

**T.C.**  
**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**GÖÇEBELERİN MEKÂN VE ŞİZO-ÖZNE  
DENEYİMLERİ-KORKORO FİLM ÖRNEĞİ**

**Meltem DEMİRTAŞ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN**

**Mardin 2019**

**T.C.**  
**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**GÖÇEBELERİN MEKÂN VE ŞİZO-ÖZNE  
DENEYİMLERİ-KORKORO FİLM ÖRNEĞİ**

**Meltem DEMİRTAŞ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN**

**Mardin 2019**

T.C.  
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzüm Sosyoloji Anabilim Dalı 15761010 numaralı öğrencisi Meltem DEMİRTAŞ'ın hazırladığı "Göçebelerin Mekân ve Şizo-Özne Deneyimleri-Korkoro Film Örneği" başlıklı Tezli Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 02/08/2019 Cuma günü saat 16:00'da yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Sıtkı KARADENİZ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Devrim ERTÜRK

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN



ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun ...../...../20.. tarih ve ...../..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../20..

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ömer BOZKURT

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ .....	1
Yöntemsel Tartışmalar .....	4
Amaç .....	4
Yöntem .....	5
ve Filme Dair.....	8
1. GÖÇEBE KARAKTERLERİN “OLUŞ” HALLERİ .....	12
1.1. Göçebe-lik .....	12
1.1.1. Göçebe Bilimi Üzerine: Deleuze ve Guattari.....	12
1.2. Göçebe- Oluş: Taloché .....	17
1.3. Çororo: Yersizyurtsuzlaşma- Yeniden Yerliyurtlulaşma .....	26
2. GÖÇEBE MEKÂNLAR VE DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİ.....	36
2.1. Mekân, Mekânsızlık ve Mekânın Dönüşümü.....	36
2.2.Taloché’un Mekânları: Aykırı Mekân Tahayyülleri .....	44
2.3. İktidar Simgesi Olarak: Kamplar .....	55
SONUÇ .....	62
KAYNAKÇA.....	65
ÖZGEÇMİŞ .....	70



## ÖN SÖZ

“Göçebe-oluş”, potansiyel bir akışa sahip, çoğalan, çoğaldıkça bölünen ve bölünen her bir parçacığın diğer bütün “öteki” parçacıklarla birleşme ihtimalini barındıran ve bu ihtimalin de yeniden-oluşuma imkan verdiği dinamik ve üretken bir süreci ifade eder. Deleuze ve Guattari literatüründe karşılık bulan bu kavramın verdiği enerjiyle bu “oluş”tan türeyen ‘devrimci-özne’, diğer bir ifadeyle ‘göçebe-özne’ kavramı da merak uyandıran ve karşılaşmayı hayal ettiğim bir imge halini aldı. Bunun ütopyik olduğunun bilincinde olarak ‘devrimci-özne’de var olan potansiyeli barındıran karakterleri Korkoro filminde seyre dalmanın verdiği keyifle bu nadir rastlanan keyifli ‘an’ı devam ettirme isteği bu çalışmayı başlanırdı. Göçebe-özne’de var olan ve dizginlenemeyen akışkan arzu potansiyelinin, modern dönem ideolojik mekânlar ile pastoral (göçebe-kaygan) mekânların kullanım şeklini nasıl dönüştürdüğü ve bu yeniden-dönüşümün farklı ve alışılmışın dışında olan yeni direniş tarzlarını oluşturması meselesi cevaplanmaya meylederken; kurgusal göçebe karakterler yani fenomenler, içinde buldukları ötekilik (çingene, deli, yersizyurtsuz) durumları da kadraja alınarak bütün bu yeniden oluşumları failikler üzerinden anlama çabasında olan bu çalışma, gösteri endüstrisinin imkanları dahilinde ve eleştirel sosyal teorinin izinden karakterleri ve ilişkilendikleri mekânları tartışmaya açmaktadır.

Bu tartışmanın daha iyi ilerlemesi noktasında desteklerini esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN’e ve tezin yazılmaya başlandığı ilk zamanlarda tez danışmanım olan Dr. Öğr. Üyesi Sıtkı KARADENİZ’e sevgi ve teşekkürle. Tezin son halini almasına fikirleriyle katkı sunan arkadaşım Mehmet Veysel SUNDU’ya sevgi ve selamlarımla. Ayrıca tezin bütün aşamalarında beni destekleyen arkadaşlarıma ve aileme sevgi ve minnetle.

**Meltem DEMİRTAŞ**

**Mardin 2019**

## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

### Göçebelerin Mekân ve Şizo-Özne Deneyimleri -Korkoro Film Örneği

Meltem DEMİRTAŞ

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

2019: 78 Sayfa

Mekân kurgusunun kendisi bizleri dinamik bir sürecin içerisine sürükler ve bu sürüklenişte, mekânın; olduğu yerde durma hallerinin (iç dinamizmin ötesinde) göçebelikteki; sürekli hareket etme durumuna tekabül edişinin sinematografik bir okuması yapılmaktadır. Modern çağın uzaylıları olarak, yer çekimine direnen birer Çingene olmayı yeğleyenlerden birer kesit vermeyi amaçlayan bu çalışma kişileri ve mekânları divana yatırmadan, durmak istedikleri yerden sosyolojik bir zeminde anlamayı amaçlar. Çingenelerde göçebelik hallerinin zorunlu mekânlarda sıkıştırılması 'Korkoro' filminin analizi üzerinden yorumlanmaktadır. Karakterlerin 'göçebe-oluş' ve 'yersizyurtsuzluk' çizgilerine mesafeleri, bu mesafeyi olabildiğince azaltan akışkan arzuları ve tüm bu oluş hallerinin 'mimesis'i 'katarsis'e nasıl dönüştürdüğü gösterge biliminin imkanlarıyla analiz edilirken bu karakterlerin mekânla kurduğu ilişki ve mekânın değişim- dönüşümü incelenmektedir. Çapraz ilişki bağları kurmayı amaçlayan bu çalışma, "şizoanaliz" ve "psikanaliz", "anormal" ve "normal", "göçebe" ve "yerleşik", "yersizyurtsuz" ve "yerliyurtlu" gibi karşıtlıkları kapitalist kod, modern zaman ve rasyonel aklın eleştirel söylem analizini içermektedir. Bütün bu oluş hallerinin mekânın politik bir zeminde inşasında nerede durduklarına ve bu duruşun taşıdığı potansiyellerin kalmak ve kaçmak arasında çizdiği kıvrımlara Marks'ın 'görev ve sorumluluk' bilinciyle gerçekleşen direniş formundan ziyade; "şizoanaliz"deki 'serbest bırakılan arzu' akışlarından gücünü alan ve alışılmışın dışında olan yeni bir devrimci kodla imkan bulması eleştirel bir sosyal teori çalışmasıyla sunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çingeleler, Göçebelik, Göçebe-Oluş, Korkoro, Mekânın Dönüşümü.

# ABSTRACT

Master Thesis

## Place and Schizo Subject Experiences of Nomads -Korkoro Movie Example

Meltem DEMİRTAŞ

Mardin Artuklu University

Institute of Social Sciences

Department of Educational Science

2019: 78 Pages

The fiction of space itself drives us into a dynamic process, and in this drift, space; in situations of standing (beyond internal dynamism) in nomadism; a cinematographic reading of the correspondence to the state of continuous movement can be made. This study which is aiming to give a cross section from those preferring to be Gypsies as aliens of the modern era and resisting to the gravity will focus on comprehending individuals and spaces in a sociological base where they want to stand without analyzing them on divan. The compaction of nomadic situations in gypsies in compulsory places is interpreted through the analysis of 'Korkoro'. While the distances of the characters to the 'nomad-formation' and 'deterriotorialisation' lines, the fluid desires that reduce this distance as much as possible and how all these occurrences transform 'mimesis' into 'catharsis' are analyzed with the possibilities of the science of semiotics and the change-transformation of these characters with space is examined. This study, which aims to establish cross-link ties, includes critical discourse analysis of rational mind, modern times, capitalistic code, and the contradictions such as "schizoanalysis" and "psychoanalysis", "abnormal" and "normal", "nomadic" and "resident", "deterriotorialised and "terriotorialised". In Where all these states of existence are located in the construction of the space on a political ground and the curves drawn by the potentials of this stance between staying and escaping is presented in a critical social theory study that it becomes possible in an unusual way to find an opportunity with a new revolutionary code that takes its power from the liberated desire 'flows in "schizoanalysis" rather than the form of resistance realized by Marx's sense of 'duty and responsibility'

**Key Words:** Gypsies, Nomadicity, Nomadic- Formed, Korkoro, Transformation Of Space.

## ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Yolda Olmak .....	16
Şekil 2. Taloché .....	17
Şekil 3. Doğa-Oluş .....	20
Şekil 4. Çororo .....	26
Şekil 5. Çororo'nun Kahramanı Taloché .....	28
Şekil 6. Göçebenin Mekânı .....	31
Şekil 7. Sevgi .....	32
Şekil 8. Mekânsızlık .....	39
Şekil 9. Demirci .....	41
Şekil 10. Kesit .....	42
Şekil 11. Kurumuş Yapraklar .....	46
Şekil 12. Ayna .....	47
Şekil 13. Kurmalı Saat .....	48
Şekil 14. Suyu Özgür Bırakın.....	49
Şekil 15. Özgürlük .....	51
Şekil 16. Kurallar.....	55
Şekil 17. Sınır .....	56
Şekil 18. Bakışlar .....	58
Şekil 19. Kamp Mekânı .....	60

## GİRİŞ

Göçebelik, yaşamın içerisinde kısmi bir düzenlilikle işleyen ve fakat yerlilikten birçok bileşenle ayrılan, hem kaygan mekânlar yaratan hem de bu kayganlıkla beraber özgürlük alanları oluşturabilen bir yaşama şeklidir. Bu mekânsal bir hareketliliği barındırmakla birlikte bireye atfen bir iç dinamizm de barındıran oluşumdur. Bu oluş durumu zeminden gücünü alan ve fakat akışkan olan kodları içermektedir. Bu kodlar yaşamsal olanı içeren ve kuşaktan kuşağa aktarılan, bazen yükselen bazen alçalan; bazen artan, bazen azalan ama ne şekil ilerlerse ilerlesin yok olmayan ve hayata yön veren bileşenlerdir.

Göçebeler üzerine kavramsal bir çerçeve oluşturan Deleuze ve Guattari, göçebe bilimi üzerine yazmış oldukları Bin Yayla metninde göçebenin; kaygan, bir yere sabitlenmeyi kabul etmeyen özgür yaşama biçimini, arzunun; akışkan ve bastırılmayan, üretken ve devrimci oluşuyla ilişkilendirir. Sinemaya Tony Gatlif tarafından uyarlanmış olan ‘Korkoro’ filmi ise, bizlere Çingenerler özelinde göçebelik olgusunu bu devrimci kodlar üzerinden okuma ve anlama imkanı sunmaktadır. Bu sunuş göçebelik üzerinden; göçebe-oluş, mekân-oluş ve bu bağlamda yeniden yerliyurtlu olma reddinin açabileceği yeni kapıları aralamaktadır. Bu olanaklar yeni kaçış çizgilerinin doğrusal olmasa da dolaylı bir varış potansiyelini taşımaktadır.

Göçebelikle birlikte ilişkilendirip kavramsal çerçevede ele alınan bir diğer mesele de mekân kavramı ve bunun değişim, dönüşümüdür. Bütün mekânların yüceltiildiği ve aynı derecede alaşağı edildiği göçebe kültürden yola çıkarak oluşturulacak bu çalışmada; yeni bir mekânın oluş ve dönüşümü üzerine düşünürken alışılmışın aksine sürekli bir kalıcılık arz eden mekânları reddeden ve kaygan mekânları, göçebe mekânları tercih eden Çingenerlerin politik sebeplerle zorunlu bir hapsedilme durumunun bu zoraki mekânlar üzerindeki çift taraflı dönüştürücü etkisi analiz edilmektedir. Mekânın çizdiği sınırlar ve görüntü sisteminin sınırları bir araya geldiğinde karakterlerin oluş halleri sınırları aşip yersizyurtsuz bir zeminde yeniden sergilenmektedir. Bu yapı psikanalitik bir yapılanmanın ötesinde bütün toplumsal ağların içinde; geçmişi, şu anı ve geleceği bir ritimsellikle (zamansallıkla) içine alır.

Zamanın ritmi yalnızca geçmişe takılı kalmayan ve bir fiksasyonla ilerlemeyen, şimdiki genişleten bir anlamlar akışıyla ilerler.

Bu ritmin içerisinde oluşturulan kurgu, iki ana bölümden oluşmaktadır. Filmin şizo karakterleri; Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz yöntemine, Freud'un psikanalizine, Lacan'ın dil çözümlemelerine ve Nietzscheci potansiyel gücün keşfine tabi tutulmaktadır. Diğer taraftan mekânın oluşumu ve failerin mekâna nasıl sirayet ettiği meselesi çağdaş kent kuramcıları izleğinden okunmakta ve ilk bölümde analize tabi tutulan karakterlerin bu farklı mekân deneyimlerine karşı tutumları, failerin mekâna etkileri ve mekânın failer üzerindeki akışkan temasları ilk bölümdeki şizo-öznelerin taşıdıkları arzu potansiyelleri üzerinden analiz edilmektedir.

Metnin birinci bölümünde; göçebeliğin Çingener özelinde taşımış olduğu anlamlara ve göçebe oluşun öteki olmak ile ilişkisine bakılmaktadır. “Şizoanaliz”e ilişkin iki kavram, ‘göçebe-oluş’ ve ‘yersizyurtsuzlaşma’ Deleuze ve Guattari'nin felsefik epistemelerinden yola çıkarak açıklanmaya çalışılmakta ve bu kavramların içerisinde yer alan kodların analize tabi tutulan filmdeki iki özel karakterin -Taloche ve Çororo- bu söz konusu kodları hangi açılardan barındırmakta olduklarına bakılmaktadır. Bu potansiyeli barındırmaları sebebiyle psikanalizin suçluluk hissiyatını tersine çeviren ve bu bastırılmış arzuyu serbest bırakan iki karakterin “çocukluk” ve “delilik” arasında gidip gelen kurgusuna Deleuze ve Guattari gibi ‘psikanaliz’e karşı ‘şizoanaliz’ yöntemini önceleyerek karakterler analiz edilmektedir. Taloche karakterinin dizginlenemeyen akışkan arzusu ve doğaya ilişkin karakteri onu özgürlüğü her koşulda önceleyen bir ‘şizo-özne’ oluş potansiyeline nasıl yaklaştırdığına, ‘doğa-oluş’ ve ‘göçebe-oluş’ serüvenine; Çororo'nun ise, psikanalizi tersyüz eden çocukluk deneyiminin onu ‘yersizyurtsuz’ bir zeminde okumamıza nasıl imkan verdiğine bakılmaktadır.

İkinci bölümde ise, mekâna çağdaş kent kuramcıları Henri Lefebvre ve David Harvey'in perspektifinden bakarak ve mekânın politik bir zeminde inşa edildiği düşüncesinden yola çıkarak “mekânsızlık”, “göçebe mekânlar”, “kamusal mekân” ve zorunlu mekânlardan olan “kamp mekânı” filmin sunduğu imkanlar çerçevesinde analiz edilmektedir. Ötekilerin ‘öteki’ olarak görülmesinin sebepleri ve bu ötekiliğin

yaratmış olduğu zorluklar ingeneler özelinde tartışmaya açılmış olup bu durumun üretim ağlarıyla ilişkisi ve mekâna yansımaları ‘uzakta tutma’ ve ‘kapatma’ politikaları ötekileri kadraja alacak şekilde ele alınmaktadır. Pastoral bir yaşantıyı tercih eden ingenelerin farklı mekân tahayyüllerine ilişkin gözlemler -modern zamanın rasyonel akılla inşa ettiği toplama kampları, okul ve diğer resmi kurumlar-eleştirel bir zeminde ve göçebeler özelinde tartışmaya açılmaktadır. Göçebe bir ruhla ingenelerin film boyunca ilişkilendiği bu mekânlarda praksisin yeni kaçış yolları keşfetme imkanı sunup sunmadığına bakılmaktadır. Yeni imkan ve direniş kodlarının izini süren bu çalışma aynı zamanda mekânda konumlanan bazı nesnelere kullanım şekline, değerine ve başkalaşım haline de dikkat çekmektedir.

Metnin yöntemsel tartışmalar bölümü eleştirel söylem analizi ve fenomenolojik yaklaşımın neden tercih edildiği ve bu çalışmanın asıl meselesinin ne olduğu tartışmasını içermektedir. Fenomenlerin ekranın diğer ucunda –mış gibi yaptıkları yaşam kesiti, bu çalışmada yapılan betimlemeler ve kavramsallaştırmalar neticesinde yaşananları yorumlama imkanı vermektedir. Görüntü sisteminin kendisi bizlere bu ve benzeri imkanlar sunarken bu çalışmada o imkanların bizlere yeni yollar, yeni çizgiler çizme olanakları irdelenmektedir. Bunu yaparken ‘Korkoro’ filmi üzerinden ‘göçebe-oluş’un mekâna tekabül ediş halleri sosyolojik kavramlarla betimlenmeye çalışılmaktadır. Betimlemenin verdiği gle filmdeki mekânlar ve kritik karakterler zamanın genişletilmiş formuyla ama daha çok o dönemin koşulları içerisinden okunmaktadır.

Son olarak bütün bu oluş hallerinin özünde bir direniş kültürü de barındırdığı düşüncesinden yola çıkarak; ‘yersizyurtsuz-oluş’ halinin Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus’unda yoğun olarak hissedilen ve daha çok devrimci bir nitelik taşıyan şizo-karakterlerin hayatın en gündelik, en sıradan ve aynı zamanda en öteki meselelerine ve bunlara dair çıkmazlara söylem geliştirme potansiyeli ele alınmaktadır. Hem kamusal mekân hem de gündelik mekânda çerçevenin içine girenler, onun sınırlarını da aşmak hevesiyle deneyimlenmektedir. Mekâna atfedilen bütün politik ithamların karşılık bulup bulmadığına filmdeki mekân örnekleri üzerinden bakılmaktadır. Post-modern zamanlarda kaleme alınan bu çalışma, bu dönemin en önemli meselelerinden olan ‘zgrlk’, ‘haz’ ve ‘anlam’a dair

arayışların yoğunlaştığı -ki bunlar aynı zamanda kapitalist yeniden üretim çarkının içerisinde sanal alım satım ilişkilerine sıkıştırılmış ve sürekli yitirilen, azalan ve yok olmaya yüz tutmuş anlamlardır- bu arayışların zaman-mekân ilişkisi içerisinde açılım gerektiren meselelerini anlama çabasıdır.

## **Yöntemsel Tartışmalar**

### **Amaç**

Bu çalışma, Korkoro filmi özelinde şizoanalizde ifade bulduğu şekliyle göçebe-oluş potansiyeli taşıyan karakterlerin mekânın kullanım şeklini nasıl belirlediği, filmde görünen farklı mekân dinamiklerinin göçebe karakterler aracılığıyla nasıl farklı bir forma girdiği ve bu belirlenim halinin ne tür kaçış çizgileri yarattığı sorusunu cevaplamaya çalışır. Bu farklı ve özgün imkanların görünür kılınması “öteki” olarak görülen, çok yazılıp çizilmeyen ve hatta dillendirilmeyen Hitler dönemi Çingene katliamının çok küçük bir bölümü dahi olsa kadraja almayı amaçlar. Temeldeki sorunun cevabına yönelik yapılan bütün kavramsal tartışmalar felsefik, sosyolojik ve bazı bazı psikolojik epistemenin bütünleşik bir sunumunu vermeyi amaçlamaktadır. İlk paragrafta ifade edilen temel soruya yanıt bulmaya çalışırken, göçebelik ve mekân üzerine modern kuşak literatür taraması yapmayı, Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz yöntemine içkin yersizyurtsuz ve göçebe-oluş kavramlarını film karakterleri aracılığıyla okumayı ve son olarak mekân mefhumunu ideolojik bir ürün olarak filmdeki farklı mekân temsillerinde incelemeyi amaçlamaktadır.

İster göçebe olun ister olmayın zorunlu olarak yeni bir yere gitmek durumunda kaldığınızda yeni bir “mekânınız” olur. Kalıcı bir mekâna alışık olmayan ve bunu bilinçli olarak reddeden, alışılmışın dışında olan ya da normatif yapı tarafından öyle görülmek istenen Çingenerin “öteki” olma durumu hem mekânsal hem de günlük yaşam deneyimleri üzerinden okunmaya çalışılmaktadır. Çingenerin göçebeliği hangi açılardan tehdit oluşturmaktadır? Çingener, yerleşik yaşam tehdidine karşı nasıl refleksler geliştirmektedir? Anısal belleklerini diri tutmak, gelenek ve göreneklerini devam ettirmek isterken kapatılmaya çalışıldıkları yeni mekânları nasıl kullanmakta, nasıl mekânları tercih etmekte ve tercih edilen ya da girmeye zorlandıkları mekânlar nasıl dönüştürülmektedir? Yaşam şekilleri yeni



mekânlarda nasıl karşılık bulmakta, yerli halkla etkileşimleri nasıl ve hangi parametreler üzerinden kurulmaktadır. Kendi aralarında nasıl bir dayanışma ağı geliştirmekte ve kriz anlarında nasıl bir araya gelmektedirler? Göçebe Çingenelere ait habitus yeni mekânlarda nasıl konumlanmaktadır? Bütün bu sorularla birlikte metnin girişinde ifade edilen asıl mesele çalışmanın içeriğinde cevaplanmaya çalışılmaktadır.

“Kurgusal ya da bilim kurgusal örnekler bile teorik derdinize hizmet edebilirler. ‘sıra dışı olayların’ hangi koşullar altında gerçekleştiğini ve hangi engellerin bunları sürekli gerçekleşmekten alıkoyduğunu hayal etmenize imkân tanıyabilirler” (Becker, 2015: 149- 150).

## **Yöntem**

Tony Gatliff’in yönetmenliğini yaptığı Korkoro isimli film üzerine yapılan bu çalışma, nitel araştırma yönteminin, fenomenolojik yaklaşımın ve eleştirel söylem analizinin tanımlarına uygun şekilde analiz edilmektedir. Filmler birer kurgu olduğundan göçmenlerin davranışlarını bire bir gözlemleyemeyeceğimizden yapılan gözlem bir kurgunun sonucu olacaktır. Hayatı kendi tecrübeleriyle ve algılayış şekliyle deneyimleyen yönetmen tarihsel bir olayı kendi kurgusal perspektifinden bizlere sunmuştur. Bu sunuş kendi içerisinde bir söylemi barındırır ve bu söylemin aktarımı, karakterlerin davranışları, kendi aralarındaki ilişki şekilleri, kullandıkları dil ve daha birçok iletişim şekliyle yola çıkarak seyirciyle buluşur. Seyirci görüngü biliminin imkanlarıyla filmdeki olayları, karakterleri ve mekânları irdeler.

Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelere gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdelerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar (Benjamin, 2016 : 72).

Zaman hızlıca akıp giderken anı tutmanın muhafaza etmenin çeşitli yolları vardır ve bu yolların ortak hedefi o anda olup biteni kayıt altına almaktır. Fotoğraf ve sinema da bu amaca hizmet etmektedir. Anı tutma, muhafaza etme, saklama, biriktirme, çoğaltma, yayma gibi özelliklerin dışında belge niteliği taşıyan fotoğraf

ve bütün bunları içinde barındıran filmsel görüntü bunların dışında izleyicinin seyirlik olana dört boyutlu ulaşmasının imkanını sunmaktadır. Tarkovski'ye göre görüntü; öklidvari bir mekânla sınırlı olan bilincimizle hakikat arasındaki karşılıklı ilişkiyi tanımlayan bir tür denklemdir. (Tarkovski, 2008: 91) Öyleyse sinema da bu hakikate hizmet etmek için imgelerin hızlıca hareket ettirildiği bir denklem çözücüdür. “Sinematografik imge ise her zaman dividüeldir. Bunun nihai nedeni, çerçevelerin çerçevesi olarak ekranın, manzaranın geniş plan çekimleri ile yüzün yakın plan çekimleri, astronomik bir sistem ile tek bir su damlası gibi, mesafe, rölyef ve ışık bakımından ortak paydaya sahip olmayan parçalara bir ortak ölçü veriyor olmasıdır. Tüm bu yönlerden çerçeve imgenin yersizyurtsuzlaşmasını sağlar” (Deleuze, 2014: 28-29).

“Sinema, insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden değil, fakat aynı zamanda bu aygıtın yardımıyla çevreyi betimleyiş biçiminden de kaynaklanır” (Benjamin, 2016: 71). Çingenelerin farklı mekân deneyimlerine ve mekânı dönüştürme potansiyellerine bakarken bunu bir sinema filmi üzerinden analiz etmeye çalışmanın asıl sebebi; zamanda ve mekânda bolluk yaratan bu görüntü endüstrisinin imkanlarını kullanmaya çalışmaktır. Sinemanın zamanda ve mekânda yaratmış olduğu bu imkan imgeler arası gerçekleşen ve bir şekilde ekranı aşip izleyiciyle buluşan ve her birinde farklı duygulanımlar ve anlam akışları yaratan her türlü eylem şeklini ifade etmektedir. Deleuze ‘zaman-imge’de imge üzerine şunları aktarmaktadır:

Önemli olan ...iki imge arasındaki, imgeler arasındaki çatlaktır: Her imgenin boşluktan çıkıp geri ona dönüşmesi anlamına gelen bir aralıklanma...Bir imge verildiğinde, ikisi arasında bir çatlak yaratan başka bir imge seçilmelidir...Çatlak çağrışımla ilişkisinde aslidir... Yarık asli hale gelmiştir ve bu şekilde genişlemektedir.... İki eylem, iki duygulanım, iki görsel imge, iki ses imgesi, ses ve görüntü arasında: ayırt edilemez olanı görünür yapmak...(Deleuze, 1989: 179-180 Aktaran Zizek, 2013: 110).

İmgenin sıralı diziliminden kaynaklı bu çatlak Korkoro filmi özelinde “göçebelik”, “mekân” ve “göçebe karakterler”in belli başlı izah edilmesi görece daha karmaşık ve fakat doğası gereği daha geçişken meselelerin muğlak çerçevesini daha

görünür kılmayı amaçlamaktadır. Korkoro filminde mekânın kullanım şeklinin merak uyandıran noktalarına cevap bulmaya çalışırken izleyici olarak olaya dahil olup, yaşananları onların gözünden anlamlandırmaya çalışırken, yorumlayıcı fenomenolojik yaklaşım kullanılmaktadır. “Bu seyirlik serüvende film karakterleriyle birlikte biçimlendirici deneyimlere tanıklık edip bir ölçüde onların sezgilerini vekaleten paylaşıyoruz. Film endüstrisinin bu imkanı sayesinde filmin karakterleriyle aynı zamanda duygulanabilir ve yaşananlara perde arkasından tanıklık ederiz” (Ballantyne, 2012: 60). Yine aynı şekilde sosyo-kültürel olarak ele alınacak film, karakterlerin tepkileri ve refleksleri farklı disiplinlerden de faydalanarak kendi koşulları içerisinde anlamlandırmaya çalışıp bu kendilerine has olan iletişim şekline; yaşamları, anlamları ve değerleri üzerine ipuçları bulmaya çalışacağız. Bulduğumuz bu ipuçları politik ve ideolojik bir çerçevede ele alınacağından kullanacağımız teknik de eleştirel söylem analizi olacaktır. “Eleştirel teori kendi dilinde iletilmek zorundadır. Bu, içerikte olduğu kadar biçimde de diyalektik olmak zorunda olan çelişkinin dilidir” (Debord, 2014: 149).

Söylem analizi farklı disiplinlerden yararlanarak sembolik sistemin bütün işaretlerini yorumlamaya çalışır ve analiz edilen şey her neyse (görsel ya da yazılı metin) onun ideolojik bir sunumunu yapar. Söylem analizi politik ve ideolojik olanla yakın bir temas kurarken bu tarz ilişkilerin belli bir söylem etrafında nasıl değişim ve dönüşüme uğradığını gösterir. (Sözen, 2014: 82, Aktaran Çetin, 2017: 71) Söylem analizi “dil, söylem ve imgeler ile ilgilenir ve medya mesajlarının ideolojik ve politik boyutlarına dikkati çeker. Söylem analizi hem dilbilim hem de göstergebilimin tekniklerini kullanan bir yaklaşımdır” (Yan Dijk, 2002: 109 Aktaran Çetin, 2017: 69). “Dilin ve özelde metaforun ortak ve bilinçdışı dil öncesi deneyimleri harekete geçirme gücü, olasılıkla sadece empatinin doğmasını değil, aynı zamanda iki kişinin bilinçdışları arasındaki iletişimi de mümkün kılan etmen olması gayet mümkündür” (Parman, 2012: 89). Korkoro filmi politik bir sürecin Çingeneler üzerinde yaratmış olduğu eşitsizlik, ötekilik, soykırım ve dikta rejiminin kapatma mekânlarını konu alır ve böylesi bir tarihsel sunum ideolojiden ayrı ele alınamayacağından eleştirel bir söylem üretilir ve bu bağlamda kullanılan teknik eleştirel söylem analizidir. Eleştirel

söylem sosyal olayların politik sunumunu yaparken simgesel ve imgesel olanın arkaik bir analizini yorumlamaya çalışır.

Göçebelik ve mekân üzerine sosyolojik okumalar çerçevesinde izahlar yapılmaya çalışırken bu izahlar da kavramlar üzerinden olmaktadır. Blumer, kavramlar olmadan bir bilime sahip olunamayacağını öne sürerdi. “Kavramlar olmadan nereye bakacağınızı, neyi arayacağınızı ya da aradığınız şeyi bulduğunuzda bunun aranılan şey olup olmadığını nasıl fark edeceğinizi bilemezsiniz” (Becker, 2015: 184). “Sosyal bilimlerdeki kavramsal şemalar, hem sokaktaki bireylerin eylemleriyle toplumsal hayatı üretirken kullandıkları anlam çerçevelerine nüfuz etmeyi ve onları kavramayı, hem de bunları teknik kavramsal şemalarla ilişkili yeni anlam çerçeveleri içinde yeniden-inşa etmeyi gerektirmeleri anlamında bir çifte hermeneutiğin ifadeleridir” (Giddens, 2013: 104). Çingeneler hakkında bilmekten imtina edilen dönemlerden bir kesitin verildiği, görüntü sisteminin bu kayıt altına alma durumu, kavramların bu yeniden-inşasının verdiği güçle belli bir düşünümselliğin yolunu açmakta ve bizlere yeni imkanlar sunmaktadır.

Teori, iyi bilindiği gibi, dili sorgular; onu sarsar ve ortadan kaldırır. Kelimeler keyfi işaretlerden başka bir şey değildir; söylem ise biçimsel olarak bir araya getirir. Oysa, praksise bağlı olan, deneyim düzeyi olan söylemin, mantıksal (disjonktif) bir biçimle birlikte, fiilen aktarılabilen, duygusal ve duyumsal bir içerik de taşıdığı için bir anlamı vardır. Söylem, biçimi ve yapısıyla anlaşılır; ama yalnızca biçimle değil. İletişim bütün düzeyleri, bütün gerilimleri, bu düzeyler arasındaki çatışmalara varana dek varsayar; asla tam olmayan, ender olarak gerçek olan iletişim, semantik alanı ne taş gibi geçirimsiz ve sert varsayar ne de bir sis gibi akışkan; hem hareketi hem de nispi sabitleri içerir (Lefebvre, 2013: 364).

### **ve Filme Dair**

Çalışmamıza konu olan Korkoro(2009) isimli film, 1943 Fransa’sında yaşanmış gerçek olaylardan esinlenerek sinemaya uyarlanmıştır. Filmin yönetmeni Tony Gatlif Çingene asıllı bir yönetmendir. Film Fransa’nın bir köyünde geçmektedir ve o dönemde bir çok yere savaş ilan etmiş olan Hitler yönetimi, Fransa’nın bir bölümünü ele geçirmiş ve ülkenin bir kısmı Nazilerin kontrolünderken bir kısmı da Fransa devleti tarafından yönetilmektedir. 1933-1945

yılları arasında, Çingenerler Nazi rejimi ve işbirlikçileri tarafından soykırıma uğramıştır. Yerleşik yaşamı tercih etmeyip yollarda olmayı tercih eden, hem toplumun dışında kalan hem de ırksal olarak aşağı sınıf olarak görülen Çingenerler, Alman ırkının biyolojik saflığını tehdit ettikleri düşüncesiyle İkinci Dünya Savaşı sırasında, Nazi rejimi ve işbirlikçileri tarafından katledilmiştir. Aynı şekilde Fransa devleti de Almanlarla işbirliği yaparak kendi içerisinde çok da hoşnut olmadığı grupları toplama kamplarında öldürmeyi amaçlamış ve katliama ortak olmuştur.

Çingenerler de tıpkı Yahudiler gibi toplama kamplarına hapsedilmiş, öldürülmüş ya da Almanya ve Doğu Avrupa'ya sürgün edilmişlerdir. Fransa'daki işbirlikçi devlet başkanı Vichy yaklaşık 30.000 Çingeneyi toplayıp birçoğunu Dachau, Ravensbrück, Buchenwald ve diğer toplama kamplarına sürmüştür. "Holokost öncesi Sinti ve Roman nüfusu tam olarak bilinmediğinden ve araştırmaların yetersizliğinden, Holokost sırasında ölenlerin yüzdesini ve sayısını tahmin etmek zorlaşmıştır. Bilimsel veriler Sinti ve Roman soykırımında ölenlerin tahmini sayısını 220.000 ile 500.000 kişi arasında göstermektedir."<sup>1</sup>

Film tam da bu süreçte Fransa'nın bir köyünden geçmekte olan 15 kişilik Çingene ailenin kapatılma, yerleştirilme ve bütün bunlara karşı özgürlüğe olan tutkularını anlatmaktadır. Filmin yer-yurt mefhumuna ortak olan 'Gaco'<sup>2</sup> lar da bulunmaktadır. Gaco olarak dikkat çeken karakterlerden biri Çororo'dur. Çororo anne ve babasını Fransa'daki savaşta kaybetmiş bir çocuktur ve Çingene aile ile yollarının kesişmesi yetimhaneye verilmeyi kabul etmeyip yollara düşmesiyle başlar. Gaco olan diğer karakterler ise öğretmen ve aynı zamanda belediye çalışanı Matmazel Lundi ve Veteriner Theodore'dur. Matmazel Lundi Fransa direniş grubunun bir üyesidir ve filmin sonunda Alman askerleri tarafından yakalanıp işkence görür. Kendi ülkesinde bir kaçaktır ve o da diğer karakterler gibi yersizyurtsuz bir çizgidedir. Veteriner Theodore da amcasıyla birlikte yaşar ve bu hikayede bütün karakterlere bir anlamda yardımcı dokunan kişidir. Filmin ilerleyen

---

<sup>1</sup> <http://www.sifirayrimcilik.org/2014/09/romanlar-ve-sintiler-nazi-doneminin-kurbanlari/> /Tarih: 14.03.2019

<sup>2</sup> Gaco: Rom (Çingene) kültür dairesinin dışındaki şahıslara, bizzat kendileri tarafından yapılan nitelemedir. Bkz. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gaco> / Tarih: 14.03.2019

bölümlerinde Theodore da kendini bu kaygan zeminin içinde bulur ve ait olduğu yer, değerler ve bütün yaşantısı sarsılır.

Filmin en güçlü karakterlerinden biri de Taloché'tur. Taloché hem bu çalışmanın başlamasına hem de filmin kendisine güç veren kişidir. Taloché psikoloji biliminin kategorize ettiği şekliyle çeşitli hezeyanları olan bir delidir. Taloché'un kabına sığmaz göçebe oluşu, isyan ve direniş ruhu, özgürlük hakkını temsil şekli onu özel bir değerlendirmeye tabi tutar. Taloché gerçek hayattaki ismiyle Thiérrée, çok yönlü bir kişidir. Ona dair yaptığımız kısa bir araştırmada kemancı, sirk göstericisi, tiyatro oyuncusu, yönetmen ve filmde de gördüğümüz gibi başarılı bir aktör olduğunu öğreniyoruz. Anne ve babası da sirk performansçısı olan Thiérrée, aynı zamanda Charlie Chaplin'in torunudur.

Çingene aile daha önce de gelmiş oldukları köye giriş yaptıktan sonra Belediye dairesinde pasaportları kontrol edilir ve Çingenele göçmen kartları verilir. Bu onların Fransa'nın sınırları içerisinde hareket etme imkanı veren ve bir şekilde devletle ilişkilenmelerini zorunlu kılan sistemsal zorunluluklardan biridir. Filmin akışı içerisinde göçmen kartları ellerinden alınıp Fransa yollarında yolculuk yapmaları yasaklanır. Alman hükümeti çıkardığı yasalarla göçebeliği Çingenele için yasaklamıştır. Amaç göç etmelerini engellemek ve sabitlendikleri mekânlarda onları toplama kamplarına daha rahat toplamaktır. 15 kişilik Çingene aile Fransa devletinin de yardımıyla Alman askerleri tarafından toplama kampına götürülür ve kamplarda yaşanan trajedi bu defa Yahudiler üzerinden değil Çingenele aracılığıyla aktarılır.

Bir süre sonra Belediye çalışanı Matmazel Lunda ve Veteriner Theodore'un yardımıyla Çingenele kamptan çıkarılır. Veteriner Theodore kendi adına tapolu toprakları ve köyde babasından kalma evi Çingene ailenin adına geçirir ve artık bir eve yerleşip "Gaco" yani "Çingene olmayanlar" gibi yaşamaları sağlandığından kamptan çıkmalarına izin verilir. Daha sonraki süreçlerde ailenin köydeki yerleşik yaşama adapte olamayışı, köylülerle yaşamış oldukları sıkıntılar ve göç etmek için yaptıkları girişimler anlatılır. Bu sürede günlük yaşam ritüelleri, ne tür işlerde çalıştıkları, üretim süreçlerine nasıl dahil oldukları, kullandıkları dil, dini ritüeller ve alternatif hayatta kalma yöntemleri anlatılır.

Taloche'un ölümü ve diğer Çingenerin yakalanmasıyla film trajik bir sonla biter. Taloche film boyunca ilişkilendiği bütün mekânlarda Almanların Yahudilere toplama kamplarında yaptıklarını çoğumuz okumuş, izlemiştir fakat o dönemde binlerce Çingene toplama kamplarında hayatlarını kaybetmiştir ve *Porajmos*<sup>3</sup> çok da bilinen bir olay değildir. İster Çingener devletın hemen hemen hiçbir kurumunda bulunmadıkları ve istenilen üretim ağında yer almadıkları için yok sayıldıklarını gerekçe gösterelim, ister diğer resmi kurumlar gibi okulu reddettikleri ve okuma yazmayı bilmediklerinden yazılı aktarımda bulunmadıklarını söyleyelim bu haberdar olmama meselesine, hakikati yansıtmaya dahi, onların yaşanan bu kötü zamanları yazmak, konuşmak, aktarmak istememeleri olarak görmek onların göçebe ruhuna daha yakın bir ihtimal gibi görünüyor.

---

<sup>3</sup> Porajmos: Kelime anlamı yok etme ve yıkımdır. Çingene katliamına verilen isimdir. II. Dünya Savaşı'nda Hitler yönetimindeki Nazi Almanyası tarafından yapılan soykırımdır ve Roman katliamı olarak da geçmektedir. Bkz. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Porajmos/> Tarih: 14.03.2019

# 1. GÖÇEBE KARAKTERLERİN “OLUŞ” HALLERİ

## 1.1. Göçebe-lik

### 1.1.1. Göçebe Bilimi Üzerine: Deleuze ve Guattari

Göç olgusunun kendisi kompleks bir ağla çevrilmiş olup göç çerçevesinde belirlenecek olan değişkenler tekrardan bu ağ içerisinde anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Göç en kaba haliyle mekânsal olarak hareket etme durumudur. Bu çalışmanın asıl meselelerinden birini oluşturan göçebelik ise; *Porajmos* döneminden bir grup Çingenenin yaşanmış öyküsünden yola çıkarak, filmin içerisinde geçen mekânlar ve film karakterleri sosyolojik ve psikolojik açıdan değerlendirmeye tabi tutulurken bütün bu açılımlar kavramlar etrafında açıklanmaya çalışılmıştır. Bizim odak noktamızı oluşturan Çingenelerin göçebeliği, bir yaşama şeklini tanımlamaktadır.

Sözlük anlamıyla göçebelik; ‘*bir topluluğun belirsiz, süreli aralıklarla yer değiştirme geleneğidir.*<sup>4</sup> Akıp gitmek gibi; geriye bakmadan, iz bırakmaya çalışmadan, biriktirmeden hayatı sürdürme biçimidir. Göçebelikte hayatın olağan akışı, doğanın evrene sunduklarıyla şekillenir ve göçebenin doğanın kanunları dışında resmi aygıtlarla ilişkilmesi minimal düzeydedir. İlişkilmenin zorunlu kılındığı durumlar -devletlerin göçmen yasaları ve soykırım dönemleri çıkan kapatma politikaları- hariç onların kendi aralarında şekillenmiş hiyerarşi barındırmayan, esnek bir yaşam şekilleri bulunmaktadır.

“Göçebe hayat bir yaratıcılık ve oluş tecrübesidir ve gelenek karşıtı ve uyumluluk karşıtı bir karakteri vardır. Postmodern göçebe, kendisini tüm köklerden, sınırlardan ve özdeşliklerden özgürleştirmeye girişir ve böylelikle devlete ve tüm normalleştirici güçlere direnir” (Best ve Kellner, 2016: 152).

Deleuze ve Guattari’nin birinci cildi Anti-Oedipus olan Kapitalizm ve Şizofreni kitabının ikinci cildinde de yer alan Bin Yayla metinlerinde göçebe bilimi üzerine epistemolojik bir çerçeve oluşturulur. “Anti-Oedipus, modernliğin “kodlarını düzene sokan” ve göçebe arzulayan makineler halinde yeniden oluşturulan yeni post-

<sup>4</sup> <https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6%C3%A7ebelik> / Erişim Tarih: 10.05.2019



modern “şizo-öznelere” yaratabilmek için “arzulayan üretim” in önündeki tüm teorik kurumsal engelleri altüst etmeye girişir” (Best ve Kellner, 2016: 129). Bu anti-tez psikanalize karşı şizoanalizi, yeniden- yerliyurtluluğa karşı yersizyurtsuzluğu, Oedipus’a karşı Anti-Oedipus’u, eksikliğe karşı farklılığı, tekliğe karşı çokluğu savunan bir dizi analiz, kavram ve metaforu içermektedir. Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus’unda yer alan ve psikanalize karşı ortaya attıkları şizoanaliz yöntemi ve bunun içerisinde yer alan göçebe özne ve yersizyurdsuzlaşma gibi kavramlar bu çalışma için de birer aparat görevi görmekte ve ihtiyaç duyuldukça tekrar tekrar mevzubahis edilip çalışmayı güçlendirmektedir.

“Göçebe hareket, yağınların organsız bedende dolaşıma girme yollarını betimlemek için kullanılan bir metafor ve postmodern özne açısından normatif bir amaçtır. Varoluş ve mücadele açısından göçebeler yeni modeller sunmaktadır” (Best ve Kellner,2016: 152). Göçebenin hayatı tutma biçimi sarma, kaplama, yer edinme, çerçeveye alma, sahip olma, ait olma ve daha birçok kelimeyle ifade bulabileceği şekliyle bir yönetme ve yönetilme arzusu barındırmamaktadır. Göçebelik; Oedipus’un hapsettiği ruhu açığa çıkarma potansiyeli taşıdığı ve açığa çıkardığı karakterlerle yeni olanaklara kapı aralayan bir oluş halidir.

“Göçebenin bir yurdu vardır ve geleneksel bir yolu izler, bir noktadan başka bir noktaya gider, noktaları hiç unutmaz (su noktası, oturma, toplanma vb. noktalar)” (Deleuze ve Guattari, 1990: 80). “Bu geleneksel yolların tamamı toprakla kesişir ve toprakla olan ilişki yersizyurdsuzluktan geçer. Göçebenin kendi yerini bulması yersizyurdsuzluğundan geçer. Göçebe orada toprağı bulur ve toprak toprak olmaktan çıkıp sadece bir dayanak, basit bir yer halini alır” (Deleuze ve Guattari, 1990: 83). Göçebelik, arzulanan bir hız ve akıştır. Yaşama anlamını veren şey bu akışın kesintiye uğramadan devam etmesidir. Sosyal bağlamıyla ele alındığında bütün üst yapılar; bunlar devlet ve resmi kurumlar ile aile ve onu anlamlı ve vazgeçilemez kılan psikanalitik açıklamalar, alt yapılar olarak ise; bütün bu kurumların tekelinde olan ekonomik boyutlar, bu hız ve akışa etki etmez. Göçebe bunlara karşı cephe alan da değildir. Göçebeyi yollara düşüren bir güç, bir potansiyel vardır fakat bunu ne salt libidinal bir içgüdü ne de salt toplumsal bileşenlerle açıklamak mümkündür. Bu yolunu arayan ve bu yolu bulan bir akıştır. Bir çizgidir ve bu paralel ya da doğrusal

olmak zorunda olmayan kesişmeler ve bağlantılar barındıran bütün ana ve tali yolları kapsayan soyut bir haritadır.

Göçebelik bir durumdan ziyade bir oluş olarak değerlendirildiğinde bu oluşun içinde arzuyu barındırdığı ve eylem eyleyenin arzu olduğu varsayımı Anti Oedipus'ta kapsamlı olarak ele alınmaktadır. Anti Oedipus'ta arzunun toplumsal normlar tarafından yönlendirilme ve denetlenme tarzlarının tarihsel bir analizi yapılmaktadır. Üretken enerjilerin hapsedilmesi yoluyla arzunun bastırılması süreci yer-yurt edinme terimiyle, arzunun çerçeveyi aşarak serbest bırakılması ise yersizyurtsuzlaşma ya da kodunu açma terimiyle ifade edilir. (Best ve Kellner, 2016: 132)

Bunun aksini iddia eden Zizek ise “yersizyurtsuzlaşma”yı şu şekilde ifade eder; “Fallus, simgesel olanın bedensel deneyimimizde temellenmişliğini (onun yer-yurtlanmasını) işaret etmek şöyle dursun, “saf imleyenidir” ve böyle olarak yersizyurtsuzlaşmanın failinin ta kendisidir” (Zizek, 2013: 137). Bu iddia Zizek'in Bedensiz Organlar kitabında detaylı olarak işlenmiştir ve yersizyurtsuzlaşma kodunun imleyeni iktidardan kaçış değil iktidatın nüfuz ettiği failer olmaktır. Fakat bu çalışmada Deleuze ve Guattari'nin izleğinden gitmeyi tercih ederek failleri, iktidarın kodlarını tersine çeviren birer; yersizyurtsuz, göçebe ve devrimci-özne olarak okumayı önceleyerek karakterler analiz edilmektedir.

Yersizyurtsuzlaşmanın imleyeni olan akışkan arzu, Freud'un keşfi olan bilinçdışının keşfi olup olumsuzluktan çok içerisinde olumluluk barındıran ve birçok bağlantıyı bir arada içeren yüzergezer bir fiziksel enerjidir. Arzunun bu şekilde akışkan bir şekilde karakterize edilmesi Nietzsche'nin güç istenci teorisini, Lacan'ın libidinal istikrarsızlığı vurgulayışını, Derrida'nın sirayet fikrini ve Foucault'nun üretken iktidar anlayışını vurgular. (Best ve Kellner, 2016: 130-131)

Susan Sontag'a göre ise; arzunun tarihi yoktur, dolayımımsızdır ve soyut bir duygu yoğunluğudur. Onu harekete geçiren ise arketiplerdir. (Sontag, 2011: 20) “Şizofrenik arzu, çokanlamlı, çokkatlı, kapsayıcı, özgül olmayan ve göçebedir. Nietzsche'nin güç-istenci çözümlemesiyle aynı çizgide şizoanalize göre, amaçlar,

erekler(bilinçte), arzuya rehberlik eder görünseler bile, her halükarda daima arzudan kaynaklanırlar” (Holland, 2006: 181-182).

Göçebelikle birlikte mekânı özgür bırakmayı konu alan Korkoro filmi ise; göçebe topluluklardan olan Avrupa Çingelerini konu almaktadır. Almanlar ve ele geçirip ittifak kurdukları bazı devletler Çingeleri (Romanlar, Sintiler) tıpkı Holokost döneminde Yahudilere yaptıkları gibi toplama kamplarına kapatıp birçok işkence yöntemiyle katletmeyi amaçlamıştır. Porajmos olarak anılan Çingene katliamı 1933-1945 yılları arasında Hitler yönetimindeki Almanya ve işbirlikçileri tarafından sayıları tam olarak bilinmese de yaklaşık yarım milyon Çingenenin katledilmesidir. Bu toplu kıyım, ırkçılığın en korkunç boyutlarını yaşanır kılmış ve öteki görülen, aşağı ırk diye adlandırılan bütün gruplar (Çingeler, Yahudiler ve Siyahiler) bir aklın ürünü olan toplama kamplarında katledilmiştir.

Korkoro’da Fransa’nın bir köyünden geçmekte olan 15 kişilik bir Çingene ailenin soykırım dönemlerinde yaşamış oldukları sinemaya uyarlanır. Göçebe olan bu halk daha önce de Avrupa’daki diğer ülkelere gitmek için ovasında, tepesinde, çayırında konakladıkları köye geldiklerinde göçebeliliğin yasaklandığını öğrenir. O dönemle ilgili kısa bir tarihi bilgi verecek olursak göçebelilik devletin ya da istilacı güçlerin tekelindedir. 1941 yılında porajmos başlar ve Çingeleri yakalamak, toplama kamplarına götürmek ve öldürmek için *Einsatzgruppe*<sup>5</sup> ekipleri kurulur. Bu ekipler hiçbir ayırım gözetmeksizin binlerce Çingeneyi Polonya’daki toplama kamplarına nakletmişlerdir. O dönemde Fransa’nın bir kısmı Alman’ların eline geçmiştir ve o dönem Fransa devlet başkanı olan Vichy, Alman hükümeti ile işbirliğine girmiş ve yukarıda bahsi geçen öteki gruplar (Yahudiler,Çingeler ve Siyahiler) kamplara kapatılıp Çingelerin çok da dillendirilmeyen, yazılıp çizilmeyen soykırımı gerçekleşmiştir.

---

<sup>5</sup> Nazi Almanyası’nda, Alman ordusunun işgal ettiği bölgeleri ev ev arayarak Yahudi, Çingeleri ve Komünistleri öldüren seyyar infaz birlikleri.



**Resim 1<sup>6</sup>. Yolda Olmak**

Bir olay fotoğrafı çekilmeye değer bir şey anlamına gelmeye başlamışsa eğer, o olayın neyden oluştuğunu belirleyen şey hala (en geniş anlamıyla) ideolojidir. (Sontag, 2011: 23)

Korkoro göçebe-oluş potansiyeli taşıyan karakterlerin yollarda kesişen göçebe hayatlarının mekânlara sığmayan görünümüdür aynı zamanda. Birçok şey, bir anda ve bir mekânda göçebe oluşu yaşanır kılmaktadır. Her an yer değiştirme potansiyeli taşıyan bu kaygan topluluk bunun imkansız kılındığı durumlarda sıkıştırıldıkları mekânları göçebe bir ruhla dönüştürme potansiyeli taşımaktadır. Tam da bu potansiyelin yaratabileceği farklı alternatiflerin, farklı karakterlerin izinden Taloché'u keşfe çıkıyoruz.

---

<sup>6</sup> Tezde kullanılan bütün görüntüler filmin ekran görüntüsünden kopyalanmıştır.

## 1.2. Göçebe- Oluş: Taloche

Hapsedilmek Özgür Ruhların Ötekisidir..



**Resim 2. Taloche**

“Delilik bireylerde ender rastlanan bir durumdur ama gruplarda, partilerde, uluslarda ve devirlerde bir kuraldır. ”

Friedrich Nietzsche

Bir şeyler icra etmeye çalışırken bizleri motive eden, harekete geçiren, esin kaynağı olan; uyarılar, imgeler ve özneler vardır. Bu çalışmanın sunuş şeklinin belirlenmesinde bu potansiyeli oluşturan şey, Taloche’un kendisiydi. Taloche 15 kişilik Çingene ailenin bir üyesi, göçebelerin en göçebesidir. Göçebeliğin anlam akışını Taloche’ta irdelemeye çalışırken Deleuze ve Guattari’den, Foucault ve kısmi olarak Freud ve Lacan’dan esinlenip sosyolojik ve psikolojik kavramlar çerçevesinde onun sinemadaki varlığıyla gerçek hayattaki varoluş çizgilerini, bunların kesişim noktalarını anlamaya çalıştık. Yaklaşık iki saatlik seyirlik serüvenin sonucunda bu

çalışmada dikkat çeken en hakikatli karakterlerden biriydi Talocche. Göçebe grubun ‘göçebe-özne’ si olarak tarif edebiliriz Talocche’u Bu kavram üzerine yapacağımız benzetmenin daha anlaşılır olması adına Deleuze ve Guattari’nin Şizofreni ve Kapitalizm kitabının Bin Yayla metninde; ‘göçebe düşünce, ‘göçebe-özne’ ve diğer bir tanımlamayla ‘şizo-özne’<sup>7</sup>, ‘devrimci-özne’ kavramlarının ne anlamlar taşıdığına bakmak metni daha anlaşılır kılacaktır.

İnsan akli, Bilgelige nazaran delilikten ibaretti; Tanrının Akli, insanların zayıf bilgeliğine nazaran Deliliğin esas hareketi içine alınmıştır. Büyük ölçekte ölçülen her şey delilikten başka bir şey de değildir; küçük ölçekte ölçülen her şeyin kendi de deliliktir. Yani delilik ancak bir akla atfen vardır, ama bu aklın bütün gerçeği, reddettiği bir deliliği bir an için ortaya çıkartmak, sonra da onu dağıtan bir deliliğin içinde, kendi sırası geldiğinde kaybolmaktır (Foucault, 2015: 67).

Deleuze, ‘Nietzsche ve Felsefe’ kitabında göçebe düşüncüyü önermektedir. Göçebe düşünce, Fransa’daki 68 neslini, o dönemin yaşam tarzını ve 68 sonrasındaki - bugün de moda olarak geri gelen- hippie hareketi ve onun yaşam pratikleri; Nietzsche’yle çok alakalı bir düşünce tarzı ve hareket tarzını ortaya koyuyor. Bu hareket tarzı; “yer değiştirme, kımıldama üzerine kurulan bir hareket tarzı. Göçebelik üzerine kurulan bir hareket tarzı. Bir yerden bir yere, bir noktadan bir noktaya gidiş üzerine kurulur ve olumlu bir felsefe olarak kendini ifade eder” (Deleuze, 2005: 8). Yani “göçebe düşünce evrensel bir şekilde düşünen bir özne’den ziyade tekil bir ırkın arzusunu duyar; ve bütünleyici bir mekânın yerine, deniz veya bozkır veya çöl gibi kaygan bir mekânda, ufuksuz bir ortamda kendisini yayar” (Deleuze ve Guattari, 2005:78).

Göçebe düşüncenin dinamiklerini taşıyan göçebe-özne kavramı ise; bize Talocche karakterinde göçebe oluş imkanı sunmaktadır ve Talocche’un kendisi göçebe öznedeki mevcut olan kaçış çizgilerini taşımaktadır. “Kaçış çizgileri -bir dışarıyı ima

---

<sup>7</sup> Şizo-özne: Şizo, kendisini kendi tasarrufunda konumlandırmak için kendisine ait koordinatlar sistemine sahiptir, çünkü her şeyden önce o, kendi tasarrufunda, toplumsal kodla uyumlayan ya da yalnızca onu parodileştirmek için onunla uyumlayan kendisine ait kayıt koduna sahiptir. Hezeyan ya da arzu kodu, olağanüstü bir akışkanlığa sahip olduğunu kanıtlar. Şizofrenin, hızla bir koddan diğerine kayarak, kendisine sorulan sorulara göre, bir günden diğerine aynı açıklamaları asla yapmayarak, aynı soykütüğüne asla başvurmayarak, aynı olayı aynı şekilde asla kaydetmeyerek hızla bir koddan diğerine geçtiği, kasıtlı olarak bütün kodları ... karıştırdığı söylenebilir (Holland, 2006: 72).

eden çizgiler- üreten bir içkinlik süreci ve katıksız harekettir. Kaçış çizgileri Foucault'nun ihlal nosyonu, kararsız bir dışarıyla iletişim sayesinde yalnızca geçici olarak iktidardan kaçan bir aşırılık, vasıtasıyla anlaşılabilir” (Newman, 2006: 171-172). Onu göçebe özne olarak tanımlamak, tarif etmek ya da bu karakteri göçebe özne olarak okumak değil yapmaya çalıştığımız şey. Onu bu oluşun imkan sınırlarında okumaktır ve fakat yine aynı şekilde şizo-özne veya devrimci özne olarak da ifade edildiği şekliyle Taloché’u filmdeki karakteriyle de özdeşleştirip deliliğiyle bir bağlantı kurup şizo-özne olarak kodlama amacı değildir kesinlikle. Taloché göçebe öznedeki mevcut olan kod çözme potansiyelini barındıran karakterdir ya da başka bir ifadeyle kaçış çizgilerine yaklaşan, bir bütün olarak bu imkanı kendinde barındırabilecek olandır. Deli olmak, göçebe olmak üzerine bir tanımlamaya gitmeden onu kendi şahsına münhasır bir karakter olarak çözümleme yapmaya çalışmaktır asıl mesele.

“Fikirlerden yoksun olduğu için farkına varmadan akıldan uzaklaşmak, budala olmaktır; şiddetli bir tutkuya köle olduğu için akıldan uzaklaşmak, zayıf olmaktır; ama akıldan onun ölçüleri içinde kaldığına inanarak ve buna ikna olmuş olarak uzaklaşmak, işte bu bana deli olarak adlandırılan şey olmakmış gibi gelmektedir” (Encyclopedie, Aktaran Foucault, 2015: 281)

Taloché tam da yukarıda sözü edilen analizdeki “deli”dir. “Delilik, insanın kronolojik ve toplumsal, psikolojik ve organik bir cins çocukluk halidir” (Foucault, 2015: 734). Zihni, fikri, icraatı ve kendisi hür bir karakterdir. Onu yazmak zordur çünkü Taloché’u yaşamak gerekir. Onu yazmaya çalışmak onu bir yere sıkıştırma hissi veriyor. İşte bu yüzden ki yazmayı değil yaşatmayı umarak yazmayı deneyimliyoruz. Bütün özgür ruhların temsiliyetinde Taloché karşımızda duruyor.

O, zaptedilemez, hapsedilemez ve ele geçirilemez bir aklın ve aynı zamanda bilinçli bir akıl yoksunluğunun sahibidir. Bolluktur belki de, doğadan gücünü alan ve doğaya güç ve anlam veren aynı zamanda. Doğadaki ağaçtır Taloché, akan deredir, sararıp dökülen yapraktır ve topraktır en nihayetinde. Spinoza, “insanlığı doğanın efendisi olarak düşünmektense, onun bir parçası olarak düşünmekte ısrar eder” (Holland, 2006: 202). Spinozacı bir bakışla doğanın ritmi Taloché’un ta kendisidir.

Doğayla bütünleştiği sahneler birer şölendir. İzleyenler de o şölene eşlik eder ve dansın ritmi Taloché'un ritmidir.

Doğasına aykırı gelişen her gelişmenin sonrasında Taloché'u koşar vaziyette izleriz. Koşmak bir kaçıştır fakat bu kaçış doğaya, toprağa, suya, havaya kavuşmak için girişilen bir eylemdir. Deleuze ve Guattari'nin ifadeleriyle belki de 'kaçmak değil kalmak'tır. "Kaçış çizgilerine gelirsek, onlar asla dünyadan kaçmayı içermez. Fakat tıpkı bir borunun patlaması gibi, dünyanın kaçmasına yardım ederler, parçaları ve kaçış çizgilerini zaptetmek için, katılıp kalsalar bile herhangi bir uçtan kaçamayan sosyal bir sistem yoktur. Bir kaçış çizgisinde ne bir hayal ürünü, ne bir semboliklik vardır. İnsanda veya hayvanda kaçış çizgisinden daha aktif bir şey yoktur" (Deleuze ve Guattari, 1990: 32).



**Resim 3. Doğa-oluş.**

Kırlarda koşan, tren raylarında koşan Taloché, isyanın ve başkaldırının da simgesidir aynı zamanda. Taloché bu kriz anlarında bir oluşu simgeler; toprak oluş, ağaç oluş, hayvan oluş, ses oluş bunların tamamı oyunculuğun imkanlarını zorlayan bir üst oyunculuk da diyebileceğimiz bir ritimle gerçekleşir. Gaco gibi yerleşik bir yaşantıya zorlanmayı reddeden 15 kişilik ailesiyle birlikte direnen ve bu direnişi en göçebe tarzda yapan kişidir. Taloché bir gaco olan Claude isimli kimsesiz çocuğa 'Çororo' ismini veren onu en önce sahiplenen, seven, saklayan ve özgürlüğe götürendir aynı zamanda.



Göçebeliğin yasaklandığı Fransa’da her şeye rağmen tekrar kampa kapatılma ya da Alman askerleri tarafından öldürülme ihtimalleri yüksek olmasına karşın bütün riskleri alabilen kişidir Taloché. “Nietzsche’ye göre, yaşamı olumlayan herkesin, böylelikle ölümü de olumlaması gerekir; aslında yalnızca, ölümü olumlayacak kadar güçlü olanlar, yaşamı gerçekten olumlayabilir” (Holland, 2006: 32). “Ölüm yeniden bir özgürlük göstergesine dönüşebilir. Ölümün gerekliliği, sonuç olarak bir özgürlük olasılığını dışlamamaktadır. Tüm diğer gereklilikler gibi ölüm de rasyonelleştirilerek, acı vermeyecek bir hale getirilebilir” (Baudrillard, 2016: 268). Bu sebeple, ‘yaşamın ne güzel olduğunu görmenin yolu ölümün bakış açısından bakmaktan geçiyor’ (Guin, 2013: 165). Tam da bu sebeple Foucault’nun dediği gibi; ‘delilerin ruhu deli değildir.’ Bu ruh tutkunun eşlik ettiği, süper-egonun nüfuz etmediği ve gücünü doğanın içerisinden alan aşkın bir ruhsallıktır. Taloché, Deleuze ve Guattari’nin metnindeki imkanların, olasılıkların kavramsal düzleminde gidip gelirken onu bu noktadan değerlendirmeye iten şey onun söz konusu kodlara sahip olma yetisini, bu potansiyeli taşıma imkanınıdır. Bir imkandan ötesi değildir.

Taloché, göçebe bir yoldur ve kendi olağan akışı onu bu kavramlarla okuma imkanı verir. Taloché yerleşikliği en devrimci kodlarla reddeden, bunun için yaşama karşı ölümü alabilendir. Bu durum Baudrillard’ın Simülasyon kuramındaki ‘meydan okuma’ kavramını da hatırlatır bize. “Meydan okumanın hiçbir zaman için bir anlam, bir isim, bir kimlikle eşdeğerli olabilecek bir anlamı, bir ismi, bir kimliği olmamıştır –meydan okuma, anlama, iktidara, gerçekliğe, içinde yaşanan varoluş biçimine ve bu şekilde yaşamaya karşı bir meydan okumadır. İktidara, anlama ve değere yalnızca bu “tersine çevirme” olayı bir son verebilir yoksa ne kadar uygun olursa olsun hiçbir güç ilişkisi ona bir son veremez” (Baudrillard, 2010: 58). Çororo’nun kahramanı çılgın Taloché Çingene ruhunu en iyi yansıtan karakterdir. Taloché Çingene ailesinin deli ruhlu karakteridir. Çingenelerde deliyi dışlama yoktur. Filmde aile bireylerinin hepsi aynı oranda kıymetlidir grup için. Taloché’a verilen değer filmin birçok sahnesinde hissettirilmektedir.

Tony Gatlif bunu bilinçli olarak tercih etmiştir. Bu tercih Nazi Almanyası tarafından gerçekleştirilen ve pek de mevzu bahis edilmeyen Çingene soykırımının hikayesidir. Bu hikaye deli ruhlu karakter ve kimsesiz çocuk Çororo’nun ön planda

olduğu bir ötekilerin öncelendiği yersizyurtsuzların yeniden yerliyurtlulaşmaya direndiği gerçek bir hikayedir. Filmin dikkat çeken iki karakterinden biri çocuk biri de modern çağın ‘deli’si Talache’dur. Filmdeki bütün öncelikler, kıyıda köşede kalmış, üretim ve pazar noktasında çok da aktif rol oynamayan kişi ve meselelere odaklanır.

Modern yaşamın kapitalist çizgisine ters düşen bu devrimci ruh iktidarın kodlarını baştan kabul etmeyendir ve bu bilinçli bir muhalefetten öte varoluşsal bir durumdur. Bu varoluşsal durum onu şizoanaliz kapsamında incelememize olanak vermektedir. “Şizoanalize göre devrim, özgür biçimli şizofrenik arzudaki kaynağından olduğu kadar, kapitalist yeni egemenliğin çileciliğini hedef alışından hareketle zorunlu olarak libidinal enerji akışkanlığını gerektirir” (Holland, 2006: 180).

Deleuze ve Guattari Anti Oedipus’de Freud’un kuruculuğunu yaptığı ve daha sonrasında Lacan’ın da içerisinde yer alıp geliştirdiği psikanaliz çalışmalarına karşı şizoanaliz kavramına ihtiyaç duymuşlardır. Şizoanaliz, “akıl hastanelerindeki hastaları ve onların çoğunlukla dayanılmaz varoluş koşullarını romantikleştirmez; kapitalist toplumda yaygın genel bir psikoz üretiminin (belki de tek bir psikiyatrik hastanın temsil etmediği bir sürecin) sonucu olarak şizofreniye dar psikolojik terimler açısından değil, geniş toplumsal-tarihsel terimler açısından anlam yükler” (Holland, 2006: 22).

Şizoanalizin en önemli iddialarından biri toplumsal bastırmanın psişik bastırmaya göre daha öncelikli ve önemli olduğunun iddia edilmesidir. (Holland, 2006: 28) Buradaki asıl mesele Freud’un divana yatırma olarak tabir edilen psikanalitik terapi yönteminin yüzeysel kaldığını iddia etmeleridir. Freud kişiyi divana yatırırken kişiyi Socius’tan azade ele almakta ve çocuğun fallik dönem bastırılmış duygularının ileriki dönem travmatik sonuçlar doğurma ya da saplanmalara yol açabileceğini, bu sebeple kişinin anne ve babayla kurduğu ilişki şeklinin belirleyici olduğunu vurgulamaktadır.

Şizoanalize göre; genellikle toplumdaki toplumsal baskı-bastırma, bireydeki psişik bastırmaya göre her zaman daha baskındır. Bu sebeple toplumsal baskı biçimi,

psişik bastırma biçimini belirler ve toplumsal olan tarihsel olarak çeşitlilik gösterdiğinden her zaman Oedipus karmaşası biçimini almaz. (Holland, 2006: 28) “Şizo-analiz imleyenci bir yorumun alanını terkederek, anlatım düzenlemelerinin keşfine doğru yola çıkar. Bu yol üzerinde, öznel etkileşimleri ve makinasal nedenleri araştırır (estetik, dini, sosyal ve ekonomik ve hatta biyolojik olan, herhangi bir düzende bulunan, evrimsel filom ve yaşamın süreçselliği)” (Akay, 2002: 207). Tüm bu açılımlar sebebiyle şizoanaliz, hem bir aşkınsal hem de bir materyalist çözümlerdir. (Holland, 2006: 44) Kıskançlık duygusuyla geçen bir Oedipus kompleksi ve bunun bütün bir yaşantıyı etkilemesi ve yaşanabilecek bütün olumsuz durumların toplumsal çevre ve ilişki ağlarından azade kişinin daha mikro alanıyla alakalı olduğu ve toplumun sorumluluğunu kişiye veya anne-baba ya da çocuğa bakım verene yüklenmesi Deleuze ve Guattari’yi Anti Oidipus kavramına yönlendirmiştir.

Taloche’un göçebe-oluş serüvenine bakarken o dönemin koşulları, modernliğin ilk zamanları, kapitalist sistemin inşası ve aklın insanı yok etmek için kullanıldığı bir dönemin içinden karakterleri ve olguları tartışmaya açıyoruz. “Şizoanaliz çoğulluk, çokkatlılık ve merkezsizlik kavramları etrafında yeni postmodern konumları dile getirir ve yeni postmodern düşünce, politika ve öznellik biçimlerinin yaratılmasına yardımcı olmaya girişir” (Best, Kellner,2016: 129). Taloche modern çağın kapatılması gereken ya da uzakta tutulması gereken bir kategoriye girebildiği gibi, Deleuze ve Guattari’deki şizo-özneye ait potansiyelleri taşıma kapasitesiyle bunu tersyüz edebilir. Deleuze ve Guattari, şizo-özneyi kapitalizmdeki gerçek yıkıcı güç olarak, “kapitalizmin kendi doğasında barındırdığı tamamlanma eğilimi, kapitalizmin artık ürünü, kapitalizmin proletaryası, kapitalizmin yok edici meleği” olarak görürler” (Deleuze ve Guattari, 1883: 35 Aktaran Best ve Kellner, 2016: 135). Özgürlük alanı açar Taloche ve psişik alanı da kapsayan bir rüya gibi gerçek hayata dokunur.

Taloche’un çözümlerini yaparken Lacan’ın simgesel dilinden faydalanıyoruz ve onun ‘tekrar’ın önemine yaptığı atıftan yola çıkarak sinematografik dilin anlam dünyasındaki konumuna bakıyoruz. Filmde ‘özgürlük’ kelimesinin sıkça tekrarlanmaktadır ve bu da psikanaliz açısından değerlendirmeye

değer görünmektedir. Toplumsallığımızı sağlayan en önemli araç olan dil aynı zamanda bu toplumsal ağın karmaşıklığını çözümlemedeki en etkili araçtır. Lacan, bireyin dil içinde belirlenmiş bir konumdan konuştuğunu ve bunun başlangıçta Oidipal söylem tarafından şekillendiğini ifade eder. Öznenin kendisi de kendi sözünde bir dilbilimsel gösterenle temsil edilir. (Tura, 2012: 152) “İnsan kendini ancak dilde, yani Öteki'nin nezdinde gene Öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda kendine yabancı(laşmış) olarak imleyebilir, işte Lacan'a göre bu ötekileşme, bu yabancılaşma bilinçdışının koşuludur. Böylece özne kendini imlerken temelde Öteki'nin arzusunu dile getirir” (Lacan, 2013: 13).

Bütün bedeniyle özgürlüğü hisseden ve bu hissiyatını ekranın diğer tarafına yansıtan ve çerçeveyi delip sınırları altüst eden bu aşkın karakter bizlere içkin bir yaşamın olanaklarını sunuyor. Dilini şekillendiren bütün alt yapı ve üst yapılardan azade saykoluğuyla, bireyselliğiyle, toplumsallığıyla ve arketipleriyle bir bütün olarak dilini bacağına, kollarına, zihnine organ eyliyor. Bu sebeptendir ki dili; kolları ve bacakları gibi özgürlük diye haykırıyor.

...Ve tam da bu dil kendini çıplak halinde gösterdiğinde, ama aynı zamanda sanki büyük bir despotik ve boş sistemmişçesine her anlam vermenin dışında saklandığında; Arzu, sanki kuralının katılığı bütün zıtlaşmaları törpülemişçesine, vahşi halde hüküm sürdüğünde; ölüm her psikolojik işleve egemen olduğunda ve onun üzerinde, onun tek ve tahripkâr ölçütü olarak tutulduğunda, işte bu durumda deliliği mevcut durumu içinde tanımaktayız; kendini modem deneye, gerçeği ve başka olma karakteri içindeymiş gibi sunduğu haliyle deliliği (Foucault, 2001: 522).

Haykırılan özgürlük alanını kısıtlayan bir diğer yapay ve sistemsel hareket de göçmen kartlarıdır. Çingeneler geldikleri ülkelere giriş yaptıkları andan itibaren göçmen kartlarının yetkili devlet mercii tarafından onaylanması gerekiyor. Ülkeye giriş çıkışlarında zorunlu koşulan göçmen kartlarını mühürletmek için geldikleri belediye binasında pasaporta vurulan mührü çalıp daha sonra fazlaca anlam yüklenen bu nesneyle poposunu mühürleyendir Taloche. Bu resmiyetin mizansen bir şekilde yerle bir edilmesidir aynı zamanda ya da daha Deleuzeyen bir ifadeyle sistemin karşısında durmadan sistemin kodlarını kodsuzlaştırmaktır.

“İktidarın karşısında onu redlerle eleştiren bir hareketin tersine, iktidarla kesiştiği anlarda iktidarı oluş haline sokmak bir tür yersiz-yurtsuzlaşma vektörü içine girmektir” (Deleuze, 2005: 29). “Deleuze ve Guattari’ye göre, devrimcinin paradigması disipliner parti adamı değil, şizo-öznedir; kapitalist aksiyomatiğe direnen, Oedipus’u reddeden, toplumsal kodları parçalayan ve yeniden yer yurt edinmenin duvarlarını yıkarak akışlar, yeğlilikler ve oluş dünyasına geçen ve böylelikle bütün bir kapitalist düzeni tehdit eden şizo-öznedir” (Best ve Kellner, 2016: 137). Bu bağlamda Taloché mührün mevcudiyetini kabul eden ve fakat mührün kullanım şeklini belirleyendir. Ki ilerleyen sahnelerde askerler kaldıkları bölgeye gelip Çingene aileyi sıraya dizer ve göçmen kartlarını tek tek kontrol edip mühürlü olup olmadığına bakarlar ve o kaosun, askeri hegemonyanın içinde Taloché ayağa kalkıp ‘bu mühürden popomda da var’ der. Bu tepki elbette alışılmışın dışında olan ve sistemde kafa karışıklığı yaratan bir tepkidir. Tepki olarak ifade etmek doğru olmasa da sistemin nüfuz etmediği bir kendiliğın ortaya çıkışıdır.

Politik mücadele sürecinde arzuyu özgürleştirmeyi beceremeyen ve hiyerarşi ile otoriteyi yeniden üreten devrimci gruplar “tabi kılınmış gruplar” olarak kalırken, moleküler libidinal yatırımları olan gruplar “özne grupları”dır. (Best ve Kellner, 2016: 142) Taloché burada bir özne gruba dahildir. Olabildiğine dürtüsel ve olabildiğine kendine has akışkan bir arzuyu temsil eder. Deleuze ve Guattari’ye göre arzu, doğası itibarıyla ne iyi ne de kötüdür, yalnızca dinamik ve üretkendir; arzulayan makineler devrimci oluş patikasında da yol alabilir; firar çizgileri özgürleşim ya da yıkım çizgilerine de dönüşebilir. (Best ve Kellner, 2016: 154)

Foucault Deliliğın Tarihi kitabında garip ve serseri bir tekne olan ‘Deliler Gemisi’nden söz eder. Bu gemide uzak noktalara gönderilen aykırı kişilerin su aracılığıyla arındıklarına inanılır. “Deliyi gemicilere teslim etmek, onun kent içindeki dolaşımını engellemek, onun uzağa gideceğinden emin olmak, onu kendi yolculuğının esiri kılmak demektir. Fakat su bütün bunlara kendi değerlerinin meçhul kitlesini eklemektedir; su götürmekte, ama daha fazlasını da yaparak arındırmaktadır; ve sonra su üzerindeki yolculuk insanı kaderin belirsizliğine teslim etmektedir; burada herkes kendi kaderinin ellerine bırakılmıştır, her gemiye binış olasılık olarak sonucusudur. Deli, çılgın kayığının üzerinde öte dünyaya doğru yola

çıkmaktadır; kayıktan indiğinde ise öte dünyadan gelmektedir” (Foucault, 2006: 36).

Taloche filmin son sahnelerinde yaşama karşı ölümü tercih ederken kampa alınmama pahasına ağaca, suya ve doğaya doğru koşmaktadır. Taloche’un arzusu yaşam kadar ölümü de içine alan birini ötekinden öncelemeyen özgürlükle hemhal olanın peşinde devrimci bir aşkla koşulan bir arzu akışıdır. Nitekim film onun bu arzusunun peşinde koşmasıyla son bulur. Taloche Deliler Gemisi’ne binmiştir artık. Tekrar bir hapsedilme durumuna direnen Taloche silahlı askerlere rağmen koşmaya başlar ve uzunca bir ağacın tepesine çıkar ve orada vurulurken bir kuş misali suya düşer. İşte o noktada ağaç oluş, su oluş ve toprak oluş gerçekleşir ve Taloche suyun içinde sürüngen bir hayvan oluşla kendi direnişini sonlandırır.

“İtiraz, asla parti politikası anlamında siyaset değildir; gündelik yaşamın yeniden keşfedilmesini ve hazzın, şiirin, mutluluğun, sanatın, hayal gücünün, aşkın ve bizzat devrimin praksisinin yeniden tanımlanmasını amaçlamaktadır” (Harvey, 2016: 16).

### **1.3. Çororo: Yersizyurtsuzlaşma- Yeniden Yerliuyurtlulaşma**



**Resim 4. Çororo**

Savaşın en acımasız sonuçlarından biri de annesiz ve babasız kalan çocuklardır. Filmdeki en önemli karakterlerden biri olan Claude 1943 Fransa’ında,

holokost sürecinde ailesini kaybetmiş ilkokul çağlarında bir çocuktur. Film daha ilk sahnelerinde, Claude ve Çingene ailenin yolu bir şekilde kesişmiş olarak başlar. Claude takip eder aileyi ve onlara dahil olmaya çalışır. Bu takip bir süre sonra gruptaki birkaç kişinin çocuğu fark edip yakalamasıyla son bulur. Çingenelerin tanımadıkları bu çocuğa verdikleri ilk tepki onun “hayalet” olduğu tepkisidir. Daha sonrasında anlayacağız ki Çingeneler alışık olmadıkları durum ve kişileri ‘hayalet’ olarak isimlendirirler. Arketipleri hayalet hikayeleriyle doludur. Ama ilginç olan şu ki modern çağın insanları hayaletleri ormanda ya da göremedikleri cisimler üzerine kurgularken onlar tam tersi evde ve yine modern insanda olabilecek bir durum olarak algırlar. Fakat Claude’un hayalet olduğu fikri çok kısa sürer ve ardından içerinden biriyle Claude arasında şu diyalog geçer:

Çingene Çocuk: Neden bizi takip ediyorsun?

Claude: Yalnızım!

Yalnızlığın kendine has bir dinamizmi vardır. Bazen mutluluk ve haz verendir; doyurandır, bazen de acı ve keder verendir; alaşağı edendir. Bazen tercihtir, bazen de farkında olmadan kendimizi içinde bulduğumuz yokluk durumudur. Fakat Claude’un yalnızlığı, savaşın beraberinde getirdiği yıkımdır. Ne bir tercihtir ne de keyif verir. Savaş ve göç gibi yıkıcı ve sarsıcı olayların en çok zarar görenleri çocuklardır. Claude’un Çingene gruba dahil olması yukarıdaki diyalogdan sonra başlar ve onlarla geçirdiği ilk gecede Taloché tarafından “Çororo” ismini alır. Filmde Çororo ve Çingene çocuk arasında geçen diyalogda da gördüğümüz üzere Çororo’nun anlamı “kimsesiz”dir. Kimsesiz olmak onu bu küçük gruba dahil etmiştir. Hiç kimse ile ve hiçbir yerle bağı kalmamıştır. Devlet, şehir, aile ve akla gelebilecek hiçbir yapay düzenle bağı kalmayan Çororo artık bir kayıptır ve aradığı şey bunların ötesinde bir varoluş amacıdır.

“Karanlıkta korkuya kapılmış bir çocuk alçak sesle şarkı söyleyerek kendini rahatlatır. Şarkısına göre yürür ve durur. Kaybolmuştur, elinden geldiğince küçük şarkısına sığınır ya da onunla yönlendirir kendisini. Şarkı kaosun tam göbeğinde yatıştırıcı bir istikrar sağlayıcı, sakin ve sağlam, pürüzlü bir taslak gibidir. Belki de çocuk şarkı söylerken hoplar, adımlarını hızlandırır ya da yavaşlatır. Ne var ki şarkının kendisi bir hoplamadır zaten; kaostan kaos

içindeki düzen başlangıçlarına sığar ve her an parçalanma tehlikesi taşır” (Deleuze ve Guattari’den Aktaran Ballantyne, 2012: 47).

Nitekim film süresince onun çocukluk dönemi ebeveyn kaybı ve çocukluk dönemi saplanmaları gibi psişik sancısından çok, ki bu Çororo’yu Lacan’ın yerliyurtlulaşma teriminden uzaklaştıran zemindir, ve karşıt olarak yeni bir düzlemde Deleuze ve Guattari’nin yersizyurtsuzlaşma düzlemine yaklaştıran ve yine tekrardan şizoanalitik pencereden içeri girmesini yeniden yerliyurtlu olmaya karşı verilen dirence ve oluş mücadelesine tanıklık ederiz.



**Resim 5. Çororo’nun Kahramanı Taloché**

Yersizyurtsuzlaşma; şizo-analitik terimi, Lacancı yerliyurtlulaşmanın karşında bir konum alır. Arzuyu yerleşik organlardan ve nesnelere kurtarma sürecine ki bu arzuyu serbest bırakma ve Oedipus’ta takılı bırakılan arzunun anne ve baba arasındaki kısıtlanmış sapsmalardan kurtarmaya karşılık gelmektedir. (Holland, 2006: 53) Yerliyurtlulaşma ise, “Lacan’ın, annenin emzirmesi ile başlayan ebeveyn bakımının, belirli organları ve mütakabil nesnelere erotik enerji ve değerle (örneğin dudaklar ve göğüs) yükleyerek bebeğin erojen bölgelerini haritalandırdığı süreci çözümlemesinden türetilen bir terimdir” (Holland, 2006: 51). Çororo’yu bu terimler çerçevesinde okuma imkanı veren Korkoro filmi bir bütün olarak karakterlerin hem



politik duruşları hem de kapitalist sermaye ilişkilerine istikrarlı ve belirgin mesafeleri onları özgün bir kategoride değerlendirme imkanı sunuyor.

İlerleyen sahnelerde Çororo Çingenelele yardımcı olmaya çalışan ve hem belediye başkanı hem de veteriner olarak çalışan Theodore'a verilir. Fakat Çororo onlarla olan bağıni koparmaz ve aracı rolünü alır. O dönemde yemek bulmanın zor olduğu zamanlarda Çororo aileye yemek getirmek için koşar sahnede. Cesareti ve masumiyeti, onlarla bir bütün oluşu bizi koşma ve kavuşma sahnesine odaklar. Kierkegaard, Nietzsche, Camus ve Sartre'a göre cesaret, umutsuzluğun yokluğu değildir; cesaret, daha çok, umutsuzluğa rağmen ilerleyebilme yetisidir. (May, 2012: 40) Nitekim Çororo'da koşmak, koşarken gülmek; karşılaşmak ve karşılaştıktan sonra sarılmak birer seremoniye dönüşür. Bunlar Çororo'nun bulunduğu sahnelerde tekrarlayan eylem şekilleridir. Bu karşılaşma anları arayışın resmidir. Çororo yerini yurdunu kaybetmiş ve yeniden yerini yurdunu bulmaya çalışan bir çocuktur.

Gerileme, geçmişe doğru doğal bir düşünüş değil, şimdiki zamandan kasıtlı bir kaçıştır. Bir dönüşten ziyade bir çaredir. Ne var ki şimdiki zamandan yerine başka bir şey koymadan kaçılmaz. Patolojik davranışların düzeyine yükselen geçmiş, terk edilmiş bir vatana dönüş ya da kutsal bir toprak değil, ikame etmelerin hayali ve yapay geçmişidir (Foucault, 2013: 42).

Çororo'nun Çingene ailele yollarının kesişmesi soykırım döneminde bir dış güç tarafından belirlenen mekânların reddedilmesiyle başlar. İki taraf da yolda yolunu arayan, yolda özgürlüğü bulan ve yolda birer kayıp olmayı isteyendir. Göçebeliğin kaygan zemini yollarını ortak bir amaçla birleştirmektedir. “Şizoanaliz yaşam güçlerinin olumlanması adına, psikanalizin yaygın suç duygusunu ve yenilgiye ve ölüme trajik boyun eğişini ortadan kaldırarak, onun Nietzscheci bir yeniden –değerlendirmesini gerçekleştirir” (Holland, 2006: 56). Hem göçebelere hem de bir gaco olan Çororo'da arzulanan şey ve arzunun kaçtığı şey mekândır. Mekânın reddi onları birbirlerine bağlayan sağlam bir dayanak halini alır.

Çororo anne ve babasını kaybetmiştir ve yetimhaneye verilmeyi reddeden bir çocuk olarak yollara düşmüştür. Çingene aile ise; yine Almanların, Çingeneleri yok etme politikasını gerçekleştirmek için önce bütün Çingeneleri sabit yerlerde tutmak amacıyla savaş bitimine kadar bir yasa çıkarıp göç etmelerini yasaklaması ve daha

sonra yakaladıkları bütün Çingeneri toplama kamplarına hapsedip çoğunu öldürmesiyle karşı karşıya kalmış ve hapsedilmeye karşı aslında rutinleri olan yolda olmak durumuna bu sefer gizlice devam etmişlerdir. İki farklı hikayede ortak olan şeylerden biri iki tarafın da sistemin kapatmaya zorladığı mekânları reddetmesidir.

Göçebe biliminin yersizyurtsuzlaşma eylemine karşı devletlerin yerliyurtlu kılma, kodlama mekânizmaları bu mücadeleyi açıklar niteliktedir. (Deleuze ve Guattari, 1990: 6) Çororo yersizyurtsuz bir zeminden yeniden yerliyurtlu olma seçeneklerini reddederek kendi arzusunun peşinden koşmuştur. “Yersizyurtsuzlaşma, hem dayanağından kopmama hem de tam anlamıyla geçmişine bağlı olmamaktır. Bunun sonucunda insan kaosun ürkütücü, karmaşık kavranamaz duyuların yeniden üretimini kurmayan ama sonsuzu yeniden vermeye muktedir, organik olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatan değişiklikler’dir” (Deleuze ve Guattari, 2001: 180).

Çororo Çingenerin kurmuş olduğu geçici mekânı, onların kampa alındığı süreçte düzenlemeye ve askerler tarafından dağıtılan eşyaları yerli yerine koymaya çalışır. Çadırların ortasında bulunan ateşi ve ateşin etrafında çok düzenli olmayan ama kendi koşullarında belli bir düzene ve mekâna sahip olan o üstü ve etrafı açık alanı toparlamaya çalışır. Orası artık onun da evidir ve eşyalar eski yerlerine bırakılır. “Bir nesneyi bir imgeye dönüştürmek demek sahip olduğu tüm boyutları, yani: ağırlığını, üç boyutluluğunu, kokusunu, derinliğini, zamansallığını, sürekliliğini ve doğal olarak anlamını teker teker elinden almak demektir. İmge ancak böyle bir etten kemikten arındırılma işlemiyle büyüleme gücüne sahip olabilmektedir” (Baudrillard, 2012: 92 ). “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ya da saklanmış görünümler düzenidir” (Berger, 2014: 10).

Çororo yersizyurtsuz bir zeminden yeniden yerliyurtlu olma zeminine bir hat çizer ve bu hattın çizdiği yol, iki çadır ve iki at arabasının geometrik denemeyecek bir dairenin ortasında, enstantenedeki değerini yükseltip alçaltılmasıyla netlik ve fluluk arasında gidip gelir. Yerinden edilen her bir nesne eski yerine bırakılır -çadırın dışına atılan minderler içeri bırakılır, yemek pişirilen tencereler ateşin etrafına konur-

ve bu rastgele dizilmiş izlenimi veren göçebe nesnelerin bir yer edim hakkını ve mekândaki konumunu canlı tutar. Bu göçebenin mekânıdır ve bir gaco olarak Çororo bu mekânı içselleştirir.



**Resim 6. Göçebenin Mekân**

Çororo film boyunca iki sahnede ağlar bunların ilki ailesinin öldüğünü söylediği sahnedir. Kayıptan sonraki boşluğun oluşturduğu gözyaşları dışarı akıtılır. Kayıp ardından verilen en doğal reflektir belki de ağlamak. O yaşta bir çocuğun taşıyamayacağı bir yükür ve bu yük içeriden dışarıya doğru bir akış gösterir. İkincisi de onu sahiplenen Çingenerlerin Federal Almanya tarafından toplama kamplarına alındıktan sonra Theodore ile arasında geçen diyalogdur. Aslında iki sahne de aynı iki kişi arasında geçmiştir. Çororo'nun bu tepkisi de yine onları gerçek bir aile olarak kabul ettiğinin sinematografik göstergesidir.

“Deleuze ve Guattari'nin soykütüksel Oedipus eleştirisinin ana atılımı, çekirdek ailenin boğucu sınırlarını yarmak ve arzu çözümlemesini tam toplumsaltarihsel bağlamına iade etmek, ailesel indirgeme altında bilinçdışının toplumsal yüklerinin yapısını keşfetmektir” (Holland, 2006: 165). Çünkü “psikanaliz çocukluğun duygusal dışavurumları arasında anne ve babaya karşı davranışın, yani Oedipus Kompleksi'nin hepsinden çok önem taşıması” fikri psikanalizin temel dinamiklerindedir. ( Freud, 2009: 331) Çororo Theodore ile kaldığı evi terk ederek

ve Çingene aileyi ısrarla takip ederek yeniden yerliyurtlu olmanın yolunu kesmiş bir Çingene, bir göçebe olarak yersizyurtsuz olmayı tercih etmiştir.

Toplama kamplarından çıkarılmalarına destek olan Çororo tüm tehlikelere rağmen güvenli bir imaja sahip olan Theodore'u ve Theodore'un kendisine sunduğu evi Çingenelerle yola devam etmek üzere terketmiştir. Çingene olmak isteyen bu kimsesiz çocuk filmin sonunda bunu başarmıştır. Çünkü askerler Çingene aileyi yakadıklarında Çororo'da oradadır ve aile üyelerinden Darko, Çororo'nun kampa götürülmesini engellemek amacıyla, askerlere Çororo'nun Çingene olmadığını söylediğinde askerler buna aldırış etmeden onu da kampa götürmek üzere arabaya bindirmiştir. Çororo da tıpkı Taloche gibi kendi sonunu bir başkasının hakimiyetine bırakmadan yerleşik ve güvende bir gaco olmak yerine kaygan bir zemini olan göçebe bir Çingene olmayı tercih etmiştir.

Filmde dikkat çeken bir diğer nokta Çororo ve Taloche arasındaki bağıdır. Taloche Çingene grup içerisinde en özgür ruhlu kahramandır ve modern çağdaki delidir. Çororo'nun gruba dahil olma sürecinde ve daha sonraki göç zamanlarında Çororo'nun saklanması yardımcı olan kişidir Taloche. Çocuğun yıkılan aidiyet hissini onarmasına yardımcı olan en hakikatli kişidir. Ona yemek veren, onu kucağına alıp sevgi gösterisinde bulunan ve bir gaco olmasına aldırış etmeden onu Çingenelere dahil etmeye çalışandır. Çororo'nun kahramanı Taloche'tur.



**Resim 7. Sevgi**

Soykırım döneminde ailesini kaybetmiş bir çocuk olarak yetimhaneye verilmeyi kabul etmeyip kaçmayı deneyen Çororo, tıpkı Çingenerler gibi kabul etmez dayatılan hiçbir şeyi. Veteriner Theodore ile yaşamaya başladıktan sonra okula gönderilir. Fakat okuldaki çocuklarla iletişim kurmaz, okunan marşa eşlik etmez ve kısa pantolon giymeyi reddeder! 19. yüzyılda kamu mekânı, insanların kendi kişiliklerini aynı tip kıyafetlerde göstermeye başladıkları dönem olmaya başlar. Bir kere sanayi devrimi ile birlikte seri üretimle, daha ucuza daha fazla mal üretimine başlanır. Bu dönem Marx'ın "meta fetişizmi"ni çözümlediği döneme tekabül etmektedir. (Akay, 2002: 159) Filmde de gaco olan karakterler çoğunlukla takım elbiseli, şapkalı ve daha ağırlıklı siyah renkle yansır ekrana.

"Yeni yeryüzünde kalıcı devrim, artık borçla yürütülmeyen ve bunun yerine toplumsal üretimin arzulama-üretimiyle yeni bir uzlaşımını destekleyen bir endüstri tarzı içinde insanlık ve doğanın özdeşliğinin yeniden keşfini gerektirir" (Holland, 2006: 208).

Bu yeniden değerlendirme ve karşıtlıklar durumuna Bourdieu ve Giddens; "eylem" ve "yapı"yı birarada açıklayabilecek yeni bir sentez geliştirmeye çalışırlar. Bu çabaların ürünü Bourdieu'de "habitus" kavramı, Giddens'ta "yapının ikiliği"düşüncesidir. (Tatlıcan ve Çeğin, 2016: 305) Bourdieu habitus kavramını, öncelikli olarak sosyal bilimlerdeki 'nesnelcilik-öznelcilik' tartışmasını netliğe kavuşturmak maksadıyla kullanır. (Tatlıcan ve Çeğin, 2016: 307) "Toplumsal failler, habitusun "sürekli eğilimleri" aracılığıyla mevcut kurumları pratik olarak içselleştirerek etkinleştirirler. Dolayısıyla habitus, belirli türde zeminler ve koşullardaki toplumsal deneyimlerimizin bir sonucu olmasının yanında, zihnimizde taşıdığımız (sınıf, dil, etnisite, toplumsal cinsiyet gibi) sürekli eğilimler setini anlatır. Belirli toplumsal ortamlar ve koşullardaki deneyimlerimiz, dünyaya, bu koşullarda edindiğimiz bilgi ve kaynaklara yaklaşımımızı derinden etkiler" ( Tucker, 1998: 70, Aktaran Tatlıcan ve Çeğin, 2016: 316).

Bireysel eylem ve toplumsal yapı arasındaki ilişkiselliği konu alan Bourdieu, "habitus" kavramını "şizoanaliz" deki gibi esnek ve çoğulluklar barındıran çok anlamlı, çok katmanlı bir faillik durumu olarak görür ve psikanalizin faile yüklemiş olduğu bütün sorumluluğu; nesnelci paradigmanın, failden bu sorumluluğu tamamen

alması noktasında eleştirir. Nesnelci, pozitivist paradigmada eylemler dışarıdan yani failin dışında gerçekleşir ve bireyin hareket etme kapasitesini meydana getiren bir iç güç, güdüsellik, bireysel farklılıklar ve farklı zaman ve mekânlarda yaşanan deneyimler göz ardı edilir. Oysa Bourdieu'ye göre, nesnel ve öznel daima diyalektik bir ilişki içindedir.

Bu tartışmanın ikinci bir kısmı ise Giddens'in "yapının ikiliği" düşüncesidir. Giddens birey/toplum, yapı/eylem karşılığını ve toplumsal pratiklerin üretimi ve yeniden-üretimi şu şekilde ifade eder;

Yapılaşma teorisinde, ne özne (insan fail) ne de nesnenin ("toplum" veya toplumsal kuramların) önceliğe sahip olarak alınabileceklerini öne sürüyorum. Her biri tekrarlanan pratikler içinde ve bu pratikler aracılığıyla inşa edilir. İnsan "eylem"i kavramı "kurum" kavramını, kurum kavramı da insan eylemi kavramını gerektirir. Bu ilişkinin açıklanması, böylece, toplumsal pratiklerin yapılaşmasının (zaman ve mekânda üretimi ve yeniden-üretimini) nasıl gerçekleştiğine ilişkin bir açıklamanın çekirdeğini oluşturur (Giddens, 1982: 8, Aktaran Tatlıcan ve Çeğin, 2016: 337).

Yapının ikiliği kavramında, "eylem", "birey", "yapı", "toplum", "güç" gibi kavramlar yeniden tanımlanır. Dolayısıyla, eylem bir niyetler toplamı değil, bir akıştır. Buradan hareketle yapıları meydana getiren bütün süreçlerde toplumsal aktörler aktif bir rol oynar. Böylece o, "yapı"yı hem eyleme uygulanan hem de eylemle üretilen üretici kurallar ve kaynaklar anlamında kullanır. Bu kuralların bütünü de üretilme ve yeniden-üretilme araçlarıdır. (Giddens, 1982: 9, Aktaran Tatlıcan ve Çeğin, 2016: 330-334). Oysa Şizoanalize göre gerçekliği kuran, "bilinçli" olmaktan çok, "bilinçdışı" yönelimdir. Tüm bu karşılıklar; "psikanaliz/şizoanaliz", "özne/yapı", "eylem/yapı", "öznel/nesnel", toplumsal ve bireysel eylemin gerçekleşmesinde rol alan faktörleri anlama çabasıdır ve hem Çororo hem de Taloché karakterinin faillik durumları şizoanalizden yani akışkan ve bilinçdışı kaynaklı arzudan yana bir tavırla ele alınmaktadır. Yapının bir şekilde nüfuz edemediği, yapıyı sarsan ve diyalektik bir etkileşimden öte öznenin modern yaşama karşı özgün duruşu onları farklı bir yerde konumlandırır.

Korkoro filminde, yapıların (okul, belediyeler, toplama kampları) oluşum süreçlerinde güç ilişkilerinin önemi, toplumsal aktörler olarak bu yapıların işleyişinde rollerin nasıl bir dağılım gösterdiği, farklı mekân örnekleri üzerinden kurgusal da olsa deneyimlenmektedir. Filmde geçen resmi kurumlar ve bu kurumlarda çalışanlar ile bir şekilde bu kurumlarla ilişkilenen failerin mekânı kullanım şekli çingeneler özelinde ele alınmakta ve çalışmanın ikinci bölümü filmin belli başlı mekânlarını çerçeveye alacak şekilde sunulmaktadır.



## 2. GÖÇEBE MEKÂNLAR VE DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİ

### 2.1. Mekân, Mekânsızlık ve Mekânın Dönüşümü

Aidiyet hissiyatının temsili olarak bir mesken ya da mekânın somut veya soyut varlığı gereklidir. Bu mekân bizim fiziksel olarak yer kapladığımız bir alan ya da düşünömsellikten ibaret bir zihinsel süreç olabilir. Bir simölark ya da gerçeğin ta kendisi, hangi kategoride ele alırsak alalım toplumsal bir sürecin içerisinde evrildiğini yadsıyamayız. Mekânın sınırları kullandığımız dilin sınırlarını etkileyen en önemli faktörlerdendir ve yine aynı şekilde bütün bilişsel süreçleriniz mekânın size sunduklarıyla şekillenir. Bunun eşdeğeri söylenebilecek diğerk bir önerme de bilişin mekânın oluşumunu ve dönüşümünü şekillendirdiğidir. Dil, inanç ve günlük yaşam pratikleri bu kompleks yapının birer parçasıdır. Bütün bu rutinlerin hayat bulduğu ve sınırları belli olan toprak parçası sizin fiziki mekânınızdır. Üretimleriniz sonucu oluşan bu mekândan kopuş ise aslında yeni bir mekânın oluşumu veya dönüşümüdür. Bu Deleuze ve Guattari'deki çokluk zeminidir aynı zamanda. Birçok 'an' şu 'an' da bir aradallığıyla ilişik bir şekilde hareket halindedir.

“İnsanlar mekânı yalnızca tecrübe etmezler, aynı zamanda onun aracılığıyla düşünür ve hayal kurarlar. Dolayısıyla mekân (anamlı bir yaşam koşulu olarak deneyimlenen ve anlaşılan) hali hazırdaki toplumsal dünyayı değil, eylem esinleyebilen ve kolektif düşleri ifade edebilen başka mümkün toplumsal dünyaları da şekillendirir” (Stavrıdes, 2016: 11). Mekân bu ve daha birçok sebeplendir ki kapsayıcıdır. Bütün ilişik şekillerinin tezahür ettiği yerdir ve dışsallaştırılamayacak kadar önemlidir. Mekân insan ilişkileri tarafından şekillenir ve ilişkiler de güç ilişkileri içinde gelişir. Mekânın özellikleri insan ilişkilerini, değerleri, kurumları ve bunlar arasındaki ilişik şekillerini belirler. Mekân bu nedenle alt yapı, onun içinde gelişen bütün ilişik şekilleri de üst yapıdır. (Bal,2015: 278)

“Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. Bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar: Ona hakim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Analize tabi tutulduğunda, bir toplumun mekânsal pratiği mekânını deşifre ederek keşfedilir” (Lefebvre, 2014: 67).



Bir bilgi, aynı zamanda bir mekândır; özne, mekânın içinde konumlanarak, kendi söyleminden söz eder. (Foucault, Aktaran Lefebvre, 2014: 35) Bu sebeptendir ki her mekân fikrini dayatma, yayma, uygulama alanıdır. Çünkü aksi durumlarda yani bireyin belli bir mekâna kendini bağlı ve ait hissettiği ve bütün algı biçimlerini bu varlık üzerinden şekillendirdiği anda bir üst yapının varlığından söz edebiliriz. “Mekân dışsallığın biçimidir; yani bize dışarıdan gelen her şeyin geliş biçimidir – ama aynı zamanda kendine dışsal kalan her şeyin geliş biçimidir de. Mekân olmasaydı dışsallık olmazdı” (Deleuze, 2007: 145). “Mekânı toplumu içine alan basit bir kap değil de toplumsal pratiklerin şekillendirici bir unsuru olarak düşünmek önemlidir. Bu yüzden farklı bir gelecek tahayyül etmek, farklı toplumsal ilişkilerin yaratılmasına yardımcı olabilecek mekânsallıkları tecrübe etmeye ve kavramsallaştırmaya çalışmak anlamına gelir” (Stavriles, 2016: 11). “Mekân daha ziyade üstyapının koşulu ve sonucudur: Devlet ve onu oluşturan kurumların her biri, bir mekân varsayar ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Dolayısıyla, mekân, kurumların ve bu kurumların tepesinde bulunan devletin önsel koşulundan başka bir şey değildir” (Lefebvre, 2014: 110). Bu mekânın kullanım şeklini belirleyen bir üst mekânizmanın varlığını göstermektedir. Mekân belli bir amaca hizmet etmek üzere, denetim altında olması koşuluyla üretilmekte ve bu üretimin içerisinde rol alan failer de kısıtlı bir etki etme gücüyle mekânın o önceden inşa edilen sürecine dahil olmaktadır.

Lefebvre’ün faili değil de normaif sistemde hakim olan güç ilişkilerini öncelediği düşünce şekli Giddens’ta karşılıklı bir etkiye tekabül eder. “Doğanın sahip olduğu anlamlar insanlar tarafından pratik(gündelik) hayatlarının akışı içinde ve doğayı anlama ve açıklama çabalarının bir sonucu olarak üretilir. Öte yandan, aslında anlama ve açıklama çabalarının bir parçası olan toplumsal hayat, kesinlikle kendini oluşturan aktörlerin deneyimlerini organize etmek için kullandıkları anlam çerçevelerini aktif bir biçimde inşa ve yeniden-inşa etmeleri temelinde üretilir” (Giddens, 2016:104). Giddens’in ifade ettiği bu diyalektik süreç mekânın yeniden inşası noktasında aktörleri de içine alan ve aynı zamanda toplumsal güç faktörlerini de kapsayan bir döngüyü barındırır. Faillerin konumlandığı farklı mekân deneyimleri

ise yine kendi koşulları içerisinde ve birçok farklı bileşenle birlikte ele alınması gereken bir meseledir.

Göçebenin konumlandığı yer ise “kaygan mekândır, göçebe işgal eder, oturur, mekânı tutar ve göçebenin sadece bu şekilde bir yurd mevhumu vardır” (Deleuze ve Guattari, 1990: 82). Göçebelikte bu kavramların reddinden ziyade bunların esnetildiği, bazen hiç kullanılmadığı bir mekân algısıyla karşılaşırız. Çingenerin mekânı reddetmesi ve geçici yerler, konaklama mekânları dışında olanı görülüp geçilen bir toprak parçası olarak deneyimlemeleri ‘mekân’ ve ‘yer’ ayrımı yapmamızı gerektirir. “Mekân ile yer arasındaki ayrım kent için temel bir ayrımdır. Kişinin yaşadığı yere duyduğu bağlılıktan daha fazlasını gerektirir, çünkü zaman deneyimini de içerir” (Sennett, 2002: 166). Bu durum sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkmış bir ayrım da olabilir. Zaman kavramının ölçüm aletlerine aktarılması, saatlerin icat edilmesiyle başlamıştır.

Şehrin girişlerinde, evlerdeki duvarda ve en son şekliyle bedene takılan bir aksesuar halini almıştır. Bu ayrımı destekler şekilde Harvey de şunları ifade etmektedir; “içinden toplumsal meselelerin belirli bir tür kavrayışının doğduğu ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki alışveriş daima mekânsal-zamansal bir yapı arz eder” (Harvey,2015:). “Nesne ve olayların yerini belirlemek için mutlak birer çerçeve olarak görülen mekân ve zamandaki konumun biricikliği, pozitivist sosyal bilimin jenerik ve yüzeysel olduğu farz edilen duruşuna rağmen kendi otoritesini kabul ettirir” (Harvey, 2012: 97). Harvey’de mekân ontolojik değildir, İlişkisel mekân anlayışını benimseyen Harvey, mekânı ele alırken bunu toplumsal süreçlerle ilişkilendirir. Mekânın üretimi, değişimi ve dönüşümü üzerinde söz sahibi olan sermaye sahiplerinin yaratmış olduğu eşitsizliğin yanında bu mekânlar aracılığıyla yeni toplumsal adaletsizliklerin süreklilik kazandığını fakat bu eşitsiz sisteme rağmen aynı mekânı paylaşan kişilerin o mekân üzerine söz söyleme ve karar verme hakkına sahip olduğunu vurgular.



**Resim 8. Mekânsızlık**

Zaman ve mekân ilişkisine dair Hegelci perspektifte ise, “tarihsel zaman, Devletin yayıldığı ve egemenlik kurduğu mekânı doğurur. Tarih, akli varlığın arketipini bireyin içinde değil, bir devletin egemenliğindeki ulusal bir toprağı tutan kurum, grup ve kısmi sistemlerin (hukuki, ahlak, aile, şehir, meslek, vb.) bağdaşık bütünü içinde gerçekleşir. Dolayısıyla zaman mekâna içkin olan rasyonellik içinde donar ve sabitlenir. Mekân devletin emrinde bu şekilde fetişleştirilince, felsefenin ve pratik faaliyetin tek yapabileceğı şey, zamanın restorasyonudur” (Lefebvre, 2014: 52). Mekânın üstünlüğünü ve mekânsallık sorunsalını koruyan ise yalnızca Nietzsche’dir. (Lefebvre, 2014: 52)

Sosyal mekân kişinin üst yapısıyla ilgilidir. İşte tam da bu sebeple “tarihin ürünü olan mekân, maddi planlamanın, mali planlamanın ve mekân-zaman planlamasının buluştuğı yerdir” (Lefebvre, 2014: 15). Ve yine bu sebeptir ki mekân politik bir zeminde inşa edilir. Şekillenen bedenler gibi, algılarımız ve düşünüşlerimiz gibi mekân da toplumsal yapının bir ürünü olarak şekillenmektedir. Çalışmamıza konu olan zorunlu yerleşiklikte kişiye veya topluluğa ait bir talep yoktur ve duygusal haliyle beklenmeyen bir gelişmedir. Geride bırakılan yalnızca kaygan mekânlar değildir. O mekânda şekillenmiş olan habitus; algılarınız, çocukluk ve günlük yaşam deneyimleriniz, sadece o mekâna has olan bütün şemalarınız sarsılır ve yeni duruma ayak uydurmak, sosyalizasyon sağlamak elbette uzun bir zaman

dilimine yayılır. Dilin şekillenmesinden tutun, üretim biçimi, birbirleriyle ilişkilene şekilleri ve günlük yaşam pratiklerine değin her şey bu sosyal mekân ve aslında örgütlenmenin bir parçasıdır.

“Üretim tarzı, bazı toplumsal ilişkilerle birlikte, kendi mekânını (ve zamanını) örgütler, üretir” (Lefebvre, 2014: 28). Çingenerde konar-göçerlikleri sebebiyle toprakla kurdukları ilişkide bir üretim ilişkisine dayanmaksızın, toprağı yurt etme söz konusudur. Modern çağın üretim fabrikalarına da uzak olan bu topluluk, pek tabii olarak kapitalist sistemin kodlarına aykırı davranmaktadır. Bu aykırılık onların uzakta tutulmasına, yeri geldiğinde soykırıma uğramasına ve öteki olarak yok sayılmalarına sebep olmuştur ve bu durum halen güncelliğini korumaktadır. Lefebvre mekânın kullanım değerini ve inşasını şu şekilde aktarmaktadır:

Egemen sınıflar günümüzde mekânı bir enstrüman gibi kullanırlar. Çok amaçlı bir enstrüman: İşçi sınıfını dağıtmak, belirli yerlere bölüştürmek, kurumsal kurallara tâbi kılarak çeşitli akışlar düzenlemek, dolayısıyla mekânı iktidara tâbi kılmak, mekânı kontrol etmek ve kapitalist üretim şekillerini koruyarak bütün toplumu teknokratik bir şekilde yönetmek. (Lefebvre, 2014: 16-17)

Filmin içerisinde de görmekteyiz ki Çingenerler üretimden tamamen uzak değillerdir. “Doğa rasyonel olarak sürdürülen eylemin etkisinden olduğu kadar, tahakkümden ve sahiplenmeden de kurtulur” (Lefebvre, 2016: 85). Evet kapitalist sistemin dayattığı, özgürlük vaadiyle izole mekânlara sıkıştırdığı, sürekli üreten ve ürettiği ürünü başka bir elden çok daha yüksek kar marjlarıyla tüketmeye endekslenen bir orta sınıf ya da proletarya olmasalar da kendi sınırlı ağları içerisinde demircilik, hasır dokumacılığı, müzik, dans, alternatif tıp gibi daha mekândan (topraktan) bağımsız, istedikleri zaman ve istedikleri yerlerde kısacası akışkan bir zeminde üreten ve kendi çaplarında ürettikleri her neyse ona dair küçük bir pazar imkanı bulan bu özgün halkın kendilerine has üretim alanlarını film kesitlerinden görmekteyiz.



**Resim 9. Demirci**

Göçebe ve yerleşik demirciler yoktur.

Demirci seyyardır, yolcudur.

Bu bakımdan özellikle önemli olan demircinin oturduğu yerin biçimidir:

Onun mekânı ne yerleşik olanın pürtüklü,  
ne de göçebe olanın kaygan mekânıdır.

Demircinin bir çadırı olabilir; oralarda bir evi olabilir;  
bu yerlerde bir bankta oturmuş gibi durur,  
tıpkı metalin kendisinin aşağı yukarı yeraltı evi,  
bir delik veya bir mağaranın şeklinin olduğu gibidir.

(Deleuze ve Guattari, 1990: 144)

“Kullanılan, tüketilen ürün olan mekân, aynı zamanda, üretim aracıdır; mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, hem mekânı şekillendirir hem de mekân tarafından belirlenir” (Lefebvre, 2014: 111). O halde üretimin göçebe halleri olarak da adlandırabileceğimiz bu özgür üretim ağı yine Lefebvre bağlamında ele alacak

olursak; kendi mekânını da üretmektedir. Bu mekânlar yollar üzerine kurulu süreksiz ve kaygan mekânlardır. Bu mekânlar da elbette göçebe ruhundan, kültüründen, geleneklerinden, yaşam pratiklerinden ve anlam üreten bütün alışkanlıklar tarafından şekillenmektedir.

Aşağıda yer alan kesitte Çingenelerin hastalanan atı nasıl tedavi ettikleri görülmektedir. Burada temas dikkat çekmektedir. Modern çağın insanı (Theodore örnek verilebilir) bu kriz anında yanında içinde tıbbi malzemeler bulunan çantası yokken müdahale etmekte zorluk yaşarken bu göçebe halk doğanın içinden ulaşabildikleriyle ve daha çok tensel temasla (öpme, sarılma), Tanrıya ve hasta ata enerji aktarımında bulunmaktadır. Bu alternatif yöntem hem hasta atı hem de yaralanan Theodore’u tedavi etmekte işe yaramıştır. Bu onların doğa ile bir bütün oluşlarının örneklerinden sadece bir tanesidir.



**Resim 10. Kesit**

Tekrar mekân mefhumuna dönecek olursak, mekânın dönüşümü film kesitlerinden kırarak ilerleyeceğimiz bir bölüm olacak. Çingeneler Veteriner Theodore’un yardımıyla toplama kampından çıkarılıp köy evine yerleştirildiklerinde evin içi onlar için yabancı bir şeyi simgeler. Eve giriş bir ayini andırır. Giriş kapısına ve duvarlara sarımsak sürülür ve dua edilir. Bu ruhları ve şeytanı uzak tutmak için yaptıkları bir ritüeldir. Eve giriş Taloché’un zorla sürüklenmesiyle olur ve onun verdiği somut tepkiler diğer aile üyelerinin zihninde olanlardır. Fakat hiçbiri Taloché kadar dürtüsel değildir. Bu konuşma kesiti bunu daha net anlatmaktadır:

Yaşlı Çingene: İşte özgürüz.

Darko: Özgür mü? Buradan ayrıldığımız ve kimsenin nerede olduğumuzu bilmediği zaman özgür olacağız.

Özgürlüğün tanımı tam da budur onlar için. Bu sebeptir ki o köy evi onların hiçbir zaman mekânı olmayacaktır. Nitekim evde kaldıkları süre boyunca avludaki at arabalarında uyumaya devam edeceklerdir. “İlişki yoksa yeterli miktarda boş alan da yok demektir; zira geniş bir alandan söz edilebilmesi için nesnelere arasında karşılıklı bağlantılar kurulması, bir ritm oluşturulması, yaratılması ve nesnelere de bu yeni yapılanma içinde sahip olduğu işlevlerin ötesine geçmeleri gerekmektedir. Nesne ancak geniş bir mekânda özgürleşebilirken, mekânın burada biçimsel bir özgürlükten başka bir işleve sahip olmadığı görülmektedir” (Baudrillard, 2010: 25).

Evin bir kısmı kapalıdır ve Theodore anahtarı sonradan gönderir. Diğer odalara ait anahtar geldiğinde, kapı açıldığı gibi içeriden sesler gelir ve bu Çororo'nun değimiyle bir sıçan sesi de olabilir fakat Çingene bu sesi hayalet olarak yorumlar ve kapılar kapatılıp tamamı dışarıdan çivilenir. İçerisi onlar için uzak durmaları gereken bir mekândır ve kapılar bir daha hiç açılmaz. Oda anlamını yitirir ve hiçleşir. Mekân, üstü kapalı ve duvarları olan yer değildir onlar için. Mekân istedikleri zaman gökyüzünü görebildikleri, kaygan bir zemini olan ve sürekli değişim gösterendir.

Bütün vakitlerini avluda geçirmeye başlayan Çingene'nin ne yapacaklarını bilmez hallerini görürüz. Onlar evin varlığını bir tehdit olarak gördükleri gibi köylüler de onları tehdit olarak algılar ve Çingene'nin bulunduğu evin etrafına çitler örerler. “Yerleşiklerin mekânı duvarlarla, çitlerle ve çitler arasındaki yollarla çevrilidir, fakat göçebenin mekânı yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan mekândır” (Akay, 1990: 82). Mekânın kendisi bir emeğin sonucudur ve bu emek de toplumsal bir işbirliğinin sonucudur. “Toplumsal mekândan bariyerler ve duvarlarla, özel mülkiyetin bütün işaretleriyle ayrılmış bir “parça”nın, bir odanın, bir evin, bir bahçenin mekânı, yine de toplumsal bir mekândır” (Lefebvre, 2014: 112). Spinoza da yine aynı şekilde bütün duyuların ve kesitlerin mekânsal olduğuna dikkat çeker.

Veteriner Theodore kendisi çitleri kırıp sınırları ortadan kaldırır ve köylüleri köyden tamamen kovmakla tehdit eder. Köylülerin vermiş oldukları bu tepki modern çağın tepkileridir. Modernlik, on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. (Giddens, 1994: 9) “Modernite mekânının; homojenlik, parçalılık ve hiyerarşi gibi belirli özellikleri vardır. Bu mekânlar çeşitli nedenlerle homojenliğe yönelir: plansız, projersiz homojenlik. Söz konusu mekânların homojen olması için planlanan mekân paylara, parsellere ayrılarak kırıntılara dönüşür. Bu da gettolar, yalıtılmış alanlar mahalle grupları, etrafla ve çeşitli merkezlerle doğru düzgün birleşmemiş sözde-topluluklar üretir” (Lefebvre, 2014: 26).

Birçok faktörle birlikte çelişkiler barındıran modernleşme süreçleri orta sınıfların özel yaşamlarına ve çok sayıda nesne sahibi olmaya önem verirken kısıtlı özgürlük alanları yaratmakta ama kontrolün failden alındığı yapay ve haz vermeyen bir yaşantıya neden olmaktadır. (Baudrillard, 2009: 19) Filmde geçen mekân örneklerinden de anlaşıldığı üzere mekânı hem politik ve ideolojik bir çerçevede oluşturan modern insanlar hem de mekânla bütünleşen ve mekânı yalnızca belirli bir süreliğine kullanan, mekân üzerindeki tahakküm fikrinden uzak göçebeler ele alınmaktadır.

## **2.2.Taloche’un Mekânları: Aykırı Mekân Tahayyülleri**

Sınırları belli olmayan bir mekân hayal ediyorsak bu Taloche’un kalbindeki mekândır ve bunun aksi krizdir. Taloche doğanın, toprağın, suyun ve havanın yerinde durmayan haylaz çocuğudur. Onun mēkanı dört duvarı olan üstü kapalı yer değildir. Onun mēkanla kurduğu ilişki göçebe bir ilişkidir ve bu göçebelik insana için doğaya aşkın bir göçebeliktir. Bu toprağı da kendisiyle göç ettiren göçebe oluş hali süreli ve kesintisiz değildir. Taloche’u izlerken rayların üzerinde koştuğu sahne, ağaçların arasında çizdiği kıvrımlar ve sürekli ama sürekli bir hız, bir ritim ve bir sesle gelen Taloche bizleri sürekli değişken ve sınırlı-sınırsız bir mekân tahayyülünün içinde gezintiye çıkarır. Bu gezinti göçebeliğin olanaklarından gelen ve göçebeliğe has olan ona için bir ‘minör mekân’ın sunuş şeklidir.



Taloche bir mekân tanrısı gibidir ya da Dionysos gibi. “Bir evin kurulmasıyla birlikte insan; yurtların titreştiği, ethosların karıştığı bir mimarlığa doğru adım atabilir. Üstün insanların her biri kendi alanını terk eder ve mimari yapılar çöker. Dionysos yollar ve güzergahların mimarisinden başka mimari tanımaz. Yurdu yoktur, yeryüzünde her yerdedir” (Ballantyne, 2012: 61). Taloche’ a yol, varmak üzere katedilen mesafeden öte mekândır.

Filmin belki de bütün temaları Taloche üzerinden verilir. Taloche’ un mekânla kurduğu ilişkiye bakacak olursak bunu birçok farklı sahnede değerlendirebiliriz. Gökyüzünü görebildiği doğa mekânı, duvarları ve üstü kapalı çatısı olan ev mekânı, kamp mekânı, okul mekânı Taloche için birer dönüşüm mekânlarıdır. Taloche bu mekânlarda yeni bir inşa süreci başlatır ve ev, ev olmaktan; kamp, kamp olmaktan çıkıp Talochevari bir yapıya bürünür. Taloche’ un kendi mekânı kültürel arka planına dayanmaktadır; Çingene yaşam tarzı. Bu mekânın temel özelliği görünür, ölçülebilir sınırların olmayışıdır. Doğadaki sınırsız ve kaygan mekân onun ve ailesinin mekânsız mekânıdır. 15 kişilik Çingene aile köyde bir süre kalabilmek amacıyla belediye dairesine gelir ve orada göçmen kartlarının onaylanması beklerler. Bu kurumlar Çingenelerin ait olmadığı fakat bir şekilde ilişkilendirilmesi gereken yapay mekânlardır.

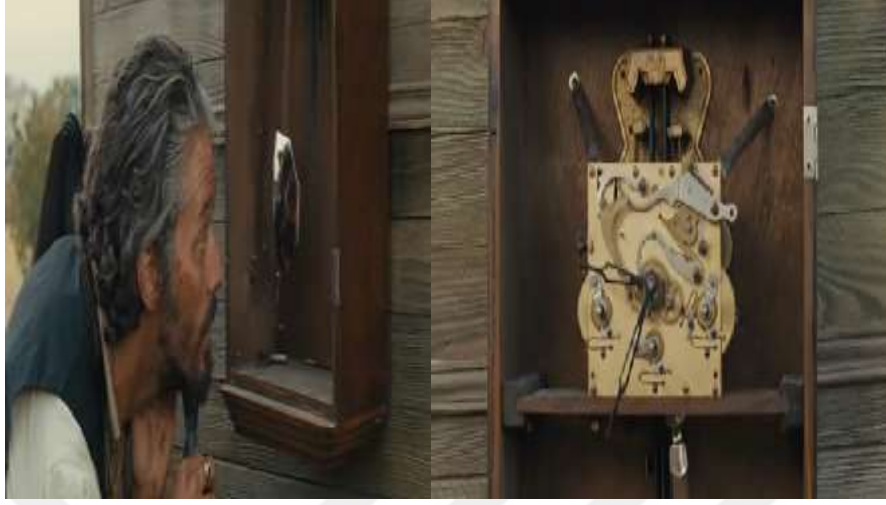
Bu tür yapılar üzerine Anthony Giddens diyalektik bir süreçten söz eder. “Yapıyı oluşturan sosyal sistemlerin (kurumlar, değerler, yazılı ve sözlü normlar gibi) bireylerin her türlü hareket alanını bir şekilde kısıtladığını fakat aynı zamanda hem eylemlerimizi hem de belirli amaçlarımızı gerçekleştirmeye yardımcı olduklarını, yani mümkün kılıcı “kaynaklar” olduklarını öne sürer.” (Giddens, 1982: 9, Aktaran Tathıcan ve Çeğin, 2016: 333). Belediye dairesinde göçmenler için verilen geçici göçmen kartlarının mühürlendiği sahnede Taloche’ un pasaportunun içinden kurumuş yapraklar çıkar ve belediye çalışanı ve aynı zamanda köyde okul öğretmeni olan Matmazel Lundi, kurumuş yaprakları alır ve mührü vurduktan sonra tekrar kurumuş yaprağı özenle sayfanın arasına iliştirir. Taloche’ un hayatı boyunca resmi kurumlarla ilişkilendiği tek yerdir belki de fakat yine de Taloche’ a bir tavırla oraya ait olmadığını, pastoral yaşamın içinden istemeye istemeye bu tür resmi kurumlarla ilişkilendiğinin ve bu ilişkilendirilmenin verdiği hoşnutsuzluğun göstergesidir yapraklar.



**Resim 11. Kurumuş Yapraklar**

Bedenin toprakla olan temasının kesildiği yer olan at arabaları onların ikinci mekânıdır. “Toprağın üzerinde oluşan, her sefer kemiren ve her yöne doğru büyümeye yatkın kaygan mekân neredeyse, göçebe de oradadır. Göçebe buralarda yaşar, göçebenin çölü oluşturmasından çok çölün göçebeyi oluşturduğu anlamda, göçebe bu yerleri genişletir. Göçebe yersiz-yurdsuzlaşmanın bir vektörüdür. Yönü ve yönlendirilmesi sürekli değişip duran yerel işlemlerin serileriyle çölü çöle, bozkırı da bozkıra katar” (Deleuze ve Guattari, 1990: 83).

Taloche’ta yurt mefhumu bir yarı gibidir. Bilincin yarılması olarak da tasvir edilebilir; geçmiş bugün gibi gelecek dün gibidir. Zaman kavramı bir hiçtir, ne mekânı önceleyen ne de mekândan önce gelendir. Zaman mekânizması, o mekânîk makine, kalp atışlarından öncelikli değildir. Taloche saati kullanırken onu, amacı dışında bir işleve büründürür. Ve akrep ile yelkovanın sistemli ve ritmik dönüşü, Taloche’ un iki kolunu omuz hizasında açıp kırda, suda ve doğanın doğa olarak kalan herhangi bir yerinde dönen ritmik dansına dönüşür. Bu bir başkalaşma halidir.



**Resim 12. Ayna**

Kapitalist sermayenin insanları kendinden vazgeçirme pahasına üretime dahil ettiği sürecin araçları olarak saatler; Taloché'un yer-yurdunda anlamsız kaldığı, anlamlı kılındığı noktada ise başka bir şeye dönüştürüldüğü görülmektedir. Film kesitinden bir örnek verecek olursak; Alman malı kurmalı duvar saatinin sağa sola gidip gelen ve tik-tak sesi çıkaran aparatı Taloché için ayna görevini görür ve Taloché makasla sakalını özensiz keserken saat saat olmaktan çıkıp başka bir nesne işlevi görür. Kişiyi kendisini hatırlatan, yabancılaşmanın önüne geçen bir araç olarak ayna, saatin tersine çevrilmiş halini alır.

“Ayna için mekân neyse duvar saati için de zaman odur. Ayna, görüntüsünü yansıttığı insanı nasıl bu mekâna hapsetmekte ve bir anlamda mekânla Özdeşleştirilen bir nesneye dönüşmekteyse; duvar saati de paradoksal bir şekilde zamansal sürekliliğin simgesi haline gelmekte ve zamanla özdeşleştirilen bir nesneye dönüşmektedir” (Baudrillard, 2010: 31-32). Saatin yaratmış olduğu bu disipline karşı, Parisliler arasında 1840'larda zamansal disipline saygı duymadıklarını göstermek için “Kaplumbağalarını alıp çarşılarda yürüyüşe çıkmak” moda olmuştu. (Benjamin, 1973: 54 Aktaran Harvey 2017: 256) Kişiyi senkronize hayatlara, Marx'ın üretirken ‘ürüne yabancılaşma’ dediği ve ekonomi politik olarak tabir ettiği döneme- ki saatlerin icadı da bu dönemlere denk düşer- tekabül eden bir saat-insan icadı denilebilir.

“Saat bir anlamda nesnelere srdrdgmz ikili bir yaşantının zeti gibidir. Bir yanıyla saat nesnel zaman akışı konusunda bilgilenmemizi sağlamaktadır; yani saate tam uyum sağlamak demek uyulması gereken zorunluluklar, toplumsal yaşam ve ölümle çelişen bir konuma düşmek demektir. Ama diğer yanıyla saatin indirgenmesi olanaksız bir zamansallık kavramına boyun eğmemize yol açtığı da yadsınamaz, zira bir nesne olarak saat zamanın sahibi olmamızı sağlamaktadır” (Baudrillard, 2010: 117). “Nesnelerle kurulan bu özel ilişki aslında kamusal beğenin kayıtsız şartsız kabul edilmesi ve uyulması gibi bir düşünceyi gizlemeye çalışmaktadır” (Boudrillard, 2009: 18).

Saatlerin odağa alındığı diğer bir sahne de tekrar Taloché ile bütünleşik şekilde verilir. Bu sahnede olacaklar –Alman askerleri tarafından kamplara alınmaları- Taloché tarafından önceden hissedilmiş gibidir. Tren raylarının üzerinde tünele doğru koşar Taloché ve tünelden çıkıp ışığı gördüğü anda yerde sürünmeye başlar. Bu oluş hali filmde birkaç defa tekrarlanır ve Taloché krizlerini hezeyanı andıran bu tarz tepkilerle atlatır.



**Resim 13. Kurmalı Saat**

Toprakla bütünleştiği ve toprağı kendine, kendini toprağa kattığı, duvara sürtündüğü ve raylarda sürüklendiği andan itibaren sakinleşmeye başlar. Yerde toz toprağın içinde, sezgileri kadar duyuları da kuvvetli olan Taloché bir ses duyar. Bu

psikanalizdeki şizoid tanımlamasını hatırlatır. “Aşırı duyarlılık ve buna bağlı olarak uyarandan kaçınma eğilimlerini içerir. Neredeyse otistik düzeyde işleyen bir fantaziye geri-çekilme savunmasını kullanmasına ilaveten şizoid kişi diğer “ilkel” savunmaları da kullanır” (McWilliams, 2010: 246). Rayların üzerinden duyduğu sese doğru sürünerek gider ve ilkin bir şizofrenin halisünasyonları gibi algılanan bu ses nesnelere dünyasında gerçeğe tekabül eden saatin sesidir. Saati eline aldığı anda odak saate verilir ve ses daha da netleşir. Bu saat simgesel bir hal alır ve terapistin odasında terapinin bitişinin habercisi olan saat psikanalitik çerçeveden sıyrılıp aşkın olandan toplumsal olanın içkinliğine doğru yol alır. Bundandır ki hemen sonrasındaki sahnede Taloché ve ailesi Alman askerleri tarafından toplama kamplarına alınır ve Çingene için yersizyurtsuzluktan kopuş süreci başlar.

Taloché’un mēkan ile kurduğu ilişkiye bir örnek daha verecek olursak; Çororo ile birlikte Veteriner Theodore’un evine çocuklarla birlikte gittiği sahnede Taloché şaşkın bir halde evi dolaşırken üst katta bulunan banyoya girer ve lavabonun musluklarıyla oynar. Birkaç hareketten sonra ilk defa karşılaştığı bu mekânizmayı çözer ve musluğu açmayı başarır. Suyun aktığını gören Taloché, bu akışa bir ivme verir ve banyodaki suyu açık bırakır ve suyun taşmasını izler. Banyodaki musluktan taşan su merdivenlerden aşağı doğru akar. Odağın bu noktasında Taloché şunu söyler: “Suyu özgür bırakın!”



**Resim 14. Suyu Özgür Bırakın**

O hiçbir kimse ve hiçbir şey için hapsedilmeyi kabul etmez. Akıp gitmesi gerekir, tutmak ve hapsedmek doğasına aykırıdır. Su bolluktur, alınıp satılma ihtiyacı duymayan doğanın bahsettiği ve doğaya içkin olandır. Baudrillard'ın (2008) ilkel dönemlere has olduğunu ifade ettiği su, yani 'bolluk' daha sonraki tüketim toplumlarında 'biriktirmeye' evrilir.

Taloche aynı zamanda toplama kamplarına alındıklarında isyan çıkartan ve zaptedilmeyen iki kişiden biridir. Çingene aileyi toplama kamplarından almaya geldikleri sahnede Taloche ve bir başka Çingene diğerlerinden izole edilmiş halde etrafı tellerle örülü bir avluda hapsedilmiş görünürler. İlerleyen sahnelerde Taloche'un kuşlar gibi uçmak için tellere çıktığını ve elinin bu sebeple çizildiğini Matmazel Lundi ile diyalogundan öğreniyoruz. Kuşlar gibi uçmak isteği, göçebe olana özlemin, konar-geçerliğin doğasına aidiyet hissinin bir dışavurumudur.

Yersizyurtsuzlaşma ve kodçözümü hareketinden ortaya çıkan şizofreni psikedeki özgür-biçimli arzuya ve kapitalizmde evrensel tarih potansiyeline işaret ederken, yeniden yerliyurtlulaşma ve yapay yeniden-kodlamaya tekabül eden paranoya, bu potansiyelin gerçekleştirilmesine karşı özel sermaye birikimiyle dayatılan engellere işaret eder. (Holland, 2006: 169)

Taloche'un yanında cezalandırılan diğer Çingene de kendi kendine konuşmaktadır. Modern çağın deli diye tabir ettiği kişidir ve bu kişi "özgürlük, özgür olmak istiyorum!" diye tekrarlamaktadır. Harvey'in dediği gibi; "Moderniteyle özdeşleştirilen korkunç paranoyanın yerini, post-moderniteyle özdeşleştirilen şizofreninin hassasiyeti alır" (Harvey, 2015: 141). Deleuze ve Guattari'nin de üzerinde durduğu Şizo-özne; kendini aklın hakimiyetinden arındırmış kişiler hiçbir hakimiyeti kabul etmeyen şeylerin doğasına ayak uydurmayı seçmeyip öteki olarak görülmeyi göze alan bireyler kapitalizmin, gücün ve bunların işaret ettiği iktidarın esaretini tersyüz edenlerdir.

"Kişinin kısıtlı özgürlüğü yalnızca kişisel hayat tarzını seçmekle ilgili değildir; aynı zamanda, bireysel veya kolektif olarak dilediğini ifade etmek, kolektif talep ve tercihleriyle kapitalistin neyi üreteceğine dair kararını etkilemekle de ilgilidir" (Harvey, 2015: 24). Kapitalizm, "Weber'in Protestan ahlakına, ya da mutlu aile ve



mekânîk bireyine, tersine çelişkileriyle varolacak bir sistematiği gündelik hayatın bütün organlarında görünür kılmaktadır” (Sustam, 2009: 98).

Foucault'nun Deliliğin Tarihi kitabında; Ortaçağ'da deli olarak anılan kişilerin -ki bunlara çalışmayanlar ve ayyaşlar da dahil edilir- nasıl gemilerle uzak limanlara bırakıldığı örneklendirilir diğer taraftan da modern toplumların yeni kapatma mekânları ve bunların bilimle ilişkilendirilmesi belgelendirilir. Kurulan ilk kapatma mekânları, hapishaneler, tımarhaneler ve birçok sayısal verinin yanı sıra tarihsel karşılaştırmalar bize oldukça kapsamlı bir veri sunmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde değişen uygulamalara nazaran değişmeyen şey delinin uzakta tutulması gerekliliğidir.



**Resim 15. Özgürlük**

Peki delilik neden uzakta tutulması gerektir?

Modern toplumların hastalığı da diyebileceğimiz bu ‘toplumsal yarar’ kavramı ve bu gerekçeyle yapılan uygulamalar, normalleştirmeler ve ötekiler, bilim adı altında sunulan gerçekler içimize işlemiş birer virüs gibidir. Belirlenmiş bir “normal“ in dışına çıkıldığı an söz konusu her ne ise birer tehlike arz eder ve bir şekilde toplum yararına uzaklaştırılması ve yine toplum yararına cezalandırılması gerekir.

Avrupa kentlerinin çoğunda tüm Ortaçağ ve Rönesans dönemi boyunca kaçıklara ayrılmış bir kapalı tutma yeri bulunmaktaydı; örneğin “Melun Chatelet”si veya Caen’daki ünlü Deliler Kulesi böyle yerlerdi; Lübeck kapıları veya Hamburg Jungfer’i gibi, Almanya’nın sayılamayacak kadar çok Nartürmer’i de böyleydiler” (Foucault, 2015: 33). Ortaçağ’da deliler, ayyaşlar ve çalışmayanlar aynı kategoride değerlendirilir ve bunlar üretmeyen kesimdir ve şehirden uzak tutulmaları uygun görülür bu sebeple bunlar genellikle gemicilere, uzak bir limanda bırakılmak üzere teslim edilirler ve nitekim Frankfurt’ta gemicilere delilerin toplanması görevi verilmiştir. (Foucault, 2015: 22) Daha sonraki dönemlerde 17.yy da -ki bu dönem sanayileşme sonrası dönemdir- kapatma, hapsetme dönemi başlamaktadır. Bu süreçte sanayileşmeyle birlikte üretimin değer kazandığı ve üretmeyeninin nasıl üretebileceği üzerine kafa yorulduğu bu dönemde deliler, ayyaşlar kısacası çalışmaya uyum sağlayamayanlar için çalışabilecekleri mekânlar yaratılmış ve bu mekânlarda hapsedilmiş aynı zamanda üretime zorlanmışlardır.

19.yy ve sonrasında ise delilik psikiyatri biliminin çalışmalarıyla akıl bozukluğu olarak literatüre geçmiş ve tedavi edilmesi gereken bir hastalık olarak ötekileştirilmiştir. Ötekileştirilmiştir çünkü bunlar için kurulan tımarhaneler, kullanılan ilaçlar ve yapılan uygulamalar delileri sosyal hayata adapte etmekten çok onları uyutmaya, dört duvar arasında hapsetmeye ve toplumdan izole etmeye hizmet etmiştir. Çünkü modern toplumun burjuva kesimi üretmeyen ve aynı zamanda psikotik ve nevrotik tepkilerle tehlike arz eden delileri görmekten pek haz etmemektedir.

“Klasisizm, biraz da Orta Çağ’ı cüzzamlılara ayırmacılık uygulamasını keşfettiği gibi, kapatmayı keşfetmiştir; cüzzamlıların Avrupa aleminde boş bıraktıkları yerler, yeni kişiler tarafından doldurulmuştur: bunlar “kapatılanlar”dır. Miskinhanenin yalnızca tıbbi bir anlamı yoktur; lanetli mekânlar oluşturan bu dışlama jestinin içinde, daha birçok işlevler yerine getirilmekteydi” (Foucault, 2015: 96). Makul olan kapatılmalarıdır ve bu kapatılma olabildiğince bilgi eksenli olmalıdır. Psikiyatri, psikoloji ve klinik gibi bilimlerin yararları yadsınmamakla birlikte iktidarın güç ve tahakküm kurma istencine yardımcı olan ve deliliği anlamaktan çok ortada suçlu bir deli arama işlevi gören ve onu toplum yararına



kapatan alanlar yaratan bir işlev görmektedirler. Deliler toplum yararına görece uzakta olması gereken mekânlarda tutulmaktadır. Bu da şehrin, daha doğrusu şehrin içerisinde kendini “normal” insan diye adlandıran sınıfın, üretime dahil olmayan kişileri dışarıda tutması, akıl sağlığına zarar verecek, onları incitecek ve üzülmelerine sebep olacak her şeyi ya göremeyecekleri mekânlara sıkıştırmaları ya da varlarsa bile görmemezlikten gelmeyi öğreten kapitalist bir öğretiydi.

Biz modernler deliliğin, nevrozun, suçun, toplumsal uyumsuzlukların altında bir cins ortak endişe deneyinin yer aldığını fark etmeye başlıyoruz. Klasik dünyaya göre kötülük ekonomisinin içinde belki aynı zamanda genel bir akıl bozukluğu deneyi de bulunmaktaydı. Eğer öyleyse, Büyük Kapatma ile Pinel ve Tuke’un “özgür bırakma” ları arasındaki yüz elli yıl boyunca deliliğin aldığı biçime ufuk olarak hizmet eden şey, bu deney olmalıdır (Foucault, 2015: 177).

Bütün bu kapatma seremonisine Deleuzyen bakış açısıyla bakılacak olursa; kapitalist sistem içerisinde deliler tehlikelidir ve bu salt zarar verme endişesi değildir. Çünkü Deleuze kapitalist sistemin şizofrenlere nüfuz etmediğini kendi iktidarını onların bedenlerine ve ruhlarına enjekte edemediğini bu sebepten kapitalist sistemle mücadelenin şizoid bir bakış açısıyla mümkün olabileceğini vurgular. Aynı şekilde psikanalitik kanatta da ‘şizoid kişiliğin en uyum sağlayıcı ve heyecan verici yeteneği yaratıcılıktır’ iddiası yatmaktadır. ( McWilliams, 2010: 233)

Şizofreni, kesinlikle tek bir kodun baskın olmadığı durumdur: Şizo, kendine ait koordinatlar sistemine sahip olan ve bu kodları sürekli olarak kendi tasarrufunda değiştiren ve kapitalist kodlarla uyuşmayan farklı, özgün, yaratıcı kodları barındırmaktadır. Biliçdışı kaynaklı bu arzu kodları, olağanüstü bir akışkanlığa sahiptir. (Holland, 2006: 70) Bu da kurtuluşun mümkünlüğü ve sınırların aşılabilirliği bağlamında kıymetlidir. Bu kurtuluş devrimci bir ruhla ve devrimci kodlarla mümkündür. Aynı ruhun dinamikleriyle oluşan mekânlar da göçebelige has ve içkin olan kayganlıklar ve sürekli yenilikler barındırır.

“Yeni bir mekân üretmeyen bir devrimin başarı şansı yoktur ve hayatı olumlayacak bir değişikliğe yol açmaz yalnızca; ideolojik üstyapıları, kurumları, politik aygıtları değiştirir. Devrimci bir yeniden dönüşümün mümkünlüğü, gündelik hayatta, dilde, mekânda ve eser yaratma kapasitesiyle ilişkilidir.” (Lefebvre, 2014:

82) Şizoanalize göre devrim, “özgür biçimli şizofrenik arzudaki kaynağından olduğu kadar, kapitalist yeni egemenliğin çileciliğini hedef alışından hareketle zorunlu olarak libidinal enerji akışkanlığını gerektirir” (Holland, 2006: 180). Söz konusu libidinal akış “arzu” dur ve devrimciler devrimin arzudan ziyade bunun bir ödev ve sorumluluk olduğunu düşünmek isterler. Bu bağlamda ele alındığında Taloche devrimci formları barındıran ve kendi mekânını kendi sınırsızlığı çerçevesinde (çerçeveler her haliyle sınır oluşturur) oluşturup bu akışta bizlere yeni imkanların kapısını açabilen bir karakter olarak ekranın diğer tarafında, karşımızda aslında yanımızda durmaktadır.

Son olarak Taloche’un okul ile ilişkilene şekline bakacak olursak bu da diğer bütün yapay mekânlar gibi alışılmışın dışında ve kendine has bir kullanım şeklini alır. Kişileri belli bir düzene sokma mekânlarından biri olan okul Taloche tarafında düzen bozucu, aynılıkların tekrarlanmadığı bir forma girer. Modern eğitim kurumları bir pratik katılım ve ideanın egemenliğe dönüşmesidir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 281). “İktidar asal olarak bastırandır. Doğayı, içgüdüleri, bir sınıfı, bireyleri baskı altına alandır” (Foucault, 2011: 31). XVIII. yüzyılda okul düzeni; sınıftaki sıralar, koridorlar ve avluların belirli düzenliliği ve öğrencilere verilen ödevlerin belli bir düzen ve zorluk derecesine göre oluşturması; öğrencinin her an derecesini yükseltmesine olanak vermektedir. “Bu zorunlu sıralamalar bütünü içinde her öğrenci yaşına, performansına, hal ve gidişine göre bazen şu, bazen de bu mertebeyi işgal etmektedir; Bireylerin, sıralı aralıkların vurgulu hale getirdikleri bir mekânda birbirlerinin yerine geçtikleri sürekli bir hareket” (Foucault, 1992: 181-182).

Taloche karakteri ise disiplini tersine çevirir, okuldan çıkış zamanına karar veren zil sesi ya da öğretmen değildir. Taloche buna kendisi karar verir ve mekâna giriş-çıkışta bir araç olan kapı Taloche de zaman zaman pencereyi araçsallaştırır. Taloche zamanı, mekânı ve nesnelere kullanım şeklini belirleyen bir üst-aklın himayesinde olmayan disiplini kendi kurallarına göre organize edendir. Sınıfta bütün öğrenciler ayağa kalkmış ve hazır ol vaziyette marş okurken Taloche sırasında oturmuş ve kemanıyla marşın ritmine eşlik etmektedir. Ve katı bir disiplini organize eden marş, Taloche’ta gülümseten ve keyif veren bir başka şeye dönüşür.



**Resim 16. Kurallar**

Disiplinler "hücreleri", "yerleri" ve "sıraları" örgütlerlerken, karmaşık mekânlar imal etmektedirler; bunlar hem mimari, hem işlevsel, hem de hiyerarşikler. Bunlar sabitleştirmeyi sağlayan ve dolaşıma olanak veren mekânlardır; bireysel parçalar ayırmakta ve işlemsel bağlantılar kurmaktadır; yerleri belirlemekte ve değerleri işaret etmektedirler; bireylerin itaatini garanti altına almaktadırlar, ama aynı zamanda en iyi zaman ve hareket ekonomisini de garantilemektedirler (Foucault, 1992: 183).

### **2.3. İktidar Simgesi Olarak: Kamplar**

Gri, soğuk ve kimsesiz bir mekân fotoğrafı filmin ilk sahnesinde ekranda uzunca durur. Bu tellerle örülü mekân filmde geçtiği şekliyle 1943 Fransa'sında Çingenelerin tutuklandığı kampın fotoğrafıdır. Bu mekân hapsedmenin, bastırmanın, ötekileştirmenin, dışarıda tutmanın ve hatta öldürmenin mekânıdır. Bu mekânlarda her şey donmuş vaziyette yansır ekrana. Özellikle çocuklar ve kadınlar yakın çekim kadraja alınır. Donmuş çocuk portreleri, uzağa bakan bakışlar, boş yemek kapları, ve yığınla kirli, aç, hasta Çingene. Soykırımın en korkunç sonuçları kadın ve çocuk yüzlerine yansıtılır. Binlerce Çingenenin bulunduğu bu kamp eşit bloklar halinde karşılıklı sıralı odalardan oluşmaktadır. Bizim gördüğümüz kadarıyla odalarda bölmeler yoktur ve insanlar balık istifi gibi yan yana üst üste yığılmış haldedir.



**Resim 17. Sınır**

Bu görüntü maonadları hatırlatır. Modern hapisanelerdeki sıra sıra hücreler gerçek anlamda Leibniz'in monadlarını temsil ederler. (Adorno ve Horkheimer, 2010: 300) Leibniz'in kullandığı “Monad kavramı”<sup>8</sup>, Yunanca’da “birlik” ya da “bir olan” manasına gelen “monos” sözcüğünden türetilmiştir. “Monadların herhangi bir şeyin girip çıkabileceği pencereleri yoktur. Monadların birbirleri üzerinde doğrudan bir etkileri de yoktur ve yaşamları tanrı, yani yönetim tarafından düzenlenip koordine edilir. Uzamsız, yalın ve parçalı değillerdir” (Adorno ve Horkheimer, 2010: 300). “Monadlar, her biri-hepsi ilişkisine bağlı olarak bölüştürmeye dayalı birliklerdir, bedenler ise bazıları-diğerleri ilişkisine bağlı olarak topluluklar, sürüler ya da yığılmalardır” (Deleuze, 2006: 146). “Leibniz düşüncesinin merkezinde, birden fazla bakış noktasından oluşan bir dünyanın kaçınılmaz gerçekliğiyle evrensel hakikatin uzlaştırılması amacı yatar” (Crary, 2015: 64). Kampın sıralı hücreleri, içindeki Çingenerlerle birlikte hakikati yansıtmaktadır.

Filmin kampta geçen sahneleri, görmeye pek alışık olmadığımız kederli ve çaresiz Çingenerlerin trajik hikayesiyle geçer. Çingenerler neşenin, özgürlüğün ve umudun simgesiyken toplama kamplarında; sıkışıp kalmış ve yaşam belirtisi olmayan bir toplulukla karşılaşırız. Filmin odağı orada yemek sırasına giren

<sup>8</sup> <https://dusunbil.com/leibnizin-monad-teorisi/> 04.06.2019.

çocuklara çekildiğinde verilmek istenen yalnızca tarihtir. Kampın görüntülediği sahnelerde diyalog yok denecek kadar azdır. Yalnızca kampın trajedisi vardır ve bu görüntü çerçevenin içinden taşar ve izleyenin zihninde bir mekâna sahip olur.

Kamptaki sessizlik yönetmenin tıpkı bir psikanalist gibi konuşan değil dinleyen bir tavırla aktarımını ifade edebileceği gibi, Gatlif'in, Çingenelerin konuşmak, aktarmak istemedikleri bu trajik olayı onların tavrına saygı duyarak aktarmayı seçmesini de ifade ediyor olabilir. Sessizlik de aktarımdır ve psikanalizde de ifade bulduğu şekliyle sessizlik de bir tür ifade şeklidir. Kampın ekrana yansıyan bölümlerinde görülmekte olan, pislik, hastalık ve açlığın çok da yaşama şansı vermediğidir. Belediye başkanı Pentecote, Çingene aileyi kampa teslim ettiğinde mendiliyle burnunu kapatır ve Çingene aileden bir kişi ile şu diyalog geçer:

Darko: Neden bize bunu yaptın?

Pierre Pentecote: Fransa'yı parazitlerden kurtarmak için.

Bu yanıt Fransa Devleti'nin de suça nasıl ortak olduğunun kanıtıdır. Çingeneler ötekidir ve öteki uzakta tutulması gerektir ve uzakta tutamıyorsan da onlardan kurtulmanın diğer bir yolu da sistematik bir şekilde öldürmektir. Çingeneler bu kamplarda ölüme terk edilir.

Kampın bir diğer özelliği, her bina tepesinde birer gözetleme kulesi bulunmasıdır. Çünkü kontrol etmenin, baskı altına almanın ön koşulu kişiye sürekli gözetlendiği hissi vermektir. Fransız yazar Michel Foucault, ceza sistemlerinin tarihsel sunumunu yaparken modernizm öncesi dönemde; cezalandırma yöntemlerinin çeşitleri, cezanın uygulanma ve sergilenme şekilleri ile cezanın kimler için ne amaçla uygulandığı üzerinde durmakta ve sanayileşme ile birlikte modern toplumların bedene azap çektirmek yerine bedeni hapsedme ve bedene yönlendirilen uyarıcılarla birlikte kişilerin tutum ve davranışlarına yön verildiğini aktarmaktadır. Foucault ve Judith Butler tarafından oluşturulan çerçevede "beden, siyasal direniş ve özgürleşme siyasetinin ayrıcalıklı mekânıdır" (Harvey, 2015: 30).



**Resim 18. Bakışlar**

“Hakikat için yalnızca tanınması gereken insanüstü bir nesnelliği onaylama arzusu aynı zamanda insanüstü bir toplumsal otoritenin, üstün bir Führer’in tanınması ve ona itaat edilmesini de destekleyebilir.”

*Adorno*

Gözetleme kuleleri; “uygulanışı itibariyle birçok göreve sahiptir; mahpusları cezalandırmaya, ama aynı zamanda hastaları tedavi etmeye, öğrencileri eğitmeye, delileri muhafaza etmeye, işçileri gözlemeye, dilencileri ve aylakları çalıştırmaya yaramaktadır” (Foucault, 2015: 303). Her an herkesin gözetim altında olduğu 21.yy’da, üç asır öncesinden bizlere bir hapisane modeli olarak sunulan ve Michel Foucault tarafından iktidarın gözetleme kuleleri olarak metaforlaştırılan, Jeremy Bentham’ın Panoptikon adını verdiği mimari tasarısı birçok şeye hizmet etmektedir.

Yeri geldiğinde güvenliği sağlamakta ama aynı zamanda özneyi kayda almakta ve öznenin özgül davranışlarına şekil vermektedir. Panoptikon bir hapisane projesidir. Yuvarlak bir yapının ortasında gözetleme kulesi bulunmaktadır. Mahkûmların bulunduğu hücreler ise gözetleme kulesinden rahatlıkla görülebilecek şekilde dizilmiştir. Kuledeki ışıklandırma düzeneği mahkûmların gölgesini rahatlıkla

görülebilmektedir. Bu projenin amacı sürekli gözetim ve denetim altında olduklarını bilen mahkûmların yanlış yaptığı hareketlerden dolayı ceza alacaklarını bildiklerinden istenilen davranışlarda bulunmalarını sağlamaktır. Düzenek sürekli izleniyormuş hissi yaratmakta ve mahkûmlar bu düzenekle disipline edilmektedir.

Michel Foucault tarafından kavramsallaştırılan bu tasarım iktidar ilişkilerini ve iktidarın kişiler üzerinde ne şekilde tahakküm kurduğunu anlamak açısından önemlidir. Modern zamanda bu tür görünmeden gözetleme mekânizmalarının çokluğundan, bunların söylemsel olan; psikiyatri, psikoloji bilimi ve söylemsel olmayan; hapishane, okul, kışla ve devlet kurumlarına nüfuz etmesinden söz eden Foucault, bütün bu pratiklerin kişinin öz benliğine nüfuz ettiği, bedenler aracılığıyla ruhsal olana, insan iradesine müdahalede bulunduğu ve bir süre sonra istesek de istemesek de iktidarın normal olarak belirlediği formlar -ki bu her iktidar döneminde farklılık gösterebilmektedir- çerçevesinde kişinin kontrol altına alınıp disipline edildiği vurgulanmaktadır. Benzer bir şekilde Sennett’ de şunları aktarmaktadır:

“Eğer varoştaki bir alışveriş merkezi havalandırılmalı bir konfor içinde şiddetin keyfini çıkarmak amacıyla bir araya gelinen bir yer oluyorsa, insanları parçalı mekânlara taşıyan bu büyük coğrafi kaymanın, elle tutulur gerçeklik hissini zayıflatma ve bedeni pasifleştirme konusunda daha da büyük bir etkisi olmuştur” (Richard Sennett, 2002: 13).

Lefebvre’ e göre de mekân politik bir zeminde inşa edilir. “Mekân, ideoloji ve politikadan uzaklaştırılmış bir bilimsel nesne değildir; her zaman politik ve stratejik olmuştur. Homojen görünen mekân, toplumsal bir üründür” (Lefebvre, 2014: 15). İktidara tabi olmayan sınır tanımaz Çingeneler soykırım döneminde Nazi kamplarında zorunlu mekânlara kapatılırlar ve filmin mekânsızlığa atıfta bulunabileceğimiz sahnelerinden biri kamp alanlarıdır. Bu mekânlar hiç kimseye ait değildir. Dikta rejiminin kötülük politikasının birer parçası, aklın ürettiği makina mekânlarıdır.

Bu bağlamda modern aklın eleştirisine bakacak olursak; “Horkheimer ve Adorno toplumsal rasyonelliğin irrasyonelliğe dönüşme yollarını; Aydınlanmanın nasıl yalana dönüştüğünü; ve modernliğin karakteristiği olan özgürlük ve ilerleme tarzlarının nasıl tahakküm ve gerilemeye dönüştüğünü analiz etmişlerdir” (Best ve

Kellner, 2016: 305). “Toplama kamplarındaki tutsakların, modern cellatların rasyonel bir neden olmaksızın işkenceli ölümü ekledikleri şeytanca aşağılanışında, men edilmiş doğanın yüceltilmemiş, ama yine de baskılanmış başkaldırısı açığa çıkar” (Adorno ve Horkheimer, 2010:313).

Çingene ailenin kampa getirildiği sahnede askerlerin onları götürdüğü ilk oda kampın koşullarını en açık gösteren sahnedir. İnsanların mekânda yer kapladığını ve mekânın yetersiz kaldığı noktalarda sıkışma ve üst üste geçme hallerini somut bir şekilde görürüz. Odada yalnızca yerden biraz yüksekte tahtalar vardır ve insanlar orada yan yana, tıkiş tıkiş bir vaziyettedir ve küçük çocuklar annelerinin kucağındadır öyle ki 15 kişilik grup için yetersiz olduğu hemen anlaşılır ve bir başka odaya götürülürler. Bu eskisinden hallice daha fazla boş bir alana sahip olsa da orada da onlarca kişi dip dibedir. Bu koşullarda bir insanın hele hele çocukların uzun süre yaşayamayacağı aşıkardır ve amaç sistemli, programlı ve yavaş gerçekleşen bir ölümdür.



**Resim 19. Kamp Mekânı**

Kampın kendisi tellerle örülüdür ve İnsanların yığın gibi üst üste bir odaya tikiştirildiği toplama kampında bile deliler ayrı bir yerde tutulur. Kamp, delilerin mekânı (isyancılar, kaçmaya teşebbüs edenler kısacası kurallara uymayanlar) ve diğerlerin mekânı olarak ikiye ayrılır ve aykırı olanlar başka mekânlarda tutulurlar.



Bu aykırılıkta ‘normal’ ve ‘ anormal’ in ne olduđunun ve bu ayrımın belirlenmesinde hangi bileşenlerin rol aldıđının tartıřılması gerekir. Onları farklı bir sınıra iten řey verdikleri ya da verecekleri dűřünűlen ‘rahatsızlık’ mıdır yoksa bir tehdit midir? Bu bir tehdit oluřturuyorsa çűzűm neden uzakta tutmakta aranmıřtır. Buna verilebilecek cevaplar Foucoult’un ‘Deliliđin Tarihi’ kitabında tarihsel bir çűzűmlemeyle sunulmuřtur elbette ve biz de ‘anormal’in mi ‘normal’ yoksa ‘normal’in mi ‘anormal’ olduđu sorusuna Foucaultcu bir sűylemle ‘normal insan kurgudur’ řeklinde yanıtlamayı tercih ediyoruz.



## SONUÇ

Göçebeliğe Deleuze ve Guattari'nin felsefi perspektifinden bakarak, göçebe-özne ve yersizyurtsuzlaşma mefhumlarının sinematografik mekân okumasının imkanlarıyla özgürlüğe, arzuya ve anlama dair direniş kültürünün yeni yollar keşfedebileceğini, bu yeni yolların, alışılmışın dışında olan, şizofrenik yeni failer aracılığıyla gerçekleşebileceğini sosyolojik bir pencereden okuduk. Bütün bu oluş hallerinin hayat bulduğu mekâna ise Lefebvre ve Harvey'in ortaklaştığı; mekânın politik ve ideolojik olduğu varsayımından yola çıkarak; Çingenerin kendi mekânlarını ve hayatı şekillendirme şeklini bu varsayımdan sıyrılarak yaşayabildikleri ve fakat soykırım zamanlarında dikta rejimleri tarafından bu yaşayış şeklinin nasıl sarsılıp iç içe geçtiğini, yerleşik ve göçebe mekân tahayyüllerinin, Çingenerler tarafından nasıl değişip dönüştürüldüğünü Tony Gatlif'in Korkoro filmi üzerinden görme imkanı bulduk.

Kapitalist sistemin içerisinde failer olarak sürekli bir gerilimin olduğu ve bu gerilimin kodlarını yeni bir kodsuzlaşma formuyla tersine çevirecek aktörlerin ki bu film özelinde Taloche gibi göçebe-oluş imkanı barındıran bir oluş durumuyla, Nietzscheci bir perspektifle ve şizofrenik bir dürtüsellekle istenilen değil sunulan yaşamın reddinin, yaşama karşı ölümü, tutsaklığa karşı özgürlüğü ve bastırmaya karşı arzuyu serbest bırakmakla, Taloche'un mimesisliği, kriz anlarından önce veya sonra gerçekleşen görsel şölenin sonunda katharsise dönüştürmesinin mümkünlüğünü kurgusal da deneyimledik. Marksist teoride kapitalist sistemle mücadelede faile yüklenen devrimci-özne potansiyelinin görev ve sorumluluk bilinciyle harekete geçtiği düşüncesinin Taloche ve Çororo'nun gösteri pratiğinde şizoanalizden gelen güçle ve bilinçdışı merkezli arzusunun serbest bırakılmasıyla gerçekleştiğine tanık olduk.

Metnin ikinci bölümünü oluşturan mekân tartışmalarının Lefebvre ve Harvey'in izleğinden okurken onların mekânı politik bir zeminde inceleme girişimi, sermaye ve üretim ağlarıyla mekânın üretimi arasındaki ilişkisellik tartışmaları, bizim de filmdeki kamp mekânı ve diğer yerleşik mekânlarda bunun nasıl karşılık bulduğunu gözlemlememizi sağladı. Kamp mekânları rasyonel aklın ve ideolojinin

bir üründür. Modernite ‘öteki’ olarak gördüğü kişileri, grupları ve toplumları kısmen uzakta tutmakta ve fakat çeşitli denetim aygıtlarıyla onları sürekli bir gözetime tabi tutmaktadır. Modern akıl delileri ‘anormal’ bir kategoride değerlendirmektedir biz de gösteri endüstrisinin imkanıyla toplama kampında dahi delilere ayrı bir yer/bölme ayırdıklarına bu film mekânları üzerinden tanık olduk. Modernitenin tekleştirme ve düzene sokma edimlerinin göçebe olanı nasıl dışarıda tuttuğu ve Çingenelere dair sosyolojik epistemisinin kısıtlılığı ve bu sebeple göçebe olanın da öteki olarak görülüp bir şekilde rahatsızlık yarattığı ve bu rahatsızlığın yine modern akılla ve rasyonel epistemeye nasıl despotik ve faşizan bir soykırma yol açabileceğini gördük.

Foucault’nun Deliler Gemisi’ ne binen Taloché filmin sonunda yaşama karşı ölümü göze alırken mutlak bir ‘geçiş’ durumu yaşanmaktadır. Bu kaçış ya da kalış ağacın tepesinde vurulmasıyla suda sona erer. Taloché başından vurulduğu son sahnede doğa-olmuştur. Taloché gemisine binmiştir ve Foucault’nun aksine arınmak için değil, o gemiye zorla bindirildiği için değil, başka bir alternatif sunulmadığı için değil; toprakta, suda ve doğada kalmak için modern hapis mekânlarından kaçmak için suda, deliler gemisinde kalmayı tercih etmiştir. Bu modern zamanın zorla kapatmaya ve gözetlemeye çalıştığı ‘öteki’ ler için farklı bir yolun, kaçış çizgisinin varlığı noktasında ipuçları sunmaktadır.

Son olarak Deleuze ve Guattari’nin şizoanalize yönelmeleri psikanalizi eksik ve sorunlu bulmalarından kaynaklanmaktaydı. Biz bu çalışmada Çororo karakteri üzerinden psikanalizin çizmiş olduğu çocukluk algısının tartışmalı olduğuna tanık olduk. Farklı çocukluk deneyimlerine, çocuğun ebeveynlerinin dışında da toplumsal bir varlık olduğuna bu toplumsallığın içerisinde farklı tercihler yapma potansiyeline ve yersizyurtsuz olma potansiyelinin yeniden yerliyurtlu olma ihtimalinin reddine nasıl yol açtığına, Çororo özelinde değerlendirme imkanı bulduk.

Filmin karakterleri gibi ‘şizo-özne’ olma potansiyeli barındırılmasa dahi toplumsal aktörler yaşananların faili konumundadır. Yer kapladıkları ya da düşünceleriyle etkide buldukları her mekânda Harvey’in de deyimiyle; ‘hak sahibidirler’. Kapitalist sistem tarafından organize edilen ve aktörden sistemin talep ettiği şekliyle yaşama baskısına karşı sistemin kodlarını çözecek, akışı tersine

çevirebilecek fikirlere, önelere, Talochelara ve Çororo'lara ihtiyaç var. Tam da bu enerjiyle başlamış olduğumuz bu çalışma bizlere farklı imkanlar ve kaçış çizgileri sağlaması noktasında bir rota çizmese de bir imkanın kıvılcımını yakmayı amaçlamaktadır.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T.W., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev. N. Ülner, E. Ö. Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bal, H. (2015). *Kent Sosyolojisi*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Ballantyne, A. (2012). *Mimarlar için Deleuze ve Guattari*. Çev. R. Ögdül. İstanbul: Yem Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. Çev. H. Deliceçaylı, F. Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. Çev. O. Adanır, A. Bilgin. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi*. Çev. O. Adanır, A. Karamollaoğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu* (4.Baskı). Çev. O. Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (2.Baskı). Çev. O. Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çev. O. Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Becker, H. S. (2015). *Mesleğin İncelikleri: Sosyal Bilimlerde Araştırma Nasıl Yürütülür?* (2.Baskı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (11.Baskı). Çev. A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri* (21. Baskı). Çev. Y. Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Best,S., Kellner, D. (2016). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar* (3.Baskı). Çev. M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bourdieu, P., Wacquant, L. (2016). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çev. N. Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* (3. Baskı). Çev. E.Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetin, A. (2017). *Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi*. Doktora Tezi, Mersin Ünivesitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Çoban, B. (2009). *Küreselleşme, Direniş, Ütopya: Yeni Toplumsal Hareketler, Küreselleşme Çağında Toplumsal Hareketler*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu* (5.Baskı). Çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. Çev. H. Yücefer. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*. Çev. U. Baker. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1990), *Diyaloglar*, Çev. A. Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni I*. Çev. A. Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni II, Bin Yayla*. Çev. A. Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2005). *Perikles ve Verdi*, Çev. A. Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (2.Baskı). Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Toplumunu Savunmak Gerekir* (5.Baskı). Çev. Ş. Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Foucault, M. (2013). *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*. Çev. E. Bayoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Deliliğin Tarihi* (6.Baskı). Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Freud, S. (2009). *Yaşamım ve Psikanaliz*. (10.Baskı). Çev. K. Şipal. İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. Çev. E. Kuşdili. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2016). *Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları: Yorumcu Sosyolojilerin Pozitif Bir Eleştirisi* (3.Baskı). Çev. Ü. Tatlıcan, B. Balkız. İstanbul: Sentez Yayınları.
- Guin, U. (2013). *Mülksüzler*. Çev. L. Mollamustafaoğlu. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Harvey, D. (2012). *Sermayenin Mekânları, Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*. Çev. B. Kıcır, D. Koç, K. Tanrıyar, S.Yüksel. İstanbul: Sel Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Umut Mekânları* (3.Baskı). Çev. Z. Gambetti. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2017). *Kent Deneyimi* (2.Baskı). Çev. E. Soğancılar. İstanbul Sel Yayınları.
- Holland, E. W. (2006). *Deleuze ve Guattari'nin Anti- Oedipus'u: Şizoanalize Giriş*. Çev. A.Utku, M. Erkan. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Fallus'un Anlamı*. Çev. S.M. Tura. İstanbul: AltıKırkBeş Yayınları.
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (4.Baskı). Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2016). *Şehir Hakkı*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti* (13. Basım). Çev. A. Oysal. İstanbul: Metis Yayınları.

- McWilliams, N. (2010). *Psikanalitik Tanı Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*. Çev. E. Kalem. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Parman, T. (2012). *Psikanaliz Buluşmaları- Psikanaliz ve Dil*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sennett, R. (2014). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Çev. T. Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (2.Basım). Çev. O. Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. Çev. A.Karatay. İstanbul: Sel Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev. F. Ant. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (5. Baskı). İstanbul: Pusula Yayınları.
- Zizek, S. (2015). *Bedensiz Organlar*. Çev. U. Y. Kara. İstanbul: Monokl Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

(2014).Romanlar ve Sintiler: Nazi Dönemi'nin Kurbanları.

<http://www.sifirayrimcilik.org/2014/09/romanlar-ve-sintiler-nazi-doneminin-kurbanlari/> Erişim Tarihi: 02.03.2019

Karadağ,İ. Deleuze'ün Göçebe Savaş Makinesi

[https://www.academia.edu/23966110/Deleuze%C3%BCn\\_G%C3%B6%C3%A7ebe\\_Sava%C5%9F\\_Makinesi](https://www.academia.edu/23966110/Deleuze%C3%BCn_G%C3%B6%C3%A7ebe_Sava%C5%9F_Makinesi) /Erişim Tarihi: 11.02.2019

Özet. İ. Söylem Analizinin Kuramsal Boyutu ve Özgün Bir Modeli

[https://www.academia.edu/9218637/S%C3%B6ylem\\_Analizinin\\_Kuramsal\\_Boyutu\\_ve\\_%C3%96zg%C3%BCn\\_Bir\\_Modeli](https://www.academia.edu/9218637/S%C3%B6ylem_Analizinin_Kuramsal_Boyutu_ve_%C3%96zg%C3%BCn_Bir_Modeli) / Erişim Tarihi: 27.07.2019

Kara, M. (2015). Korkoro: Kimsesiz ve Özgür.

<https://www.evrensel.net/yazi/74491/korkoro-kimsesiz-ve-ozgur> Erişim Tarihi: 04.20.2019



<https://istanbulistanbulolali.blogspot.com/2018/02/romanlar-cingeneler-kokenleri-tarihi.html> Erişim Tarihi: 10.03.2019

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gaco> / Erişim Tarih: 14.03.2019

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Porajmos> / Tarih: 14.03.2019

### **Çözömlenen Film**

Gatlif, Tony. (2009). Korkoro. Fransa: Princes



## ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Meltem DEMİRTAŞ

Doğum Yeri/ Tarihi: Mardin/ 16.07.1988

Lise: Mardin Milli Piyango Süper Lise

Lisans: İstanbul Arel Üniversitesi Psikoloji Bölümü

Yüksek Lisans: Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü (devam etmekte)

T.C.  
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İNTİHAL RAPORU

**Tez Başlığı: Göçebelerin Mekân ve Şizo-Özne Deneyimleri-Korkoro Film Örneği**

Yukarıda başlığı gösterilen Tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 78 sayfalık kısmına ilişkin 21/08/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından "Turnitin" adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, projemin benzerlik oranı % 06'dır.

**Uygulanan Filtrelemeler:**

**Kaynakça hariç**

**Açıklamalar:**

Mardin Artuklu Üniversitesi "Turnitin" adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre Tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Meltem DEMİRTAŞ

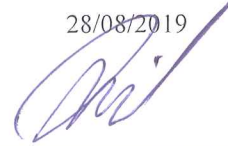
Öğrenci No: 15761010

Programı : Sosyoloji

Statüsü : Tezli Yüksek Lisans

Tarih ve İmza

28/08/2019



Danışman Onayı

Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN



Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. Zülküf KARA

