



## Etkin Bir Minör Sinema Olarak Modern Politik Sinema: “Bereketli Topraklar Üzerinde”

Modern Political Cinema as an Active Minor Cinema: “On Fertile Lands”

DERYA ÇETİN\*

İKBAL BOZKURT AVCI\*\*

\* Asst. Prof., Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Communication, Golkoy Campus, Merkez/Bolu, Turkey, E-mail: [deryacetin@ibu.edu.tr](mailto:deryacetin@ibu.edu.tr)

<https://orcid.org/0000-0003-3520-4436>

\*\* Asst. Prof., Samsun University, Faculty of Economics, Administrative and Social Sciences, Canik Campus, Canik/Samsun, Turkey, E-mail: [ikbal.avci@samsun.edu.tr](mailto:ikbal.avci@samsun.edu.tr)

<https://orcid.org/0000-0002-9604-7291>

**Öz:** Gilles Deleuze, minör bir sinemanın imkânını sorgulamış ve minör edebiyatın belirleyici özellikleri üzerinde değişiklikler yaparak modern politik sinemayı temellendirmiştir. Modern siyasi sinema kolektif kimlik krizinde olan üçüncü dünya ülkelerinde sömürgeleşen, hâkimiyet altına alınan ve azınlık olarak konumlandırılan halkların film yapma tarzını ifade etmektedir. Türk sinemasında da Erden Kıral, filmlerinde işlediği sosyal sorunlar ve bunları anlatma biçimi bakımından üçüncü dünya sineması yönetmenleri arasında gösterilmektedir. Bu düşünce doğrultusunda çalışmada Erden Kıral’ın 1980 yılında yönettiği Orhan Kemal’in romanından uyarlanan ‘Bereketli Topraklar Üzerinde’ isimli filmi, Deleuze’ün geliştirdiği minör sinemanın temel unsurları bağlamında değerlendirilmiştir. Film, çekildiği dönemde Türkiye’de politik, ekonomik, kültürel kargaşa ve ayrıştırmanın derinden hissedilmesi nedeniyle örneklem olarak belirlenmiştir. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda filmin modern siyasi sinema unsurları taşıdığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sinema, Modern siyasi sinema, Minör-oluş, Bereketli Topraklar Üzerinde

**Abstract:** Gilles Deleuze questioned the possibility of a minor cinema and grounded modern political cinema with little change on the defining features of minor literature. Modern political cinema expresses the filmmaking style of peoples who are colonized, dominated and positioned as minorities in third world countries that are in crisis of collective identity. In Turkish cinema, too, Erden Kıral is shown among the directors of third world cinema in terms of the social problems he deals with in his films and the way he describes them. In line with this idea, Erden Kıral’s film “On Fertile Lands”, which is an adaptation of Orhan Kemal in 1980, was evaluated in the context of the basic elements of the minor cinema developed by Deleuze. The film was chosen as a sample because of the deep feeling of political, economic and cultural turmoil and segregation in Turkey at the time it was shot. In the study, it was concluded that the film can be evaluated within the scope of modern political cinema.

**Keywords:** Cinema, Modern political cinema, Minor-becoming, On Fertile Lands

### Giriş

Deleuze ve Guattari, ‘Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin’ isimli çalışmalarında minör edebiyatı tanımlayarak temel özelliklerini ortaya koyarlar. Fakat minör kavramının

Gönderim 15 Ocak 2022  
Düzeltilmiş Gönderim 25 Şubat 2022  
Kabul 16 Mart 2022

Received 15 January 2022  
Received in revised form 25 February 2022  
Accepted 16 March 2022

sinemaya nasıl uygulanacağıyla ilgili herhangi bir tanımlama yapmazlar. Deleuze, sinemayı tarihsel bir süreç içerisinde tasnif ettiği kitaplarında hareket-imgesi ve zaman-imesi kavramlarını ele alır. Zaman-imesi kavramını açıkladığı kitapta “sinema ve politika” başlığı açarak minör bir sinema olarak modern siyasi sinemayı temellendirir. Deleuze modern siyasi sinemayı açıklarken onu klasik politik sinema ile karşılaştırmakta ve minör edebiyatın temel bileşenleri üzerinde değişiklikler yaparak minör sinema fikrini geliştirmektedir.

Modern politik sinemanın üç önemli belirleyeni bulunmaktadır. Bunlardan ilki; “henüz olmayan, noksan halk ya da gelmesi beklenen halk için yeni bir kimlik duygusu yaratmaktır.”<sup>1</sup> Deleuze, bu düşüncüyü ortaya koyarken klasik politik sinemadan verdiği örneklerle kıyaslamalar yapmaktadır. Geleneksel politik sinemada halk mevcut ve oradadır. Fakat modern siyasi sinemanın halkı henüz yoktur. Modern siyasi sinemanın ikinci özelliği, özel ve politik olan arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Klasik siyasal sinemada özel ve kamusal alan ya da özel ve politik olan arasındaki sınırlar belirgindir. Oysa modern siyasi sinemada bu sınırların çoğu zaman bulanıklaştığı hatta ortadan kalktığı görülür.<sup>2</sup> Modern sinemada bireysel olan her şey politik, politik olan her şey de aynı zamanda bireyseldir. Üçüncü ve son özelliği ise klasik sinemadaki klişeleri yeniden üretmekten ve onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaktan kaçınmasıdır. Böylece sömürgeleşmiş halk imgesinin sabitlenmesini önleyerek halkın gelecekte yeni ve başka bir şeye dönüşmesi sağlanabilir. Bu, halk kimliğinin sürekli değişip dönüşmesini ve çeşitlenmesini mümkün kılar.<sup>3</sup> Deleuze, modern siyasi sinemanın özellikle sürekli bir kolektif kimlik krizinde olan üçüncü dünyadaki ezilen, sömürülen, baskılanan, tabiiyet altında olan ve azınlık konumundaki halkların ifade biçimi olduğundan bahsetmekte ve dünya sinemasından örnekler vermektedir.

Türk sinemasına bakıldığında Erden Kıral, ele aldığı toplumsal meseleler ve bu meseleleri anlatma biçimi açısından üçüncü dünya sineması kapsamında değerlendirilmektedir. Bu çalışma; Erden Kıral filmografisinden amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen ‘*Bereketli Topraklar Üzerinde*’ filminin modern politik sinema örneği sayılıp sayılmayacağını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu filmin seçilme nedeni, filmin yapıldığı 1980 yılında Türkiye’nin içinde bulunduğu karışık politik iklim ve halkın kimliği bağlamında yoğun bir siyasal ayrışmanın yaşanmasıdır. Film, Deleuze’ün geliştirdiği minör sinemanın üç temel unsuru doğrultusunda değerlendirilmiş ve modern siyasi sinema unsurları içerdiği sonucuna ulaşılmıştır.

### Majör Olanın “Dış”ına Çıkmak: Minör-Oluş

Immanuel Kant, minör bir metin olarak nitelendirilen ‘*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*’ (*Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt*) isimli eserinde aydınlanmayı, “insanın kendi kendine düşmüş olduğu bir olgunlaşmama durumundan çıkması”<sup>4</sup> olarak tanımlamaktadır. Kant’ın tanımına göre aydınlanma, insanın aklını

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, çev., Burcu Yalın ve Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021, s.265.

<sup>2</sup> David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze’ün Zaman Makinesi*, çev., Ekrem Ekici, İstanbul: Küre Yayınları, 2018, s.204.

<sup>3</sup> David Martin-Jones, “Minör Sinemalar”, *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, der., Damion Sutton ve David Martin-Jones, çev., Murat Özbank ve Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014, s.75.

<sup>4</sup> Immanuel Kant, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, *Was ist Aufklärung? Kant, Erhard, Hamann Herder, Lessing Mendelssohn, Riem Schiller, Wieland*, haz., Philip Reclam, Stuttgart: Reclam, 1998, s.9.

kullanma cesaretini göstererek toyluktan kurtulmasını, ergin olmasını ve özgürleşmesini sağlayan bir dönemdir. Buna göre modernitenin özgürleştirici tasarısı “yapısal diğerleri” olarak da bilinen birkaç “sınır işaretçilerini” işin içine dâhil etmeyen bir “bilen özne” görüşünü gerektirmektedir.<sup>5</sup> Diğer bir ifadeyle Foucault’nun “sınır-tutum” veya “modernliğin tutumu”<sup>6</sup> olarak nitelendirdiği aydınlanmada minörlükten majör bir birey olmaya geçmek esastır. Majör birey kendi kararlarını veren, özgürlüğünü, etiğini, bilincini ve politikasını kuran olumlu bir aydınlanma öznesiyken; kolektifleştikçe kaçınılması gereken aydınlanmış politik özne olarak problematik hale gelmeye başlamıştır. Çünkü aydınlanmış olan, majörlük haklarını kullanırken aydınlanmayan birçok bireyi de dışlamaktadır.<sup>7</sup> Majör ve minör arasındaki çelişki de burada başlamaktadır.

Kant’ın düşüncesinden hareket edildiğinde majör birey; ergin yani yetişkindir, aydınlanmıştır ve çoğunluğu oluşturmaktadır. Minör ise toyluğun ifadesidir, henüz aydınlanmamıştır ve azınlıkta kalandır. Niceliksel temeline dayanan bu majör ve minör karşıtlığı, Deleuze ve Guattari’ye göre sayısal verilerin çok ötesinde önem ile ilgilidir. Çünkü majör olan, minör olanı değerlendirmek için standart bir ölçü olarak hizmet eden bir ifade veya içerik sabiti olarak görülmektedir.<sup>8</sup> Kant’ın yeni eleştirinin açtığı yollardan dışladığı minör ise ezilmiş, aşağı ve göçebe olandır.<sup>9</sup> Yapısal ötekilik ya da farklılık olarak nitelendirilen minör, modernitede aynı anda hem inşa edilmekte hem de dışlanmaktadır. Majör ve minör arasındaki bu dikotomi, baskın güç yapılarının toplumsal cinsiyet, ırk, etnik, ekonomik, doğal çevre gibi farklılıkları, standartlaşmış ana akım özne tarafından yönetmesi ve hiyerarşiye dayalı olarak organize etmesinden kaynaklanmaktadır. Deleuze belirleyici konumundaki bu özneyi “çoğunluğun öznesi” veya “varlığın moleküler merkezi”<sup>10</sup> olarak nitelendirmektedir. Bu hiyerarşik (a)normallik şemasında, özne/özdeşlik/majoritenin merkezî nesne/farklılık/minörün ise periferik bir konuma yerleştirildiği görülmektedir. Burada egemen/baskın konumundaki özne, tabi/baskılanan ve değersizleştirilen öteki üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Majör olan ile minör arasında ast ve üst şeklinde simetrik olmayan bir güç ilişkisi bulunmaktadır. Peki, modernizm, kapitalizm, bürokrasi, iktidar vb. gibi faktörle oluşturulan molar sistemin dayatması olan bütün bu sabitliğin, özdeşliğin ve kurgunun “dış”ına nasıl çıkılabilir?

Onur Eylül Kara, molar sistemden moleküler yapıya geçiş için öncelikli olarak yapılması gereken şeyin “minör” kavramını kullanışlı bir alet olarak düşünmekten geçtiğini belirtmektedir. Çünkü Deleuze-Guattariyen felsefede minör kavramı, sanatı ve siyaseti birlikte ve alışlagelmiş biçimlerin dışında düşünmenin bir gereğidir.<sup>11</sup> Deleuze ve Guattari, iktidar ilişkilerini ve kimliklendirme politikalarını anlamada farklı ve önemli açılımlar sağlayan minör kavramını, *Kafka: Minör Bir Ede-*

<sup>5</sup> Rosi Braidattin, *Nomadic Theory*, New York: Columbia University Press, 2011, s.28.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, çev., Işık Ergüden ve Osman Akinhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s.15.

<sup>7</sup> Ali Akay, *Minör Politika*, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2015, s.123.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, trans., Brain Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987, s.105.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *What is Philosophy*, trans., Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, s.109.

<sup>10</sup> Rosi Braidattin, *Nomadic Theory*, s.28.

<sup>11</sup> Onur Eylül Kara, “Sol Minör”, *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları*, der., Ömer Faruk, Ankara: Chiviyazıları Yayınevi, 2016, s.254.

*biyat İçin*' isimli çalışmalarında ele almaktadırlar. Deleuze ve Guattari'ye göre minör edebiyatı anlamak için Kafka'nın yazar olarak durumuna, yazma tarzına ve eserlerinin içeriğine bakmak elzemdir. Çünkü Kafka, Prag'da yaşayan aslen Yahudi olan ve Almanca yazan bir Çek'tir. David Martin-Jones bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Kafka, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda farklı ülkelerde konuşulan hâkim, yani majör dili almış ve Çeklerin çoğunluğunun bilmediği bu resmi veya kitabi dili minör bir şekilde konuşturmuştur. Siyasal olarak Kafka'nın grotesk, gerçeküstü ve garip dünyası onun eserlerini kaleme aldığı sömürgeci koşulların bir ürünü olarak yorumlanabilir, zira o dönemde Çekler Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan bağımsızlıklarını kazanmak için mücadele etmekteydiler.<sup>12</sup>

Kafka, majör bir dil olan Almanca'yı minör bir şekilde kullanarak yaratıcı muameleye tabi tutmakta; dilin kekeleyişine ve inlemesine yol açmaktadır. Öyle ki tansörleri tüm dil, hatta yazı dili boyunca germekte, ondan ağlamalar, bağırılmalar, perdeler, süreler, tınılar, vurgular ve yoğunluklar çıkarmaktadır. Böylece minör dil, majör dili başka bir şey olmaya zorlamakta, yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Bu yersizyurdsuzlaşma, dilin müzik benzeri bir şeye dönüşmesini ifade etmektedir.<sup>13</sup>

Kafka'nın merkezsiz, çoklu girişlere ve rizomatik yapıya sahip olan roman, öykü, günlük ve mektup şeklinde kaleme aldığı metinler, birer minör edebiyat örneğidir. Akay, özellikle mektupların önemini arzu dolu olmaları ve düşsel oldukları için zihinsel olanı çoğaltmalarına bağlamaktadır.<sup>14</sup> Kafka'nın metinlerinin bir diğer özelliği de oedipalleştirme yapılarını deformasyona uğratmasıdır. Böylece bir çıkış yolu, Deleuze ve Guattari'nin "kaçış çizgisi", "en küçük direniş çizgisi", "sızma noktası" ve "sapma çizgisi" olarak nitelendirdikleri dönüştürme aracını bulmaktadır.<sup>15</sup> Gitmek, kaçıp gitmek bir çizgi çekmektir, ufuğu geçerek başka bir hayata girmektir. Kaçmak eylemden vazgeçmek değildir; aksine eylemle doludur. Kaçış çizgisi çekmek yersizyurdsuzlaşmaktır.<sup>16</sup> Kafka oedipal yapıdan çıkmak için gereken kaçış çizgisini ve içinde bulunduğu durumu değiştirme gereğini *'Dönüşüm'* (*Die Verwandlung-1915*) isimli öyküsünde konu edinir:

Gregor Samsa bir sabah uyandığında böceğe dönüşür. Bu dönüşüm bir öykünme ya da alegori değildir. Gregor, öteki-oluş sürecine yani ne sınırlandırma ne de benzetim açısından anlaşılacak bir sürece girer. Gregor, böcekliği taklit etmez, böceklik de Gregor'a benzemez, daha çok Gregor ile böceklik arasında bir şeye geçer, karşılıklı yersizyurdsuzlaşma olan bir oluş gerçekleşir. O, böceğe dönüşmez, lakin insanın yersizyurdsuzlaşması içinde 'insanın böcek-oluşu' olarak kalır.<sup>17</sup>

Deleuze ve Guattari'ye göre Samsa'nın aradığı bu kaçış/çıkış, durumun ortadan kaldırılması değildir; söz konusu durumun sallanması ve düzeninin bozulmasıdır.

<sup>12</sup> David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.71-72.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, s.104.

<sup>14</sup> Ali Akay, "Önsöz: Kendi Dilinde Yabancı Gibi Yazmak", *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, İstanbul: Dedalus Kitap, 2015, s.11-12.

<sup>15</sup> Roland Bogue, *Deleuze ve Guattari*, çev., İsmail Öğretir ve Ali Utku, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013, s.164.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, çev., Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016, s.53.

<sup>17</sup> Roland Bogue, *Deleuze ve Guattari*, s.164-165.

Düzen bozma veya yersizyurdsuzlaştırma vektörleri kaçış çizgileri olarak nitelendirilmektedir.<sup>18</sup> Moleküler olan ancak kaçış çizgileri ile çıkış yolu bulmaktadır. Bu da nitelik moların altını “oluş” ile oymaktan geçmektedir. Deleuze oluş’u açıklarken eşekarısı ve orkide örneğini verir:

Orkidenin bir eşekarısı imgesi oluşturma havası vardır, fakat aslında orkidenin eşekarısı-oluşu, eşekarısının da orkide-oluşu, ikili bir kapmanın oluşudur; çünkü her birinin oluşu oluşanın değişmesinden daha az değişken değildir. Eşekarısı orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda da orkide eşekarısının cinsel organı olur. Tek ve aynı oluş, blok bir oluş birbiriyle ilintisi olmayan iki varlığın paralelleşmeyen bir evrimidir.<sup>19</sup>

Eşekarısı ve orkide anekdotunda bir benzeme ya da taklit değil; her birinin diğerini yersizyurdsuzlaştırarak bir oluş sürecine girmesi anlatılmaktadır. Bu oluş, saf ırk olan şeylerin birbirleriyle ilişkisi sonucu farklı bir şeye dönüşmelerini sağlayan yenilikçi ve üretici bir eylemdir. Göçebe ya da azınlık teoride kaçış çizgileri oluşların yaratıcısıdır;<sup>20</sup> bu nedenle minör-oluşun farklı biçimleri olan kadın-oluş, çocuk-oluş, hayvan-oluş, azınlık-oluş ve en son algılanamaz-oluş ya da ayırtedilemez-oluş’a kadar bütün bu dönüşümler kaçış çizgisinden geçerek ‘oluş’urlar. Ayırt edilemez olana kadar devamlı bir oluş hali, “arada” olmanın ifadesidir; edebiyat da ikili karşıtlıklar “arasında” olanı ortaya çıkarma gücüne sahiptir.<sup>21</sup> Bu doğrultuda edebiyatta yazar, temsil etmeyi değil; oynak ve pürtüklü bir yüzeyde kendi dilinin yabancıyımsı gibi yazmayı esas almalıdır. Çünkü yazar yalnızca yazan bir insan değildir; aynı zamanda yazarken insan-dışı-oluşu deneyimlemek için insan olmaktan çıkmıştır. Yazar, siyasal bir insandır, makine insandır.<sup>22</sup>

Marjinal ve uyumsuz pratiklerle işleyen minör edebiyat/sanat kendisi de farkında olmasa dahi, bizatihi majör olana karşı savaşılan makinelerin üretimini ifade etmektedir. Bu üretim molar yapılar ve ilişkilerin yersizyurdsuzlaşması, kaçış çizgilerinin, güç vektörlerinin ve yeni politikliklerin yaratımıdır.<sup>23</sup> Colebrook’a göre minör edebiyat “yerleşik modellere uymaz ve insanlığı temsil etme iddiası taşımaz. Hâlihazırda fark edilmeyeni üretir. Büyük geleneğe yeni bir yapıt eklemekle kalmaz yalnızca; geleneği bozar ve yerinden oynatır.”<sup>24</sup> Hannah Stark da minör edebiyatı, dilin durağanlığının ve mevcut toplumsal düzenin sarsılmasına olanak sağlayan ifade biçimi olarak nitelendirmektedir.<sup>25</sup> Minör edebiyat, yazarın majör dilde kendi az gelişmişliğini, taşra ağzını, üçüncü dünyasını bulmasıyla ilgilidir. Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari minör edebiyatın üç temel özelliğini şu şekilde sıralamaktadır: “dil yersizyurdsuzlaşması, bireyselin dolaysız olarak siyasal olana bağlanması ve sözcüğün kolektif düzenlenişidir.”<sup>26</sup> Minör edebiyatın temel özelliklerinden hareketle yazar, seçtiği kimliği ifade etmek için majör dili isteği biçimde konuştur-maktadır.

<sup>18</sup> François Zourabichvili, *Deleuze Sözlüğü*, çev., Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s.93-94.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, s.16.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, s.68.

<sup>21</sup> Ian Buchanan ve John Marks, “Introduction: Deleuze and Literature”, *Deleuze and Literature*, der., Ian Buchanan ve John Marks, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, s.2.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev., Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus Kitap, 2015, s.26.

<sup>23</sup> Onur Eylül Kara, “Sol Minör”, s.272.

<sup>24</sup> Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, çev., Cem Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013, s.137-138.

<sup>25</sup> Hannah Stark, *Deleuze’den Sonra Feminist Teori*, çev., Yonca Cingöz, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2019, s.43.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, s.49.

## Modern Politik Sinema

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, Kafka'nın yapıtlarından ve edebi kişiliğinden hareketle minör edebiyatı açıklayarak temel özelliklerini belirlerler. Fakat 'minör-oluş'un sinemada nasıl ele alınacağıyla ilgili bilgi vermezler. Gilles Deleuze, '*Sinema II: Zaman İmge*' (*Cinema II: The Time Image-1985*) isimli eserinde minör sinemanın çerçevesini çizerek bu sinemayı örnekler üzerinden açıklar. Öncelikle Alain Resnais, Jean-Marie Straub gibi isimleri modern sinemanın en önemli politik yönetmenleri olarak nitelendirir. Daha sonra uluslararası sinemadan Yılmaz Güney, Pierre Perrault, Glauber Rocha, Ousmane Sembène gibi yönetmenlerin filmlerinde ön plana çıkan modern politik sinema unsurları üzerinde durur. David Martin-Jones, Deleuze'ün örnek gösterdiği küresel düzeydeki bu yönetmenlerin ülkelerinin siyasi bir karmaşanın içinde olduğunu belirtir.<sup>27</sup>

Deleuze, minör sinemayı açıklarken klasik ve modern siyasi sinema arasında bir ayırım yapar ve bu ayırımdan hareketle modern politik sinemanın temel özelliklerini ortaya koyar. Modern siyasi sinemanın üç temel belirleyeni minör edebiyatın özellikleriyle benzerlik gösterir. Klasik ve modern siyasi sinema arasındaki ilk farklılık; klasik siyasi sinemada orada duran somut bir halkın bulunmasıdır. Bu halk isterse ezilmiş, kandırılmış, bilinçsiz, kör veya tabiiyet altında olsun oradadır ve vardır. Sovyet sinemasının ya da Eisenstein'in hitap ettiği halk mevcuttur. Oysa modern bir siyasi sinema varsa temeli şimdi atılacaktır. Çünkü modern politik sinemanın halkı noksandır, henüz yoktur.<sup>28</sup> Rodowick'e göre bu ifade, "sinematografik azınlıklar söylemini başlatan olumlu bir kuvvettir."<sup>29</sup> Bu nedenle minör sinema, Deleuze'ün "geleceğin insanları" olarak nitelendirdiği topluluğu üretmeye çalışmaktadır. Söz konusu gelecek insanların kimliği her zaman geçici ve sürekli yaratım halindedir.<sup>30</sup>

Marjinalize edilmiş veya azınlık gruplara yeni bir kimlik duygusu yaratma amacı taşıyan minör sinema, yeni bir kimlik duygusu oluşturmak için sömürgeleştirilmiş, sömürgecilik sonrası, yeni-sömürgeci veya başka şekillerde marjinalleştirilmiş halklara hitap etmesi bakımından "devrimci"dir. Ancak bu, mutlaka yeni bir ulusal kimliğin yaratılmasını gerektirmez. Minör sinema daha ziyade yerleşik ulusal kimlik kavramını sorgulamaktadır.<sup>31</sup> Deleuze'e göre modern siyasi sinema üçüncü dünyadakiler ve azınlıklar için yeni bir temel oluşturmaktadır. Bu nedenle minör bir sinema olan modern politik sinemanın en iyi örneklerinin yine üçüncü dünyadan çıkması çok daha olasıdır.<sup>32</sup>

Klasik ve modern siyasi sinema arasındaki ikinci fark, politik olan ile özel olan arasındaki ilişki ile ilgilidir. Gerek majör edebiyatlarda gerekse klasik siyasi sinemada özel olan ile politik olan arasındaki sınırın daima korunduğu görülmektedir. Fakat modern politik sinemada özel alan/kamusal alan, özel olan/politik olan, içeri/dışarı, bireysel/kolektif arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve bu durumun tüm kişisel eylemleri kendi kendine politikleştirdiği görülür.<sup>33</sup> Kişinin kendini güvende

<sup>27</sup> David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.73.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.265.

<sup>29</sup> David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, s.196.

<sup>30</sup> Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, s.157.

<sup>31</sup> David Martin-Jones, Deleuze, *Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s.6.

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.264-265.

<sup>33</sup> David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, s.204.

hissettiği sıcak bir yuva minör sinema karakterlerinin neredeyse hiç erişemeyecekleri mekânlardır. Bu karakterler, daha çok toplumun kenarlarında kalan tıksık tıksık mekânlarda yaşarlar. Dolayısıyla evlerinde öğrendikleri değerleri kamusal alandaki yaşamlarında sürdürmezler. Toplum kontrol eden güçler de bu mekânlara çok rahat girip çıktığı için minör karakterlerin hayatları sürekli gözetim altındadır. Her daim gözetim altında olma nedeniyle bütün özel eylemler, kamusala dönüşmek durumunda kalır.<sup>34</sup>

Deleuze'e göre modern siyasi sinemanın üçüncü önemli farkı, kolektif sözcelem üretmesiyle ilgilidir. Sinema, minör edebiyatta olduğundan daha fazla kolektif koşulları kendi üzerinde birleştirir. Yönetmen kültür açısından çifte sömürülmüş bir halk için filmler yapmak durumundadır. Bu nedenle kişisel bir kurmaca yaratmamalı, henüz gelmemiş olan halkın icadına katkıda bulunmak için tarafların 'oluş' halinde olmasına imkân sağlamalıdır.<sup>35</sup> Yönetmen, klasik sinemadaki klişeleri yeniden ve yeniden üretmeden ve onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmadan filmler yapmalıdır. Çünkü bu iki unsur sömürgeleştirilmiş bir halk imgesi yaratmaktadır. Bu durum gelmekte olan halkın yaratılmasını mümkün kılmak yerine; sömürülmüş halk imgesini de dondurarak gelecekte başka ve yeni bir şeye dönüşmesini önlemektedir. Modern politik sinema ise karakterleri çeşitlendirerek ve çoğaltarak halkın durmadan değişeceğini ve dönüşeceğini gösterir. Burada yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan ziyade klasik anlatı sinemasında kimliklerin nasıl kurgulandığı sorgulanmaktadır. Böylelikle minör film yönetmenleri halkı yeni bir klişede bir an önce yerliurdulaştırmadan majör olanın kekeleymesini ve düzeninin bozulmasını sağlarlar.<sup>36</sup>

Modern siyasi sinema/minör sinemanın temel amacı "kriz yoluyla, gerçek tarafları bir araya getiren bir düzenleme oluşturmak ve böylelikle onların noksan halkın habercisi olarak kolektif sözcelem üretmesini sağlamaktır."<sup>37</sup> Bunu da ne klasik/birinci sinema yönetmenleri ne de modern/ikinci sinema yönetmenleri yapabilir. Üçüncü dünya ülkelerinin sorunlarını yine bu ülkelere çıkan yönetmenler duyurabilir.

### **Modern Politik Sinema 'Bereketli Topraklar Üzerinde' Filminin Minör Sinemaya Göre Çözümlemesi**

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Erden Kıral genellikle toplumsal gerçekçi bir yönetmen olarak ele alınır ve yapılan çalışmalarda daha çok üçüncü sinema, edebiyat uyarlamaları, toplumsal gerçekçi sinema ve politik sinema bağlamında ele alınır. Bu çalışmada Erden Kıral'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı filmi minör sinemanın üç eksenini üzerinden incelenmektedir.

*Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin senaryosu Tuncel Kurtiz tarafından Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanmış ve film 1980 yılında Erden Kıral tarafından yönetilmiştir. Film; iki arkadaşıyla birlikte iş bulma umuduyla köyden ayrılıp şehre gelen Ali adlı karakterin; sömürü ilişkileri, sağlıksız çalışma koşulları, çıkar çatışmaları, ahlaki yozlaşma, cehalet, yoksulluk ve çaresizlik gibi nedenlerden do-

<sup>34</sup> David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.74-75.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.271-272.

<sup>36</sup> David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.75-76.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.273.

layı trajediye dönüşen hikayesi etrafında şekillenmektedir. Filmin temel çatışmasını; sermaye sahiplerinin ya da onlar adına hareket eden ırgatbaşı, amele çavuşu gibi kişilerin daha çok kar elde etmek için çalışanları daha da kötü koşullarda çalışmaya zorlamaları ve karşılığında her karakterin kendi buldukları bir yoldan direnç göstermeleri ya da adaletsiz ve yozlaşmış olarak tasvir edilen düzene bir yerinden eklemeleri oluşturmaktadır.

### Filmin Kısa Öyküsü

Film aynı köyden üç arkadaşın; Ali, Yusuf ve Hasan'ın fabrikada çalışmak üzere şehre gelmeleriyle başlar. Kapıda iş bekleyen kalabalıkla birlikte geçirdikleri birkaç günün ardından fabrikada işe başlarlar. Fabrikada konaklarlar. Hasan işe başlar başlamaz üşüttüğü için ağır bir hastalığa yakalanır ve bir daha iyileşemez. Ali ve Yusuf, yevmiyelerinden pay kestigi için ırgatbaşını şikâyet etmeleri üzerine fabrikadan kovulurlar. Hasta olan Hasan'ı geride bırakıp inşaat işine giderler. Ali kendisi gibi inşaatta işçi olan Ömer'in kaçırmış olduğu Fatma adlı kızıdan hoşlanır. Kumar oynayabilmek için Ali'den para alan Ömer, Fatma ile Ali'nin ilişkisine göz yumar. Ali ve Fatma inşaattan kaçarlar ve bir çiftlikte çalışmaya başlarlar. Bu arada Hasan ölmüş, Yusuf inşaatta ustabaşı olmuştur. Ali kaçtıkları çiftliğin tarlasında çalışmakta Fatma ise çiftlikte ev işlerine yardım etmektedir. Çiftliğin katibi Bilal Fatma'ya göz koyar. Konakta sürekli kalmasını sağlamayı vadeder ancak Fatma kabul etmez. Ali tarlada çalışan başka bir kızla yakınlaşınca Fatma Bilal'in teklifini kabul eder, Ali'yi uzaklaştırmak için patoz denilen makinenin bulunduğu harman yerine gönderirler. Harman yerinde zalim ırgatbaşı Cemo, ırgatları kollayan bir Ustabaşı, haksızlıklara karşı çıkmaları için ırgatlara telkinde bulunan koltukçu Zeynel, ırgatlara kumar oynatıp esrar satan Veysel ve ırgatbaşına yaranmaya çalışan Kemal öne çıkan karakterlerdir. Irgatbaşı, ırgatları sürekli kışkırttığı için koltukçu Zeynel'i işten çıkarıp yerine Ali'yi getirir. Usta, koltukçuluğun zor olduğunu acemilik kaldırmayacağını söylemesine karşın onu dinlemez. Ağa harman yerine gelip işin çabuk bitmesi için baskı yapmaktadır. Acemi olan Ali, aşırı çalıştırmanın etkisiyle kaza geçirir ve Ağa onu arabasına almadan kaçtığı için kan kaybından ölür. Aynı esnada Zeynel intikam için harman yerini gizlice ateşe verir. Irgatlar yangını söndürmeye çalışırlar ama söndüremezler. Ağa, jandarmalarla geldiğinde hasat yanmıştır. Bütün ırgatlar Ali'nin ölümünden Ağa'yı sorumlu tuttukları ve yangını kimin çıkardığını bilmediklerini söyledikleri halde Kemal, Ağa'dan taraf olur ve onun yalan ifadesiyle bütün ırgatların tutuklanmasıyla film biter.

### Dilin ve Kimliklerin Yersizyurdsuzlaşması

Filmin açılış sahnesini Çukurova görüntüleri, orada çalışan mevsimlik işçiler, çadırlar ve tarla görüntüleri üzerine bir dış sesin sözlerinin eklenmesi oluşturur: "Çukurova'da bahar harikadır. Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir. Çukurova'nın bereketli topraklarına dört kilo çığit at, seksen kilo pamuk versin. Çukurova insanına peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmiştir, Allah adına. Öseler bile ne, öte dünya vardır. Uçup gideceklerdir Cennet-i Ala'ya. Cennet-i Ala'da yağdan baldan dağlar, süttten ırmaklar..." Anlatıcının cümlesi yarıda kalır ve müzik yükselir. Böylelikle anlatı başlarken sonsuzdan gelip sonsuza gidiyormuş izlenimi veren zamansız bir noktaya taşınır. Filmin kapanış yazısını Orhan Kemal'den alıntılanan cümleler oluşturur: "Dikkat ettim de Çukurova hala *'Bereketli Topraklar Üzerinde'* nin Çukurovası. Bin yıldır bu böyle." Filmin sonundaki kapanış yazısı da filmin açılışında kurulan ebedilik duygusunu pekiştirir. Bu



ebedilik vurgusunun bir anlamda dili ve kimlikleri de sabitlediği düşünülebilir ancak film boyunca majör olanların sarsıldığı bazı “oluş”lar göze çarpmaktadır.

Öncelikle anlatı, ağırlıklı olarak Ali etrafında örülse de Ali'nin Çukurova'daki her bir uğrağında ayrı karakterler dizisi anlatıya dâhil olur ve bazı karakterler zaman zaman Ali'den daha baskın hale gelir. Bu anlamda filmin yapısı rizom yapıyı andırır. Özellikle Ali'nin Çukurova'daki son uğrağı olan harman yerinde Ali ve onla bağlantılı öyküler gittikçe silikleşir, Zeynel ve ırgatbaşı Cemo arasındaki sürtüşme ön plana çıkar. Zeynel, yemek olarak verilen bayat ekmeği, uzatılan çalışma sürelerini, arttırılan iş yükünü, kumar ve esrar yoluyla ırgatların borçlandırılmasını sessizce kabullenen bir ırgat değildir. Geçmişte hakkını vermeyen bir işverenin mahsulünü yakmıştır. Bu nedenle ırgatbaşı Cemo ondan biraz çekinmektedir. Üstelik Cemo'nun kendisinden taraf olmasını beklediği Ustabası da adalet duygusuyla ırgatlardan taraf durmaktadır. Otoritesi gitgide sarsılan Cemo'nun yanında duran sadece diğer ırgatlardan kendisine haber taşıyan ırgat Kemal ve çaycı Veysel'dir. Cemo'nun yeğeni olan Veysel aynı zamanda ırgatlara esrar satıp kumar oynatmaktadır. Film boyunca işlenen sosyal eşitsizlik, filmin harman yeri bölümünde iyice görünür hale gelir ve belirginleşir. Irgatlar kurtlu bayat ekmeğe yerken, ırgatbaşı ve ustabaşının etli pilav yemeleri, kana kana süt içmeleri melodrama kaçan bir anlatımla verilse de, özellikle patoz makinesinin varlığı filme güçlü bir gerçekçilik katar. Kıral, film doruk noktasına yaklaşırken filmin kalanından belirgin şekilde farklı yeni bir üslup kullanır. Irgatların makinenin etrafına durmaksızın taşıdıkları ekinleri gürültülü ve korkutucu şekilde çalışan makineye aralıksız şekilde veren Ali, “devir” diye durmaksızın bağırarak ırgatbaşı ve “Aferin arslanlarıma çifte yevmiye vereceğim böyle devam edin” diyen Ağa defalarca ve gitgide hızlanan kesmelerle birbirine bağlanır. Bir süre sonra Kıral sahneyi hızlı çekimle verir. Artık sözler anlaşılmaz aynı zamanda planlar gitgide daha yakın ve çekimler daha kısa hale gelirken, Cemo ve Ağa bağırarak birer ağızdan ibaret, Ali ise makinenin bıçaklarına iyice yaklaşarak bir elden ibaret hale gelir. Hızlı çekim gibi teknikler izleyici yanılmasıyla sektmeye uğratacağı için gerçekçiliği azaltması beklenen bu sahne, tersine filmi daha gerçekçi bir yere çeker. Bir anlamda sinematografik dilde majör olanlar sarsılmış, yersizyurdsuzlaştırılmıştır. Ali'nin kolunun makineye kapılmasıyla sahne normal hıza döner. Bu noktadan sonra filmin majör kimlikleri de sarsılmaya başlar. Her şeyi sessizce kabullenen ırgatlar da, haksızlıklara başkaldıran Zeynel ve Şemdin karakterleri de majör kimliklerdir. Ancak uysal ırgatlar, Ali kan kaybından ölecekken onu arabasına alıp hastaneye götürmek istemeyen Ağa'nın üstüne yürür, bir “oluş” haline geçerler. Ağa kaçıp jandarmalarla geri geldiğinde hepsi Ağa'nın aleyhine ifade verir. Bir an için anlatı bu yönde sonlanacak gibi, yani ırgatların majör kimlikleri yerinden edilecek gibi olur. Ancak Kemal'in yalan ifadesiyle her şey eskiye döner. Jandarmaların ırgatları tutuklamasıyla film biter.

### **Kamusal Alan-Özel Alan Bulanıklığı ve Politik-Oluş**

Minör sinemada kamusal ve özel alan ayrımı ortadan kalkar, kamusal olan her şey aynı zamanda bireysel; bireysel olan da kamusal hale gelir. Minör sinemadaki karakterler güvenli bir aile yuvasına sahip değildirler. *Bereketli Topraklar Üzerinde* filminde yer alan bütün mekânlar minör sinemanın bu belirleyeni karşılar. Fabrika, inşaat, tarla, harman yeri; karakterlerin çalıştıkları, yemek yedikleri, eğlendikleri, uydukları ve aşk yaşadıkları mekânlardır. Fabrikada çalışan işçiler yine aynı fabrikada konaklar. İşçiler yan yana, bazen üst üste yığınlar halinde uyurlar ve uyularında bile gözetim altında tutulurlar. Benzer şekilde harman yerinde çadırlarda

gruplar halinde uyuyan ırgatlar, Cemo'nun elinden hiç düşürmediği değneğiyle dürtülerek uyandırılırlar ve hem uykuda hem çalışırken hem de boş zamanlarında daima göz önünde dururlar. Tarla; Ali, Aptal'ın kızı ve Zeynel tarafından tuvalet olarak da kullanılırken gösterilir. Aptal'ın kızı diğer çalışanlardan uzaklaşmasına karşın gerek Zeynel gerekse Ali diğerlerinden uzaklaşma gereği duymaz. Herkesin gözü önünde tarlayı tuvalet olarak kullanırlar. Ayrıca Ali ve Aptal'ın kızı arasındaki yakınlaşma yine tarlada gerçekleşir.

Diğer taraftan filmde bir aile evini andıran tek yer inşaatta Ömer ve Fatma'nın nikâhsız olarak birlikte yaşadıkları evdir. Ömer'in kumar için kendisine para vermesi karşılığı Ali'yi kendileriyle yaşamak üzere eve almasıyla bu ev de güvenli ve sıcak bir yuva olmaktan çıkar. Ömer, Ali'nin Fatma'da gözü olduğunu bilmesine rağmen menfaati için birlikteliklerine göz yummuştur. Ali'den para koparan Fatma bir nevi ekonomik kaygılarla etik çözüme sürüklenmiş ve bir yandan sömürülürken bir yandan da sömüren niteliğini açığa çıkarmıştır.<sup>38</sup> Böylelikle özel alanda geçen bireysel ilişkilerde görünür hale gelen sömürme-sömürülme döngüsü, toplumsal sömürme-sömürülme de ifade eder hale gelmiş ve politikleşmiştir.

İnşaattan kaçıp çiftlik evinde çalışmaya başlayan Ali ve Fatma güvenli aile ortamını orada da sağlayamazlar. Kâtip Bilal sonunda Fatma'yı elde edecek ve zaten Fatma'dan uzaklaşarak Aptal'ın kızıyla yakınlaşmış olan Ali'yi fiilen de harman yerine gönderecektir. Fatma aynı sömüren-sömürülen konumunu burada da yineler. Kâtip Bilal'in kendisini sürekli çiftlikte tutması ve ağır bir iş olan kazmaya göndermemesi vaadine karşılık onunla olan Fatma, bir süre sonra kazmaya gönderilmekten kurtulamayacaktır. Filmde kamusal alana ait olan toplumsal sorunların aşk gibi özel alan meseleleriyle iç içe geçtiği görülmektedir.

### Sözün Kolektifliği ve Kimliklerin Çoğullaşması

Modern siyasi sinema/minör sinemanın temel amacı “trans ya da kriz yoluyla, gerçek tarafları bir araya getiren bir düzenleme oluşturmak ve böylelikle onların noksan halkın habercisi olarak kolektif sözcelem üretmesini sağlamaktır.”<sup>39</sup> *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de sermaye sahipleri ve işçilerden oluşan tarafların yaşadığı “kriz”in (Ali'nin geçirdiği kaza) her ne kadar sonucunda bir dönüşüm getiremeye de (Kemal'in yalan ifadesiyle bütün ırgatların tutuklanması), ırgatların Ağa'nın üstüne yürümleri ve aleyhine ifade vermeleri nedeniyle noksan bir halkın ilk filizleri olarak görülebilecek “oluş”lar içerdiğini söylemek mümkündür. Burada yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan ziyade klasik anlatı sinemasında kimliklerin nasıl kurgulandığı sorgulanmaktadır.

### Sonuç

Sonuç olarak minör olmak, topluluk içerisinde niceliksel olarak çoğunluk olursa dahi majör olan tarafından ezilen, baskılanan, dışlanan ve ötekileştirilen grupları ifade etmek için de kullanılmaktadır. Deleuze ve Guattari, ötekileştirilen grupların kendi içlerinden çıkan bazı yazarlarının –Kafka gibi- minör bir edebiyat icra ettiklerine dikkat çekmektedir. Minör edebiyattan türeyen minör sinema kavramının

<sup>38</sup> Ülkü Eliuz ve Burak Armağan, “Sermayenin Tüketiş Kurgusu: Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4/3 (2020), s.211.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.273.

temel özelliklerini Deleuze ‘mevcut kimliklerin yersizyurdsuzlaştırılması, özel-kamusal çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması’ şeklinde sıralamaktadır. Bu çalışmada “yersizyurdsuzlaştırılma” kavramına hem mevcut kimlikler bağlamında hem de yönetmenin üslubu bağlamında değinilmiştir. Sömürülen bir halk olarak yumuşak başlı ırgatlar ve karşısında olumlu bir önyargıyla verilen hakkını arayan Zeynel gibi karakterler mevcut kimliklerin dondurup sürdürülmesi ve yeni bir halk imkânlarının önünü kapatması anlamında minör sinemadan ziyade klasik politik sinemaya yakın bir izlenim vermekteyken, filmin sonundaki kaza sekansında yaşananlar filmin minör unsurlar barındırdığını düşündürmektedir. İrgatlar, Ali’yi hastaneye götürmek istemeyen Ağa’nın üstüne yürüyerek bir “oluş” haline geçerler. Ağa kaçıp jandarmalarla geri geldiğinde hepsi Ağa’nın aleyhine ifade verir. Bir an için anlatı bu yönde sonlanacak gibi, yani ırgatların majör kimlikleri yerinden edilecek gibi olur. Diğer taraftan Kıral’ın sinemasal teknikleri majör kullanımları dışında kullandığı, bir nevi sarsarak yersizyurdsuzlaştırdığı görülür.

Modern politik sinemada özel alan/kamusal alan, özel olan/politik olan, içeri/dışarı, bireysel/kolektif arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve bu durumun tüm kişisel eylemleri kendi kendine politikleştirdiği görülür. Film bu anlamda özel alanların ve kamusal alanların tam anlamıyla iç içe geçtiği bir örnektir. Fabrika, inşaat, tarla, harman yeri; karakterlerin çalıştıkları, yemek yedikleri, eğlendikleri, uyudukları ve aşk yaşadıkları mekânlardır. Fabrikada çalışan işçiler yine aynı fabrikada konaklar. İşçiler yan yana, bazen üst üste yığınlar halinde uyurlar ve uykularında bile gözetim altında tutulurlar. Benzer şekilde harman yerinde çadırlarda gruplar halinde uyuyan ırgatlar, ırgatbaşının elinden hiç düşürmediği değneğiyle uyandırılırlar ve hem uykuda hem çalışırken hem de boş zamanlarında daima gözetim altında dururlar.

*Bereketli Topraklar Üzerinde*’de sermaye sahipleri ve işçilerden oluşan tarafların yaşadığı “kriz”in (Ali’nin geçirdiği kaza) her ne kadar sonucunda bir dönüşüm getirmese de ırgatların Ağa’nın üstüne yürümeleri ve aleyhine ifade vermeleri nedeniyle noksan bir halkın ilk nüveleri olarak görülebilecek “oluş”lar içerdiğini söylemek mümkündür. *Bereketli Topraklar Üzerinde* filmi minör sinemanın üç temel özelliğini içinde barındıran modern politik sinema örneği olarak değerlendirilebilir.

### Kaynakça

- Akay, Ali. *Minör Politika*. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2015.
- Akay, Ali. “Önsöz: Kendi Dilinde Yabancı Gibi Yazmak”. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: Dedalus Kitap, 2015: 9-15.
- Buchanan, Ian ve John Marks. “Introduction: Deleuze and Literature”. *Deleuze and Literature*. Der., Ian Buchanan ve John Marks. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000: 1-13.
- Braidattin, Rosi. *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Bogue, Roland. *Deleuze ve Guattari*. Çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013.
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. Çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013.

- Deleuze, Gilles. *Sinema II: Zaman-İmge*. Çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus Capitalism And Schizophrenia*. Trans. Brain Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *What is Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Dedalus Kitap, 2015.
- Deleuze, Gilles ve Claire Parnet. *Diyaloglar*. Çev. Ali Akay. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016.
- Eliuz, Ülkü ve Burak Armağan, “Sermayenin Tüketiş Kurgusu: Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4/3 (2020), s. 206-219.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Kant, Immanuel. “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”. *Was ist Aufklärung? Kant, Erhard, Hamann Herder, Lessing Mendelssohn, Riem Schiller, Wieland*. Haz., Philip Reclam. Stuttgart: Reclam, 1998: 9-17.
- Kara, Onur Eylül. “Sol Minör”. *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları*. Der., Ömer Faruk. Ankara: Chiviyazıları Yayınevi, 2016: 251-274.
- Martin-Jones, David. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Martin-Jones, David. “Minör Sinemalar”. *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Der., Damion Sutton ve David Martin-Jones. Çev. Murat Özbank ve Yetkin Başkavak. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014: 71-84.
- Rodowick, David Norman. *Gilles Deleuze’ün Zaman Makinesi*. Çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları, 2018.
- Stark, Hannah. *Deleuze’den Sonra Feminist Teori*. Çev. Yonca Cingöz. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2019.
- Zourabichvili, François. *Deleuze Sözlüğü*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Say Yayınları, 2011.

### **Filmler**

- Kıral, Erden. *Bereketli Topraklar Üzerinde*. Türkiye. 1980.