dikkat çekmektedir. Şizoanalitik film teorisi için algı, insan bilişinin normlarından özgürdür. Psikanalitik film teorisi ise rahatsız edici görüntüleri patolojikleştirir ve ego savunmalarını güçlendirmeyi amaçlar. Bedenin organik düzeninin geleneksel modelleri, onun yaşam gücünü ve yoğunluğunu açıklayamaz. Şizoanaliz, bedenin kendi iradesiyle meydana gelen akışının yoğun haritalarını sunar. Bu bağlamda filmdeki bedensel haritalar ya da önce verilen performatiflik³ üç farklı, ancak birbiriyle örtüşen düzeyde görülür; ilk olarak (erkek) askeri bedenin filmin mizacındaki doğal görünüm, ikincisi Galoup ve Sentain arasındaki özel baştan çıkarma/iğrenme draması ve son olarak filmin baştan çıkarıcı tasarımlarında izleyici üzerinde açıkça teşhirci hale geldiği duyuşal anlatı düzlemidir. Judith Butler'in ifade ettiği gibi bedensel hareketler ve performanslar daha çok performatiftirler; aslında dışavuruyormuş gibi görünen kimlik ya da öz, söylenimsel pratiklerle ve bedensel hareketlerle üretilen ve sürdürülen tasarımlardır.

2 Patrick Grandperré (Yapımcı), Claire Denis (Yönetmen). 1999. Beau Travail (Sinema filmi), Fransa: N.E.W. YORKER VIDEO DVD

3 Butler, yaşamının her döneminde cinsiyet ayrımlarının etkisizliğini vurgulamaya çalışmıştır. Toplumsal hayatta bir insanın kadın ya da erkek olarak nitelendirilmesinin siyasal bir söylem olduğu üzerinde durmaktadır. Bu eserlerde bahsi geçen performatif kavramı daha çok toplumsal cinsiyet tartışmalarında kullanılan normatifliğin eylemleştirilmiş, etki edilmiş hali olarak açıklar. Performanslar ve bedensel hareketler, ifade edilen arzular, sistematige dayalı toplumsal cinsiyet özü olduğu yanılması oluşturur. Böyle bir yanılma cinselliğin biçimini belirleyerek, üremeyi merkeze alan heteroseksüelliğin zorunlu sınırları içinde düzene tabi hale getirmek amacıyla devam ettirilir. Dolayısıyla Butler için cinsiyetli özne, düzene tabi olan siyasal bir bedendir.

Bu durum Deleuze ve Guattarici bir kavramla ilişkilendirildiğinde molar temsiller açığa çıkar. Butler, toplumsal cinsiyetli bir bedenin performatifliğini tanımlarken, gerçekliğini ortaya koyan türlü edimlerden yoksun ontolojik bir statüden bahseder. Bu aynı zamanda toplumsal ve kamusal bir söylemin, "bedenin yüzey politikaları üzerinden fantazinin düzenlenmesinin, iç ile dışı birbirinden farklılaştıran ve böylece öznenin 'bütünlüğünü' tesis eden toplumsal cinsiyet sınır kontrolünün etkisi ve işlevidir" (Butler, 2014, s. 224).

Görsel 1. Askerlerin jimnastik çalışmaları ve bale koreografilerinin birbirine karışması



Yönetmenin kamera açıları, molar temsilleri belirsizlik alanlarına taşımaya çalışır. Örneğin, jimnastik çalışmaları, askeri tatbikatlar ve bale koreografilerini birbirinden ayıran çizgiler kesinlikle çizilmez; bunun yerine bu çizgiler yapılan hareketlerdeki farklı ve akıcı, yoğunluk, hız ve yavaşlık derecelerine göre değişir (24:28- 24:50; 01:07:09- 01:08:25). Genel bir kural olarak, askerlerin giriştikleri hareketler ne kadar yavaşsa, o kadar yoğun ve ciddi biçimde anlatıdan o kadar bağımsız hale gelir.

Deleuze için "hız" ve "etki" ayrılmaz kavramlardır. Etki, bedendeki virtüel yapılandırılmamış akışların yoğunluğudur (52:52- 53:28; 01:07:09- 01:08:25). Böyle bir yoğunluk, farklı hız ve yavaşlık dereceleri olarak anlaşılmalıdır. Çünkü Deleuze için gerçek hız, ölçülebilir bir nicelik sorunu değildir; fiziksel, görünür bir bakış açısından en hızlı beden veya hareket, duygusal bir bakış açısından mutlaka en yoğun değildir. Deleuze ve Guattari hız ve yavaşlık arasındaki yakınlığı ortaya

koyarken, duygusal-performatif bedeni şekillendirmede önemli bir bileşen olarak görür. Hız ve yavaşlık ilişkileri organik bir formun hareketini ve kararlılığını her şekilde aşar (2005, s. 499). Deleuze ve Guattari bilinci, hem derinliği hem de yüzeyi olan değişen bir güçler alanı olarak görürler. Sürekli hareket halinde, “hız ve yavaşlık, yüzen duygular” ile hareket eder ve algılanamaz olanı algılamamızı sağlar. Bu uzamsal olmayan yerde, şizo yoğunluk, içkin arzu üretmek için öznel olmayan duygulanım güçleri tarafından hareket ettirilir. Değişim ve çeşitlilik şizo-analiz için temeldir, çünkü bizi temsili alışkanlık kalıplarından kurtarmaya çalışır. Her düzeyde oluşumu engelleyen despotik sistemleri devirmek için anti-otoriter amaçlar arar. Bu anlamda film, performansın karakteristik duygusal ve bedensel bileşenlerini vurgulayarak anlatıyı yeniden yapılandırmaktır. Martine Beugnet ve Jane Sillars’ın işaret ettiği gibi, askerlerin “traşlı kafaları, yontulmuş yüz hatları ve pürüzsüz, kaslı fiziklerinin tekrarlanan görüntüleri . . . erkek bedenlerinin oldukça idealize edilmiş bir vizyonunu sunar” (2001, s. 171). Ancak oluşturulan bu vizyon filmin ilerleyen bölümlerinde dağılmaya başlar.

Çavuş Galoup ve lejyoner Gilles Sentain arasındaki ilişki erkek erotizminin yoğunluğu arasında gelişir. Ancak erkekler, boş zamanlarında yerel bir gece kulübünde yerli kadınlarla dans ederken görülür (04:22- 05:20); izleyici olarak, filmin kahramanı ve anlatıcısı Galoup’un da güzel bir Afrikalı kadın Rahel ile düzenli bir ilişki içinde olduğuna inanmaya yönlendiriliriz. Buna göre film erkek ve kadının cinsel-şehvetli etkinliklerini ayrı olarak sürdürerek, izleyiciyi her biri ile doğrudan ilişkilendirir. Her birinin alıcı konumuna yerleşen izleyici, cinsel olarak baştan çıkarılmasının yerine cinsel eylemin, kendisinin dışında düzenlemeyi seçer. Bu durum, Galoup ile Sentain arasındaki süresiz olarak ertelenen erotik yükü, Galoup’un vücudunu izleyiciye nihai ve arsızca sunmasında gösterir. Deleuze ve Guattari’ye göre cinsel olanı aşan arzu, eksikliğin ürünü değil, üretken ve otomatik bir makinedir. Arzu, psikanalizin statik nihai konumları ve kimlikleri, “yoğun bir geçiş duygusu” üreten “öznellikler” değil, kendinde şeyler aracılığıyla deneyimlenir. Bir şizo geçiş düzlemi, öznelğin yapısal oluşumundan önceki söz öncesi duygulanımdır. Her şekilden ve biçimden sıyrılmış saf, çıplak yoğunluk halleri sunar.

Filmin izleyicide karakterlerle özdeşleşmesini sağlayacak araçların yokluğu daha başından bellidir. Kamera, yabancı Lejyon’dan bir grup askerin ilkel görünümü bir resminin üzerine yapılan pan çekiminden hemen sonra, Rahel’in dis-koda orta derecede yakın çekimine geçer. Dans ettiği şarkının seslerini taklit ederek, ekranın sağ tarafında bilinmeyen bir noktayı hedef alan sesli bir öpücük atar (01:28- 01:40). Bu öpücüğün alıcısını ortaya koyan bir ters plan olmadığından ve Rahel’in öpücüğünün akustik dolgunluğu ve jestlerinin duygusallığı göz önüne alındığında, filmin en başından itibaren izleyiciyi kendi erotik potansiyellerini hissetmeye ikna etmeye çalıştığı görülmektedir. Böylesi bir moleküler cinsellik/duygusallık, sıradan görüntünün olağanüstü etkiler ve duyular üretebilen bir görüntüye dönüştürülmesiyle paralel gider. Lejyonerlerin yaşamlarının doğasında var olan fiziksellik, bu dönüşüm için ideal bir zemin sunar. Bu unsurlar şizoanalizin duygulanım gücünü, söz ediminin gücünü ve virtüelin gücünü göstermektedir.

Duygulanım gücünü, söz edimini ve virtüel olanı ayırt etmek şizoanalizin temel öğeleridir ve bu öğelerin farklı hız ve yoğunluklarda da olsa hareket-imgeler ve zaman-imgeler arasında keşiştiği görülmektedir.

Film (Denis, 1999), aynı zamanda kameranın lejyonerlerin bedenlerine bakışını destekleyen sürekli erotik yoğunlukta da, klasik anlatı sinemasının molar/bedensel olarak sabitlenmiş cinselliğini, dağınık/moleküler bir cinsellikle değiştirir. Bu dönüşüm çeşitli anonim bedenler, manzaralar, sesler ve renkler arasında gerçekleşmektedir. Film, izleyicinin dikkatini anlatısal düşüncelerden giderek uzaklaştırarak ve bunun yerine tamamen oluşu tercih ederek molardan moleküllere dönüşür. Yönetmen, duygusal ve bedensel bileşenleri vurgulayarak anlatıyı yeniden yapılandırır. Zaman- İmge’de Deleuze, gündelik beden ve kamusal bedene “deneysel sinemada keşfedilen ya da yeniden keşfedilen” iki kutup olarak atıfta bulunur (2021, s. 233). Ama filozofun oluş düşüncesi, gündelik bedene belirli bir tür sinematik bakış, dolayısıyla kendi başına kolektiflik potansiyeli verir. Filmde bu iki tür beden ayırt edilemez hale gelir. Erkek bedeninin günlük hareketlerine, kamusal bir nitelik kazandırır. Burada şizoanalize uygun bir biçim oluşturulmuştur; temsiller için bir denklemler seti ya da semboller için anlamlar belirsizleşir. Askerlerin bedenleri ve Galoup’un dönüşümü, arzunun dinamik güçleri, yeni, keşfedilmemiş yollarla düşünüldüğünde, alışılmış temsil şablonlarının dışına çıkmaktadır. Agnès Godard’ın kamerası, görünüşte süreksiz yüzeyleri veya ilgisiz alanları kucaklayabilen bir dünyanın yaratılmasına büyük ölçüde katkıda bulunur. Kamera çalışması ve kurgu, askerlerin farklı faaliyetleri arasındaki akışı, vurgulayarak, gündelik ve kamusal bedenleri birbirine karıştırır. Sıradan ile olağanüstü arasındaki ayrımlar silinmeye başlar, film boyunca yaşananlar, en sıra dışı biçimler alır. Örneğin, bir noktada lejyonerler yer seviyesinin üzerinde gerçekleşen bir dizi eğitim alıştırmalarına girerler. Adamlar elleriyle onlara tutunarak halatlar veya kablolar üzerinde yürürler (24:28- 24:50). Uygun şekilde, bir sonraki çekim, kurumaya asılmış haki iç çamaşırlarıyla dolu birkaç çamaşır ipinden oluşan bir deseni gösterir. Yönetmenin çekimler arasındaki bu zihinsel bağlantısı; kamusal ve gündelik, soyut ve fiziksel arasındaki ayırmadan kaçınan bir görüntü ile çalışmanın bir yolunu sunar (24:28- 25:48). Sahneler arasındaki bu özel bağlantıda, askeri bedenin gizeminden arındırılmasına, sıradanlığa dönüşünde herhangi bir olumsuzluk yüklenmez. Buradaki etki, askeri bedenin efsanevi sağlamlığı ile kurutmak için ipe asılmış bir giysi gibi sıradan ve sahipsiz bir durum arasındaki sınırların ortadan kalkmasında yatar. Deleuze, virtüel ve aktüel olanın birbirinden ayırt edilemez hale gelene kadar nasıl birbirini kovalamaya başladığını kapsamlı bir şekilde göstermiştir. Virtüel ile aktüel (rüya ile gerçek, geçmiş ile şimdi, doğru ile yanlış) arasındaki bu ayırt edilemezliğin veya karar verilemezliğin en ilginç yanı, virtüel olana gerçeklik atfetmesidir. Deleuze, hareket-imgelerin bize özneliğin maddi yönlerini verdiğini, zaman-imgelerinin ise bize özneliğin maddi olmayan yönlerini verdiğini savunur. Zaman-imgeleri, zihinsel bir gerçeklik olan sanalın gücünü gösterir ve yine bu, şizofrenik deliryumun temel bir özelliğidir; gerçek olmasa da, çok gerçektir.

Yakın Planlar, Yüzsellik

Deleuze “yakın çekim bireyleşmeyi gerçekten askıya alır” diye yazar. Çünkü bireyleşmeyi askıya alarak, duyguyu bireyden özgürleştirerek, yüzün belirlendiği iktidar ilişkileri ağını, yani anlamlandırmayı ve özneleştirmeyi yok etme sürecine başlar. Her durumda, yüz yalnızca olası bir dünyayı değil, aynı zamanda algılanamaz-olma olasılığını da işaret edebilir.

Görsel 2. Sentain ve Galoup’un Bakışı



Deleuze’ün pek çok farklı açıdan ve her yerde hazır bulunan sorusu, “kendimizden nasıl kurtulabileceğimiz” öne çıkar. Bir yüzün kendini kaybetmesi, kimliğini üzerinden atması mümkündür, ama bunu yaparken onu kateden ve bizi bireyleşmeden uzaklaştıran duygulanımlar bir tür tekillik kazanır; bir duygu, bir duyum, bir yoğunluk. Bu süreç film boyunca öne çıkan iki karakterin bakışlarında görülebilir. Galoup ve Sentain’in rekabetlerini diğer lejyonerlerin önünde sergiledikleri sahnede en yüksek dramatik noktasına ulaşır (01:02:10- 01:03:55). Galoup ve Sentain hayali bir dairenin karşıt taraflarında oldukça yavaş ve amaçlı adımlarla yürürler, sanki kötülüğün üstesinden gelmek için kimin daha donanımlı olabileceğini sınamak istercesine acımasızca birbirlerine bakmaktadırlar. Bu bakış, filmin bir diğer sahnesi olan Galoup’un Sentain’i çölde ölüme göndermesinden sonra da ortaya çıkan bir bakıştır (01:12:09- 01:12:23). Buradaki yüzler, temsil yoluyla değil, duygulanımsal bulaşma yoluyla işler.

Estetik olarak, Galoup ve Sentain’in agresif ilişkilerini resmi olarak canlandırmaları izleyici için sarsıcı bir tuhaflıktan çok filmin genel tasarımının pürüzsüz bir devamı olarak tasvir edilir. Yönetmen bu sahneyle ilgili olarak, Galoup

ve Sentain'in tuhaf performansı, rakiplerin gözleri birbirine kilitleyerek psikolojik dayanıklılıklarını test ettiği gerçek bir dövüş sanatları egzersizi (Romney, 2000, s. 4) olduğunu ifade eder.

Görsel 3. Galoup



Filmin bu sahnesi aynı zamanda Deleuze'ün Kapitalizm ve Şizofreni ciltlerinde yüzsellik, temsil ve iktidar yapıları üzerine Félix Guattari ile yaptığı çalışmayla kesişir. Yüzsellik, bir sinema şizoanalizi hayal etmeye başlamak için verimli bir yer gibi görünmektedir. Yüze geleneksel olarak insan öznelliğinin hem yaratılması hem de ifade edilmesi için bir alan olarak yaklaşıldıysa, şizoanaliz bu tür özneleri üreten sistemlere kışkırtıcı bir meydan okuma sahnelemek için yüzle ilgilenir. Denis filmde tercih ettiği yakın planlarla, iki erkek arasındaki çekimi ve arzuyu etkili bir biçimde aktarırken, normatifliğe dair bir sorgulamayı da amaçlar.

Şizoanalitik bir film, önceden oluşturulmuş özneleri yorumlamak yerine, özne oluşumunu mümkün kılmak için çalışan güçlerin bağıni haritalar. Amaç, bu tür sistemlerin baskıcı operasyonlarını açığa çıkarmak, onları sökmek ve dış unsurlarla öngörülemeyen bağlantılara açmaktır.

Lejyonerlerin ortak eğitim ve boş zaman etkinliklerinin görüntüleri, filmin daha basit anlatı eksenini gösterir. Buna karşılık, Galoup'un tamamen narsist eylemlerde bulunan görüntüleri; gömleğini ütölemek, aynı zamanda saçını taramak, ıslatmak ve aynaya bakmak, son dansı anlatı tasarımının tüm parametrelerini aşan bir niteliğe sahiptir (30:29- 30:50; 34:10- 34:40). Bu örneklerde Galoup'un gruptan soyutlanması, eylemlerine bağlı görünen dramatik amaç eksikliği ile birlikte, klasik anlatıdan farklı bir yöne işaret eder. Ayrıca, Galoup'un narsistik eylemlerine

odaklanan anlar, ne lejyonun ortak yaşamının Afrika alanına yerleştirilebilir ne de Marsilya'nın lejyon sonrası dünyasına yerleştirilebilir (Río, 2008, s. 155- 60). Şizo-analitik açıdan değerlendirildiğinde; Galoup, kendisiyle makinesel bir güç olarak yüzleşir ve filmsel ifadenin bu yönü, kolektif düzenlemelerin daha büyük toplumsal iktidar sistemleri içinde, bunlar aracılığıyla ve bunlara karşı işleyebileceği araçları göstermektedir. Bu sistemler, kapitalist-aile rejimi, özneleri önceden var olan yasalara göre yeniden yerliyuftlulaştırmaya ve bastırmaya, kodlamaya ve içermeye çalışır. Buna karşın yönetmen, her zaman katı bir şekilde kodlanmayan ve yersizyurtsuzlaştırma potansiyeline sahip duygulanımsal ifadeler ortaya koymuştur. Deleuze, gündelik karşılaşmalarımızda yüzün çeşitli kapasitelerde bilgi aktarmaya hizmet ettiğini inkâr etmez; bir bireyi diğerinden ayırır, sosyalleştirme kapasitesinde hizmet eder ve bilgiyi iletmek için çalışır. Ancak filmin yakın çekimlerinde, bu kapasiteler çözülmüştür, yüz bir hayalet haline gelir (33:03- 33:10; 58:10- 58:20; 01:03:21- 01:03:27). Bu soyutlama, bu bireyselleşme eksikliği, çünkü yüz artık günlük kapasitesinde yerleşik, iletişimsel bir arayüz olarak işlev görmez. Deleuze'e göre, yüzün ve yakın çekimin işlevi açıkça saf duygulanımdır.

Film boyunca Galoup askeri üniformasının haki gömleğini iki kez çıkarır. Dans için giydiği tek sivil kıyafet siyah pantolonu ve siyah beyaz ayakkabıdır. Bu sivil kıyafetler yalnızca iki sahnede belirir; Galoup'un öfkesinin ilk sancıları olan, lejyonerlerin Sentain'i omuzlarında taşıdığı gece (23:40- 24:20) ve filmin son sahnelerinde bedeninin saf bir hız ve yavaşlık aracı olmasına izin verdiği zaman görülür (01:25:07- 01:26:26). Bu yüzden Galoup'un siyah gömleği, askeri bir adam olarak çöküşünün ve inancının aksine, aslında sivil yaşama uygun olma olasılığının işaretidir. Galoup'un bir lejyoner olarak çöküşü, biraz önce bahsedilen gecede başlar ve yaşama uygunluğunun kanıtı kendisinden kaçtığı son performansında görülür. Bu iki sahne, son derece uyumsuz sürekliliklerle bağlantılıdır. Yani sahneler mizansenin belirli unsurlarını paylaşırsa da bu devamlılık rasyonel veya gerçekçi bir bakış açısıyla imkânsızdır. Gece, Sentain'i taşıyan lejyoner grubunu takip eder, Galoup sahnenin ortasında anlaşılmaz bir şekilde kıyafetleri değiştirir, etkileyici görünen kıyafetlerini giymek için askeri otorite üniformasını çıkarır. Bunun yerine, filmin sonundaki göz kamaştırıcı solo dansının siyah gömleği ve pantolonunu giymiştir. Galoup, grubun adımlarının hemen arkasında, görünmeyen ve kışkırtıcı bir röntgenci rolüyle çerçeveye girer. Galoup'un yüzü, filmin şizo yersizyurtsuzlaşmanın ana alanlarından biridir. Yüz, yersizyurtsuzlaştırılmış tüm göstergelerin kendilerini iliştiirdiği önem merkezidir. Yüze yansıtılan baskıcı sosyal ve psikanalitik anlamlandırma, arkaizm ile gösterenin kasvetli dünyasını geri yansıtır ya da onu yersizyurtsuzlaştırır. Galoup bir sigara yakar ve son performansının başında sergilediği aynı duygusal rahatlık ve zarif hareketlerle asker grubundan uzaklaşır. Aslında her iki durumda da filmin geri kalanında deli gömleği içindeki davranışıyla tutarsız bir bedensel davranış sergiler. Galoup nihayetinde bir şizoözne gibi özgür, sorumsuz, yalnız ve neşeli, nihayet izin istemeden kendi adına basit bir şekilde söyleyebilen ve yapabilen, yalnızca bir arzu, engelleri ve kodları aşan bir akış, bir isim olarak idealize edilir. O, artık herhangi bir egoyu ya da kimliği belirtmez. İrrasyonel aralıklar, Deleuze'ün zaman, mekân ve nedensellik ile gerçekçi

bağlardan kopmuş bir görüntü olarak zaman-imge nosyonunu takip eder, bu anların uzamsal-zamansallığı, bir tür virtüel gerçeklik tarafından ortaya çıkar. “Dünya öznenin yapamadığı veya artık yapamadığı hareketi üstlenir. Bu virtüel bir harekettir, ancak mekânın bütününün genişlemesi ve zamanın gerilmesi karşılığında aktüelleşir” (2021, s. 77). Bu anlar filmdeki diğer anlara aittir, ancak kendilerine ait belirli bir uzay-zaman eksenine sahip değildir. Daha spesifik olarak, Galoup’un görüntüleri, filmin en doğrudan görüntüsünü tasvir eder niteliktedir.

Organsız Bedene Yönelen Galoup

Deleuze ve Guattari’nin Artaud’undan ödünç aldığı bir kavram olan Organsız Beden, en basit tanımıyla imgesiz bedendir. Onlara göre organsız bir bedende, et artık algı için uygun molar parçalar halinde organize değildir (2005, s. 8). Algılanabilir herhangi bir öge, bağlantı kurduğumuz cisimleri oluşturabilir, bu nedenle tüm ifadeler, gösteren olarak algıdan duygulanım ilişkisine geçerken cisimleşir. Organlar molar ve organize olduklarında işlevlerini ve anlamlarını, neler yapabileceklerini ve yapmaları gerektiğini değerlendirebiliriz. Organsız Beden, organizmayı farklı şekilde organize eder (2005, s. 151). Galoup’un son dansına ve sonrasında gelen intiharına olan hazırlık filmin kurgusuyla oluşturulan irrasyonel aralıklarla sağlanır (01:24:40- 01:24:46). Galoup’un baştan beri son dansına hazırlandığı ancak filmin sonunda anlaşılır. Galoup; Sentain, Rahel veya filmdeki başka bir karakterle dans etmeyecektir, bu nedenle hazırlıkları anlatı bağlamından tamamen ayrılmış durumdadır. Dolayısıyla gerçek anlamda, baştan sona izleyiciye yönelik eşsiz olaya hazırlayan karakter Galoup’un kendisidir. Filmin kurgusu, onların bazı bölümlerinin içeri sızmasına ve istikrarsız sınırlara yerleşmesine izin veren açıklıklara veya çatlaklara sahiptir. Bunu yaparken, Deleuze’ün sinemanın zaman- imgesinin uzamsal yapılandırmasına ilişkin açıklamasının mükemmel bir örneğini teşkil eder: “dünyada mevcut olma tarzlarının çoğulluğunda, hiçbiri birbiriyle bağdaşmayan ama yine de tümü birlikte varolan kümelere ait olma tarzlarının çoğulluğunda dağılır” (2021, s. 248). Filmde, şehrin sokakları ve gece kulübünün oluşturduğu setler, Galoup’un hafızasının ve arzusunun derinliklerinden birbirlerine seslenirken, aynı zamanda öznelğin ve karakterin ötesine geçen bir duygulanımsal âlemde birbirleriyle yankılanırlar. Deleuze, bu duygulanımsal yüklerin filmin bölümlerini birbirine bağlama işlevine sahip olduğunu söyler. Başka bir deyişle, duygusal güçler, uzay ve zamanın artık güvenilir veya belirleyici olmadığı durumları devralır. Bu açıdan bakıldığında, filmin son sahnesi yepyeni bir anlam kazanır. Gerçekten de film, Galoup’un dönüşümüyle birlikte, oluşa boyun eğme kararının somutlaştırıldığı ve en cesur, en şaşırtıcı şekilde icra edildiği zamansız, mekânsız bir ortam haline gelir.

Görsel 4. Galoup'un Dansı



Film, Deleuze'ün "beden sinemasının gerekliliği" dediği noktaya, yani "karakterin kendi bedensel tutumlarına indirgenmesi"ne uygundur (2021, s. 235). Karakter, psikolojik özelliklerin peşin hükümlü ve soyut bir özeti olmaktan çok, jestlerin bir toplamı haline gelir. Hareketler ve onların duygulanımsal etkileri zamanla oluşur, birbirlerini pekiştirir, devre dışı bırakır veya çoğaltır. Aslında Deleuze, bedensel tutumlardan "vücuda zaman koyan kategoriler" olarak bahseder. Galoup'un son solo dansında kullandığı baştan çıkarıcı güç tam da burada yatar (01:25:07 - 01:26:30). Bir karakter önceden sabitlenmediğinde, uyarı vermeden kendini geri alabilir. Zamanla kimlik başkalaşır ve beden bu dönüşümü kristalize eder. Böylece filmde tanık olduğumuz durum, doğrudan hikâye anlatımı değil, hem Sentain'de hem de daha da ilginç Galoup'ta bedensel tutumların gelişimi ve dönüşümüdür. Sentain'in açık, kendiliğinden, biraz kendini beğenmiş, ama temelde öz-bilinçsiz bedeni, Galoup'un yargılayıcı gözünün baskısıyla, içine kapanık, tereddütlü ve kendinden şüphe eden bir beden haline gelir. Galoup'un korunaklı ve bastırılmış askeri bedeni, sonunda yerini mutlulukla dağılmış bir zevk bedenine bırakır. Aynı bedensel dönüşüm ardından, vicdan azabı çeken, sessiz anlatıcı Galoup, bedeni kendi çerçevesinden kurtulabilecekmiş gibi görünen çılgın dansçı Galoup'a dönüşür.

Filmin irrasyonel aralıkları tutarlı bir şekilde kullanmasına uygun olarak, son- dan bir önceki sahne (01:24:40- 01:24:50) ve son sahne ile ilgi çekici bir köprü oluşturur ve her iki anı duygusal bir düzeyde birleştirirken, aralarındaki tüm rasyonel bağları koparır. Galoup çekmecedan bir silah çıkarır ve yatağına uzanır. Silahı tam karnına yerleştirir. Ardından kamera, göğsünün sol tarafında dövme olan şu cümleyi yakın planda gösterir: "Sert la bonne Reason et meurt" (İyi bir amaca hiz-

met et ve öl), Galoup'un dış sesi de fısıltıyla bu cümleyi tekrar eder. Sol pazısının aşırı yakın çekimi, nabzının ritmik atışını gösterir (01:24:48- 01:25:03). Durağan ve sessiz bir çekimin ortasında, Galoup'un damarının nabzına kasıtlı olarak dikkat çekilir. Galoup'un vücudunu felç eden kalıcı durağanlık ile dansının başlangıç anları arasında yer alan bu kısa ama duygusal olarak yoğun çekim, bir tür ölüm dürtüsünü en ilkel ve kalıcı canlılıkla kaynaştırır, böylece yaşam ve ölüm gibi temel bir ikiliği karıştırır. Buna göre, ortaya çıkan dans ne yaşamın ölüm için bir karşıtı ne de ölümün yaşam için bir karşıtı olarak görülür. Daha ziyade, bir kaçış çizgisidir, herhangi bir anlaşılır sebep ve sonuç, niyet ve sonuç dizisinden ayrılan bir oluş anıdır.

Görsel 5. Galoup'un Son Sahnesi



Film, Galoup'un son sahnede yaşanan bedeninden dans eden bedenine götüren "irrasyonel aralık" (2021, s. 261) aracılığıyla nedensellik ilkesini gevşetir. Sonuç olarak, intihar ve ölüm düşünceleri, filmin son görüntülerinin öngörülebilir gidişatını tersine çevirebilecek fiziksel bir canlılığın müdahalesini karşılamaktadır. Artaud'nun beynin "görünmeyene doğru dönük antenler" ve "ölümden yeniden dirilmeyi başlatma" (Deleuze G. , 2021, s. 258) gücüyle ilgili sözleri, filmin yaşamın nabzını nasıl kullandığını açıklamaya yardımcı olabilir. Filmin son sahnesi rasyonelliğin ve normatif durumun çöküşü olarak görülebilir. Galoup'un uğradığı ölüm, kimliğin, baskıcı ahlakın ve tepkisel davranışın köleliğinin ölümüdür. Artaud'nun "İntihar edersem, kendimi yok etmek değil, kendimi yeniden bir araya getirmek olacak" diye yazdığı ölümüdür. "Kendimi organlarımın koşullu reflekslerinden kurtarmak için" (1965, s. 56). Galoup'un dansı, film boyunca gösterilen aynı gece kulübünde gerçekleşir gibi görünür; aynı arka duvar aynası, aynı yanıp sönen ışıklar. Yine de, mekân artık aynı anlatı amacına hizmet etmez; aynı lejyoner ve yerel kadın kalabalığı ile dolu değildir. Son performansı sırasında, Galoup

giderek bedeninin müziğin etkisine girmesine izin verir ve kendini bırakır, bu sa-yede ritme kapılma yeteneği dışında her şeyin kontrolünü kaybeder gibi görünür. Aynanın önünde gerçekleşen bu dans, tüm sabit bedensel sınırlar veya sınırlar duygusunu ortadan kaldıran bir dizi bedensel imgeyi, yaratıcı ve dönüştürücü bir eyleme dönüştürür. Galoup'un disiplinli askeri bedenden çılgın dans eden bedene dönüşmesinin büyük bir kayıp, birlik kaybı, kimlik kaybı ya da en azından öznenin bunlarla ilgili sahip olduğu yanılısamaların kaybını beraberinde getirdiği açıktır.

Sonuç

Galoup'un bedeni, ritmik yoğunluklarda ve nihayetinde görünmezlikte kaybolurken, olağanüstü bir tür güç toplar ve gücü artık onun bireyselliğinde bu-lunmaz veya tüketilmez. Bu durum Deleuzecü ifadeyle; o öteki olurken, her bir yüzünü ve kimliğini kaybeder ve yaratıcı çözümler, zevk almanın yollarını bulur. Galoup dansının en çekici özelliklerinden biri, pürüzsüz veya tutarlı bir ritmik kalıp izlememesidir. Bunun yerine, kararsız bir nöbetler, başlangıçlar ve ani, kasıtlı bir model olarak tanımlanabilir. Yine de bu, Galoup'un bedeninin askerleştirilmiş ve katı bir denetimi ile son görünüşte, duygulanım salımı arasında bocalayan karak-teriyle tutarlıdır. Onun dans tarzı, yoğunluk olarak hız durağanlıkta büyür ve hızlı hareketin dışı dönük ifadesinde serbest bırakılır (Río, 2008, s. 160- 65). Böylece, Galoup'un ilk hareketlerinin zarif, kayıtsız yavaşlığı muazzam derecede bir enerji biriktirir ve bu enerji daha sonra Galoup'un dansı kelimenin tam anlamıyla artık onun kontrolünde olmadığı için bir enerji patlamasına dönüşür. Galoup'un dans eden öznelliğinin ritmik bir biçimde kaybolması, sahnedeki yoğunluklar, Deleuze ve Guattari'nin algılanamaz-oluşunu ve şizoanalizini yansıtır. Algılanamazlık, ayırt edilemezlik ve kişiliksizlik arasındaki bağlantı bulmak için kendini soyut bir çizgiye, bir özelliğe indirgemektir (2005, s. 280).

Galoup'un son dansını geleneksel bir anlatı tamamlama/yerine getirme arayışının haklı bir sonucu olarak düşünmek yanıltıcı olacaktır. Galoup'un anla-tı düzeyinde intihar edip etmediğine bakılmaksızın, ima edilen, ancak gerçekte hiçbir zaman tamamlanmayan veya gösterilmeyen bir duygulanış; kararı, vücu-dunun kendi hayati gücü tarafından taşınmasına izin vermektir. Bu açıdan karar, fark edilebilir zaman ve mekândan ayrılır çünkü olasılık baştan beri onun içindedir. Bunu sadece filmin sonucuna böyle yerleştirmek için yönetmen, Galoup'un kaçı-şını içkin bir potansiyel olarak destekleme arzusuna yanıt verir. Geleneksel anlatı açısından Galoup'un karakterine ne olduğunu bilme arzusu, filmin zaman imge yapısından dolayı artık gereksiz olur. Deleuze'ün dediği gibi bu durumda neyin ha-yali veya gerçek, fiziksel veya zihinsel olduğunu artık bilmiyoruz, kafaları karıştığı için değil, bilmek zorunda olmadığımız ve artık soracak bir yer bile olmadığı için (2021, s. 35) dir.

Psikanalitik film teorisi, filme ya da izleyiciye, arkeolojik bir perspektiften yaklaşır. Bu durum, anne/baba/çocuk Ödipal üçgeninin psikoseksüel izleri olarak ekranda sembolik senaryoları gün yüzüne çıkarır. Şizoanaliz, geçmişin sembollerini-

ni ortaya çıkarmak yerine, oluş içindeki yaşama dinamik bir yaklaşım sunar. Filmin etkisini deneyim olarak keşfetmeye yardımcı olur. Şizoanaliz, Freud'un parano-yak Ödipal yapılarından kurtularak, beden ve psişenin yeni bir haritasını, Organ-sız Bedeni geliştirir. Akışkan ve değişen bu beden, oluş içinde "yetim bilinçdışının" öznel öncesi zihinsel ve duygusal güçlerinden yararlanır. Şizoanaliz, sanat kadar siyaseti de yeniden düşünmek için geniş çapta uygulanabilir. Şizoanaliz bize akış-kan, kapsayıcı ve iyimser bir arzu mikropolitikası sunmaktadır.

Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Etik Kurul Onay Bilgisi

Etik kurul iznine gerek yoktur.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Çalışma herhangi bir destek almamıştır. Teşekkür edilecek bir kurum veya kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akay, A. (2015). *Minör Politika*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2010). Film Çözümlemeleri. 04 24, 2022 tarihinde http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmcozumlemeleri.pdf adresinden alındı
- Artaud, A. (1965). *Anthology*. (J. Hirschmann, Dü.) San Francisco: City Lights Books.
- Badiou, A. (2005). *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy*. (O. Feltham, & J. Clemens,, Çev.) London: Continuum.
- Badiou, A. (2006). *Polemics*. (S. Corcoran, Çev.) London: Verso.
- Barker, M., & Mathijs, E. (2008). *Watching the Lord of the Rings*. Peter Lang: International Academic Publishers.
- Benjamin, W. (1968). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. H. Arendt içinde, *Illuminations* (H. Zohn, Çev., s. 217-51). New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. (H. Zohn, Çev.) London: Verso.

- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation French Film and The Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Beugnet, M. (2011). *French Cinema and the New Extremism The Wounded Screen*. T. Horeck, & T. Kendall (Dü) içinde, *The New Extremism in Cinema From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Beugnet, M., & Sillars, J. (2001). *Beau Travail: Time, Space, and Myths of Identity*. *Studies in French Cinema* (Cilt 1, s. 166–73). içinde
- Birks, C. (2013). *Violent Subjectivity: New Extremist Cinema And The Philosophy Of Jean-Luc Nancy*. Vancouver: The University of British Columbia.
- Buchanan, I. (2007). Is a schizoanalysis of cinema possible? *Cinemas: Revue d'études*(16), 117-45.
- Buchanan, I. (2008). Introduction: Five Theses of Actually Existing Schizoanalysis of Cinema. I. Buchanan, & P. MacCormack (Dü) içinde, *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* (s. 1- 15). London: Continuum International Publishing.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cartwright, L. (2008). *Moral Spectatorship Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*. Durham: Duke University Press.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. (P. Patton, Çev.) New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman - İmge*. (B. Y. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Çev.) London: University of Minnesota Press Minneapolis.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*. (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Denis, C. (Yöneten). (1999). *İyi İş [Sinema Filmi]*.
- Elsaesser, T. (2012). *European Cinema and The Postheroic Narrative: Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and Beau Travail*. *New Literary History*(43), 703-725.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Horeck, T., & Kendall, T. (2012). *The New Extremisms Rethinking Extreme Cine-*

ma. Cinephile, 2(8), 4-9.

McGovan, T. (2012). Gerçek Bakış. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Palmer, T. (2011). Brutal intimacy : analyzing contemporary French cinema. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Patrick Grandperret (Yapımcı), Claire Denis (Yönetmen).1999.Beau Travail (Sine-
ma filmi), Fransa: N.E.W. Yorker Video DVD

Quandt, J. (2004, February). Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema. Artforum: <https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199> adresinden alındı

Río, E. d. (2008). Deleuze and the Cinemas of Performance Powers of Affection. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rodowick, D. (2018). Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Romney, J. (2000, October 19). Interview with Claire Denis. www.filmunlimited.co.uk: www.filmunlimited.co.uk/interview adresinden alındı