

Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun *Terreddüt* Filmi Üzerinden Bir Çözümleme

Baran Barış*

Özet

Deleuze'ün "kadın-oluş", "Organsız Beden" ve "arzulayan makine" kavramları feminist felsefeciler tarafından yeniden ele alınmış ve Jardine, Irigaray gibi felsefeciler, bu kavramlara eleştirel yaklaşmışlardır. Alanyazında bu çalışmalar Deleuzyen feminizmin çıkış noktası olarak kabul edilmiştir. Jardine, Irigaray'a da gönderimde bulunduğu çalışmalarında "Organsız Beden" kavramının, kadın bedeninin ataerkil sistemle neredeyse benzer biçimde konumlandırılmasına neden olduğuna dikkat çeker ve bu kavramlara ilişkin tarafsızlık, cinsiyetsizleştirme gibi savların kadın bedeninin yeniden eril tahakküm altına alınmasına kapı araladığını ileri sürer. Braidotti ise "kadın-oluş" kavramının feminist kuram ve hareketin eleştirdiği eril bakışı göz ardı ettiğini savlar. Çalışmamızda bu kuramsal temelden hareketle Yeşim Ustaoglu'nun *Terreddüt* (2016) adlı filmindeki kadın karakterlerin deneyimlerinin Deleuzyen feministler tarafından irdelenen kavramlar çerçevesinde çözümlenmesi amaçlanmıştır. Yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden içerik çözümlemesi seçilmiştir. Ustaoglu, kadını cinsel nesneye indirgeyen ya da "arzulayan makine" olarak gören erkek karakterler aracılığıyla eril bakışı ifşa ederken ataerkil normlarla kuşatılmış bir kültürde yaşayan iki kadının deneyimlerini, yaşadığı travmaları yansıtır. Filmin iki temel kadın karakteri psikiyatrist Şehnaz ve çocuk yaşta evlendirilmiş Elmas, çok farklı kültürlerde yetişmiş gibi görünse de iki kadın aynı ataerkil toplumda yaşamaktadır ve buna koşut biçimde bedenleri ve cinsellikleri ataerkil sistem tarafından biçimlendirilmiştir. Bir kadın yönetmenin kamerasından kadın deneyimlerinin yansıtıldığı ve eril bakışın ifşa edildiği *Terreddüt* filmi, Deleuzyen feministlerin yeniden ele aldığı kavramları bir kurmaca gerçeklik üzerinden sorgulama olanağı sağlarken söz konusu çalışmalarda sunulan eleştirilerin haklılığını da ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Deleuze, feminizm, kadın-oluş, organsız beden, arzulayan makine

ORCID ID : 0000-0002-1595-4048
E-mail : baranbaris90@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515165

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2019

A Feminist Approach to the Concepts of Deleuze's "Becoming Woman", "Body Without Organs" and "Desiring-Machine": An Analysis of Yeşim Ustaoglu's Film Named *Tereddüt*

Baran Barış*

Abstract

The concepts of Deleuze "becoming woman", "Body without Organs" and "desiring-machine" are reconsidered by feminist philosophers and philosophers such as Jardine and Irigaray were critical of these concepts. In the literature, these studies are accepted as the starting point of Deleuzian feminism. Jardine, in his study of Irigaray, draws attention to the fact that the concept of "Body without Organs" causes the female body to be positioned in almost the same way as the patriarchal system, and the neutrality of these concepts argues that the arguments such as demoralization open the door to the repositioning of the female body into masculine domination. Braidotti argues that the concept of "becoming woman" ignores the masculine view which is criticized by feminist theory and movement. In this study, it is aimed to analyze the experiences of female characters in Yeşim Ustaoglu's film *Clair Obscur* (2016) within the framework of the concepts discussed by Deleuzian feminists. Content analysis was chosen as a method for qualitative research methods. Ustaoglu reflects the experiences of two women living in a culture surrounded by patriarchal norms, while revealing the masculine view through male characters who see the woman as bir the machine that reduces or reduces the woman to the sexual object. The film's two main female characters, psychiatrist Şehnaz, and Elmas, married at a child age, seem to have grown up in many different cultures, but the two women live in the same patriarchal society, and their bodies and sexuality are shaped by the patriarchal system. The film *Clair Obscur*, in which a female director's camera reflects female experiences and the masculine gaze is revealed, provides the possibility of questioning the concepts that Deleuzian feminists reconsider over a fictitious reality, as well as the criticisms presented in these studies.

Keywords: Deleuze, feminism, "becoming woman", "Body without Organs", "desiring-machine"

ORCID ID : 0000-0002-1595-4048
E-mail : baranbaris90@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515165

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.04.2019

Giriş

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan feminist hareketin birinci dalgası, eşitlik temelli bir mücadele çevresinde gelişir. Millett, “cinsel devrim” olarak tanımladığı bu dönemi 1830-1930 yılları arasında ele alır (Millett, 1975: 105-246). Bu dönemde toplantılar düzenlenir, yürüyüşler yapılır, başka bir deyişle, geçmiş yüzyıllarda bireysel olan kimi örneklerini gördüğümüz mücadele, toplumsal bir harekete dönüşür. Bununla birlikte feminist alanyazının oluşması için ilk yayınlar kaleme alınmaya başlar. Kadınların sanat, özellikle yazın, alanında üretim koşullarını inceleyen Woolf’un 1929 tarihinde yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabı, feminist sanat kuramları ve eleştiri yöntemlerinin öncüsüdür. Feminist hareketin 1960 sonrasında gelişen ikinci dalgası ise kadınların özgül sorunlarını odağa alırken bu dönem, aynı zamanda, çeşitli sanat dallarında feminist kuram ve eleştiri yöntemlerinin geliştirildiği, kanon metinlere, ana akım anlatılara eleştirel bir gözle yaklaşılmaya başlandığı dönemdir. Culler, bir yapıta feminist eleştiriyle yaklaşmanın “erkek olarak okunmaktan kaçınmak” ve “Erkekçe okumaların çarpıtmalarını ve belirli savunmalarını tanımlamak ve çareler oluşturmak” olduğunu belirtir (Culler, 1995: 39). Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (1971) başlıklı makalesi, Woolf’u izleyen ve sorunu açımlayan çalışmaların başında gelir. Birinci dönemde daha çok yazınsal metinlerin çözümlenmesine ilişkin feminist araştırmalar yayımlanırken 1970 sonrasında feminist film kuramı ve eleştiri yöntemleri ortaya konur ve geliştirilir. Dergiler, festivaller, tarihsel ve kuramsal çalışmalarla alanyazının biçimlendiği bu dönemde Mulvey, *Screen* dergisinde yayımlanan “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (1975) başlıklı çalışması ile feminist film eleştirisine öncülük eder (Saygılıgil, 2013: 148, 149). Genel olarak psikanalist kuram ve göstergebilim kuramlarından yola çıkarak geliştirilen feminist film eleştirisi, geleneksel anlatıları yapısöküm yöntemiyle çözümleyerek filmlerde yeniden üretilen ataerkil kodları saptar. Feminist kuram, bilindiği gibi, tek tip bir yapı değildir. Feminist çalışmaların çeşitli disiplinlerle etkileşime geçmesiyle birden çok feminist kuram ortaya atılmış ve geliştirilmiştir. Kabadayı (2013), çalışmasının feminist film eleştirisini açıkladığı bölümünde liberal, Marksist, lezbiyen, sosyalist, kültürel, anarşist ve psikanalistik feminizmi açıklar. Bu feminist kuramlarla birlikte siyah feminizmi, üçüncü dünya feminizmi, devletçi feminizm, modern feminizm, varoluşçu feminizm, eko-feminizm ve postmodern feminizm gibi birden çok feminist kuram karşımıza çıkar. Bu kuramları temel alarak gelişen feminist film eleştirisinin ilk döneminde Holywood sinemasında kadın karakterler üzerinden stereotipleştirme incelenmiştir. 1980 sonrasında gelişen feminist film eleştirisinin ikinci döneminde ise psikanalistik kuram, incelemelere kuramsal çerçeve sunmuştur. Mulvey, Kuhn ve Kaplan gibi araştırmacılar, özellikle Lacan ve onun ayna evresi bağlamında incelemeler ortaya koymuştur (Kabadayı, 2013: 89-101). Mulvey, psikanalist kuramlara feminist bir üstokuma ile yaklaşır ve ana akım sinemada kadın imgesini irdeler. Bu, ataerkil yasaların uygulayıcıları olan erkek öznelerin yarattığı ve beklediği, sessiz bir imgedir. Geleneksel anlatılarda erkek, erkek anlam yapıcı; kadın ise anlam taşıyıcısı konumundadır (Mulvey, 2010: 211, 212). 1929 yılında Woolf’un ve onu izleyen araştırmacıların yazın alanında ele aldığı erkek egemenliğini, Mulvey, sinema üzerinden tartışır. Yazınsal üretimde kalemin kimin elinde olduğu sorusu nasıl önemliyse film üretiminde de bakışın taşıyıcısının kim olduğu sorusu önemlidir. Başka bir deyişle, kamera kimin elindedir? Mulvey, sinemada üç bakış olduğunu savlar: “filmleştirmeye (*pro filmic*) yatkın olayları kaydeden kameranunki, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ki ve perde yanılısamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları” (Mulvey, 2010: 228). Bu bakışların üçünün de taşıyıcısı erkektir. Anlatı boyunca erkek

karakterlerle özdeşleştirilen kadın seyirciler de kendi imgesini eril bakışla izler. Feminist film eleştirisi, bu ataerkil kodları yapısöküme uğratmanın dışında kadın yönetmenlerin filmlerinde bir alternatif sunma olanaklarını inceler. Johnston, “karşı-sinema” olarak tanımladığı kadın sinemasının izleyebileceği stratejileri belirler:

Kolektif çalışmanın gelişmesi, yeteneklerin kazanılması ve paylaşılması anlamında kızkardeşliğin bir ifadesi olarak ileriye doğru atılan büyük bir adımdır; film endüstrisinde erkek ayrıcalığına karşı heybetli bir meydan okumadır. Erkek egemen sinemanın hiyerarşik yapısına kesin bir alternatif oluşturur ve kadın sinemasında diyalogun geliştirilmesi için gerçek fırsatlar sunar. Böyle bir zamanda, filmi hem bir politik silah hem de bir eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir strateji bulunmalıdır. Çok uzun süredir bu ikisi, çok az ortak paydası olan iki karşıt kutup olarak değerlendirilmiştir. Sinemada nesnelleştirmeyi ortaya koyabilmek için, ortak fantezilerimizi hayata geçirmeliyiz; kadın sineması bu arzuyu somutlaştırmalıdır, ki bu eğlence filminin kullanımını da gerektirir. Eğlence filminden elde edilen fikirler böylelikle politik filme şekil vermeli; politik fikirler de eğlence sinemasına şekil vermelidir; bu iki yönlü bir süreçtir. Son olarak, kadın sinemasının kolektif film yapımı olduğuna ilişkin baskıcı ve ahlakçı iddia yanlıştır ve gereksizdir; erkek egemen sinemanın içinde ve dışında tüm seviyelerde çalışmalıyız. Bu yazı, sistem içinde yapılan kadın filmlerini açıklamak için bir çabadır. Devrimci bir strateji bulunmak isteniyorsa gönüllülük ve ütopyacıktan kaçınmak gerekir. Kolektif bir filmin kendisi, üretiminin koşullarını yansıtamaz. Kolektif yöntemlerin bize sağladığı şey, sinemanın nasıl işlediğinin araştırılmasını, ideolojinin işleyişinin sorgulanmasını ve gizeminin çözülmesini nasıl yapabileceğimizi ortaya çıkarmaktır. Kadın mücadelesi için devrimci bir karşı-sinema anlayışı ancak bu türden içgörülerle elde edilebilecektir. (Johnston, 2008: 292, 293)

Türler arasında bir etkileşimin gerekliliğini savunan Johnston, erkek egemen sinemanın içinde ve dışında var olmakla neyi anlatmaktadır? Bu soruyu hem feminist açıdan hem de çalışmamızın kavramsal temelini oluşturan Deleuze’ün “minör” ve “majör” kavramlarından yola çıkarak yanıtlayabiliriz. Deleuze ve Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* başlıklı kitabında minör edebiyatı şöyle tanımlar: “Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır” (Deleuze ve Guattari, 2000: 25). Minör edebiyatın diğer özellikleri, tüm içeriğin siyasal olması, sözcenin kolektif olarak üretilmesidir. Üçüncü özellik, Johnston’ın stratejilerinden biriyle, kadın sinemasının kolektif bir üretim olması gerektiğine ilişkin sava karşı çıkışıyla, ters düşer gibi görünür; çünkü her filmin bir söylem ürettiğini göz önünde bulundurursak karşı-sinema olarak kadın sineması da feminist söylem üretir ve söylem de bireysel değil, kolektiftir. Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyat için sıraladıkları ilk iki özellik ise Johnston’ın savlarıyla ortaklıklar taşır. Minör edebiyat bağlamında düşündüğümüzde azınlık, majör dilde yazınsal üretim yaparken minör sinemada da azınlık, benzer bir yol izleyecektir. Minör üretimi gerçekleştirebilmek için, bir anlamda, majör dili araç olarak kullanacaktır. Deleuze ve Guattari, minör edebiyatın ikinci özelliğiyle ilgili olarak şuna dikkat çeker: “Daracık mekânı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar” (Deleuze ve Guattari, 2000: 26). Bu saptama, Hanisch’in “Kişisel olan politiktir” savını akla getirir. Hanisch’in 1969 yılında kurduğu bu tümce, feminist hareketin ikinci dalgasının temel savlarından biri haline gelir. Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyat için sıraladığı özelliklerden ikincisi de siyasal olanın birey üzerinden anlatıya yerleştirildiğini ortaya koyar ve hem Deleuze ve Guattari hem de Hanisch bireysel/kişisel olanla politik olan arasındaki doğrudan bağlantıya dikkat çeker.

Feminist film eleştirisi, başlangıçta psikanalitik yaklaşımı ve göstergebilim kuramlarını temel alarak inceleme yöntemleri geliştirirken zaman içinde sinemanın çeşitli disiplinlerle etkileşimi ve bu etkileşimden hareketle ortaya konan çalışmalar, sinema ile felsefe ilişkisini de gündeme getirir. Kabadayı, bu ilişkiyi kuran iki yaklaşıma vurgu yapar. Birinci yaklaşımda, “felsefi yaklaşımlarla içeriğe dair kavramları yorumlamak mümkündür”; ikinci yaklaşımda “filmin kendisini felsefe olarak ele almak, onu kendi içinde bir düşünme pratiği olarak irdelemek de olanaklıdır” (Kabadayı, 2015: 90). Savaş, (2001) çalışmasında varoluşçuluk üzerinden veri tabanını oluşturan filmleri incelemekte ve varoluşçu felsefenin terminolojisinde yer alan kavramlar çerçevesinde auteur sinemasında, film türünde, Yeni Dalga Sinemasında ve Hollywood sinemasında varoluşçuluğu irdelemektedir (Savaş, 2001: 11). Bir yönetmen ya da bir dönem temel alınarak felsefi kavramlarla filmlerin incelendiği buna benzer çalışmalar, 2000 sonrasında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin yabancılaşma kavramı ve çeşitli felsefecilerin bu kavramı ele aldığı bağlamda Toprak (2011), Ömer Kavur sinemasında birey - toplum ilişkilerini; Ertaylan (2007), 1990 sonrası Türk sinemasını; Çağlar (2003), Ertem Eğilmez ve Yavuz Turgul sinemasını incelemektedir. Buna karşı yakın dönem akademik çalışmalarda, 2010 sonrasında, Kabadayı’nın belirttiği gibi sinema felsefenin kendisi olarak ele alınmaktadır (Kabadayı, 2015: 91). Değirmen (2015), Reha Erdem sinemasını Deleuze’ün sinema felsefesi çerçevesinde incelerken Güçlü (2013), Reha Erdem’in *Kosmos* (2010) adlı filmini Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan kaos-oluş kavramı üzerinden ele almaktadır. Serttek (2013) ise Deleuze’ün sinema felsefesinde yer alan zaman imgesini *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim, Alan Resnais, 1959) adlı filmde çözümlemektedir. Yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarını Deleuze ve Guattari’nin yalnızca sinemaya ilişkin değil, örneğin yazınsal çözümlemelerde günümüzde sıklıkla kavramsal çerçeveyi oluşturan majör ve minör edebiyat kavramları çerçevesinde filmleri inceleyen makaleler izlemektedir. Örneğin Özçınar (2017), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmini minör kavramı kapsamında; Duyar (2017), hayvan-oluş ve makine-oluş kavramları üzerinden King Kong figürünü irdelemektedir.

Sanat, bilim ve felsefeyi düşüncenin üç büyük formu olarak kabul eden Deleuze, bu üç formun amacının kaosun üzerine bir düzlem çekmek olduğunu belirtir ve bir formda karşısına çıkan bir sorunun yanıtına, diğer bir formun sunduğu olanaklarla ulaştığını dile getirir (Deleuze ve Guattari, 2001: 176). Deleuze, felsefenin kavramlarla olayları açığa çıkarma gücüne dikkat çeker. Deleuze’ün felsefenin kavramlarla üretilmesine benzer biçimde sinemanın da imajlarla üretilmesine dikkat çektiğini belirten Öztürk (2017), sinema ve felsefe ilişkisinde birinin diğeri üzerinde bir egemenlik kurmadığını dile getirir. Bununla birlikte sinemanın felsefeye katkılarını Deleuze felsefesi çerçevesinde inceler. Sinemanın felsefeye kazandırdığı kavramlar hakkında şunlara dikkat çeker:

Zaman imaj, hareket imaj, kristal imaj, itki imaj... Deleuze’ün ürettiği kavramlar, tamamen sinemadan etkilenecek üretilen kavramlar. Çünkü biz imajı ne olarak düşünürüz? Gerçeğin gölgesi olarak düşünürüz. Ama mesela; Deleuze ne diyor: imaj aynen Bergson’un dediği gibi aslında bir şeyin gölgesi değil dışarıdaki şeyin kendisi. Yani bizim algıladığımız şeyin kendisi aslında gerçektir ve dolayısıyla imajlar da farklı farklıdır. Bu felsefi olarak biraz karmaşık bir mesele gibi görünüyor ama basit bir örnek verebilirim. Bergson şey der: Algı dediğimiz şey böyle işler. Örneğin ben size bakmaktayım siz de bana bakmaktasınız ama hepimizin bakmaları birbirinden farklı. Yani sizin bana kendi çıkarlarınızdan ilgilerinizden kaynaklanıyor. Kendi çıkar ve kendi ilgilerinize göre algılıyorsunuz. Gerçekliği olduğu gibi algılamıyorsunuz ve işte o algı dediğimiz şey imajdır. Peki bedenim gördüğü diğer şeyler nereye gidiyor? Belleğe virtüel olarak gidiyor. Artıklar belleğe gidiyor.

Peki ne zaman açığa çıkıyor? Arıza durumlarında ortaya çıkıyor ya da bilincinde olmadığımız anlarda ortaya çıkıyor. Yani, bunlar kaybolmuş değil. (Öztürk, 2017: 195)

Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan kavramlar, sanatın çeşitli disiplinlerinde üretilmiş metinlerin incelenmesine olanak tanır (Deleuze ve Guattari, 2001: 8). Sinematografik düşünmeyi açığa çıkaran, hareket-imge ve zaman-imge kavramlarıyla sinema – felsefe ilişkisini ele alan çalışmalara bir temel oluşturan Deleuze’ün çalışmamızın kavramsal çerçevesini belirleyen kadın-oluş, organsız beden ve arzulayan makine kavramları da hem kuramsal hem uygulamalı çalışmalar için bir hat belirler.

Kavramsal Çerçeve

Goodchild, Deleuze felsefesindeki oluş kavramını şöyle açıklar: “başka bir çokluk tarafından yersizyurtsuzlaştırıldığı zaman bir çokluğun geçirdiği, öznesiz ya da hedefsiz bir süreç; oluşumu ve işlevi tanıyan bir üretim” (Goodchild, 2005: 338). Bir oluşun var olması için diğer oluşlar gereklidir. Deleuze felsefesinde karşımıza molar, moleküler ve kaçış/göçebe çizgisi olmak üzere üç çizgi çıkar. “Molar çizgi, gerçek olanı öznelere ve nesnelere bölerek cinsiyetler, ırklar, sınıflar arasında karşıtlık yaratır. Moleküler çizgi daha akışkandır, molar çizginin katılığını aşır bağlantılar ve bağıntılar kurar; oluş, değişim, hareket ve yeniden-örgütlenme süreçlerinin haritasını çıkarır” (Grosz’dan akt. Cingöz, 2013,: 61). Kaçış çizgisi ise bir yersizyurtsuzlaşmadır. Oluşlar, molekülerdir ve molar teklikleri düzensizleştirirler. Cinsiyetler, molar içeriklidir; ancak moleküler olan oluşlarla ilişkilidir ve tüm oluşların başlangıcı, kadın-oluştur. Kadının da kadın-olmayanın da var olması için kadın-oluş gereklidir. Kadın-oluş molekülerken “[k]ız, molar kadını moleküler kadına dönüştüren, kadın-oluşa götüren kaçış çizgisidir” (Cingöz, 2013: 64). Zourabichvili’nin belirttiği gibi “Beden fenomenolojik yaşantılara indirgenemeyen “duygular” ya da “oluşlar” tarafından kat edildiği zaman OsB’ye yönelir” (Zourabichvili, 2011: 135). Deleuze felsefesinde organsız beden kavramı, üretken olmayan bir süreye, işlevi olmayan bir arzu makinesine ve bilinçdışı süreçlere karşılık gelir (Goodchild, 2005: 338). Deleuze, Guattari ile ortak çalışması *Bin Yayla*’da beden OB olarak yeniden inşası ile kadın-oluş ve moleküler bir kadının üretiminin birbirinden ayıramayacağını ileri sürer (akt. Cingöz, 2013: 64). OB kavramını tanımlarken de karşımıza çıkan arzulayan makine kavramı ise bilinçdışına gönderimde bulunur ve “toplumsal bedenin bilinç dışı kodlama ve kesmeyle özneyi üretme biçimini sergiler” (Sauvagnargues, 2010: 101, 102).

Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan bu üç kavram, 1970 sonrasında feminist felsefeciler tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmaya başlamıştır. Söz konusu kavramlar arasından feminist felsefecilerin ilk yöneldikleri kavram ise kadın-oluştur. Irigaray’ın OB ve arzulayan makine kavramlarına ilişkin eleştirileri, Deleuze felsefesi üzerine çalışan feministlerin çalışmalarına bir hareket noktası oluştururken alanyazında feministlerin Deleuze’ün kavramlarına yönelik iki yaklaşım dikkati çeker. Birincisi, Irigaray’ı izleyen Jardine, Braidotti gibi feministlerin eleştirel yaklaşımıdır. Oluş kavramını açıklarken de karşımıza çıkan öznesizlik, ister istemez feminist felsefecilerin feminist mücadelenin hangi özne için verildiği sorusunu gündeme getirmesine neden olur. Deleuze felsefesinde beden kavramının tasfiye edildiğini ileri süren Jardine’e göre ise “*Anti-Oedipus*’ta “arzulayan makineler” ile başlayan, *Bin Yayla*’da “Organsız Beden” kavramı ile süren bu tasfiyede, “cismani” (corporeal) olan

infilak ederek çoklu dizilere bölünmekte, şekilsizleşmekte, bağlarını kaybetmekte, duygusallık ve kişisellikten çıkmış bir tutku halini almaktadır” (akt. Cingöz, 2013: 71). Öznenin, kişiselliğin ortadan kalkmasına koşut biçimde Irigaray da OB kavramıyla kadın bedeninin ataerkil düzen boyunca konumlandırılışı arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ataerkil düzen, kadın bedeni ve bilincini ayırırken erkek kuramcılarının, felsefecilerin bilimsel çalışmalarında karşımıza çıkan kavramlar da ataerkil kodları yeniden üretir. Irigaray, Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan bu kavramla “kadınların arzularının bedenlerinden boşaltıl[dığını]” öne sürer ve tarafsız olarak kabul edilen saptamaların, ortaya atılan kavramların, kadınlar üzerindeki eril tahakkümün doğrudan ya da dolaylı bir biçimde sürdürülmesine neden olduğunu vurgular (akt. Cingöz, 2013: 72). Irigaray, *The Sex Which Is Not One* adlı kitabında arzulayan makine kavramı için “kısmen kadın ya da dişilin yerini almıyor mu?” diye sorar ve bu kavramın erkekler tarafından kadınlar için kullanılan bir metafor olduğuna dikkat çeker (Irigaray, 1985: 140, 141). Jardine de Irigaray’ın eleştirilerini ilerleterek kaçış çizgilerinin kadınla ilişkisini ele alır ki Deleuze de *Bin Yayla* adlı kitabında kızın bir kaçış çizgisi olduğunu ifade eder. Jardine, Deleuze felsefesinde feminist felsefeciler için olumlu yönlerin de bulunduğunu dile getirir; ancak her şeye karşın Kristeva’nın (2014) *Korkunun Güçleri* adlı kitabında da dikkat çektiği, erkeklerin kadına ve özellikle kadın bedenine ilişkin arkaik korkusuna benzer biçimde, erkek felsefecilerin birçoğunda görülen korkunun, Deleuze felsefesine de sızdığını belirtir. Bu korku, “kadınların henüz ortaya çıkmasına izin verilmemiş arzularına yönelik patriyarkal korku[dur]” (akt. Cingöz, 2013: 74). Deleuze felsefesindeki kavramlara eleştirel yaklaşan bir başka felsefeci Braidotti de tarafsızlık gibi cinsiyetsizleştirilenin de ataerkil kodları yeniden üretmesine dikkat çeker ve başta kadın-oluş kavramının, feminist felsefecilerin ele aldığı birçok önemli sorunu gözden kaçırdığını savlar. Braidotti için arzulayan makine kavramı, kadınların kendileriyle bedenleri arasında ve mutluluklarını keşfetmelerinde bir engeldir ve bu engel, kadınları edilgen konumdan etken konuma geçiş olanağını da ortadan kaldırarak ataerkil tarihi pekiştirir (akt. Cingöz, 2013: 76).

Feminist felsefecilerin Deleuze’ün kavramlarına yönelik ikinci yaklaşımda ise feminist felsefeyle Deleuze felsefesi arasındaki bağıntıların vurgulanması girişimi dikkat çeker. Örneğin Grosz, Deleuze gibi feministlerin de Batı düşüncesinin düalist yapısına eleştirel yaklaştıklarını, ikilikleri ortadan kaldırma isteklerini, iki kaynağın politik mücadeleleri arasında bir ilişki olduğunu dile getirirken birinci grupta yer alan feministlerin tersine Deleuze’ün beden yaklaşımında feminist mücadele için olumlu yanlar bulmaya çalışır. Grosz, Deleuze’ün kimlik kategorilerini alt üst eden yaklaşımını da önemser; ancak bu yaklaşımın feminist mücadelenin öznesi olan kadının kimliğine ilişkin özgül sorunları görmezden gelme tehlikesinin üzerinde çok durmaz. Grosz gibi Olkowski de Deleuze felsefesiyle feminist felsefe arasında bir ilişki, bir yakınlık kurmaya çalışır. İkinci grupta yer alan feministler, Deleuze’e yönelik eleştirileri erteleyerek olumlu yanları ortaya çıkarmaktan yanadır (Cingöz, 2013: 91).

Veri Tabanı ve Yöntem

Çalışmamızın veri tabanını Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt* (2016) adlı filmi oluşturmaktadır. Bu film, kavramsal çerçevede ele alınan “kadın-oluş”, “organsız beden” ve “arzulayan makine” kavramları çerçevesinde, nitel araştırma yöntemlerinden içerik çözümlemesi kullanılarak incelenmektedir.

1984 yılında çektiği *Bir An’ı Yakalamak* adlı ilk kısa metraj filmi, İFSAK kısa film

yarışmasında ödül alan Yeşim Ustaoglu, *Magnafatanga* (1987), *Düet* (1990) ve *Otel* (1992) adlı kısa filmlerinden sonra *İz* adlı ilk uzun metrajlı filmi, 1994 yılında çeker. Bu ilk uzun metrajlı filmi *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2004), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) izler. Bununla birlikte 2004 yapımı, *Sırtlaardaki Hayat* adlı bir belgesel filmi vardır. Alanyazına baktığımızda Yeşim Ustaoglu sineması üzerine yapılan çalışmalardan ilki Yıldız'a (2008) aittir. Araştırmacının *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik* başlıklı çalışmasında veri tabanını yönetmenin *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* adlı filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler, kimlik ve bellek, kimlik ve mekân ilişkisi üzerinden irdelenir. Cıvaş'ın (2010) *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme* başlıklı çalışmasında ise Foucault'nun iktidar kavramı çerçevesinde Yeşim Ustaoglu sinemasında iktidar ve muhalefet ilişkisi çözümlenmekte ve "1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanından örnek olarak seçilen Yeşim Ustaoglu sineması, *aidiyet, kimlik, bellek ve yolculuk* kavramları ile incelenerek Türkiye'de yeni politik sinemanın muhalefet alanı olarak taşıdığı nitelik değerlendirilmektedir" (Cıvaş, 2010: iv). Arslan (2010), Sarris, Wollen, Smith, Bordwell ve Thompson'ın auteur kuramları çerçevesinde Yeşim Ustaoglu sinemasını yolculuk, bireysellik, ölüm, kayıp, matem, belge, hatırlamak, bellek gibi kavramlar, sorgulama ve yüzleşme, etnisite, azınlıklar, su eğretilmesi, mekân kapsamında ele almaktadır. Arslan'ın Yeşim Ustaoglu sineması üzerine çalışması, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk* (2009) başlığıyla Agora Kitaplığı tarafından yayımlanmıştır. Yıldız ve Arslan gibi Köseoğlu da (2013), Yeşim Ustaoglu sinemasında mekânın kullanımını incelemiş ve mekânın kültür, toplum, kurumlar, statü ve kimlikle olan ilişkisini ortaya koymuştur. Demirbaş (2018) çalışmasında önceki araştırmalarla benzer kavram ve olguları ele almıştır. Atam (2010) ise dört yönetmeni ele aldığı "*Yeni Sinemanın*" *Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan* başlıklı çalışmasında tarihsel olarak bu dört yönetmenin Türk sinemasındaki yerini saptamıştır. Çalışmasını eklettik bir okumayla biçimlendiren araştırmacı, çeşitli kuramlar, kavramlar ve bunlarla birlikte toplumsal ve siyasal değişimler üzerinden dört yönetmenin filmlerini incelemiştir.

Yeşim Ustaoglu sineması, yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarıyla birlikte çeşitli makalelerde çeşitli film eleştiri ve kuramları çerçevesinde incelenmiştir. Gerek alanyazındaki çalışmalarda gerek yönetmenin söyleşilerinde Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın konusuna dikkat çekildiği görülür. Yönetmenin filmleri, feminist film eleştirisi üzerinden ele alınmış; ancak bu araştırmalar, genellikle feminist film eleştirisinin ilk döneminde karşımıza çıkan psikanalitik ve göstergebilim kuramları çerçevesinde yapılmıştır. Bu çalışmada ise Ustaoglu'nun *Tereddüt* adlı filmi, ilk kez Deleuze'ün "kadın-oluş", "organsız beden" ve "arzulayan makine" kavramları ve bu kavramlara feminist felsefecilerin getirdiği eleştirel yaklaşımlar üzerinden incelenmiştir. Filme felsefi kavramlar bağlamında yaklaşılması, Ustaoglu sinemasına ilişkin alanyazında bulunan çalışmaların sunduğu bulgulara yenilerinin eklenmesine ve feminist film eleştirisi çerçevesinde yeni tartışmalara olanak vermesine yol açmaktadır. Çalışmamızda temel olan kavramsal çerçeve ve seçilen araştırma yöntemi, filmin kadın temsilleri açısından incelenmesinin dışında toplumsal cinsiyet rejiminin bir diğer kimliği olan erkekliğin kadınların deneyimleriyle ilişkisinin, hem kadın hem erkek temsilleri üzerinden beden ve cinsellik olgusunun çözümlenmesini ve kadınla ilişkilendirilen kavramları açtırdığımızda filmdeki erkek temsilleri üzerinden bu kavramların erkeklerin deneyimleriyle de bağlantısının açığa çıkarılmasını sağlamaktadır. Araştırmamızın temel savına göre Deleuze felsefesinde feminist felsefe ve mücadele için bir hat bulunmakla beraber "kadın-oluş", "organsız beden" ve "arzulayan makine" kavramları ataerkil kodların yeniden

üretilmesine olanak sunmaktadır ve feminist film eleştirisi yöntemiyle kadın sinemasının bir örneği olan *Tereddüt* filmi çözümlendiğinde Deleuze'e eleştirel yaklaşan feminist felsefecilerin eleştirilerinde haklı oldukları ve Deleuze felsefesinin feminist felsefe çerçevesinde yeniden ele alınmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bir karşı sinema örneği olan kadın sineması, sunduğu temsiller ve alternatifler aracılığıyla kavramların ataerkil ideolojiye hizmet eden yönlerine dikkat çekmekte ve bu kavramlara sorgulanarak yaklaşılmasını sağlamaktadır. Çalışmamızın araştırma soruları şunlardır:

1. *Şehnaz'ın eşi Cem'le cinsel deneyimleri yaşamında neden bir boşluğa yol açmaktadır?*
2. *Erkeğin, kadının arzularıyla bedenini birbirinden ayıran bakışına karşı Şehnaz, aynı hastanede çalıştığı Umut'la yakınlaşarak yaşamındaki hangi boşluğu doldurmaya çalışmaktadır?*
3. *Kadın bedenini biçimlendiren, denetim altında tutan ataerkil sistem, Elmas'ın yaşadığı travmaya nasıl zemin hazırlamıştır?*

Bulgular

Şehnaz'la Cem'in cinsel yaşamlarında beklentilerinin, cinselliğe ilişkin kodlamalarının oldukça farklı olduğu birçok kez filmde vurgulanır. Filmin başlarında skype görüşmelerinde Şehnaz, Cem'e onu çok özlediğini söyler ve "Sarılacak mısın bana?", "Okşayacak mısın?" gibi sorular sorarken Cem, "Gel, kucağıma gel" gibi yanıtlar verir. Şehnaz, ilişkisinde cinsel hazzın dışında sevgiye de gereksinim duyarken Cem için önemli olan yalnızca cinsel hazdır. Cem'i birçok kez porno film izlerken görürüz. Porno izledikten sonra, uyumak üzere olan Şehnaz'la sevişmek istediği bir gece Şehnaz, bu isteğini geri çevirir ama sonunda yine cinsel haz dışında aralarında hiçbir paylaşımın olmadığı bir birliktelik gerçekleşir. Cem'in ağzından "Çok fena yaparım", "Elimde kalırsın" gibi onun cinselliğe bakışını ortaya koyan sözler duyarız. Cem, bir gece yine porno izlerken bu kez Şehnaz, onun yanına gelir, onu öper ve Cem'in ellerini alarak kendi yüzünde, bedeninde gezdirir. Cem ise cinsel doyuma ulaşır ulaşmaz Şehnaz'ı bırakır gider ve Şehnaz, Cem gittikten sonra ağlamaya başlar. Cinsel deneyimlerinin yaşamında yol açtığı boşluğun yansımaları bu sahnede daha net görürüz.

Şehnaz'ın Cem'le cinsellik dışında hiçbir paylaşımı yokken Umut'la önce Elmas'tan konuşurlar, ardından sık sık gittikleri ve Şehnaz'ın kendisini çektiğini söylediği deniz kenarındaki sohbetlerinde birbirlerine kendilerini anlatmaya başlarlar. Cem'in neden olduğu boşlukları Şehnaz, Umut'la doldurur. Örneğin film boyunca Cem'le birlikte oldukları sahnelerde hiç gülerken göremediğimiz, hatta en son ilişkileri sonrasında ağlarken gördüğümüz Şehnaz, Umut'la sohbetlerinde güler. Gittikleri deniz kenarında dalgaların yüzlerine çarpmasından ikisi de mutlu olur. Yalnızca Şehnaz değil, Umut da yaşamındaki boşlukları Şehnaz'la paylaşımları sayesinde doldurur. İlk kez seviştikleri gece, ikisi de birbirinin yüzüne dokunur, yüzünü okşar ve öper. Cem'in yalnızca hazzı indirmediği cinsellikle sevgiyi birbirinden ayırmaz Şehnaz ve Umut ve aralarındaki paylaşım, cinsel deneyimlerinin de Şehnaz'ın Cem'le yaşadığı cinsel deneyimlerinden farklı olmasına neden olur. Şehnaz, artık Cem'le ilişkisini sorgulamaktan kaçmaz ve kavgaları sırasında ilişkilerinin artık bittiğini dile getirir. Cem için bu karar, bir "hayal kırıklığı"dır; çünkü o, Şehnaz gibi kendini, ilişkisini sorgulama gereği duymaz. Onun için yaşamlarında bir eksiklik yoktur ve elbette Şehnaz'ın hayal kırıklıklarını anlamak istemez. "Oropsun mu olayım ben senin, kölen mi olayım?" diye bağırır Şehnaz. Bu söyledikleri, Cem üzerinden, kadını cinsel nesneye indirgeyen, başka bir deyişle arzulayan makine olarak gören

eril bakış açısını ifşa eder. Cem, “Söylediklerin hiçbir şey ifade etmiyor bana, hiç” diye bir karşılık verir. Şehnaz’ın “Sen ne zaman gerçekten seveceksin?” sorusu, yaşamında Cem’le birlikteliklerinin neden olduğu boşluğu açık biçimde ortaya koyar. Cem’in evlilikleri boyunca Şehnaz’a uyguladığı psikolojik şiddete bu kavgada fiziksel şiddet de eklenir.

Filmde kentli, meslek sahibi, ekonomik özgürlüğü olan Şehnaz’ın özel yaşamındaki deneyimlerine koşut olarak verilen Elmas’ın deneyimlerinde ise çocuk yaştan itibaren cinsel, psikolojik ve ekonomik şiddet vardır. Babası, onun eğitim hakkını elinden alarak yaşamı boyunca ekonomik olarak bir erkeğe bağımlı olmasına neden olur. Evlendikten sonra giydikleri bile kocası tarafından belirlenir. Kocasından, kocasıyla cinsel ilişkiye girmekten korkar. Elmas, akşamları kocası odaya gelmesini diye dua ederken ve ilişki sırasında ağlarken kocası, bunu görmezden gelir. Kadının verdiği tepki erkek için, Cem’in deyişiyle, hiçbir şey ifade etmez. Elmas’ın bu deneyimleri, yaşamında travmaya neden olur. Yaşadıklarından en çok annesini sorumlu tutar; çünkü babasının kararını ona bildiren ve on dört yaşındayken kızının evlendirilmesine engel olmayan ve baba yasasını uygulamaktan başka alternatif bir yol aramayan annesine kızgındır. Irigaray’ın da dikkat çektiği gibi, ataerkil düzen, anne-kız arasındaki ilişkinin de sağlıklı biçimde kurulmasına engel olmuş ve büyük hasarlar bırakmıştır (Irigaray, 2006: 49 – 52). Her şeye karşın Elmas, annesinden bir yardım elinin uzanmasını beklemektedir. Kız kardeşinin de kendisiyle aynı deneyimleri paylaşmasından korkar ve bu defa annesinin böyle bir şey engel olmasını ister.

Birinci gruptaki feminist felsefeciler, en başta Deleuze’ün kavramlarını öznenin tasfiye edilmesi nedeniyle eleştirirler; çünkü feminizmin temelinde kadını nesneye indirgeyen ataerkil düzene karşı kadını özne konumuna getirmek için verilen bir mücadele vardır ve öznenin ölümü, cinsiyetsizlik gibi yaklaşımlar, bu mücadeleyle ters düşmekte ve ataerkil düzene doğrudan ya da dolaylı olarak hizmet etmektedir. Irigaray, daha önce belirttiğimiz gibi, arzulayan makine kavramının erkeklerin kadınlar için kullandıkları cinselliğe ilişkin metaforlarla benzerliğine dikkat çeker. Buna koşut biçimde bedenün duygusallıktan ve kişisellikten çıkarılması ve bu durumun kadınların yaşamlarında yol açtığı boşluklar, neden olduğu travmalar, *Tereddüt* filminde ortaya konmuştur. Bununla birlikte arzulayan makine ve OB kavramları, kadınla ilişkilendirilmeden erkeklik kimliği üzerinden ele alınırsa filmde hem kendini hem Şehnaz’ı duygusallıktan, kişisellikten çıkaran Cem’in “işlevi olmayan bir arzu makinesi”ne dönüşen bedeni karşımıza çıkar. Şehnaz’ın kavgaları sırasında söylediği “Keşke kendi bedenini benim seni sevdiğim kadar sevseydin” sözü, bu gerçeği ortaya koyar. Şehnaz ise Cem’den ayrılarak Cem’in kendisine biçtiği rolü reddeder.

Cem’le Elmas’ın kocası, her ne kadar farklı sosyoekonomik sınıflardan olsa da erkeklik kimlikleri benzer biçimde yapılanmıştır. İkisi de yaşamlarındaki kadınları cinsel nesneye indirgerken kendi bedenlerinin de “işlevi olmayan bir arzu makinesi”ne dönüşmesini önemsemeyiz. Oysa Şehnaz ve Elmas için bu gerçek, travmatiktir. Şehnaz, duygusal boşluğunu telafi etmek isterken Elmas, evliliği boyunca şiddetin birçok yüzüyle karşı karşıyadır. Her gece kocasının yatak odasına gelmesiyle yaşadığı bir cinsel birliktelik değil, evlilik içi tecavüzdür. Elmas’ın yaşamı, onun rızası olmadan verilen kararlar çerçevesinde biçimlenir ve buna bağlı olarak, uğradığı şiddet de meşrulaştırılır, örtükleştirilir.

Tereddüt, feminist eleştiri üzerinden çözümlemeye devam edildiğinde feminist alanyazında yer alan kız kardeşlik düşüncesi, giriş bölümünde belirtilen “Kişisel olan politiktir”

savı ve Deleuze felsefesi ile ilişki kurulabileceğini de ortaya koyar. 1970 yılında *Sisterhood is Powerful* adlı kitabı yayımlanan Robin Morgan, çalışmalarında kadınlar arası dayanışmanın önemine, verdiği güce dikkat çeker. Morgan, 1984 yılında *Sisterhood is Global* adlı kitabı yayına hazırlar ve bu kitaba adını veren “Kızkardeşlik evrenseldir” savı, ikinci dalga feminizmin, “Kişisel olan politiktir” gibi, temel savlarından biri olur. Berktaş, feminizmin ikinci dalgasının ivme kazandığı dönemde karşımıza çıkan bu iki savı, birbirleriyle olan ilişkisini şöyle ortaya koyar:

“Kız kardeşlik” düşüncesi, hiyerarşi ilkesine de bir meydan okumayı ifade etmekteydi. Bu düşünceye göre, ataerkil bir toplumda erkek egemenliği, yapısal bir “böl ve yönet” politikasıyla güvence altına alınır. Kadınlar, cinsiyetçi çekirdek aile içine hapsedilerek ve hiyerarşik eril yapının genel ilkesine bağımlı kılınarak hem birbirlerinden kopararak bölünürler, hem de kadın olarak ortak ezilmişliklerine ilişkin kolektif bir bilinç kazanmaktan uzak tutulurlar. Bu durumun üstesinden gelebilmek için yaşadıkları ortak deneyimleri ve erkek egemen düzene karşı duydukları hoşnutsuzluğu paylaşımları gerekir. Nitekim dönemin özelliği olan “kız kardeşlik güçlüdür” sloganı, bu iki noktayı da içermekteydi. Kız kardeşlik kavramı, kişisel deneyimin değerinin ve statüsünün bir yeniden tanımlanmasını içerir. Lişisel olan, siyasal olana dönüşür; yani kadınların ezilmesi olgusunun, özel deneyimlerin anlatılması aracılığıyla çözümlenebileceği düşünülür. Erkek egemen kültürde, özel yaşam işe kamusal yaşam arasındaki bölünme ve erkeğin kamusal olan ile kadının ise özel ve kişisel olan ile özdeşleştirilmesi yoluyla, kişisel olan alçaltılır. İşte bu yüzden, kendi kişisel deneyimleri ile başka kadınların kişisel deneyimleri arasındaki benzerlikleri keşfetmek ve yaşamlarının bu yönlerini kamusal (siyasal) bakımdan önemli bir duruma yükseltmek, kadınlar açısından siyasal bir eylemdir ve dönemin “kişisel olan politiktir” sloganının çıkış noktası budur. (Berktaş, 2013: 6)

İkinci dalga feminizminin dikkat çektiği, ataerkil düzenin “böl ve yönet” politikası, *Tereddüt* filminde Elmas ve annesi arasındaki ilişkide gördüğümüz gibi, kadınlar arası dayanışmayı ve deneyimlerin paylaşılmasını engellemiş, bu sayede ataerkil yapı gücünü korumaya devam etmiştir. Bununla birlikte kadınların özel alana, başka bir deyişle eve, sınırlandırılmış mekânlara, hapsedilmeleri, ataerkinin kamusal alanla ilişkilendirdiği politika, sanat, eğitim, hukuk gibi tüm kurumlardan uzak tutulmalarına neden olmuştur. Deleuze, minör edebiyatın, genel olarak minör sanatın, özelliklerini açıklarken, giriş bölümünde de belirtildiği gibi, minör sanatta her şeyin politik olduğunu ileri sürer. Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt* filmini bu açıdan değerlendirdiğimizde minör sanatın özelliklerini taşıdığını görürüz. Deleuze, metinlerde dar mekânlarda ortaya konan bireye ilişkin sorunlarla politika arasında doğrudan bağlantı kurulduğunu belirtir. Ustaoglu da hem Şehnaz’ın kentte kocasıyla yaşadığı evde, dar mekânda, hem çalıştığı ve Elmas ile yollarının kesiştiği taşrada Şehnaz ve Elmas’ın özel alanda yaşadıkları deneyimlerin politik olduğunu ortaya koyar. İkinci dalga feminizm, ataerkil düzenin ve bu düzenin öznelere olan erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün ataerkil ideoloji tarafından desteklendiğini savlar. Ataerkil düzende kadınlar üzerindeki eril tahakküme ilişkin uygulamalar, erkek egemen politikaların bir sonucudur. Bunun yanı sıra, film, hem kız kardeşliğin hem ataerkilliğin evrensel olduğunu gösterir. Geleneksel anlatılar, ataerkil kodları yeniden üretirken kadınlar arası dayanışmayı göstermek yerine, kadınlar arası rekabete odaklanır (Saygılıgil, 2013: 144). Ustaoglu ve karşı-sinema olarak kadın-sineması ise alternatif sunarak kadınlar arası dayanışmanın gerçekleşebileceğini ve bu dayanışmanın kadın mücadelesine güç vereceğini görmemizi sağlar. *Tereddüt* filminde Şehnaz, Cem’le yaşadığı sorunlarla uğraşır ve yalnızca cinsel haz dışında hiçbir paylaşımda bulunmadığı evliliğinin neden olduğu boşluğu doldurmaya, başka bir deyişle bu girdaptan çıkmaya çalışırken Elmas ile

tanışır ve farklı sosyoekonomik sınıftan, farklı yaş grubundan olan hemcinsiyile karşılaşmaları, yalnızca Elmas'ın değil, Şehnaz'ın da travmalarının tedavisini başlatır ve çıkışa, başka bir deyişle özgürlüğe, giden yolun başlangıcı olur. Ustaoglu'nun bir söyleşisinde belirttiği gibi, "Elmas'ın varlığı bir anlamda Şehnaz'ın da uyanmasını sağlıyor" (FilmLoverss, 2016). Elmas, özel alanda yaşadığı deneyimleri, babası tarafından yaşı mahkeme kararıyla büyütülerek zorla evlendirildiğini, annesinin buna engel olmadığını, annesiyle iletişimsizliğini ve kız kardeşinin de kendisiyle benzer deneyimler yaşayabilmesi olasılığından duyduğu kaygıyı, yeni tanıştığı Şehnaz'a anlatır. Elmas, yaşadığı bütün olumsuzluklara karşın başka bir kadının, kız kardeşinin, aynı deneyimleri yaşamasını istemez. Kadınlar arası çatışma değil, kadınlar arası dayanışma ve deneyimlerin paylaşılarak olumsuz deneyimlerin bir başka kadının da yaşamasına engel olma çabası vardır. *Tereddüt* filmiyle Yeşim Ustaoglu, ikinci dalga feminizminin "kadınların ezilmesi olgusunun, özel deneyimlerin anlatılması aracılığıyla çözümlenebileceği" savının geçerliğini ve uygunluğunu ortaya koyarken aynı zamanda feminist alanyazının sunduğu kuramsal ve düşünsel verilerden, feminist mücadelenin kazanımlarından da hareketle, Deleuze'ün minör edebiyatın üçüncü özelliği olarak sunduğu gibi, karşı-sinema olarak kadın sinemasının sözcesinin kolektif olarak üretildiğini, geniş bir alanyazına ve mücadeleye dayandığını gösterir (Berktay, 2013: 6).

Kız kardeşliğin evrensel olmasını gerektiren, ataerkilliğin evrenselliğidir. Ataerkil anlatıların tersine, ataerkilliğin bir başlangıcı, bir tarihi vardır. Feminist alanyazında bu tarihin erken Neolitik çağ ile başladığı ortaya konmuştur. Paleolitik dönemde kadın da kamusal alanda ve üretici olarak vardır; ancak cinsiyete dayalı bir işbölümü görülür. Buna karşı, Mezolitik çağ ile kadının statüsünde yükselme dikkati çeker ve alanyazında bu dönem, anaerkil bir dönem olarak tanımlanır (Erbil, 2012: 39). Erkeğin üretimi tekeline alması ile ataerkil dönem başlar ve bu aşamadan sonra kadın, özel alana hapsedilir. Kadınların önce bireysel, sonra kolektif olarak mücadele vermeleriyle birlikte koşullar zorlanmaya, değişmeye, dönüşmeye başlamıştır; ancak dünyanın hiçbir yerinde, bugün de, tam bir toplumsal cinsiyet eşitliğine dayalı bir toplumun olduğunu savlamak olanaklı değildir. Ataerkil normların işlediği, geçerliğini koruduğu kurumlar hala vardır. Feminist hareket ise farklı stratejiler geliştirerek, farklı disiplinlerdeki çalışmalarıyla bu yapıyı değiştirmek için mücadele etmeye devam etmektedir. *Tereddüt* filmi de farklı sosyoekonomik sınıflardan ve yaş gruplarından olan iki kadına koşut olarak eşlerinin de hem benzer hem farklı özellikler gösterdiğini anlatır. İki kadının eşleri de farklı sosyoekonomik sınıflardan, farklı mesleklerden, farklı eğitim süreçlerinden gelir; ancak yaşamlarını paylaşmak yerine egemenlikleri altına aldıkları ya da almaya çalıştıkları kadınlar üzerindeki eril tahakkümleri benzerdir; çünkü hem ataerkillik hem de ataerkil normlar tarafından biçimlenen ve "güçlü", "egemen" erkek imgesini karşılayan erkeklik evrenseldir. Alanyazında erkeklik üzerine yapılan çalışmalar, farklı erkekliklerin olduğunu savlar. *Tereddüt* filminde ise farklı değişkenler olmasına karşın aynı erkeklik biçimini temsil eden iki erkek karakter vardır. Eril tahakkümün ortadan kalkması, bu erkeklerin kadınların yaşamından çıkmasıyla gerçekleşir. Ustaoglu bu iki adamdan birini "çok sıradan bir narsistik", diğerini "çok sıradan, çok normal bir adam" olarak tanımlar; ancak bu "sıradan" adamlarla yaşanan deneyimlerin, kurulan birlikteliklerin dışarıdan "normal", hatta "mükemmel" görünmesine karşın ataerkinin değil, kadınların gerçeği dışarıdan görülenden farklıdır. Erkekliğin narsistik imgesi olarak sunulan Cem ve kendisini istemeyen Elmas ile evlenen, cinsel hazzını karşılama odaklı yaşayan eş de Şehnaz ve Elmas'a uyguladıkları her türden şiddeti sıradanlaştırır. Ustaoglu'nun da belirttiği gibi Şehnaz'ın itiraz etmesi, Cem için,

“-“en küçük ölçekli bir itiraz dahi- ilişkinin yürütmesinde sıkıntı yaratabilir. Çünkü adamın, kendisine yönelik arzu nesnesini kırmaya başlar” (FilmLoverss, 2016). Filmin final sahnesinde Şehnaz’ın Cem’den ayrılarak çıktığı yolculuk, özgürlükle birlikte kadınlar arası dayanışma ile verilen mücadelenin devam edeceğinin göstergesidir. Kadınlar arası dayanışma, filmde, yalnızca Şehnaz ve Elmas arasında görülenle sınırlı kalmaz ve filmin başında Elmas’ın evinin penceresinden yaşamına tanıklık ettiği, hemen hemen aynı yaşlardaki karşı komşusu da Elmas’ı ziyarete gelmeye başlar ve tedavi sürecinde o da bu dayanışmaya katılır. Bu bağlamda film, kadınlar arası dayanışmanın mümkün olduğunu ve bu dayanışmanın ataerkinin gücünü zayıflatacağını, hatta zamanla ortadan kaldıracağını ortaya koymaktadır. Film, Ustaoglu’nun da belirttiği gibi, kadın karakterler açısından bir çıkış yolu olabileceğini göstererek alternatif sunar:

Bazı anlarda çıkabilmeyi, gidebilmeyi öyle bir istersiniz ve bu his seyircinize de geçsin istersiniz ki bu hem kendiniz için bir ferahlama anına dönüşür hem de izleyiciniz için bir umut ışığı olur. Her iki sahneyi de dikkatli bir şekilde yeniden düşündüğünüzde güneşin, sıcaklığın orada tesadüfi bir anlamı olmadığını göreceksiniz. Elmas ve o karşı penceredeki kız bir gün batımı anında güneş ışığı odadan içeri dolarken birbirlerine temas ederler. Şehnaz da çok sert, çok güçlü bir güneş ışığı arabasının içini aydınlatırken sürmeye devam eder arabasını. Çünkü tam da öyle bir imge yaratmak vardı aklımda ve karakterlerle beraber biraz kendim de ferahlamak istedim aslında. (Zero İstanbul, 2016)

Sonuç

Deleuze felsefesinde kadın-oluş, tüm oluşların başlangıcıdır. “Oluşlar”ın bedenle ilişkisi, beden “duygular” ya da “oluşlar” tarafından kat edilerek OsB’ye yönelmesiyle gerçekleşir. “Oluşlar”ın başlangıcı olarak “kadın-oluş”un alınması ve üretken olmayan bir süreye, işlevi olmayan bir arzu makinesi ve bilinçdışı süreçlere karşılık gelmesi, feminist felsefecilerin eleştirilerine temel oluşturur. Deleuze felsefesinde bedenin OB olarak yeniden inşası ile kadın-oluş ve moleküler bir kadının üretiminin birbirinden ayıramayacağını savlanması, bu eleştirilerinin haklılığını ortaya koyar. Bu kavramlar aracılığıyla beden kavramı tasfiye edilmekte, bununla birlikte duygusallık ve kişisellikten uzak bir tutku olarak kodlanmaktadır. Feminist felsefeciler, söz konusu kavramların kadına gönderimde bulunmasına dikkat çekerek savlarını temellendirmektedir. Feminist felsefenin eleştirileri temelinde *Tereddüt* filmindeki temsilleri, kadın ve erkek karakterler arasındaki tahakküm ilişkilerini, çatışmaların nedenlerini çözümlendiğimizde filmin de Irigaray ve diğer felsefecilerin eleştirilerine koşut bir yerden ele aldığı konuları işlediği görülmektedir. Filmde ataerkin ideolojinin temsilcisi olan iki erkek karakter, kadın bedenini tasfiye etmekte ve duygudan uzaklaştırılmış bir tutku haline dönüştürmekte ya da bir başka deyişle cinsel bir nesneye indirgemektedirler. Ataerki, kadınlar üzerinde eril tahakküm kurarak kadınların bilinçleri ile bedenleri arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır. Bu bölünme, bedenin tasfiyesi ve duygusallığın yok edilmesi, her türden şiddeti de beraberinde getirmektedir. Film, bu gerçeği ifşa eder; ancak aynı zamanda Deleuze felsefesinde kadınla bağlantılandırılan ya da kadına gönderimde bulunan OB ya da “arzulayan makine” gibi kavramların açılımı göz önüne alındığında, erkek karakterlerin kendi bedenleriyle kurdukları/kuramadıkları ilişki aracılığıyla bu kavramları, erkekliğin, erkeğin bedeni ve cinselliğiyle ilişkisinin açığa çıkarılmasında bir araç olarak kullanmaktadır. Erkek karakterler, kadınların bedenini ve duygusallığı tasfiye ederken kendi bedenlerinin işlevi

olmayan bir arzu makinesine dönüştüğünün ayırında değildirler. Oysa kadın karakterler, bedenlerine ilişkin deneyimlerini Şehnaz'da gördüğümüz gibi sorgulamakta ya da Elmas gibi üzerindeki eril tahakkümün sorumlularına tepki duymaktadır. Bu sorgulamalar, filmin sonunda Cem'in kendisine biçtiği rolü reddeden Şehnaz'ın kurtuluşuna ve Elmas'la dayanışma içine girerek eril tahakkümün tamamen ortadan kalktığı yeni bir yolun açılmasına neden olmaktadır. Araştırma sorularımızın yanıtları ise şöyledir:

1. Şehnaz'ın Cem'le cinsel deneyimleri, duygusallığın tasfiye edilmesi, Cem tarafından her ikisinin bedeninin de işlevi olmayan bir arzu makinesine dönüşmesi ve bilinçle beden arasında görülen bölünme nedeniyle yaşamında bir boşluğa yol açmaktadır. Cinsellik, erkek karakter tarafından bedenlerin cinsel bir nesneye indirgendiği, kadın üzerinde eril tahakküm biçimlerinden birine dönüştüğü bir ilişki pratiği halini almaktadır. Bu gerçeğin ayırında varan Şehnaz'ın deneyimlerini sorgulaması, kendisi için bir çıkış araması, evliliklerini kadının özgürlüğüyle sonuçlanacak bir yol ayrımına götürür.

2. Erkeğin kadının bedenini ve duygusallığını tasfiye etmesine karşı Şehnaz, Cem'le cinsel deneyimlerinin yol açtığı bu boşluğu aynı hastanede çalıştığı Umut'la doldurmaya çalışmaktadır. Umut, hem Cem'den hem Elmas'ın kocasından farklı bir erkekliğin temsilcisidir. İlişkilerinde ikisi de paylaşımları sayesinde yaşamlarındaki boşlukları doldurmaya, travmalarını atlatmaya çalışır. Cinsel deneyimlerinde beden bir arzu makinesine dönüşmez ve iki karakter de Cem'in yalnızca haza indirgediği cinsellikle duygusallığı birbirinden ayırmaz. Bu deneyimleri, Şehnaz'ın Cem'le ilişkisini daha çok sorgulamasına ve bir karar vermesine neden olur.

3. Şehnaz'la farklı sosyoekonomik sınıftan ve yaş grubundan bir kadın olan Elmas'ın üzerindeki eril tahakküm, kadının evlilik aracılığıyla cinsel şiddetin meşrulaştırıldığı bir deneyim yaşamasına neden olur. Hem yaşını büyüterek onun evlenmesini sağlayan babası ve buna itiraz etmeyen annesi hem evlilikleri boyunca her gece sürdürdüğü cinsel şiddeti kendine hak gören kocası, Elmas'ın şiddetle örülü deneyimlerini olağanlaştırarak yaşadığı travmaya zemin hazırlamıştır. Ataerkil sistem, kadın bedeni ve cinselliğinin evlilik öncesinde babanın, evlendikten sonra kocanın denetiminde tutmasına izin verirken kadınlara uygulanan her türlü şiddetin de ya örtbas edilmesine ya meşrulaştırılmasına olanak sunmaktadır. Şiddetin bireysel değil, kolektif olarak işlenen bir suç olduğu gerçeği de Elmas'ın deneyimleri aracılığıyla ortaya konmaktadır.

Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt* filminde farklı sosyoekonomik sınıflardan ve yaş gruplarından iki kadının özel alandaki deneyimlerinin ortak ve benzer yanlarını yansıtır. Kadın temsillerini feminist film eleştirisi bağlamında çözümlediğimizde Elmas'a göre daha fazla olanağa sahip olan Şehnaz'ın kendi kurtuluşunu bulurken Elmas'la da dayanışma içine girerek onun travmalarını tedavi etmeye, onu iyileştirmeye başladığı görülmektedir. Deleuze'ün kavramlarına feminist felsefecilerin eleştirileri göz önüne alınarak yaklaşıldığında filmin sunduğu temsiller üzerinden yapılan bir incelemeyle Irigaray'ın, Jardine'in eleştirilerinde, endişelerinde haklı oldukları yerler olduğu saptanmıştır. Erkek felsefeciler ve kuramcılar tarafından geliştirilen kuramlar ve ortaya atılan kavramların ataerkil kodların yeniden üretilmesine hizmet etme olasılığı dikkate alınarak çalışmamızda ele alınan kavramların farklı veri tabanları üzerinden yeniden, eleştirel bir gözle, hem birinci hem ikinci gruptaki feminist felsefecilerin saptamaları doğrultusunda irdelenmesi gerektiği görülmüştür. Sonuç olarak, feminist felsefe gibi feminist bir bakış açısıyla üretilen sanatsal yapıtlar da tarafsız,

cinsiyetsiz gibi sunulan, kabul edilen kavram ve yaklaşımların hiç de masum olmadığını görmemizi sağlamıştır. Bununla birlikte Ustaoglu, Deleuze'ün çalışmalarında ele aldığı minör edebiyatın özelliklerine ve ikinci dalga feminizmin savlarına göre film çözümlendiğinde, kadınların özel alanda yaşadıkları deneyimlerin, ataerkil ideolojinin uygulamalarda karşımıza çıkan bir sonuç olarak eril tahakkümün politik olduğunu, ataerkil politikalarla kadınlar arası dayanışmanın gerçekleşmesiyle daha güçlü bir mücadele verilebileceğini ve bir kurtuluş yolu bulunabileceğini ortaya koymuştur.

Kaynakça

- Arslan, Müjde, (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Atam, Zahit, (2010). *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Deroiş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Berktaş, Fatmagül, (2013). "Feminist Teoride Açılımlar", Yıldız Ecevit ve Nadide Karkiner (der.), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 2-23.
- Cıvaş, Gökçen, (2010). *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Cingöz, Yonca, (2013). *Feminist Felsefe ve Deleuze*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Culler, Jonathan, (1995). *Feminist Olarak Okumak*, Çeviren: Suğra Öncü, İstanbul: Afa Yayınları.
- Çağlar, Asya, (2003). *Yabancılaşma Teorileri Açısından Şener Şen Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Değirmen, Fatih, (2015). *Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sinemasının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Deleuze, D. ve Guattari F., (2001). *Felsefe Nedir?*, Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, D. ve Guattari F., (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çeviren: Özgür Uçkan ve Işık Ergüden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirbaş, Melike, (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Yolculuk, Benlik ve Kimlik İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uşak Üniversitesi, Uşak.
- Duyar, Süleyman, (2017). "Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong", *SineFilozofi*, 4 (2), s. 94-110.
- Erbil, Pervin, (2012). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Ertaylan, Arzu, (2007). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

FilmLoverss (2016), <https://www.filmloverss.com/yesim-ustaoglu-roportaji/>. Erişim Tarihi: 13.01.2019. Tüm web site www.filmloverss.com

Goodchild, Philip, (2005). *Arzu Politikasına Giriş: Deleuze & Guattari*, Çeviren: Rahmi Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güçlü, Erdal, (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesine Kaos-Oluş Perspektifiyle Yaklaşma Denemesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.

Irigaray, Luce, (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, Çeviren: Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Irigaray, Luce, (1985). *The Sex Which Is The Not One*, Çeviren: Catherine Porter, New York: Cornell University Press.

Johnston, Claire, (2008). "Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması", Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (der.), *Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar - 1*, Çeviren: Ertan Yılmaz, Ankara: Orient Yayıncılık, s. 281-293.

Kabadayı, Lale, (2015), "Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine", *Doğu Batı*, 72, s. 89-116.

Kabadayı, Lale, (2013), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Köseoğlu, Şölen, (2013), *Kültür, Mekan ve Sinema: Yeşim Ustaoglu Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Kristeva, Julia, (2014), *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, Çeviren: Nilgün Tural, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Millett, Kate, (1975). *Cinsel Politika*, Çeviren: Seçkin Selvi, İstanbul: Payel Yayınevi.

Mulvey, Laura, (2010). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (der.), *Sinema: Tarih - Kuram - Eleştiri*, Çeviren: Nilgün Abisel, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 211-229.

Özçınar, Meral, (2017). "Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı", *SineFilozofi*, 4 (2), s. 73-93.

Öztürk, Serdar, (2017). "Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine", *SineFilozofi*, 3 (2), s. 177-198).

Sauvagnargues, Anne, (2010). *Deleuze ve Sanat*, Çeviren: Nurten Sarıca, Ankara: De Ki.

Savaş, Hakan, (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Saygılıgil, Feryal, (2013). "Feminist Film Kuramı", Zeynep Özarslan (der.), *Sinema Kuramları - 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınevi, s. 143-166.

Serttek, Gül Esin, (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Toprak, Okan, (2011). Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında

Yabancılaşmanın Temsili. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Woolf, Virginia, (2010). *Kendine Ait Bir Oda*, Çeviren: Suğra Öncü, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, Pınar, (2008). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi: Ankara.

Zero İstanbul (2016), <http://www.zeroistanbul.com/insanlar/roportajlar/sinema/yesim-ustaoglu>. Erişim Tarihi: 13.01.2019. Tüm web site www.zeroistanbul.com

Zourabichvilli, François, (2011). *Deleuze Sözlüğü*, Çeviren: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları.