

-Araştırma Makalesi-

“İktidar Duvarlarını Yıkarak: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”

Esmâ Sarman*

Özet

Mekân, toplumsal ilişkilerin varoluş formu ve sahnesidir. Mekân doğrudan üretim sürecine dahil olur, toplumla birlikte değişir, boşluktan ibaret olan, tükenen, sonu gelen veya mübadele değerinden başka bir anlam ifade etmeyen bir yapı olarak düşünülemez. Mekân bir yandan iktidarla şekillenen statükonun sürdürülmesine, tahakkümün ve heteronormatif kalıpların tekrarlanmasına, hegemonyanın güçlenmesine katkılar sunan bir ürün haline gelir. Yalnızca toplumsal yeniden üretimiyle değil cinsiyete dayalı pratiklerin ve güç ilişkilerinin de sistematik biçimde üretimiyle de ilişkilidir. Mekânsal ilişkilerle toplumsal cinsiyet inşa edilir ve mekân cinsiyetlendirilir. Michel Foucault, mekân üzerine yaptığı çalışmalarda, “insanın öznel deneyimini bireyin doğasına ve bilincine bağlayan hümanizmin karşısına iktidarı yerleştirmiş ve öte yandan öznel deneyimlerle şekillenen tarihsel kopmaları mekân bağlamında çözümlenmeye çalışmıştır”. Modern yaşamın atomize bireyler yaratan iktidar-özne ilişkisini aşındırmanın, tahrip etmenin bir yolu olarak yeni mekânlar oluşturma fikrini, heterotopya kuramını ortaya koymuştur. Bu çalışma, mekânın üretiminde egemen olan düşünce ve üretim ilişkilerinin geleneksel sinemada karşılığını bulan, yerleşik kodları kırarak alternatif bir sinema dünyası yaratan Agnès Varda’nın “Sans Toit Ni Loi” filmi aracılığıyla; Henri Lefebvre’nin mekânın üretimi, Michel Foucault’nun heterotopya kuramlarını miras alarak ötekilik mekânları olan heterotopyaları incelemektedir. Sans Toit Ni Loi filminde yer alan mekânlar yapıları itibarıyla heterotopya kavramı için örneklem oluşturmada etkili olmuş ve ötekilik mekânlarına dair tartışmaların doğasını belirlemiştir. Bu bağlamda mekânın zamanla değişen algısı üzerine mezarlık heterotopyaları, sapma heterotopyası olarak yaşlılık ve yeri olmayan yer olarak ayna heterotopyaları film aracılığıyla incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı mekânın iktidarla biçimlenen tahakkümüne bir başkaldırıda bulunan Agnès Varda’nın sineması aracılığıyla izleyiciye sunduğu ötekilik mekânlarını göstermek, bir başka mekânın var olabileceğine ışık tutmaktır.

Anahtar Kelimeler: Agnès Varda, Henri Lefebvre, Heterotopya, Mekân, Michel Foucault.

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü, Erzurum, Türkiye.

E-mail: esmasarman0@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8316-143X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065051

Sarman, E. (2022). “İktidar Duvarlarını Yıkarak: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 29.01.2022

Kabul Tarihi: 19.04.2022

-Research Article-

“Breaking The Walls of Power: Heterotopya Place in Agnès Varda Cinema”

Esma Sarman*

Abstract

Place is the existence form and scene of social relations. Place is directly involved in the production process, changes with the society, and cannot be thought of as a structure that consists of emptiness, is exhausted, comes to an end, or has no meaning other than exchange value. On the one hand, place becomes a product that contributes to the maintenance of the status quo shaped by power, the repetition of domination and heteronormative patterns, and the strengthening of hegemony. It is not only related to its social reproduction but also the systematic production of gendered practices and power relations. Gender is constructed through spatial relations and place is gendered. In his studies on place, Michel Foucault “places power against humanism that connects the subjective experience of man to the nature and consciousness of the individual, and on the other hand, tried to analyze the historical ruptures shaped by subjective experiences in the context of place”. He put forward the idea of creating new places, the theory of heterotopia, as a way to erode and destroy the power-subject relationship that creates atomized individuals in modern life. This study is through Agnès Varda’s film “Sans Toit Ni Loi”, which finds the equivalent of the thinking and production relations that dominate the production of place in traditional cinema, breaking the established codes and creating an alternative cinema world; Henri Lefebvre’s production of place, inheriting Michel Foucault’s theories of heterotopia, examines heterotopias as places of otherness. The places in the movie Sans Toit Ni Loi have been effective in creating a sample for the concept of heterotopia and determined the nature of the discussions about the places of otherness. In this context, cemetery heterotopias on the perception of place changing over time old age as deviation heterotopia, and mirror heterotopia as a place without place examined through film. The aim of this study is to show the places of otherness that Agnès Varda presents to the audience through her cinema, who rebels against the domination of place shaped by power and to shed light on the possibility of another place.

Keywords: Agnès Varda, Henri Lefebvre, Heterotopia, Space, Michel Foucault.

*Master Degree Student, Atatürk University, Institute of Social Sciences, Faculty of Communication, Department of Radio - Television and Cinema, Erzurum, Turkey.

E-mail: esmasarman0@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8316-143X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1065051

Sarman, E. (2022). “İktidar Duvarlarını Yıkma: Agnès Varda Sinemasında Heterotopya Mekân”. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received:29.01.2022

Accepted: 19.04.2022

Extended Abstract

Inheriting the idea of heterotopia, which is the most important concept of Michel Foucault's philosophy of space, this article examines spaces of otherness in the sample of Agnès Varda's film "Sans Toit Ni Loi". In his studies on space, Michel Foucault "places power against humanism that connects the subjective experience of man to the nature and consciousness of the individual, and on the other hand, tried to analyze the historical ruptures shaped by subjective experiences in the context of space". He put forward the heterotopia theory, the idea of creating new spaces as a way of eroding and destroying the power-subject relationship that creates atomized individuals in modern life. Heterotopias are other spaces that are created by the individual by escaping from the social structure or that are considered outside the normal by the society, where the subject is excluded in the conditions of construction, against otherness, pluralism, and heterogeneity. The main feature of these spaces is to turn the reality they are associated with in a certain culture upside down and open it up for discussion. Thus, they are coded differently from them, being outside of the places they reflect and discuss.

In order to be able to make inquiries about the space of otherness, it has been important to first conduct a literature review on what space is. In this context, space, which is an interdisciplinary concept, has been examined. In his text On Other Spaces, Foucault says, "In the 19th century, history, which carried the continuous accumulation of crisis, era and the past on its back and burdened the dead people, found its mythological source in the age of space with the second principle of thermodynamics". Lefebvre mentions that every society born into history in a production environment produces spaces immanent to this environment. The concepts of space that develop in natural sciences, social sciences and art merge, diverge, and create diversity over time. In this conceptualization journey, space is purified from its physical bonds, geometrical space, and borders, and unites the material and the mental at a social point. Space, which can be explained with a unitary point of view, requires thinking through layers such as politics, economy, perception, and experience, as well as being an object of creation. Therefore, on the one hand, it becomes a product that contributes to the maintenance of the status quo shaped by power, the repetition of domination and heteronormative patterns, and the strengthening of hegemony. It is not only related to its social reproduction but also the systematic production of gendered practices and power relations. Gender is constructed through spatial relations and space is gendered. The history of space, like the history of social time, can never be completed. Social space is a social product; cinematic space is the transformation or reproduction of the existing space. In this context, cinema examines the phenomena such as power, hierarchy, and patriarchy produced in social space in connection with the director's point of view, and the reflection of spatial changes and transformations, changing production forms on the cinema, is conveyed to the audience with editing and camera movements. At this point, the role of Agnès Varda cinema for both the history of the cinema and the place is very important. "Sans Toit Ni Loi" is the film by Agnès Varda, who creates an alternative cinema world by breaking the established codes, which finds the equivalent of the thought and production relations that dominate the production of the space in traditional cinema, to create a space of resistance against power, hierarchy, and patriarchy, and to help spaces of power survive. created a sample to deal with the changes. In the film, the character of Mona continues her resistance against patriarchy, power, and dominant powers through nomadism, destroying and dispersing spaces. Agnès Varda's nomadic cinema brings a critique of the power cartographies of space politics and directs embodied narratives to discover information about subjects and the world. With Varda's point of view, an interactive process begins that reveals the previously unnoticed aspects of existence, especially the involvement in power. The spaces in the movie "Sans Toit Ni Loi" have been effective in creating a sample for the concept of heterotopia and determined the nature of the discussions about the spaces of otherness. In this context, cemetery heterotopias on the perception of space-changing over time, old age as deviation heterotopia, and mirror heterotopia as a place without place are examined through film.

This study aims to show the spaces of otherness that Agnès Varda presents to the audience through her cinema, which rebels against the domination of space shaped by power, and sheds light on the existence of another space.

Giriş

Michel Foucault, Öteki Mekânlara Dair'in girişinde, "19.yüzyılda kriz, devir ve geçmişin sürekli birikimini sırtında taşıyan, ölmüş insanların ağırlığını yüklenen tarih, mitolojik kaynağını termodinamiğin ikinci ilkesiyle mekân çağında bulmuştur" der (Foucault, 2011: 283). Modern denilen toplumların büyümesiyle, mekânın sınırları da genişlemiştir. Bu leitmotiv kavram, disiplinler arası bir tanımlama yoluyla açıklanamaz. Einstein bu belirsizliği, "iki farklı kişi 'kırmızı' veya 'kırgın' dediğinde zihnimizde benzer şeyler canlanır. Fakat 'mekân' ya da 'uzaydan' söz ettiğimizde deneyimler devreye girer ve bir belirsizliğe bürünür" şeklinde açıklar (Üngür, 2011). Feynman kuantum mekânını "geçmişlerin toplamı" olarak görür. Lefebvre, bir üretim çevresindeki tarihe doğan her toplumun, bu çevreye içkin mekânlar ürettiklerinden bahseder (Henri Lefebvre, 2019). Doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içerisinde gelişen mekân kavramları zamanla birleşir, ayrışır ve çeşitlilik yaratır. Bu kavramsallaşma yolcuğunda maddesel olanla zihinsel olanı toplumsal bir noktada birleştirir.

Mekânın toplumsal bir üretim oluşu, toplumun mekânsallığını beraberinde getirir. Üniter bir bakış açısıyla mekân, yaratım nesnesi olmak dışında, politika, ekonomi, algı, deneyim gibi katmanlarla da düşünmeye olanak sağlar. Mekân boşluktan ibaret olan, tükenen, sonu gelen veya mübadele değerinden başka bir anlam ifade etmeyen bir yapı olarak düşünülemez. Mekânı yalnızca "fiziksel" ya da "kültürel" bir olgu olarak görmek mekânın aslında bunların karşılıklı etkileşiminden doğan bir "ürün" olduğunu gözden kaçırmaya neden olmaktadır. Mekân makine aracılığıyla doğan bir "nesne" veya "şey" olarak değil ikincil doğanın doğal yaratımı ve toplumların birincil doğa üzerinde yarattığı madde ve enerjidir (Lefebvre, 2019: 23). Dolayısıyla üretilmiş fakat bölüştürülmüş mekân, tıpkı diğer nesnelere ve şeylere gibi bir mübadele ve satın alma niteliğiyle bir üründür. Bir ürün olarak, doğrudan üretim sürecine dahil olur, toplumla birlikte değişir. Mekânsal pratiğin, mekân temsillerinin ve temsil mekânlarının, mekânın üretimine toplumlar, üretim tarzları ve dönemler aracılığıyla müdahalesi kaçınılmazdır. Her üretim tarzının bir mekânı vardır, üretim tarzı değiştiğinde mekân da değişir. Kapitalizm meta dünyasını, paranın ve politik devletin gücünü kapsayan soyut mekânı üretir. Mekânın üretimine ilişkin çözümlerlerin ortaya çıkışı da burada başlamıştır.

Toplumsal mekân, bir ürün ve üretici bir güç olarak toplumsal ilişkilerin, üretim aygıtlarının ve yeniden üretimin dayanağıdır. Üretim süreçlerine karışan mekânlar bu süreçleri değiştirir ve değişen üretim biçimleriyle dönüşür. Bu bağlamda toplumsal pratikleri hem yansıtan hem de üretilmesini sağlayan bir güç olarak karşımıza çıkar. Mekânla birlikte var olan dinamikler zaman zaman korunur, bozulur ve yeniden üretilir. Mekân bir yandan iktidarla şekillenen statükonun sürdürülmesine, tahakkümün ve heteronormatif kalıpların tekrarlanmasına, hegemonyanın güçlenmesine katkılar sunan bir ürün haline gelir. Michel Foucault, mekân üzerine yaptığı çalışmalarda, "insanın öznel deneyimini bireyin doğasına ve bilincine bağlayan hümanizmin karşısına iktidarı yerleştirmiş ve öte yandan öznel deneyimlerle şekillenen tarihsel kopmaları mekân bağlamında çözümlenmeye çalışmıştır" (Gürkan, 2021). Foucault'a göre, mekân, iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiyi "Bilgi; bölge, alan, yerleştirme, konum değiştirme bakımından analiz edildiğinde, bilginin iktidarın bir biçimi olarak işlediği ve iktidarın etkilerini yaydığı süreç yakalanabilmektedir" (Gürkan, 2021: 32). Toplumsal mekân içerisinde yer alan; askeri, eğitimsel, tıbbi, ekonomik, dinsel, bilimsel, cinselliğe ve suça dair bilginin oluşumu ile iktidar biçimi olarak işleme ve iktidar etkilerini yayma sürecini analiz etmiştir. Bu bağlamda Foucault, disiplin iktidarının mekânla ilişkisini ve mekânı kendi işlevselliği için bir norm iktidarı olarak inşa edişini disiplin toplumunun mekânsal düzeneğinde göstermiştir. "Disiplin iktidarının inşa ettiği mekân her zaman derinliği itibarıyla hüreseldir" (Gürkan, 2021: 33). Böylece iktidar, hegemonya ve tahakküm eylemleri bir mekân içerisinde dağılır, disiplin analitik mekânı örgütler. Bir kuvvetler ilişkisi olan iktidar, Deleuze'ün bahsettiği gibi tekil bir kuvvet barındırmaz, iktidar özünde başka kuvvetlerin ilişkisiyle doğar. Bu anlamda kuvvet ilişkileri mekânda dağılım (kapatma, bölümlenme, düzenleme, dizme vs.

eylemlerle somutlaşan), zamanda düzenleme (zamanı parselleme, eylemi programlama vs.), zaman-mekânda kompozisyon (“etkisi kendini oluşturan temel kuvvetlerin toplamından daha fazla olması gereken üretken bir kuvvet oluşturma” çeşitli yolları vs.) ile iktidar kategorilerini oluşturur (Deleuze, 2019: 81). Öte yandan “toplumsal cinsiyet mekânsal ilişkilerle inşa edilmekte ve mekân cinsiyetlendirilmektedir” (Gürkan, 2021). Mekân yalnızca toplumsal yeniden üretimiyle değil cinsiyete dayalı pratiklerin ve güç ilişkilerinin de sistematik biçimde üretimiyle de ilişkilidir. Toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşik bir kamusal/özel alan ayrımı bütün toplumları kapsayacak biçimde kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiyi anlamak için bir çerçeve oluşturmuştur. Bu ikilik evrenselleştirmenin bir ifadesi olarak, toplumda kadınlara değer atfedilmeyen ya da toplumsal faaliyetlerden dışlanmalarının, ötekileştirmenin bir ölçütü haline getirmiştir. Bu dışlanmayı tarif etme biçimleri değişse de ortak özne olan kadın ve onun şu ya da bu biçimde ‘kapatılması’ söz konusudur. Sosyolog Andree Michel, ‘özel alana kapatılma meselesi, değişik dönemlerde değişik biçimlere bürünse de süreklilik göstermiştir. Hatta modern Batı toplumunda en gelişkin biçimine ulaşmıştır: kadınlar; kamusal alanlardan özele, özerklikten bağımlılığa sürülmüştür’ der (Savran, 2019: 119). Olivia Harris’in belirttiği gibi, “Kamusal ya da toplumsal dünyadan (mekândan) ayrı kendine özgü bir alanın oluşması bazı kadınların etkin bir şekilde denetlenmesinin bir yoludur”. Kadınların kapatılması, özel alana hapsedilmesi harem olgusuyla, kentleşme ve kent yaşamı, kadınların toplumdaki kamusal faaliyetlerden soyutlanmasıyla ilişkilendirilebilir. Andree Michel bu soyutlamanın “antik kentlerde kadınların siyasal ve dinsel görevlere kabul edilmemesi, zanaat alanlarından dışlanması ve iletişim ağının dışında bırakılmasıyla” gerçekleştiğini açıklamıştır (Savran, 2019: 122). Böylece özel alan bir mahrumiyet ve yoksun kılınma, yok sayılma mekânı haline gelmiştir. Yunan kentlerinde bu ayrım polis; etken, erkeğin, özgürlüğün, kendi kaderini yaratmanın, dünyayı biçimlendirmenin, insanın özne olduğu mekân ve oikos; edilgen, çocukların, zorunluluğun, yeniden üretim sürecinde yer alan kadın ve kölelerin mekânı olarak belirlenmiştir. Platon’un ve Aristoteles’in bu ikili ayrıma ilişkin fikirleri, polis’in ev içi, özel mekâna yaslanarak onu dayanak olarak kullandığı yönündedir (Savran, 2019: 123). Habermas ise üretim ve yeniden üretimi özel alana indirgeyen ve politik kamusalılığı inşa eden Yunan kentlerinin “Kamusal hayata katılabilmenin koşulu bir aile reisi olarak özel hayat alanında özerkliğine ve Polis’te şahsın konumu oikos’taki despotluğa bağlılığına” dikkat çekmiştir (Savran, 2019: 122). Bu bağlamda toplumsal bir ürün olarak mekân, toplumsal yeniden üretimi oluşturan aile ve özel mülkiyet, cinsiyet, biyolojik fizyolojik ilişkileri, toplumsal işlevlerin hiyerarşisini ve disiplin iktidarını belirleyen bir hakimiyet alanı haline gelmektedir.

Öteki Mekân Temsili Olarak Heterotopyalar

Modernite ve kentleşme olgusu öznelere iktidar denetimiyle kontrol altına alarak, kentsel yapıları kapitalist üretim sürecinin mekânsal kodlarına dönüştürmüş, hiyerarşik bir mekân düzenlemesi haline getirmiş, özneyi sınırlı ve sınıflı bir tezahüre indirgemıştır. Bu nedenle mekân, toplumun içinde yer alan basit bir düzlem olmaktan ziyade toplumsal eylemleri, öznenin düşüncelerini şekillendiren bir güçtür; “geçmiş eylemlerin sonucu olarak yeni eylemleri yaratır ve bu eylemleri telkin eder ya da engeller” (Lefebvre, 2019: 99). Toplumsal mekânlar içerisinde gelişen normleştirme mekanizmaları, bireyleri atomize varlıklara dönüştürerek, bireylerin toplumsal kurallara ve mekânlara uygun davranış modelleri geliştirmelerini ve bu sayede toplumsal bir kimlik kazanan öznelere haline gelmelerini işaret eden bir döngü yaratır. Bu toplumsal yapı içerisinde uyum sağlamayan veya belirlenmiş modellerin dışında davranan bireyler iktidar tarafından belirlenirler. Michel Foucault, birey, mekân ve beden ilişkisini disiplin ve iktidar bağlamında incelemiş, askeriye, eğitim birimleri ve iş merkezlerinde gelişen iş ahlakı, tavır ve eylemleri, beden ve cinselliğin uygunsuz sayılacak biçimde sergilenmesinin cezalandırma sistemine tabi olduğunu belirtmiştir (Foucault, 2017: 265). Böylece iktidar mekanizması normal olanı kabul ederken sapkın olanı ise işaretlemektedir (Stavrídes, 2018: 32). Alışveriş merkezleri, sınır geçişlerini kontrol eden askeri birimler, sokaklarda asayiş

sağlamak için görevlendirilen bekçiler buldukları mekânda iktidarı düzenler ve inşa ederler. Bireyler alışveriş merkezlerine gittiklerinde iktidar tarafından onaylanmış “normal davranışlara” sahip olduklarını kanıtlamak için güvenlik kontrollerinden geçmek zorundadır. Böylece mekân bireylere belirli kimlikleri dayatan ve açık kimlikler yaratan iki yönlü bir ilişki yaratır. Birey ve mekân arasında bu rastgele olmayan ilişki, iktidar tarafından belirlenen sınırlarla şekillenir.

Foucault'nun yirminci yüzyılı mekân çağı olarak tasvir etmesi; büyük kentlerin, iş merkezlerinin, alışveriş merkezlerinin, doğa ile bireyin arasına inşa edilen, doğayı kentlerin dışına taşıyan ve yaşama ara vermek için ziyaret edilen boşluklara dönüştürmesi, doğaya yabancılaşan öznenin değişen mekân algısı, kimlik ve aitlik sorunlarının kaçınılmaz bir sonucu olarak görülebilir (Foucault, 2011: 292). Michel Foucault, mekân üzerine yaptığı çalışmalarda tahakküm altında kalan öznelere eylemlerini; mekânı depolayan, dolaşıma dahil eden, sınıflandıran ve sınırlandıran kodlarıyla incelemiştir. Foucault'ya göre çağdaş mekân tüm sınırlamalara, resmileştirmelere rağmen kutsallığından arınmamıştır, “Hayatımız hala dokunulmazlığını koruyan, kurum ve pratiklerin henüz bozmayı göze alamadığı bazı tezatların hükmü altındadır” (Foucault, 2011: 295). İktidar biçimi verili olarak benimsenen bu karşıtlıkları (özel, kamusal, aile, çalışma mekânı vs.) kutsallaştırarak mekân içerisinde bir öznellik meydana getirir. Bu süreçte iç mekânlar ruhsal deneyimlere açık yerler, dış mekânlar ise içinde yaşadığımız, bizi kendi dışımıza çeken, özellikle yaşamımızın, zamanımızın ve tarihimizin erozyona uğradığı, heterojen bir mekân olarak karşımıza çıkar. İç ve dış mekân tezatlığı, bireyin mekân üzerinde sahip olduğuna inandığı iyelik hakkı, kapatma ve kapanma pratikleriyle gelişmektedir. Birey sahip olduğuna inandığı mekânı bir kapatma alanı olarak ya kendisini ya da öteki olarak kabul ettiği kişiyi sınırlı ve kapalı olarak gördüğü mekâna hapsederken bireyin düşünce ve eylemlerinde kapsayıcı ve kuşatıcı bir rol halini alır. Birey kapandığı mekânda kendini ‘öteki’ tehlikelerden korur, ötekini kapattığı mekânda ise hem iyelik hakkını belirler hem de ötekinin bedenini kuşatıp tahakküm alanına dönüştürür. Böylece ötekileştirilen bireyler kapatılarak toplumdaki ayrıştırmış, iktidar tarafından kategorize edilmiş, bireyleri denetim ve bağımlılık yoluyla özneleştirilen bir iktidar biçimi üretilmiştir.

Bu bağlamda Foucault disiplin, güvenlik ve hükümranlığın duvarlarına işlediği bu mekânsal sistemin dışına çıkmanın, verili bir düzlemde yeni mekânlar görebilmenin mümkünliğini sorgulamış ve yeni mekânlar yaratma arayışına yönelmiştir. Diğer tüm mekânlarla ilişki içinde olan ama temsil ettikleri şeyle zıtlaşan bu mekânlar ütopya ve heterotopya olarak ikiye ayrılmaktadır. Ütopya ve heterotopya kavramları Antik Yunanca'da “toprak, yer ve ülke” anlamlarına gelen topos kökeninden türemiştir. Ütopya etimolojik olarak yok anlamındaki ou, mükemmel anlamındaki eu ve topos kelimelerinin birleşimiyle doğmuştur. Ütopya mekânı, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir dünya düzeni olarak karşımıza çıkar, toplumun gerçek mekânlarını mükemmelleştiren ya da tersine döndüren, fakat her iki durumda da gerçekdışı bir mevki inşa eden, mükemmel olan ancak var olmayan alanlardır (Foucault, 2011: 295).

Öte yandan heterotopyalar gerçekliği hem temsil eden hem de fiilen gerçekleştiren mekânlardır. Heterotopyalar, iktidarın özne üzerindeki olağan etkisini kıran, azaltan, bireyin toplumsal yapıdan kaçarak yarattığı ya da toplum tarafından normalin dışında kabul edilen mevkilerdir. Heterotopyaların temel niteliği belli bir kültürde, ilişkilendikleri gerçekliği ters çevirmek ve tartışmaya açmaktır. Böylece yansıttıkları ve tartışmaya açtıkları yerlerin dışında bulunarak onlardan farklı kodlanırlar. Ütopyalar yatıştırıcı bir etki yaratırken heterotopya mekânlar tahrip eder, ilişkilendirildikleri ve içinde yaşayanların doğallıklarını koruyarak yerleştikleri ‘diğer’ yerleri sarsıntıya uğratar, dağıtırlar.

Heterotopya kavramı Antik Yunanca'da “diğer, farklı ve başka” anlamlarına gelen heteros ekine topos'un eklenmesiyle ortaya çıkmıştır. Tıp literatüründe heterotopya kavramı

yapı ve düzenlemede anormallik; bir organın, dokunun veya oluşumun bulunması gereken yerden farklı bir yerde bulunuşu ya da gelişimi olarak tanımlanmıştır (Yıldırım, 2020). Benzer şekilde heterotopya mekânları başka bir ötekilikte vücuda gelen mekânlardır. Türkçe’de başka, öteki yer anlamlarını karşılamaktadır. Heterotopya mekânı tek bir mekân içerisinde birden fazla zaman ve mekânın yer almasından doğan mekânsal bir alandır.

Mekân birey deneyimlerinden ibaret olmadığı gibi bir düş dünyası da yaratır, birey mekân aracılığıyla düşünür ve hayal kurar. Böylece mekân deneyimleri kolektif düşleri içine alan başka ve mümkün toplumsal dünyaları da yaratabilir. Bu nedenle heterotopyalar çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Evrensel ve tekleşmiş bir heterotopya mekânı yoktur. Her ne kadar gerçek bir yeri işaret etseler de heterotopyalar kültürle biçimlenen diğer tüm yerlerden farklı, onların dışında ve ötekidir.

Ütopya mekânlarla heterotopya mekânları bir araya getiren, tek ortak deneyim alanı ise aynalardır. Çünkü Foucault’a göre birey ayna deneyimi sayesinde hem orada hem de burada olmanın imkansızlığını yaşar (Foucault, 2011). Ayna imgesiyle özne hem kendini hem de heterotopyasını inşa eder. Öznenin bulunduğu yerle ilişkisi aynadan yola çıkılarak keşfedilir. Çünkü kişi bulunduğu yerde kendisini bütünlüklü bir şekilde algılayamaz, kendisine bakış yönelmez, dünya ile mesafesini tanımlayamaz ve bulunduğu gerçeklikte gerçek bir varlık olarak bulunamaz. Kişinin benliğini deneyimlemesinin bir yolu olarak ayna imgesi varlık ve mekânı bir araya getiren bir heterotopya yaratır.

Foucault heterotopyalardan bahsederken ayna gibi, içinde yaşadığımız heterojen birçok oluşumdan bahseder. Foucault heterotopyaları iki ayrı başlıkta incelemiş ve bu ayrımı, kriz heterotopyaları ve sapma heterotopyaları olarak adlandırmıştır. Kriz heterotopyaları ilkel toplumlarda heterotopyaların ilk hali olarak karşımıza çıkar. Bu toplumlarda ergenlik, menstürasyon, hamilelik, doğum ve yaşlılık gibi dönemlerin kutsal ya da yasak karşıtlıklarıyla mekânlar içerisinde kendini gösterme biçimleridir. Foucault, kadınların ve erkeklerin cinsel deneyimlerini kanıtlanmasının bir aracı olarak mekânı işaret eder. Erkekler için yatılı okullar, askerlik hizmetleri, cinsellik bağlamında erkek olma ya da sosyal anlamda yetişkin bir özne olma durumu, dışarıda aranan ve ancak dışarıda gerçekleşmesi mümkün kılınan bir olgudur. Diğer bir kriz heterotopyası örneği ise, kadınların “balayı seyahatleri” olarak tabir edilen ve herhangi bir coğrafi nokta belirtmeyen tren, otel gibi mekânlar hiçbir yerin yeri olma durumu olarak tanımlanmıştır. Patriyarkal sistemin erkeklere tanıdığı özgürlüğün tam karşısında yer alan “balayı seyahatleri” kadınların cinsel deneyimlerinin denetim altında tutularak, bekaleti kutsayarak, bunun “hiçbir yerde” yitirilemeyeceğini sembolize eden bir tahakküm alanı yaratmaktadır.

Günümüzde kriz heterotopyaları sapma heterotopyalarına dönüşerek karşımıza çıkmaktadır. Bireylerin, iktidar tarafından belirlenen davranış kalıplarına uygun olmayan eylemleri aykırı olarak kabul edilerek bireyler sapma heterotopyalarına yerleştirilirler. Böylece sapma heterotopyaları diyebileceğimiz hapishane, hastane gibi mekânlar inşa edilir. Bu mekânların inşası eski geleneklere dayanan cezai uygulamaların yerine hasta olanı tedavi etme, suçlu olanı ıslah etme sistemleri ile kapitalist iş gücünü karşılayacak bedenler toplum içerisinde dönüştürülerek zapt edilir.

Foucault, ikinci heterotopya mekânının da ise mekânın zamansal değişimine yönelik algısını konu edinir ve mezarlıkların zaman içerisinde yaşadıkları işlev değişikliklerinden bahseder. 18.yüzyıldan sonra Batı toplumlarında artan salgın ve ölümlerin etkisiyle, insanlar mezarlıkların hastalık getirdiğine inanarak kilise çevresinde bulunan mezarlıkları şehrin dışına taşınmaya başlamıştır. Böylece kutsal kabul edilen mezarlar zamanla ötekilik mekânları haline gelmiştir. Orta çağ insanının, tanrısal olanla tek bağlantı mekânı olarak kutsal kiliseyi görmesi ve yeniden hayata dönüş gerçekleştiğinde ölü bedeninin kiliseye olan yakınlığının öteki hayata

olan mesafesini kısaltacağına dair düşüncelerin olması heterotopya mekânı olarak mezarları ve ölüm meselesinin hiyererarşik bir yapılanma içerisinde olduğunu kanıtlar niteliktedir. Orta çağda tanrının evi olan kiliselere yakın olmanın, Tanrı'ya yakın olmayı mümkün kılacağına dair inanışlar uzunca bir süre varlığını korusa da artan ölüm, salgın gibi durumlar nedeniyle ölümlerin ve mezarlıkların hastalık getireceği korkusu mezarlıkları banliyölere taşımış, ölümü ve ölümleri dışlamış, şehrin uzaklarına inşa edilen ötekiler şehri yaratmıştır (Foucault, 2011: 289).

Foucault, üçüncü heterotopya ilkesini bir araya gelmeleri mümkün olmayan birden fazla mekânın ortak bir gerçek mekânda buluşmasıyla açıklamıştır. Bu mekânları örneklendirirken, belirli sahnelerden bir araya gelen ve her sahnesinde kendine has bir mekân kurgulayan tiyatroları ve sinemaları kullanmıştır. Sinema salonu, tıpkı ayna gibi bir yanılısama sunarak, geçmiş şimdi ve gelecek arasında bir geçişlilik sağlayan heterotopik bir mekân haline gelir. Film mekânı ve gerçek mekân iç içe geçer.

Heterotopyaların dördüncü ilkesi zamanla ilişkilendirilmiştir. Mekân içerisinde farklı zamanların yer almasını sağlayan zaman heterotopyalarıdır. Sonsuz zaman biriktiren müzeler tarihsel birikimi ve kütüphaneler ise bilgi birikimini bir arada tutan heterotopya düzleminde bulunmaktadır. Bu mekânlarda yer alan her şey belirli dönemlerde sonsuza kadar arşivlenir. Foucault'nun mekânlara yüklediği bu arşivleme işlevi, öznelerin anıları içinde geçerliliğini korumaktadır. Birey için anıların yaşandığı mekânlar bu anıların belleğini yaratır.

Heterotopyaların beşinci ilkesi ise, ulaşılabilirlik ya da yalıtılmışlık açısından mekânların kendi içinde bir açılma ve kapanma sisteminin olmasıdır. Bu heterotopyalara dahil olmak kamusal alanlarda olduğu gibi belli prosedürleri gerektirmektedir. Dolayısıyla ya tamamen kapalı olan hapisane, askeriye gibi mekânlarda olduğu gibi girişi zorunlu fakat çıkışı belirli kontrollere tabii tutulmalı ya da sınırlı giriş ve çıkış haklarının bulunduğu, giriş için belirlenmiş ritüellerden geçilmesi gereken ayın, arınma faaliyetleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bunların aksine sade ve basit gibi görünen fakat genellikle tuhaf dışlamaları gizleyen heterotopyalar vardır.

Son heterotopya ilkesi olarak aşırılıkları bir araya getiren, gerçeğin de bir yanılısama olduğu mekânlardır. Bu mekânlarda ya yanılısama olarak inşa edilen gerçekler ya da gerçekliği oluşturan yanılısamalar vardır. Foucault bu mekânlara kolonileri ve genelevleri örnekler.

"Foucault için mekânın etiği bir heterotopyayı düşünmek, onu harekete geçirmek ve mekânı aşan uzama açılan bir yaşam inşa etmektir" (Gürkan, 2021: 57). İnşa edilen mekân; iktidar, disiplin ve mülkiyet gibi tahakküme dayalı ilişkileri aşındırmanın bir yolu olarak var olur. Bu yıkım Foucault için yalnızca mekândan değil öznenin de çıkıştır. Heterotopyalar içerisinde mekânsızlaşan, mülksüzleşen birey kapitalist sermaye ve iktidar sisteminin gözetlediği, yaşamın dışına itilen kararsız siyasal özne olarak yer almaz. Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi "tarih her zaman yerleşik bir bakış açısıyla ve üniter bir devlet, iktidar adına yazılır. Konu göçebeler olduğunda bile en az bir olası devlet aygıtı devrededir. Eksik olan, göçebebilimdir" (Albertsen ve Diken, 2014: 158). Çünkü göçebe her yerdedir, bir düzenekten diğerine, bir mekândan öbürüne yeniden yurt edinerek harekete geçer, yersizyurtsuzlaşır. Fakat bunu yaparken hareket öncelik kazanıp göçmen seyyar hale gelse de önemli olan, mekânı işgal ederek, yeğlilik ve aşkınlıkla bir sapma gerektirmesidir. Sapmanın, heterotopya gerçekliğinde eski diyalektik karşıtlıklar (kadın-erkek, yaşlı-genç, hayvan-insan vb.) ortak zeminlerde dağıtılır, verili ve bilindik olan terk edilerek yersizyurtsuz bir oluş meydana gelir.

Agnès'in Mekânları

Sans Toit Ni Loi Film Analizi

İktidar diferansiyellerini ¹ bozup dağıtan ilişkisel ve kolektif bir etkinlik olarak bir heterotopyada bulunmak bellek ve anlatıyla doğrudan ilişkilidir. Agnès Varda, sinema hayatı boyunca binlerce mekân ve anlatıyı bir araya getirerek, eril ve hegemonik baskı altında kalan kadınları, göçmenleri, toplayıcıları, kıyıda köşede kalmış kimlikleri sinemasına dahil etmiştir, onlar için mekânlar yaratmış, arşivlemiştir. Bu anlamda Varda sinemasında mekân hem karakterler hem de izleyici için bir direniş alanı oluşturmaktadır. Görmeye alışık olduğumuz ikili karşıtlıklar bu mekân içerisinde tersine çevrilmiş, aşındırılmış ve dağıtılmıştır.

Varda'nın sinema yorumu, iç ve dış arasında tanıdık bir ikiliğe dayanıyor olsa da birçok filmde bakışı göçebedir. Rosi Braidotti'nin açıkladığı gibi; göçebe düşünce ikili temsilleri, özellikle kadın temsillerini yapısızlaştırmaya yardımcı olmaktadır. Göçebe, "temel bir birlik olmadan ve ona karşı, geçişlerden, ardışık ve koordineli değişimlerden oluşan bir kimlik arzusunu ifade eden", öznelere hegemonik ve dışlayıcı görüşlerine karşı bir siyasi direniş biçimidir (Braidotti, 2019). Mekân politikaları kendi kendine atanabilen ya da tasarlanabilen bir özne konumuna sahip değildir. Dolayısıyla kolektif olarak inşa edilen, birlikte işgal edilen bir mekân-zamansal alandır. Bir başka ifadeyle yerleşik olduğumuz mekân, öznenin dikkatinden kaçır ve tanıdık bir alan yaratarak aslında mekânı görmeyi engelleyen bir yanılsama sunar. Bu nedenle mekân politikası bir politik uyanışı ve dolayısıyla ötekilerin müdahalesini gerektiren bir bilinç yükseltme sürecine atıfta bulunur.

Agnès Varda'nın göçebe sineması, mekân politikalarının iktidar kartografilerine ² bir eleştiri getirerek, bedenleşen anlatıları, öznelere ve dünyaya dair bilgileri keşfetmeye yönelmektedir. Varda'nın bakışı ile varoluşun, özellikle de iktidara dahil oluşun daha önce fark edilmeyen yönlerini ortaya çıkaran etkileşimli bir süreç başlamaktadır. Sosyal bilimlerde de özellikle göç çalışmaları içerisinde, göçmenler heterotopik karakterler olarak ifade edilir. Çünkü göçmenler, asıl kültürel ve coğrafi koşullarının dışında, sınırları aşarak başka yerlerde konumlanmaları nedeniyle heterotopik bir temsil yaratırlar. Bu nedenle Varda bir gezgin olarak, gezginler hakkında ve genellikle mekânın kullanımının nasıl işlediğinin anahtarı olan ikonik gezici çekimlerle, özne ve nesne arasındaki sınırları aşarak, heterotopik bir bakış açısı sunar. Böylece izleyici aşına ve bilinir olandan uzaklaşarak, dışarıdan ışık tutar ve yersizyurtsuzlaşır.

Mekân ve o mekândaki nesnelere, insanlar, Varda filmlerinin yapısı kadar akışkan ve parçalı, kamera çekimleri kadar hareketlidir; izleyici için önemli olan nerede olduğunuz

¹ Diferansiyel kavramı tıp, matematik ve otomotiv alanlarında kullanılmaktadır. Tıp literatüründe "ayırıcı özellik gösteren" anlamına gelir. Matematikte diferansiyel kalkülüs, fonksiyonlardaki girdi değişimini konu edinir. Diferansiyel kalkülüsteki ana inceleme nesnesi türevidir ve diferansiyel kavramı bir fonksiyondaki girdi değerindeki türevi, fonksiyonun o girdi değerindeki davranışıyla tanımlanmıştır. Dolayısıyla elde edilen sonucun gerçeğe en yakın değeriyle ifade edilebilmesi için sonsuz küçüklükteki bağlı değişkene göre alınan büyüklük olarak açıklanır. Otomotiv sektöründe diferansiyel kavramı araçlarda, motordan gelen hareketi tekerleklerle aktarmak için kullanılan dişli sistemi tarif etmek için kullanılır. Bu bölümde "iktidar diferansiyelleri" metaforu, disiplinler arası bir tanımlama yoluyla, diferansiyel ilişkilerin belirli bir değişkene bağlı olarak değişimi referans alan ve bu bağlamda iktidarın varlığını ortaya koyan herhangi bir sembolün ancak ve ancak o semboller hiyerarşisi içerisinde tıpkı işleyen bir çark sistemi gibi değer kazanabileceğine yönelik bir atıfta bulunulmuştur. Bir denklemde $f(x)$ değişkeni dx ve $f(y)$ değişkeni dy kabul edilerek dx/dy diferansiyelinde sonuç sıfırdan farklı bir $f(z)$ değişkenine dönüşebiliyor-ken bu semboller hiyerarşisinde değişen iktidar kodları, mekândaki mikro değişimler, iktidarı sabit bir değişken haline getirmektedir.

² Kartografya kavramı, mekânsal verileri depolayan, modelleyen ve değerlendiren bir disiplindir. Harita yapımı ve kullanımına ilişkin bilim teknolojisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidar kartografileri metaforuyla iktidarın uzantısı, uzamdan tarihsel mekâna dönüşen söylemin haritası ve izi sürülecek mekânsal kodlar işaretlenmiştir.

veya nereye gittiğiniz değil, nesnenin ve öznenin hareketi, dönüşümü, oluşmasıdır. Bu bağlamda Varda sinemasının temel biçimi değişime ve harekete öncelik tanıyan bir süreç ontolojisidir. Bu aynı zamanda genel bir azınlık-oluş veya göçebe-oluş yahut da kadın-oluş olarak adlandırılabilir. Oluş birlikte, yani ötekilerle karşılaşmalarda inşa edilmesi gereken bir birleşimdir, bir mevki ve mekândır. Oluşlar dışarıdaki farklı ötekilerle sürekli karşılaşmalar içinde özneyi kendi sınırlarına doğru iter. Bir ve bölünmez bir varlık olmayan göçebe özne, aynı anda hem kendini harekete geçirendir hem de ötekiyle tanımlıdır ve heterotopiktir (Braidotti 2019).

Bu çalışmada Agnès Varda sinemasında heteretopya mekânlarını analiz etmek adına Varda'nın 1985 yılında çektiği *Sans Toit Ni Loi* (Yersiz Yursuz, Agnès Varda, 1985) filmi bir örneklem olarak belirlenmiştir. Bu filmde Mona isimli genç bir kadının (Sandrine Bonnaire) ölümünün ardından, varlığının son haftalarında yolunun kesiştiği kişilerin tanıklıklarıyla yaratılan bir tablo gösterilmektedir. Mona sürekli yollarda olan, mezarlıkta, ormanda kurduğu çadırında, tanımadığı bir evde, daha önce uğramadığı bir istasyonda gününü geçiren, Fransa kırsalını gidecek bir yeri olmadan gezinen bir göçebedir. Film boyunca kamera Mona'yı yakalamak için uğraşır, hep hareket halindedir. Mona için konaklama mekânları geçicidir. Filmde hareketlilik önceden statik olarak görülen şeyleri eleştirmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Çünkü "göçebe köksap, yer değiştirme gibi kavramlar iktidardan kaçışı ya da ona direnişi ifade etmektedir. Tümü hareketli olana dikkat çeker, disiplin göçebelik karşıtı durağan bir tekniktir" (Albertsen ve Diken, 2014: 174). Mona disiplinin karşısında akışkan bir hareketlilik gösterir.

Mona'nın akışının, hareketinin kesildiği tek nokta ölüm anıdır. Bu ölüm anı filmin başlangıcında verilir ve film geriye doğru bir akışla başlar. Mona'yı anlatan kişilerin yer aldığı sahnelerin tamamı sabittir. Burada önemli olan nokta azınlık göçebe teoride değişim, dinamik ve yeğinlikli ilke iken, çoğunluğun merkezi ölü, durağan ve sabittir. Mona ölmüş olmasına rağmen devinimini kaybetmezken Mona'yı anlatan tanıklar sabit ve stabil çoğunluğun merkezi bir ölüm yaratımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde göçebelikle ortaya çıkan ötekilik mekânları Mona'nın disiplin ve iktidara karşı verdiği mücadelenin bir ürünüdür. Bu ürün heterotopyalar aracılığıyla inşa edilmiş, anımsamanın geçmişin otoritesinden doğmayan, gelecekteki geçmişi yaratıcı imgelemele değiştiren ve özgürleştiren bir bellek mekânı haline gelmiştir.

Mekânın Zamanla Değişen Algısı Üzerine Mezarlık Heterotopyaları

"Ceset, kendisinin imgesidir.

Görünürlüğe geldiği bu dünyayla

sadece bir imge ilişkisi içindedir" (Blanchot, 1997).

Sans Toit Ni Loi, bir kış sabahında Mona'nın ölü bedeninin bir hendekte bulunmasıyla başlar. Bu sahneden sonra film belgesel şeklinde, Mona'nın yolculuklarında rastladığı, evine misafir olduğu, bir şekilde karşılaştığı kişilerin anlatımı üzerine kurulu epizodik bir biçimde ilerler. Dolayısıyla Mona filmde hem vardır hem de yoktur. Mona'nın temsili belgesel tekniğiyle hem gerçek bir kişiyi gösterirken hem de kurmaca bir yapıya bürünerek Mona'nın yaşantısının diğer karakterler aracılığıyla nasıl görüldüğüne, Mona'nın yaşantısının gerçek dışılığına vurgu yapmaktadır. Bu nedenle Mona hem göçebe olması hem de temsil ve gerçek arasında bir geçişlilik oluşturması nedeniyle heterotopiktir. Mona'nın film boyunca bulunduğu mekânlar, harabeler, evler, mezarlıklar ötekilik yaratmaktadır.



Görsel 1: *Sans Toit Ni Loi*,1985 Mezarlık Heterotopyası

Mona'nın ilk görüldüğü yerin bir hendek olması ve Mona'nın izleyici karşısına cesediyle çıkması; "insanlık tarihini, insanlığın ötekisinin, cesedin de tarihini" gözler önüne sermektedir. Çünkü imge üretimi tarihi, insanın iki ayağının üzerine basmasından beri artık ayağa kalkamayan cesede bakmasının tarihidir. İmge üretimi, cesetle başlayan ikiz bir üretimdir; ilk evler konutlar değil, mezarlardır. İlk heykeller (yatan ölüyü doğrultan birer) mezar taşı, ilk portreler ölü maskesidir (Sayın, 2018). Ceset, bellek taşıyıcısı değildir. Kökeni, orijinali, başı, başlangıcı yoktur; hiçbir şeyin tekrarı, kopyası, taklidi değildir. Cesedin belleği yoktur. Kendi kendisinin imgesi, hiçbir şeye benzesmeyen benzeşimdir, mutlak benzeşimin kendisi olarak izleyiciye görünür (Blanchot, 1997). Fakat Mona bir ceset olmasına rağmen, bir bellek ortaya koyar. Tanıştığı insanlar aracılığıyla hatırlanır, tekrarlanır ve canlanır, Mona'nın cesedi tıpkı mekân gibi bir bellek taşıyıcısı haline gelir ve belleği tekrardan oluşturur. Geçmiş ve şu an arasında bir geçiş mekânı yaratır.

Bir başka bellek olarak mezarlık heterotopyaları mekânın zamanla değişen algısı ile ilişkilidir. Zaman içerisinde kutsallıktan ötekiliğe bir geçiş yaşamıştır. Mona film boyunca şehrin her noktasında yürür ve aslında kendiyi, cesediyle birlikte kenti devasa bir mezarlık olarak izleyiciye sunar. Böylece ölümün ötekiliği Mona sayesinde kaybolur. "Ölüm ve insanın sonluluğu kişinin kendi bilincinde üretmeyeceği, kendinin yapıt olarak yapamayacağı, simgesel düzenin içinde yer veremediği, veremeyeceği bir şeydir" (Sayın, 2018: 55). Oysaki Mona'nın ölümüyle başlayan filmde Mona, kendi durduğu yerin dışına çıkarak, onunla karşılaşmış olan kişilerin dilinden, kendi içkinliğinin dışına çıkarak, kendi öznelliğinden kopmuş, vücudunun sınırlarından taşmış ve özgürleşmiştir.



Görsel 2: *Sans Toit Ni Loi*,1985 Mezarlık Heterotopyası

Öte yandan Mona mezarlık alanlarında bulunarak bu ötekileştirme sürecine bir direnç yaratmıştır. Mona bu sahnede (Görsel 2) bir mezarlıkta çadırının içinde uyurken görülür. Bir mezarlık görevlisi Mona'yı fark edip, oradan uzaklaştırmak için elindeki kürekle Mona'nın çadırının önünde bekler. Mona henüz ölmeden önce, iktidar mekanizması tarafından sapkın olarak işaretlenmiş ve sapma olarak nitelendirilmiştir. Fakat Mona'nın mezarlıkla kurduğu ilişkiye bakıldığında Foucault'nun mezarlık heterotopyalarında bahsettiği ötekileştirme sürecinin Mona tarafından kırıldığı görülmektedir. Mezarlıkların anlamı Mona için diğer insanlardan farklıdır, Mona'nın mezarlıkta bulunması için ölmesi gerekmez, ölüm ne kutsaldır ne de öteki. Ama Mona için ölüm her zaman çadırının kapısında bekleyen bir bekçi gibidir.

Sapma Heterotopyası Olarak Yaşlılık

İkinci tip heterotopya türü olarak sapmalar, belirlenmiş davranış modellerine uymayan ya da bunların dışında kalan bireylerin toplumdan yalıtılması için temel dayanaktır. Deleuze'ün Foucault kitabında belirttiği gibi iktidar bir öze değil işleme sahiptir. Dolayısıyla bir sifattan ziyade ilişki belirtir. İktidar ilişkisi, her ikisi de belli tekillikleri içeren, hükmeden ve hükmedilen arasında bir ilişkiler bütünü ortaya koyar. Bu nedenle sapmalar, ilişkiler bütünü içerisinde bir çeşit cezalandırmaya tabii tutulur ve toplumsal olandan dışlanır. Bireyin sapma olarak kabul edilmesi onun durağan ve sabit koşullara ya da bir tür cezai sisteme dahil olmasıyla güçlendirilir.

Bir sapmanın aksine Mona, film boyunca devinime sahiptir. Karşısına çıkan karakterleri de bu devinime dahil eder, kırılma yaşamalarını ve dönüşmelerini sağlar. Film içerisinde bu dönüşümün en keskin biçimde görüldüğü an Yolande (Yolande Moreau) ile tanışması ve Yolande'nin çalıştığı evdeki yaşlı teyze Lydie (Marthe Jarnias) ile karşılaşmasıdır. Bu sahnede Mona ve Lydie, toplumsal düzene uymayan iki sapma, bedeninin kendisini yapılandıran değişkenleri, (sınıf, ırk, cinsiyet, milliyet vb.) hem kapsayan hem de ötesine geçen bir biçimde açığa çıkarır. Beden üretken bir sermaye ve zapt edilen bir kütle değildir. Neoliberal kapitalizmin yaşlılık ile ilgili kıstasları belirlerken başlattığı dışlama süreci filmde, Lydie'nin sosyal fonksiyonlarını yerine getiremiyor olması, artı değer üretmez hale gelmesi, Yolande ve yeğenine bağımlı bir figür olmasıyla gösterilmektedir. Lydie her zaman evdedir, değişen ve kaybolan özelliklerinden dolayı dış dünyadan koparılmıştır.



Görsel 3: *La vieille Tante Lydie*

Disiplin iktidarı yaşamları denetleyen ve denetleme suretiyle özneleri kendi içlerinde bölerek ya da başka öznelerden ayrıştırarak, ikili karşıtlıklara hapseder. Sapkın ile akıllıyı, hasta ile sağlıklıyı, kadınlık ve erkekliği, suçlu ve suçsuzu birbirlerinden ayırarak, bir sınıflandırma

ve özneleri nesneleştirme süreci başlatırlar (Foucault, 2017). Böylece sapma heterotopyaları diyebileceğimiz hapishane, huzurevi, hastane gibi mekanlar inşa edilmiştir. Foucault, sapma heterotopyalarının, modern toplumsal düzene uymayan bireyler ya da toplumsal gruplar için ayrıldığına belirtmiştir. Akıl hastaneleri, bakım ve huzurevleri, mezarlıklar üretken duruma veya toplumdaki rollerine dönmesi beklenmeyen insanlar tarafından işgal edilmektedir.

Filmde de Lydie ve Mona'nın karşılaşması iki sapmanın, ötekiliğin bir araya geldiği bir süreç başlatmıştır. Lydie, Yolende'a seslenir, Mona onu duyar ve yanına gider. Lydie'nin unutkanlığı, hastalıkları onu bir sapmaya dönüştürürken Mona ile kurduğu ilişki, yeniden hatırlamaya, dışlanmadan arınmaya ve karşısına çıkan ölümle (Mona) yaşama tutunmaya yönelik bir süreç başlatır. Simone de Beauvoir, Yaşlılık kitabının ilk cildinde; "Hiçbir ekonomik güç teşkil etmeyen yaşlıların, haklarından yararlanma yolları yoktur; sömürücülerin çıkarı, çalışanlarla verimsiz olanlar arasındaki dayanışmayı yıkmaya bağlıdır. Hem de bunu, verimsiz olanları kimsenin savunamayacağı bir biçimde yaparlar. Burjuva düşüncesinin ortaya attığı efsaneler ve basma kalıp anlatılar, ihtiyar insanı başka biri gibi göstermeye çabalar" der (Beauvoir, 1970: 27). Mona, ölüm ve yaşlılık ötekiliğine karşı mücadelesinde sermaye ve beden ile ilişkili örtük ya da açık bilgileri, yaşamlarının ilk anından itibaren edinmeye başlayan, kullanan ve yeniden üreten, iktidar organları tarafından denetlenen sistemin açıklarını göstermektedir.



Görsel 4: Sapma Heterotopyası

Bakımevleri kriz ve sapma heterotopyaları arasında bir sınırdaki yer alırlar. Bunun nedeni kapitalist toplumlarda tembelliğin sapma olarak görülmesidir. Bakımevleri, hastaneler, huzurevlerinin kriz ve sapma arasında bir sınır oluşturması, ölümün neoliberal kapitalizmde ve disiplin sistemlerinde bir kriz ve normdan sapma olarak değerlendirilmesiyle ilişkilidir. Filmde Mona ölümle, Lydie ise yaşlılıkla ilgili bir sapmayı temsil ederek toplum içerisindeki ötekileştirme, dışlama sürecine karşı direnç gösteren iki karakter olarak heterotopik bir alan oluştururlar.

Ayna Heterotopyası

Ayna evresi ceset evresidir, kişinin aynada kendi cesedini görme evresidir. "Öteki" dünya ile bu dünya arasında aracıdır imge, kişinin kendisiyle imgesinin ayrışması gibi, cesetle imgenin ayrıştığı yerdir. Lacan'ın ayna evresi aslında ceset-ayna-imge üçlüsünü bir arada sunarak bireyde yarattığı yabancılaşma ile farkındalığı ve ötekinin tanınmasını sağlar (Sayın 2018). Mona'nın aynayla ilk karşılaştığı yer (Görsel 5) biriken zamanın ve tarihin izlerini taşıyan eski ve heterotopik bir mekândır. Mona aynaya bakar, ayna tozlar içindedir ne kendini ne de etrafındaki diğer yansımaları aynada göremez, ayna gören göz ile görme eyleminin arasına girer ve görüntüyü, gerçekliği böler. Aynanın içindeki sanal mekân da gerçek olanın aksi,

heterotopyası haline gelmektedir. Hem gerçek hem de gerçek dışıdır. Buradan yola çıkarak heterotopyaların ötekilik alanları olarak değil, ötekiliğe açılan geçitler olduklarını görmemiz mümkündür. Mona bu geçidi kullanarak adını aynaya yazmak ister. Fakat partneri (Patrick Lepcynski) "izini bırakma" diyerek Mona'nın tarihe, yaşama, mekâna, zamana bıraktığı izi silmeye çalışır. Bu sahne, Zeynep Sayın'ın "Ölüm Terbiyesi" kitabında sözünü ettiği simgesel düzen ile ahlak sözcükleriyle ilgili pasajını anımsatmaktadır:

"Simgesel düzen, yasanın dili ve yürütmesi, sadece bu dünyayı değil, ölümü de bir imgede ele geçirmeye ve ölenin ölümü hakkında tasarruf sahibi olmaya çalıştığı için suçludur, ahlakını yitirmiştir. Simgesel düzen ile ahlak sözcükleri uyumlu sözcükler değildir. Susmaya da konuşmaya da, kendi sözcüklerini kullanmaya da susturmaya da zorladığı için suçludur simgeselin dili: Sözcülerden başka yasalar yapıyor muyuz? Yaşam, özgürlük, mülkiyet, onur sahip olduğumuz en değerli şeyler, sözcüklerin seçimine bağlıdır. Doğaldır ki ölümün ölüm olarak adlandırılmayacağı, seçimin ölümden yana yapılamayacağı yerde, cesetlere de ceset denilemeyecek, ölümden ölümlülüğü almak, siyasal bir değere indirgemek isteyen ölüm üretim mekânlarında cesetlere figür denilecek." (Sayın, 2018: 66).



Görsel 5: *Ayna Heterotopyası*

Mona yolculukları sırasında ikiliklerin açığa çıktığı, kendisi gibi hareketli ve devinime sahip ya da hareketsiz ve yerleşik kişilerle ilişkiler kurar. Bu ilişkilerden biri de yolda Mona'yı arabasına alan profesör (Macha Meril) ile gelişir. Profesörün Mona ile kurduğu bağ bir sınıf ikilemini de beraberinde getirir. Profesör Mona'ya bir denek gözüyle bakar, onu arabasına alır inceler, duyumsar, aracın içerisinde adeta bir kafesteymiş gibi onu izler. Mona'nın dış görünüşü, kokusu ile ilgili göze çarpan farklılıklar hemen hemen filmin tamamında konuşulsa da en belirgin şekilde profesörün yanında açığa çıkar. Profesör ve Mona başka dünyalara ait gibidirler.



Görsel 6: *Ayna Heterotopyası*

Profesör aslında Foucault'nun da bahçe heterotopyasında bahsettiği ve dünyanın her köşesinden bir parça taşıyan, neoliberal politikalarla mekân algısı değişime zorlanan öznelerin doğadan ayrıştığı bahçe heterotopyalarında yaşar, ağaçlarla kurduğu ilişki bu çeşitli dünya içerisinde oldukça yapaydır. Foucault, dünyayı imgeleyen bir metafor olarak bahçeyi evrensel bir heterotopya olarak ifade etmiştir. Dolayısıyla bahçe yalnızca bir araya gelmeleri mümkün olmayan uyumsuz mekânlar olarak değil de, hakikati irdeleyen yanılısama heterotopyaları olarak tanımlanabilir İlgilendiği ve üzerine çalışmalar yaptığı ağaçlarda bir hastalık saptamasına rağmen doğanın yaşadığı süreci fark etmez. Profesör için farkına varma süreci Mona ile başlar. Profesör, Mona ile tanıştıktan sonra, dünyanın merkezini bahçenin merkeziyle karşılaştırarak hakikat ve kökene ilişkin bir sorgulamada bulunmuştur.



Görsel 7: Ayna Heterotopyası

Profesörün Mona'ya yaklaşımının Foucault'nun ayna heterotopyasına bir örnek teşkil ettiğinden söz edebiliriz. Foucault ayna imgesinin, insanın kendini olmadığı yerde görmesini sağlayan bir heterotopya olduğundan bahsetmiştir.

“Ayna sonuçta bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçek dışı bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna Ütopyası” (Foucault, 2011: 295).

Profesör Mona ile karşılaştığı andan itibaren Mona'nın yaşantısı ile kendi yaşantısını kıyaslayacak bir süreç yaşar. Mona daha önce karşılaşmadığı ve merak ettiği birinden öte kendi hayatını görme ve sorgulama süreci başlatır. Böylece Foucault'nun sözünü ettiği ütopya ve heterotopya arasındaki ortak deneyim noktası ayna, profesörün hem orada hem de burada olmasının imkansızlığını yaşamasına fırsat verir (Foucault, 2011). Profesör bu karşılaşmayla hem kendini hem de heterotopyasını yani ötekiliğini inşa etmiştir.

Profesörün yaşadığı kırılma ise, Mona ile vedalaşıp ayrıldıktan sonra kendini aynada, heterotopyasında gördüğü an yaşanır. Profesör aynaya bakar, şok geçirir ve kısa süreli bir hafıza kaybı yaşar.



Görsel 7: Ayna Heterotopyası

Regis Debray'ın da dediği gibi, insanın kendi içinde gördüğü yarığı aynada görüp tanınması, ayna evresiyle ortaya çıkan, insanın hem kendisi hem de kendisi olmayan cesediyle karşılaştığı ölüm imgesidir. "Ölüm gelecek ve o anda senin gözlerin olacak" (Sayın, 2018: 18). Profesör aslında Mona sayesinde aynada gördüğü kendisi ve cesediyle yüzleşmiştir. Bu sırada hatırladığı tek şey Mona ve yaşantısıdır. Öznenin bulunduğu yerle ilişkisi aynadan yola çıkılarak keşfedilir. Profesör de Mona'nın imgesiyle mekânı, heterotopyasını keşfeder ve kavrar. Çünkü kişi bulunduğu yerde kendisini bütünlüklü bir şekilde algılayamaz, kendisine bakış yönelmez, dünya ile mesafesini tanımlayamaz ve bulunduğu gerçeklikte gerçek bir varlık olarak bulunamaz. Kişinin benliğini deneyimlemesinin bir yolu olarak ayna imgesi varlık ve mekânı bir araya getiren bir heterotopya yaratır.

Sonuç

Bu çalışmada Michel Foucault'nun mekânın etiği ve eleştirisine dair düşüncelerini miras alarak, mekânın ne'liğine ve ötekiliğine ilişkin yapılan sorgulamalara yer verilmiştir. Eklektik ve disiplinler arası bir kavram olan mekânı Agnès Varda'nın sineması aracılığıyla sunduğu ve gösterdiği haliyle tartışmaya açmak, öteki mekânların mümkünlüğüne dair bir araştırma yapmak çalışmanın temel gayesi olmuştur. Daima hükümü altına alan, muktedir olan ve üreten iktidar, mekân üzerinde kapsayıcı; mekâna dahil olan birey üzerinde ise denetleyen bir etkiye sahiptir. Birey bu iktidar biçimlerinin dışına çıkarak, verili ve bilinir olandan uzaklaşır ve mekânı aşan heterotopik yaşamlar inşa eder. Çalışmanın izini sürdüğü heterotopik mekânlar Agnès Varda'nın Sans Toit Ni Loi filminde çözümlenmiştir. Varda gerçek ve temsil arasında kurduğu ilişkiyi ötekilik ve göçebelik üzerinden anlatırken aslında Eisenstein'in montaj tekniği ile ilgili söylediği gibi evrene bakıp evrenden ötekiyi kesmiş, evrenden eksilttiği fazlalıkla hareket etmiş ve kesilenleri ekleyerek bize ötekinin mekânını, varlığını göstermiştir (Eisenstein, 2000). Bu montaj tekniği devreye girer girmez aslında şimdiki zaman ile geçmişe dönüş yaşayan bir heterotopya ortaya koymuştur. Filmde Mona karakteri ölümün tüm ötekiliğini tersine çeviren bir bellek oluşturmuştur. Bunu yaparken ölümlerin belliğini yok ederek, üzerine beton dökerek, bellek imhası yaparak değil hatırlatarak ve hatırlanarak heterotopyasını yaşanır kılmıştır. Çünkü Blanchot'nun dediği gibi, bir ölü artı bir ölü iki ölü değildir (Blanchot 1997).

Filmde Mona'nın temsili ve mekânı heterotopyayı örnekler. Bu bağlamda zaman içerisinde kutsallıktan ötekiliğe geçiş yaşayan mezarlıklar, sapma olarak işaretlenen Mona için yaşanır mekânlar haline gelmiştir. Öte yandan yaşlılığın bir sapma olarak belirlendiği neoliberal kapitalist toplumlarda Mona bu sapmanın oluşumuna ve varlığına dair bir direniş mekânı oluşturmuştur. Filmde analiz edilen son heterotopya olarak ayna ise, gerçek ve yanılısma arasındaki mekânı çözümlenmenin bir dayanağı olmuştur. Aynalar Mona'nın iktidar tarafından bazen yok sayılan ve görmezden gelinen bazen de bir sapma olarak görülen temsili için öznenin inşasına dair yanılısamasını ortaya koymaktadır.

Bu çalışma disiplin iktidarının ölümle girdiği sonsuzluk yarışında ölümü, sapma olarak belirlediği bireyi ve mekânı öteki kılma sürecinden ve kamerasını ötekiliğe çeviren Varda'nın başka bir mekânın varlığına dair gösterdiklerinden yaratılmış bir çözümlenme sunmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Albertsen, Niels ve Bülent Diken. 2014. "Organlı/Organsız Toplum." Pp. 153–76 in *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, Der. A. M. Aytaç ve M. Demirtaş. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beauvoir, Simone de. 1970. *Yaşlılık İlk Çağı*. Çev. O. Canberk, E. Canberk. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Blanchot, Maurice. 1997. *İtiraf Edilemeyen Cemaat*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Kadın-Oluş Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek*. Çev. E. Durmuş, M. Çelik. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. 2019. *Foucault*. Çev. B. Yalım, E. Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. M. 2000. *Film Duyumu*. Çev. N. Özön. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foucault, M. 2011. *Özne ve İktidar*. Çev. I. Ergüden, O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. 2017. *Hapishanenin Doğuşu: Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak*. Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gürkan, Ceyhun. 2021. "Foucault'da İktidarın Uzamsal Dağılımları ve Mekanın Etik Bağlamı." Pp. 19–66 in *Mekanı Düşünmek (Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema)*, Der. D. Yıldırım, E. Haspolat, H. Sağlam, S. C. Beritan. Ankara: Nika Yayınevi.
- Lefebvre, Henri. 2019. *Mekânın Üretimi*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Savran, Gülnur Acar. 2019. *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sayın, Zeynep. 2018. *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Stavrides, S. 2018. *Müşterek Mekân: Müşterekler Olarak Şehir*. Çev. C. Saraçoğlu. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Üngür, Erdem. 2011. "Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri." Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, Adem. 2020. *Kapatılmadan Heterotopyalara: Foucault'da Mekanın Düzeni*. Ankara: Töz Yayınları

Filmler

- Varda, Agnès. 1985. *Sans Toit Ni Loi*. Fransa: Milsthtein, Oury.