

“Minör Sinema” Olarak “*Duvara Karşı*”

Kıvanç Türkgeldi¹⁵

Giriş

Deleuze ve Guattari, Franz Kafka üzerine yaptıkları incelemede “*minör edebiyat nedir?*” sorusuna “*minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyattır; ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır*”(2015: 45) şeklinde cevap verir. Majör sözcüğü köken olarak büyük, temel ve önemli gibi anlamlara gelirken, minör sözcüğünün küçük olan gibi anlamlara geldiğini söyleyebiliriz (Nişanyan: 2016). Bu noktada felsefi açıdan bakıldığında minör kavramının neden önemli olduğunu postmodern düşünce bağlamında görmek önem arz eder. Batı düşüncesinin 20. Yüzyıla kadar genel anlamda bir “aşkınsallık” temelinde şekillendiğini söyleyebiliriz. Descartes “*düşünüyorum o halde varım*” dediğinde her şeyden önce düşünen aşkınsal bir özne olduğunu varsaymıştır. Bir anlamda hakikate ulaşmanın yolunu insanın kendi aklı olarak görmüştür. Descartes’ın felsefesinde insanın aklı yeniden evrenin merkezi haline gelmiştir (Gökberk 2013: 234). Hume ve Locke gibi ampiristler modern düşüncenin bilimsel paradigmasına taban oluşturacak bir epistemoloji anlayışı ile kesin bilginin ancak deneyim yoluyla kazanılabileceğini öne sürmüşlerdir. Kant fenomenal olan ile numenal olan arasında bir çizgi çekerken insanın akıl yoluyla elde edebileceği bilginin sınırlarını belirlemiştir. Kısaca modern düşünce her şeyden aşkın olan statik bir özneyi varsaymıştır. Postmodern düşüncenin temelini kökleri ise modern düşüncenin bu aşkınsal öznesinin ciddi eleştirisi Nietzsche’den gelmiştir. Nietzsche’nin eleştirisi her şeyi kapsayan ve içine alan her şeye temel olan bir tabanın üzerine inşa edilmiş Batı düşüncesinin aşkınsallık fikrine yöneliktir. Nietzsche’ye göre bütün hakikat iddialarımız, tüm söylem biçimlerimiz bir anlatıdır ve aşkınsal bir özne anlayışı olmamalıdır. Modernizmin her şeyin üstünde aşkın bir akla sahip olan özne anlayışına karşı Nietzsche “*insan şeylerin ölçüsüdür*” (2016: 8) demiştir. Lyotard ise “*Postmodern Durum*”da postmodernizmi “*büyük anlatının*”(meta-narrative) çöküşü olarak tanımlar (Lyotard, 1979: 12). Bunu bir manada hep aynı perspektifin içerisinde özneleşmiş modern insanın eleştirisi olarak düşünebiliriz. Ampirik ve nesnel olanın rasyonalite ile olan kopmaz ilişkisini açıklamaya çalışan ve bu açıklamayı majör kılan modernizme, zamana ve mekana bağlı olan yorumun hatırlatılmaya çalışılmasıdır. Hakikatin tek yansıması gibi görünen majör anlatıların karşısına “*bağlamsallığı*” koyarak minör olan küçük anlatının, irrasyonelin, şansın ve tesadüfiyetin gösterilmesidir. Majör ve minörün postmodern düşünceyle ilişkisi de bu noktadan düşünülebilir. Aşkınsal olana bağlamsallığı geri getirmek ve statik yapısını sarsmak. Deleuze’ün fark ve tekrar felsefesinin temelini bu aşkınsallık eleştirisinden yola çıktığını söyleyebiliriz. Deleuze ve Guattari’nin postmodern düşünce ile olan bu ilişkisini, onları bir kategorizasyona tabi tutup kesin bir şekilde postmodernizmin içine dahil etmek

¹⁵ Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Antalya / Türkiye. Elmek: kturkgeldi@gmail.com

hatalı olabilir. Ancak söylemlerinin böyle bir yorumu doğrulayabilen anlamlar taşıdığı söylemek de mümkündür (Hardt 2012: 27). Buradan minör kavramına dönmek gerekirse; minör ve majör ilişkisini siyasal bağlamdaki kimlik meselesi ve bir mücadele olarak ele aldıklarımızı söylememiz mümkündür. Ulus-devlet ile bütünleşen kimlik bir anlamda modernizmin bir büyük-anlatısıdır. Bu bağlamda ulus devletlerin ana dilleri majör yapıların bir parçası, onları inşa eden kurucu bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyada gelinen duruma bakıldığında ise ulus ve ulus-ötesilik kavramlarının tartışılmasını gerektiren bir eğilim de görülebilir.

Deleuze ve Guattari minör kavramını ne için kullanmıştır sorusuna yanıt aradığımızda ise edebiyat alanında Kafka üzerine yaptıkları inceleme kritik bir başlangıç olarak düşünülebilir. Deleuze ve Guattari'ye göre "minör, insanlığı temsil etme iddiasını taşımaz. Halihazırda farkedilmeyeni üretir" (Colebrook 2013: 138). Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka Prag'da yaşayan Yahudi asıllı ve Çek ulusuna mensup bir yazar olduğu için minör kavramının izlerini onun edebiyatında bulmak mümkündür. Bu durumu Kafka açısından şu şekilde açıklarlar;

"Yazmamak olanaksızdır, çünkü ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer. Almancadan başka bir dilde yazma olanaksızlığı, Pragdaki Yahudiler için başta çek yerliyurtluluğu ile ortadan kaldırılamaz bir uzaklık duygusu anlamına gelmektedir (Deleuze&Guattari, 2015: 46).

Burada altı çizilmesi gereken nokta Kafka'nın standart bir halk kavramı olmamasıdır (Colebrook, 2013: 139). Statik bir insan imgesi bunun yanında statik bir ulus imgesini de yaratmaktadır. Ancak mesele majör yapının yerliyurtlulaştırıcı tabanını sarsan ve sallayan ancak bunu yaparken majör olanın dilini kullanarak onu kekeleyen bir dili kullanabilmektir. Bu majör bir dilin karşısında ona muhalif bir minör dil konumlandırmak değil, minör dilin, majör bir dili alıp yersizyurtsuzlaştırarak başka bir şey olmaya zorlaması demektir (Sutton&Martin-Jones, 2014: 72). Bir anlamda Deleuze ve Guattari'nin "köksap" (*rhizome*) kavramı ile de ilişki içindedir. Köksaplar ağaç gibi dikey ve hiyerarşik büyüyen değil, parçaları herhangi bir unsurun herhangi bir unsurla bağlanabileceği rastlantısal düzensiz ağlar oluşturan, birleşik bir yapı içinde sınıflandırılmayacak hiyerarşik olmayan yatay çokluklardır (Bogue 2013: 159). Kafka'nın yazma stili de yabancı otlar gibi merkezsiz ve dolambaçlı bir büyüme, bir tavşan yuvası gibi karmaşık, rastlantısal patikalar ağıdır (2013: 159). Köksap kavramının bu noktada Deleuze ve Guattari'nin Batı felsefesinin ağaçsı yapısına karşı düşündüğü kendi felsefi projelerinin kilit bir kavramı olduğunu söyleyebiliriz. Majör düşünme biçimleri kendi içlerinde nedenselliği inşa etme biçimleri ile ağacimsi bir anatomiye sahiptir. Minör ise farklı olanın yeni olanaklar yaratabileceği farklı düşünme tarzlarını da olumlamaktır.

Yersizyurtsuzluk Kavramı ve Göç Olgusu

Majör ve minör kavramları bağlamında yersizyurtsuzluk kavramının göç olgusu ile nasıl bir ilişkisi olduğu sorusu önem kazanmaktadır. "İnsan doğum eylemiyle birlikte ön ayağını yurtsuzlaştırır, onu bir el haline getirmek üzere topraktan koparır ve onu dallar ve aletler üzerinde yeni baştan yurtlandırır. Bu kez bir sopa, yurtsuzlaştırılmış bir daldır" (Deleuze&Guattari, 2015: 71). Göç olgusu da bir

yersizyurtsuzlaşma ve yeniden yeryurt edinme halidir. Yersizyurtsuzluk sadece mekânsal değil kültürel anlamda da bir kodsuzlaşmayı içerir (Zourabichvili, 2011: 170). Kodsuzlaşmayı farklı iki kültürün karşılaşması neticesinde standart kodların sarsılması ve yeni olanakların ortaya çıkması şeklinde düşünebiliriz. Yersizyurtsuzlaşma göçün tamamlanmasıyla göç edenler için mekânsal olarak sona erer ancak bu noktadan sonra karşı karşıya gelen kültürel kodların yaşam biçimlerinin, birbirini yersizyurtsuzlaştırıcı, standartlardan koparan, karmaşık bir yapıya evrildiğini söyleyebiliriz. Bu noktada yersizyurtsuzluk kavramını göç edenler açısından sadece coğrafi değil daha çok psikolojik ve sosyolojik anlamda düşünmekte fayda vardır. Zira bedenler mekânsal konumunu hemen belirlese de tinsel olarak yersizyurtsuzluk hissi devam eder. Bu yeni durumun kendisi de bir yeryurda dönüşme potansiyelini her zaman taşımaktadır. Ancak “oluş” halinde her kuşak belki bir öncekinin alışkanlıklarını, düşüncelerini yukarıda da bahsedildiği gibi kodlarını yersizyurtsuzlaştırma eğilimi taşır. Her kuşak yeniden bir çizgi çekerek kendini kaostan korurken bir sonraki kuşak o çizgiyi karalar ve biraz öteye bir başka çizgi çeker. Çünkü korunacak kaosun anlamı ve sınırları değişmektedir. Dolayısıyla yersizyurtsuzluk kavramını sadece göçün mekânsal yer değişikliği ile ilgili, bir başlayıp ardından tamamlanan bir süreç gibi değil; hep olmakta olan, değişmekte olan, kendi kodlarını yıkıp yenilerini koyarak tekrar yeryurt edinen, sonra tekrar bozan ve tekrar kuran ve yine bozan, böyle sürmekte olan bir süreç gibi düşünebiliriz. O zaman, zamanın bağlamı değiştiren etkisini de kavramla birlikte düşünmüş oluruz.

Transnasyonal göçmenlerin hem orada hem burada süren yaşam dünyaları ve dolayısıyla onların çoklu kültürel yapıları, çok dillilikleri, farklı eğitim deneyimleri ve mesleki birikimleriyle içinde buldukları çoğunluk toplumlarında nasıl yer bulmaktadırlar sorusu önem taşımaktadır. Bir diğer ifade ile onların bu yeterlilikleri içinde buldukları toplumlarda bir sorun ya da bir olanak olarak mı değerlendirilmektedir? (İlbuğa: 2015). Burada “olanak” sözcüğü önemli bir tartışmayı içinde taşır. Her yeni durum elbet içinde çözülmesi ve tartışılması gereken yeni sorunlarda (kültürel uyum sorunu, sosyal ve ekonomik sorunlar vb.) taşımaktadır.

Biz minör kavramını -yaratıcı bir olanak¹⁶- olarak tahayyül edebiliriz. Deleuze ve Guattari'nin ontolojik temelinden yola çıkarak minör dilin majör dili kullanarak

¹⁶ Olanaklılığı kendi içinde düşündüğümüzde yersizyurtsuzluk kavramına ve minör olma durumuna yaklaşabiliriz. “Aristoteles’in sonsuzun sonludaki olanağını, ‘hep oluş ya da yok oluş’ halinde, ‘başka biçimde değil hep böyle, yani olanak halinde’ kabul edebileceğimizi söylediği gibi, olanak halinde, henüz değil halinde mevcudiyete geliştir” (Camcı, 2015: 46). Örneğin bulutlu bir günde yağmur yağma olasılığı bir olanak olarak havada mevcuttur. Gökyüzüne bakar ve ampirik verilerden yola çıkarak bir tahminde bulunuruz. Fakat günün sonuna geldiğimizde yağmur yağmamış olabilir. Dolayısıyla olanak aktüel hale gelmemiştir ve bir mevcudiyete gelişten de söz edemeyiz. Ama olanak zamansal olarak varlığın içerisinde kalmaya devam eder. Bu Deleuze’ün Bergson’un “süre” kavramından etkilenerek düşündüğü virtüellik, potansiyellik ve aktüellik kavramlarına da bir noktada bakabiliriz. Potansiyellik bir anlamda önsel olanaklılıktır. Yukarıda da bahsettiğimize benzer şekilde zarın her bir yüzü potansiyellik olarak bir yüzde ile hesaplanabilir. Her bir yüz zarın atıldığında altı adet gelme olasılığından birisidir. Zar atılmadan önce olanak olarak var olur. Atıldıktan sonra ise olanaklardan biri aktüel hale gelir. Dolayısıyla burada bir hesaplanabilirlik söz konusudur. Bergson bu noktada “virtüel” kavramını devreye sokar. Virtüel, olanaklılıktan farklıdır. İçinde yaratıcı bir güç taşır. Hesaplanamaz, öngörülemmez ve kestirilemezdir. Virtüel, herhangi bir eksikliği kapatmaz ya da yoksunluğu gidermek için aktüel hale gelmez. Virtüel, aktüel hale gelmiş bulunur. Zarın yere atıldığında altı yüzünün birinin

kekeletmesi ve yeni ve yaratıcı bir üslubun oluşmasını olumladıkları düşünülebilir. Bu bağlamda majörün yanında minör olanakları olumlamak politik bir duruştur; çokluğu yutan bir “birlikten” ziyade her farkı kendi bağlamında düşünerek hiyerarşik ve dikey bir dizilimin değil, daha çok köksapsı(*rhizomatic*) ve yatay bir yayılımın önünü açmaktır. Yersizyurtsuzluk kavramıyla birlikte düşünüldüğünde ise göç olgusu ile ortaya çıkan sürtüşme ve etkileşim yeni olanakların kapısını aralar. Göç, kültürel açıdan bakıldığında da göç edenlerin kendi taşıdıkları kültür ile içine girdikleri majör kültür arasında yaşadıkları gerilimi taşır. Bu gerilim, göç sonucunda toplulukların daha muhafazakar ve etkileşime kapalı kalmaya eğilim göstermeleri şeklinde de sonuçlanabilmektedir. Göçmenlik bu noktada majör olanın içerisinde var kalabilmek için böyle pasif bir mücadeleyi de sorun olarak içerisinde barındırır. Ancak bu çalışmanın meseleye bakışı daha çok bu kültürel etkileşimlerin yaratabileceği yeni kavramlar ve yersizyurtsuzlaşmalarla ilgili kısımdır. Bu noktada sanat, bu sürecin içinde yaşamış olan insanların hikayelerinden beslenecek ve duyuşsal olarak dışavurulan bir sonuç olacaktır. Siyasal fikirler, siyasal alanda sesini çok duyuramadığında da imgeler yoluyla bir şeyler anlatabilecektir. Sinema bu noktada bu çalışmanın odak noktası haline gelecektir.

Minör Kavramı ve “Duvara Karşı”

Her şeyden önce minörü sinema bağlamında nasıl düşünmeliyiz sorusu oldukça önemlidir. Zira çoğu zaman bir film, bir edebi metin gibi düşünmez. Dolayısıyla minör kavramını Kafka’nın edebiyatında olduğu gibi görmeye çalışmak sonuçsuz kalabilir. Bu noktada minörlüğün izini hikaye ve hikayeyi anlatan imgeler üzerinde aramak faydalı olacaktır. Rodowick, minör kavramını “Borom Sarret” (Ousmane Sembene-1963) filmi üzerinden düşünür. Filmin hikayesini Güney Afrika’nın sözlü hikaye anlatıcılığı geleneğine dayanarak seslendirme şeklinde aktarılması, sinema üzerindeki majör anlayışa ters gelen bir hissiyatı oluşturur (Rodowick, 1997: 162). Sembene imgelerin ve seslerin birbirinden kopuk olduğu bir film yaratmıştır ve sinematik imgelerin bir hikayeyi anlattığı normal deneyim, yönetmenin minör edimi nedeniyle birdenbire kekelemeye başlar (Sutton&Martin Jones 2014: 77). Fatih Akın filmlerindeki minör olabileceğini düşündüğümüz imgeler ise yine filmin kendi bağlamında düşünülmelidir. Yani yukarıdaki örneğin aynısını aramak yerine sinematografik olarak minörlüğün etkisini hissettiren imgeler hangileridir bunun üzerine yoğunlaşmak faydalı olabilir.

Fatih Akın’ın “Duvara Karşı” (*Gegen Die Wand – 2004*) filminin hikayesi arada kalmış, yersizyurtsuz kimliklerin hikayesidir. Bu yersizyurtsuzluk hayatı zorlaştıran, kaotik bir boşluk yaratmaktadır. Bu noktada iki karakterin de rehabilitasyon merkezinde karşılaşmaları ikisinin de kendi varoluşlarına karşı yıkıcı tutumlarının olması ve yaşamaya dair motivasyonlarının düşük olması gibi bir gerçeklik ile film başlar. Türkiyeli göçmenlerin statik ve standart düşünülen ve

gelmesi olasılığının olanaklılık dahilinde olduğunu söylemiştik. Deleuze’ün “Bergsonculuk” kitabının önsözünde Hakan Yücefer bunu bir hikaye ile özetler. Virtüel yukarıda yere attığımız zarın yerde kırılıp bir yüzünün “altı” bir yüzünün “bir” gelme durumudur. Yani altı yüzü olan zarın yedi gelmesidir (Bergsonculuk, 2014: 40). Deleuze’ün çokluk felsefesi bir anlamda bu virtüellik düşüncesinden etkilenmiştir.

yorumlanan davranış normlarını yersiz-yurtsuzlaştıran iki karakter ve onların bu karmaşa içinde kendi arzularının peşinden koşmaları hikayenin odak noktasıdır. Filmde ikisi de toplumlarının kendilerinden beklenen tutumunu sergilememektedir. Cahit karakteri Türk asıllıdır ama Türklerden hoşlanmamaktadır. Bu oradaki göçmenler için pek kabul edilebilir bir tutum da değildir. Göçmen Türklerin bir kısmının sosyo-ekonomik koşullarının, kendi kültürleri ile çelişkiler yaratan batı kültürünün, ve öteki olma hissini yarattığı güçlü bir arada olma duygusunun, muhafazakar ve bu standarda uymayana zaman zaman dışlayıcı ya da agresif tepkiler vermelerine neden olduğu söylenebilir. Bu durumla bağlantılı olarak bunu otobüsteki tartışma sahnesinde hissediyoruz. Bardaki kavga sahnesinin ardından Cahit'in "lanet Türkler" deyişi de buna bir örnektir. Sibel ise "niye ki sen de Türksün" der. Cahit kendini bir Türk gibi görmez ama bir Alman gibi de yaşadığı söylenemez. Bu durum kalıplaşmış karakter tiplerini yersizyurtsuzlaştıran bir durumun varlığına işaret eder. Zira oradaki yaşama da tutunamamıştır. Burada tüm hikaye boyunca karakterlerin davranışlarının aslında filmin fikrini yansıttığını söyleyebiliriz. Ancak her karakter kendi dünyasıyla filmin fikrine katkı yapar. Ancak bu fikre katkı yaparken film kendi imgelerini kullanarak düşünür. Bu imgeler minörlüğü hissedebileceğimiz noktalar olarak düşünülebilir. Frampton'a göre film kendi başına bir varlıktır, kendi tarzında düşünür. Dilin ötesindedir ve imgeler vasıtasıyla duygulara seslenir. Frampton filmler için "duygusal fikirlerdir, düşüncelerin hisleridir, kavramların parçalarıdır" der (2015: 159). "Duvara Karşı" filmine bakarken de böyle bakmak faydalı olabilir. Bu noktada en başta film içindeki ses-imgelerin kullanımı filmin düşünme tarzına katkı yapar diyebiliriz. Müziklerin filmin kurgusu ve hikayesi ile olan ilişkisi yersizyurtsuzluk fikrine dair bir hissiyat verir.

Filme daha makro bir çerçeveden bakmayı denediğimizde ise anlatının kendisinin yarattığı bir tikanıklığın varlığını hissetmemiz mümkündür. Deleuze "Hareket-İmge" kitabında imgelerin bir taksonomisini yapmıştır: Algı-imge, duygulanım-imge, itki-imge ve eylem imge olarak dört grup oluşturmuştur. Bunlardan filmin anlatısı ile en çok ilgili olan eylem-imge olduğu söylenebilir. Eylem-imge grubunu ise kendi içinde "büyük biçim" ve "küçük biçim" olmak üzere ikiye ayırmıştır. Eylem-ingenin "büyük biçimi" Deleuze'e göre durum-eylem-yeni durum şeklinde ilerler. Karakter hikayenin başındaki durumun etkisiyle farkında olarak/olmadan bir eylemde bulunur ve bunun sonucunda durumu yeni bir duruma dönüştürür. Bunu ilk etapta klasik anlatı yapısının gözlemlenebildiği filmlerde görmek mümkündür. "Duvara Karşı" filmine bu yapıyı uyguladığımızda ise karşımıza çıkan şey; karakterlerin irade göstererek ya da mecbur kalarak duruma tepki koymaları, eylemelerinin sonucunda ortaya çıkan yeni durum sorunun çözümlendiği bir üst durum değildir. Eylemler sonucunda oluşan her yeni durumun kendisi, yeni bir sorun teşkil eder. Sibel ve Cahit, içinde buldukları durumdan çıkabilmek için evlenmeye karar verirler ancak evlilik yeni sorunlar doğurur. Cahit'in hapse girmesinin ardından Sibel'in İstanbul'a kaçışı yeni bir durumdur fakat bu sefer Sibel'in oraya uyum sağlayamama gibi bir sorunu ortaya çıkar. Sibel'in İstanbul'da bir başkasıyla evlenmesi bile sorunlara çözüm değil, Sibel'in sistem içerisinde ayakta kalabilmesi için katlandığı bir esaret gibidir. Uyum sağlama çabası hep yeni bir sorun doğurur. Cahit, Sibel'i bulmak için İstanbul'a gelir ancak işler umduğu gibi olmaz ve kendisini Mersin otobüsünde yalnız başına

yola çıkarken bulur. Her bir durum yeni bir sorunu ve buna getirilen çözüm ise bir başka sorunu doğurur. Bu aslında en çok romantik komedi filmlerinin gözlemlenen hikaye yapıları ile yan yana koyulduğunda belirginlik kazanır. Sibel ile Cahit'in hikayesi bir aşk hikayesidir. Böylelikle romantik komedilerin temasına benzer. Bu anlamda iki insanın bir araya gelmesi ve birbirini sevmesi gibi majör bir hikaye biçiminin çatışmasını içinde barındırır. Ancak yukarıda bahsedildiği gibi hikayenin karakterlerinin çevre ile olan gerilimi, bu çatışmanın çözülmesine izin vermez. Cahit'in geçmişine dair çok şey bilinmese de tutunmakta güçlük çeken bir karakter olduğu söylenebilir. Bunun yanında Sibel'in Almanya'da Türk aile gelenekleri ile yetişmiş ancak ailesi dışındaki sosyal çevresinde Alman gençlerinin yaşamını merak eden ve bunu deneyimlemek isteyen bir kadın olması onu da sıkışmış bir kimliğin içerisine hapsedmektedir. Tüm bunlar bir araya geldiğinde hikaye majör bir aşk hikayesi gibi ve alta yatan sorun da yan tema gibi de görünse minör olmanın getirdiği tıkanıklıklara işaret etmektedir. Dolayısıyla minör olanın sorunları, majör bir kalıp içerisinde aktarılmaktadır yorumunu yapmak mümkündür. Ancak majör kalıbın durum-eylem-yeni durum yapısı, minörün sorunları yüzünden sürekli teklemekte ve sürekli yeni bir sorunun oluşumuna sebep olmaktadır. Standartlaşmış kimlik kalıplarının içerisindeki yaşam arzusu ve tekillikler, zamansal ve mekânsal açıdan tekrar düşünülmediği takdirde hep sızıntı yapacak, başka çatlaklar arayacaktır. Bu arayışlardan biri olarak filmdeki aşk hikayesi iki insanın hayatında sonu belirsiz, karamsar ve trajik bir hikayeye dönüşmüştür.

Sonuç ve Değerlendirme

Fatih Akın filmlerinin hepsinden birer minör sinema örneği olarak bahsetmek mümkün değildir. Ancak Fatih Akın'ın filmlerinin minör motifler barındırdığını söyleyebiliriz. Deleuze, "*Sinema - 2' Zaman İmge*"de modern siyasal sinemanın gelecek için gelmesi beklenen bir halk ve yeni bir kimlik duygusu yaratmaya çalıştığını söyler (Sutton& Martin-Jones 2014: 74). Fatih Akın'ın filmleri göçmenlik meselesini ve bunun sorunlarını Dardenne Kardeşlerin "*La Promesse*" filmindeki gibi işlemez. Sorun ortaya koymak ya da çözüm sunmaktan çok yeni gelen neslin, bu çatışan kültürler arasında travmatik gel-gitler yaşadığını ve gelecek çözümün kendisinin yine bu neslin travmalarından doğacağını hissettirir. Bunu en çok hissettirdiği filmlerinden bir tanesi "*Duvara Karşı*"dır. Ancak diğer filmlerinde de bazen karakterlerle, bazen bazı diyaloglarla ve en çok da müzikle bunu hissettirir. Örneğin müzik kullanımlarının Fatih Akın'ın evrenselliği ve evrenselliğin duygulanımlarını en çok hissettirdiği imgelerden biri olduğu söylenebilir. "*İstanbul Hatırası*" belgeselinde de müziğin duygulanımının birleştiriciliğini görmek mümkündür. Müziğin duygulanımının birleştiriciliği dünyanın neresinde olursa olsun hep etkileyici olmuştur.

Genel olarak yersizyurtsuz olma hissini Fatih Akın'ın standart halk motivasyonlarına göre hareket etmeyen ancak bunun çatışmasını da yaşayarak onları esneten karakterlerinde ve onların ilişkilerinde görmek mümkündür. Bu açıdan başa dönecek olursak "*Duvara Karşı*" filminin minör olana yer açtığı, onun varlığını ve sorunlarını hissettirdiği söylenebilir. Majör kalıplı bu hikaye, arka temada minör sorunların işlendiği bir hikayeye dönüşmüştür.

Sonuç olarak sinema, empatinin kurulması noktasında Sibel'in yerinde olmayı ya da Cahit'in yerinde olmayı mümkün kılmaktadır. Bu durum filmi izleyene standartlaşmış kimlik tanımlarının hatta standart bir insan algısının ne olduğunu sormaktadır. Örneğin, ulus kavramı göçmenlik olgusunu bağlamında nasıl düşünülmelidir? Kültürler arası karşılaşmalar ne gibi olanaklar ve sorunlar doğurmaktadır? Aidiyetlik duygusu göçmenlerin psikolojisini hangi yönlerde etkilemektedir? Bu doğrultuda kimlikler değişmez, sarsılmaz kalıplar mıdır yoksa zamana ve mekana göre devamlı yeniden yorumlanmak durumunda mıdır?

İçinde bulunduğumuz zaman diliminin diğer zaman dilimlerine oranla geçirdiği hızlı değişim bizlerin tanımlarını sürekli tekrar düşünmeye zorlamaktadır. Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari'nin "köksap" kavramıyla konuya bakarsak hiyerarşik değil tüm tekillikleri gözetken bir teorinin bir düşünme biçiminin kimlikler ve göç bağlamında da düşünülmesine ihtiyaç olabilir. "*Duvara Karşı*" en azından bu noktada bu sorunların yarattığı boşluklara ve açmazlara işaret etmektedir.

Kaynakça

- Bogue, R. (2013). *Deleuze ve Guattari*. (Çev.: İsmail Öğretir, Ali Utku) İstanbul: Otonom Yayınları.
- Camcı, C. (2015). *Heidegger'de Zaman ve Varoluş*. Ankara: Bibliotech Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze G. ve Guattari F. (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. (Çev.: Işık Ergüden). İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Bergsonculuk*. (Çev.: Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Frampton, D. (2015). *Filmozofi*. (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökberk, M. (2013). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hardt, M. (2012). *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*. (Çev.: İsmail Öğretir, Ali Utku). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (1979). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*. (Çev: Ahmet Çiğdem). Vadi Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev.: Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rodowick D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press.
- Sutton, D. ve Jones, D.-M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (Çev.: Murat Özbenk- Yetkin Başkavak). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç). Ankara: Say Yayınları.
- İlbuğa, U., E. (2015). "Fatih Akın Sinemasında Ulusötesilik", <http://emineucarilibuga.blogspot.com.tr/2015/10/fatih-akn-sinemasinda-ulusotesilik.html>, Erişim tarihi: 04.05.2016
- Nişanyan, S. (2016). *Nişanyan Sözlük*. © Copyright 2002-2016 Sevan Nişanyan. <http://www.nisanyansozluk.com/?k=majör&lnk=1>, Erişim tarihi: 15.05.2016