

## Bir Yeşim Ustaoglu Tereddüt'süzlüğü

Mehmet CEYHAN<sup>1</sup>, Mustafa Kemal SANCAR<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Öğr. Gör., Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, BATMAN,  
mehmet.ceyhan@batman.edu.tr

<sup>2</sup>Arş. Gör., Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, BATMAN  
mustafakemal.sancar@batman.edu.tr

**Geliş Tarihi/Received:**  
**31.05.2019**

**Kabul Tarihi/Accepted:**  
**28.06.2019**

**Yayın Tarihi/Published:**  
**30.06.2019**

### ÖZ

İlk kez "Cahiers du Cinéma" yazarlarınca 1950'li yıllarda dile getirilen ve tartışılan "auteur" yönetmen kavramı, çektikleri filmlerin her aşamasında mutlak egemenliğe sahip olan ve bu nedenle filmografileri birçok ortak biçim ve içerik özelliklerini yansıtan filmlere imza atmış yönetmenleri tanımlamak için ortaya atılmıştır. "Auteur" tartışmaları daha sonra Amerika'ya uzanmış ve iki farklı yönde günümüze kadar sürdürülmüştür. Bu çalışma, "auteur" kuramın temel niteliklerini ortaya koymuş ve Yeşim Ustaoglu'nun (2016) filmi çerçevesinde tartışmıştır. Bu tartışmanın temel varsayımı Yeşim Ustaoglu'nun auteur (yaratıcı) bir yönetmen olduğudur. Ustaoglu'nun yazıp yönettiği filmi, filmografisinin temel bileşenlerini ortaya koyan özellikler taşımaktadır. Bu özellikler, çalışmada temel başlıklar altında ele alınmış ve film vasıtası ile örneklendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yeşim Ustaoglu, Auteur yaklaşımı, Türk Sineması.

### A Yeşim Ustaoglu (Un)Hesitation

#### ABSTRACT

The "auteur" director concept, first described and discussed in the 1950s by the writers of "Cahiers du Cinéma", was introduced to describe directors who have absolute dominance at all stages in their films and therefore have signed films that reflect many common forms and content features of filmography. The debates regarding the "Auteur" concept subsequently extended to America and continued as diversionary in two different ways. This study revealed the basic qualities of the "auteur" theory and discussed it in the frame of Yeşim Ustaoglu's Clair Obscur (2016). The basic assumption of this discussion is that Yeşim Ustaoglu is a creative director. This film, written and directed by Ustaoglu, carries the features that reveal the basic components of filmography. These features are discussed under the main headings in the study and exemplified by film.

**Keywords:** Yeşim Ustaoglu, Auteur approach, Turkish Cinema.

## 1. GİRİŞ

Sanatın her formu, kendi öznel tarihleri boyunca erkek eyleyenlerin çoğunlukta olduğu, kadın eyleyenlerin ise birer “istisna olarak” var olabildiği bir gelişim çizgisini takip etmiştir. Daha yeni bir sanat formu olan sinema için de zaman ve uzam fark etmeksizin benzer bir durum söz konusudur. Türkiye’nin yüz yılı aşkın bir süre boyunca kat ettiği sinema serüveni içinde uzun yıllar boyunca çok az kadın sinemacı yetiştiği söylenebilir.

İlk Türk kadın sinemacılarından öne çıkan isimler Cahide Sonku, Bilge Olgaç, Birsen Kaya, Canan Gerede, Ayşe Şasa ve Türkan Şoray olarak sıralanabilir. Görüldüğü gibi uzun bir süreç içinde gerçekleştirilen Türk filmleri içinde kadın sinemacıların bu denli bir çırpıda sıralanıyor olması, kadın sinemacıların sayısının ne denli az olduğunu göstermektedir. Türk Sinemasındaki kadın yönetmen sayısının az olması sorunu, 1990’lar ile birlikte yavaş yavaş kırılmaya başlamıştır. Handan İpekçi, Tomris Giritlioğlu ve Yeşim Ustaoglu bu dönemde ilk filmlerini gerçekleştirmiş başarılı kadın yönetmenlerdir. 2000’li yıllardan itibaren Türk Sinemasında sayısı hızla artacak olan kadın sinemacılar ve onların ortaya koyduğu farklı kadın hikâyelerine odaklanan filmlerin yarattığı dalga, 90’lı yıllarda ilk filmi çekerek bu üç kadın sinemacının yarattığı mental itki gücünden bağımsız düşünülemez.

Yeşim Ustaoglu, başarılı ilk filmi *İz*’den (1994) itibaren her filmi ile kendisini daha da geliştiren ve geriye dönüp çektiği altı uzun metraj kurmaca filme toplu bir biçimde bakıldığında şimdiden Türk sinemasının en iyi yönetmenlerinden biri olarak kabul gören bir kadın yönetmendir. 1960 yılında Kars’ta doğan Ustaoglu, üniversite de dahil olmak üzere tüm öğrenim hayatını Trabzon’da geçirmiştir. Üniversitede mimarlık eğitimi aldıktan sonra yüksek lisans eğitimi için İstanbul’a gelmiş ve aktif sinema hayatına burada başlamıştır. İlk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak* (1984), fotoğraf ve sinema eğitimi aldığı İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneğinden (İFSAK) ödül almıştır. İkinci kısa metraj filmi *Magnafantagna* (1987); İstanbul, Chicago ve Oberhausen Film Festivallerinde gösterilmiştir. *Düet* (1990) ve *Otel* (1991) adlı kısa filmleri ise Yunus Nadi Kısa Film Festivali ve Montpellier Akdeniz Kısa Film Festivalinde ödüllendirilmiştir.

Yönetmenin ilk uzun metraj filmi 1994 yılında çektiği *İz*’dir. Senaryosu Tayfun Pirselimoglu’na aittir. Başrollerinde Derya Alabora, Aytaç Arman ve Nur Sürer gibi isimlerin yer aldığı film, İstanbul Uluslararası Film Festivalinde gösterildiğinde büyük bir ilgiyle karşılanır ve En İyi Film Ödülünün sahibi olur. Film, Kemal isimli emekliliği yaklaşmış bir komiserin (Aytaç Arman), bir klarnetçinin intihar olayını araştırdığı sırada yaşadığı olayları ve İstanbul’un çeşitli mekânlarında oradan oraya sürüklenmesini konu alır. Ustaoglu bu filmi ile kara film ve polisiye türleri içinde politik bir hikâyeye anlatmaktadır. İkinci uzun metraj kurmaca filmi 1999 yılında çektiği *Güneşe Yolculuk*’tur. Senaryosunu da kendisinin yazdığı bu film ile 1990’lar Türkiye’sinin en önemli gündem maddeleri arasında yer alan terör olaylarını ve bunun sıradan insanların hayatına etkilerini bir arkadaşlık hikâyesi üzerinden işler. Film, Türkiye’nin iki ayrı ucundan İstanbul’a gelmiş ve burada yaşam kavgası veren Mehmet (Nevruz Baz) ve Berzan (Nazmi Kırık) adlı iki arkadaşın başından geçen olayları konu alır. Ustaoglu, üslubu ve konuyu ele alışındaki cesareti ile ön plana çıkmış, ulusal ve uluslararası birçok prestijli festivalden ödüller kazanmıştır. Bu filmde Ustaoglu, üçüncü uzun metraj kurmacası *Bulutları Beklerken* (2003) ile hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği Karadeniz Topraklarına bir kadın hikâyesi ile geri döner. Senaryosunu Petros Markaris ile birlikte Georgios Andreadis’in eserinden uyarlayan Ustaoglu, filmde Doğu Karadeniz’den zorla göç ettirilen bir Rum ailesinin son ferdi olan Ayşe veya asıl adıyla Eleni’nin (Rüçhan Çalışkur) yaşamının son dönemi anlatılmaktadır. Ustaoglu, bu filmin çekimleri sırasında kaydettiği görüntüler ile bir yıl sonra *Sırtlarındaki Yaşam* (2004) adlı 39 dakikalık belgesel film hazırlar ve bu türde de ne kadar başarılı olabildiğini gösterir.

Yeşim Ustaoglu'nun bir diğer başarılı filmi *Pandora'nın Kutusu* 2008 yılında gösterime girmiştir. Senaryosunu edebiyatçı Sema Kaygusuz ile birlikte yazdığı filmde üç farklı hayat yaşayan kardeşlerin, Alzheimer hastası annelerinin kaybolduğu haberinden sonra bir araya gelmesini ve aralarındaki çatışmaları anlatmaktadır. Filmin festivallerde gösterilmesinin ardından Nusret karakterini canlandıran başrol oyuncusu Tsilla Chelton birçok ödül kazanmıştır. Ustaoglu'nun 2012 yılında yazdığı ve yönettiği filmi *Araf*'ta ise bir dinlenme tesisinde çalışan iki genç karakter Zehra (Neslihan Atagül) ve Olgun'un (Barış Hacıhan) yaşadıkları anlatılmaktadır. Aktüel hayat ve popüler kültürün arka planda güçlü bir biçimde resmedildiği bu filmde genç bir kadının evlilik dışı hamileliği ve evlenme süreci melodramatik öğelere yaslanmadan anlatılmıştır. Yönetmenin son filmi *Tereddüt* (2016) ise iki genç kadın olan Elmas (Ecem Uzun) ve Şehnaz'ın (Funda Eryiğit) birbirlerine değen hikâyelerini anlatmaktadır. Bu film de Ustaoglu'nun hemen hemen her filminde olduğu gibi en önemli ulusal festivallerden ödüller kazanmıştır.

Yeşim Ustaoglu'nun filmlerine yekûn olarak bakıldığında birbirinden çok farklı hikâyelerin benzer özellikler temelinde ortaya konduğu görülmektedir. Her filminin ulusal ve uluslararası alanda takdir görmesi ve filmlerindeki biçimsel niteliğinin oldukça yüksek olması, Ustaoglu'nun teknik anlamda başarılı bir yönetmen olduğunu göstermektedir. “Ustaoglu kendine özgü sinema diliyle yeni anlatıların ve yok sayılmış öznelerin hikâyelerinin keşfine çıkar. İzleyiciye hem farklı görme ve algılama biçimleri hem de yeni özne konumları önerir” (Yıldız, 2008). Bununla birlikte her filminde kendisine özgü kişisel üslubunu ortaya koyması, auteur (yaratıcı) bir yönetmen olarak filmlerini inceleme imkânı sunmaktadır. Bu imkân doğrultusunda Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* adlı filmi auteur yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Auteur yaklaşımının yapısı gereği çalışma boyunca sık sık Ustaoglu'nun kendisine ve önceki filmlerine dönülerek filminin eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Ustaoglu sinemasının köşe taşı kavramları -Mizgin Müjde Arslan'ın “Yeşim Ustaoglu Sineması” adlı eserinin de alt başlığı olan- su, ölüm ve yol/yolculuktur. Ustaoglu, kendisini hep yol üzerinde gördüğünü, ne zaman “yola düşeceğini” düşünerek büyüdüğünü aktarmaktadır (Atam, 2011: 571). Bu nedenle bu çalışmada yol ve yolculuk kavramları üzerinde durulmuştur.

Filmin eleştirisine geçilmeden önce auteur yaklaşımı kısaca açıklanmış ve yöntemin temel dinamikleri ortaya konmuştur. *Tereddüt* filminin auteur yaklaşımı temelinde ele alınmasının amacı, Ustaoglu'nun diğer filmleri ile ortaya koyduğu kişisel üslubunun izlerini bulma arzusudur. Zira çalışmada Yeşim Ustaoglu'nun kendi üslubunu yaratmış bir auteur yönetmen olduğu ve yazıp yönettiği son filmi *Tereddüt*'ün kendi sanatsal üslubunun bir devamı olduğu varsayılmaktadır.

## 2. AUTEUR YAKLAŞIMI: TARİHSEL ARKAPLAN

Sinema ve ilkel öncülleri, 19. Yüzyılın sonlarında bir panayır veya sirk eğlencesi olarak ortaya çıkmıştır. Diğer sanat formlarına kıyasla bu denli geç ortaya çıkması ve uzun yıllar boyunca bir eğlence aracı olarak kullanılması nedeniyle Hugo Munsterberg ve Jean Epstein gibi ilk sinema yazarları ve kuramcıları sinemanın tıpkı edebiyat, müzik ve resim gibi bir sanat olduğu savunusunu yapmak zorunda kalmışlardır. “1921’de sinemacı Jean Epstein ‘Le Cinema et les lettres modernes’de ‘auteur’ terimini sinemacılar ve Griffith ve Eisenstein gibi yönetmenler için kullanmış ve onların kendi sinema tekniklerini Flaubert ve Dickens gibi yazarların edebi araçları ile karşılaştırmıştır” (Stam, 1995: 96). Sinemanın artık diğer sanat dallarını içerimleyen ve onların üzerinde bir form olarak görüldüğü 21. Yüzyıl şartlarında her ne kadar anlamsızlaşsa da auteur yaklaşımın öncelikli amacının sinemayı ve onu yaratan en önemli faktör olarak yönetmeni ön plana çıkarmak olduğunu hatırd tutmak gerekir.

Yukarıda da altı çizildiği üzere auteur kavramı, bir yönetmenin edebiyat yazarı gibi kendi filminin her aşamasına hâkim olma durumunu imler. “Auteur yaklaşımıyla ‘filmin yazarı’, yönetmen olarak tanımlanmıştır. Filmi yazmak, film üretiminin aşamalarının tümünde söz sahibi olmayı içerir” (Kabadayı,

2013: 109-110). Örneğin ilk auteur eleştirileri yazan “Cahiers du cinéma” yazarları, Birleşik Amerikalı yönetmenlerin stüdyo sistemine ve tür kalıplarına rağmen kendi üsluplarını nasıl ve hangi şekillerde ortaya koyduklarını irdelemişlerdir. Bu bakımdan auteur yaklaşımı tür filmi eleştirisinin gelişmesinde ve saygınlık kazanmasında da önemli bir katkısı olmuştur (Özden, 2004: 127). Auteur yaklaşımın ilk dönemlerindeki bir başka katkısı da ticari Amerikan filmlerin değer kazanması açısından gerçekleşmiştir. “Auteurist eleştiri sayesinde zamanında ticari ve popüler oldukları gerekçesiyle bir yana bırakılmış olan ama bugün birer başyapıt olarak kabul edilen filmler, eleştiri alanı dışında kalmaktan kurtulmuşlardır” (Özden, 2004: 128).

Peki her yönetmen auteur müdür? Bu soruya birçok sinema yazarı benzer bir karşılık vermişlerdir. Genel olarak yönetmenler iki kategoride toplanmışlardır. “Metteur-en-scène” yönetmenler bir senaryoyu en iyi şekilde “sahneye koyan” sanatçılardır. Bu tür yönetmenlerin iyi veya kötü yönetmenler olması, senaryonun iyi olmasına ve yönetmenin de bu senaryoyu iyi bir biçimde sahneye koymasına bağlıdır. Auteur bir yönetmen ise filmin senaryosundan post-produksiyonuna kadar her aşamasını yönetir. Kısaca “mise en scène”i yaratan kişidir. “Auteur kendi düşünce ve duyguları ile filmi ‘yazar’, metteur en scène ise senaryo yazarının yazdıklarını görselleştirir” (Büker, 2010: 277). Auteur yönetmenin kendi üslubunu yansıtabilme imkânı bu “yazma” eyleminde ortaya çıkar. “Auteur yönetmenler, belirli bir sinemasal vizyona sahiptir ve filmlerinde, tanımlanmalarını sağlayan anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve geliştirilmeye açık olmakla birlikte, anlatıların temel yapılarında tekrarlanan motiflere yer verirler” (Kabadayı, 2013: 110).

Yaratıcı odaklı her eleştiri biçiminde bu sözü edilen kişisel üslubu, yani o kişiyi özgün bir sanatçı olarak var eden ayırt edici özellikleri ortaya çıkarmak temel amaçtır. Auteur yaklaşım da daha önce edebiyat eleştiri geleneğinde varolan bu yaratıcı merkezli eğilimin sinema formuna uygulanışından ibarettir. “La politique des auteurs” başlıklı 1957 tarihli bir makalesinde Bazin, auteurizmi “sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini kalıcılığını varsaymak” olarak özetlemiştir (Stam, 1995: 96). Ortaya çıkan yapıtların incelenmesi ve yönetmenin üslubuna dair izlerin bulunmasının dışında, Sarris’e göre bu yaklaşımın sinemanın kendisine dair bir başka önemi ise yönetmenler çerçevesinde auteur kuramının bir değer biçme aracı olacak olması ve böylece yeni auteur’lerin ortaya çıkmasını sağlayacağıdır (Büker, 2010: 278). Sinema tarihinin başat figürleri bir tarafıyla gişe rakamları ve ödüller olduğu kadar, bir tarafıyla da öne çıkan özgün sinemacılarıdır. Fakat yönetmenlerin kişisel varlıklarının sinema sanatı içinde bu denli baskın bir faktör olarak ele alınmaları, filmlerin eleştirilerinde ve hatta sinema tarihinin kendisini belirleyen bir etmen olarak değerlendirilmeleri, bu yaklaşıma karşı bazı eleştirileri zorunlu kılmıştır. Bir kere sinema kolektif bir biçimde icra edilen bir sanattır. Her ne kadar yönetmen son kertede karar veren kişi olsa da bu durum sinemanın kolektif yapısını inkâr etmeyi gerektirmez. Büker (2010: 279-280), yönetmeni etkileyen toplumsal ve kültürel koşulların var olduğunu, ortaya çıkan yapıtların da kültürel bir ürün olduğunu, bu durumda yönetmeni değil, filmleri değerlendirmek gerektiğini ileri sürer. Marksist yazarlar da auteur yaklaşımını, hangi politik ya da ekonomik koşullar hüküm sürerse sürsün yeteneğinin sonunda “dışarı” çıkacağı ile ilgili tarih dışı varsayımını eleştirdiler (Stam, 1995: 136). Peki bu eleştirileri göz önünde bulundurarak bir auteur eleştirisi kaleme almak ne kadar mümkündür? Öncelikle yapılan bir auteur eleştirisi de olsa esere odaklanılmalı ve kişisel dinamikler eser üzerinden açıklanmalıdır. Bu noktada Büker (2010: 279), bir auteur’ün geçirdiği aşamaların çok önemli olduğunu kabul eder, fakat sinemada bunu diğer sanatlarda olduğu gibi kolayca gözlemlemenin ve saptamanın olanaklı olup olmadığını sorar. Bir edebiyatçının eserlerindeki sanatsal dalgalanmalar, o sanatçının kendisi veya yaşadığı dışsal etmenler ile açıklanabilir. Fakat bu durum bir yönetmen için aynı ölçüde geçerli olabilir mi? Örneğin bir filmde çok iyi oyuncular ve yaratıcı bir yapımcı ile çalışmış olan bir yönetmenin daha sonra kariyerinde düşüşe geçen bir başrol oyuncusu ve anlaşılmadığı bir yapımcı veya sanat yönetmeni ile çalıştığı için kötü bir filme imza attığı düşünülebilir. Bu iki filmin auteur yaklaşımı çerçevesinde, yalnızca yönetmenin içsel dinamikleri göz önüne alınarak çözümlenmek şüphesiz ki eksik ve

yanlış sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Bu nedenle yapılacak herhangi bir auteur eleştirisinde yönetmen ile ilgili ortaya konacak her argüman, o argümana etki etme potansiyeline sahip başka etmenlerle birlikte düşünülmelidir.

Bir yönetmenin auteur olup olmadığının tartışılması, ele alınan yaklaşıma karşı yukarıda söz edilen eleştirilerin haklılığını bir kez daha ortaya koymaktadır. Çünkü bir yönetmenin auteur olup olmadığını belirlemek için gereken nesnel kıstaslar mevcut değildir. “Auteurist eleştiri gelişigüzel bir biçimde gelişmiş olduğu ve sağlam, bütünlüklü bir kuramsal yapı ortaya koyamadığı için farklı kullanımlarla farklı yönlerde ilerlemiştir” (Özden, 2004: 133). Bu nedenle bir yönetmenin yaratıcılığını sorgulayan her bir eleştirmen, kendi kullanım biçimini oluşturur. Birbirinden farklı amaçlar için oluşturulmuş birbirinden farklı biçimler de şüphesiz birbirinden farklı sonuçlar ortaya çıkarır. Bu nedenle yapılacak bir auteur eleştirisinde temel amaç eserin irdelenmesi olmalıdır. “Bir yönetmene “auteur” mü değil mi diye sormaktan ziyade filmlerinin bu kuramın olanaklarıyla bakıldığında nasıl bir sonuçla karşılaşılacağı önemlidir” (Arslan, 2010: 22).

### 3. TEREDDÜT (2016)

Yeşim Ustaoglu'nun yazıp yönettiği -şimdilik- son filmi olan Tereddüt'te, birbirinden oldukça farklı iki genç kadının hikâyesi paralel bir biçimde anlatılmaktadır. Şehnaz (Funda Eryiğit), İstanbul'a yakın bir taşra hastanesinde psikiyatr olarak çalışan genç ve güzel bir kadındır. Birlikte yaşadığı Cem (Mehmet Kurtuluş) ise İstanbul'da bir reklam ajansında çalışmaktadır. Şehnaz, çalıştığı kentte idareten kalmakta ve sıklıkla İstanbul'da Cem ile birlikte yaşadıkları eve gidip gelmektedir. Diğer başkarakter Elmas (Ecem Uzun) ise küçük yaşta kendisinden yaşça büyük biri (Serkan Keskin) ile evlendirilmiş bir genç kadındır. Her gün kendi ev işlerinin yanı sıra kapı komşusu olan hasta kayınvalidesinin bakımını ve ev işlerini yapmakta, geceleri ise kocasının tecavüzüne katlanmak zorundadır. Bir sabah Elmas'ın komşuları onu balkonda baygın bir vaziyette görürler ve polis çağırırlar. Balkon kapısı dışarıdan kilitli olduğu için çilingir yardımıyla kapı açılır ve Elmas hastaneye götürülür. Elmas ve Şehnaz burada tanışır. O gece Elmas'ın eşi sobadan zehirlenerek, kayınvalidesi ise fazla insülin enjekte edilmesinden dolayı ölmüşlerdir. Elmas bir yandan sağlık durumu kötü olduğu için, fakat bir yandan da cinayet şüphelisi olduğu için hastaneye getirilir. Zira yaşadığı olaylar sonucunda psikolojik dengesi bozulmuş ve bu nedenle ifadesi alınmamıştır. Şehnaz, destekte bulunmak üzere Elmas ile psikolojik seanslara başlar. Bu terapi seanslarının neticesinde Elmas yavaş yavaş toparlanır ve Şehnaz'a hayatındaki sorunların temelinde yer alan evlilik süreci ve öncesine dair olumsuz tecrübelerini anlatır. Aslında Elmas 13 yaşında iken babasının isteği doğrultusunda evlendirilmek için mahkeme kararıyla yaşı büyütülmüştür. Annesi ise olanlara göz yummuştur.

Elmas'ın zorla evlendirilmiş bir kız çocuğu olarak maruz kaldığı erkek şiddetini nasıl deneyimlediğini anlatan imgeler arasında en güçlülerinden biri koku. Elmas diyor ki: “Her ikisi de kokuyordu. Çok pis kokuyorlardı. Ben de kokmaya başladım.” Yatağında geceleri bu gece gelmesin, ne olur gelmesin diye dua eden bir kız çocuğu imgesi Elmas'ın çaresizliğini ne kadar iyi yansıtıyorsa, duyumsadığı koku da bu şiddetin ruhuna nasıl yapıştığını, bulaşıcı bir hastalık gibi, Elmas'ı nasıl ele geçirdiğini o kadar iyi anlatıyor (Büyükgöze, 2017).

Elmas'ın en büyük korkularından biri, kendisinin yaşadıklarına benzer şeyleri küçük kardeşinin de yaşaması ihtimalidir. Şehnaz da kendi birlikteliğinde ciddi sorunlar yaşar. Cem, sürekli tek başına porno izleyen ve cinsellik algısı bozulmuş bir erkektir. Şehnaz, Cem'in ona karşı tutumlarından ve ilişkisinin gidişatından ötürü huzursuzdur. Adeta Cem'in cinsel ihtiyaçlarını ve imajını tamamlayan bir nesne gibidir. Şehnaz yaşadığı bu huzursuzluk içinde iş arkadaşı Umut (Okan Yalabık) ile yakınlaşmaya başlar ve daha sonra birlikte olurlar. Cem ile olan ilişkileri de kopma noktasına gelir. Şehnaz, bir gece Cem tarafından şiddete maruz kalmış ve gece boyunca evde alıkonmuştur. Sabaha karşı evi terk eder.

Yeşim Ustaoglu'nun Türk Sinemasına verdiği en önemli katkı, kadın hikâyeleri ve stereotiplerin dışındaki kadın karakterler yaratma becerisinde gizlidir. *Bulutları Beklerken*, *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve



son olarak *Tereddüt*'te birbirinden farklı kadın karakterler ve özgün kadın hikâyeleri görmek mümkündür. Kadınlar, etraflarında gelişen olayların birer motifi olarak kalmazlar. Eylemleri ile hikâyelerinin gidişatında yarıklar ortaya çıkarırlar. *Pandona'nın Kutusu* filminin başkarakteri Nusret (Tsilla Chelton), Alzheimer hastası olmasına rağmen onu çağıran dağlara gitmek ister. *Araf*'ın başkarakteri Zehra (Neslihan Atagül) yaşadığı taşrada bunalmakta, çare olarak da yola çıkmak ve büyük bir şehre gitmek istemektedir. Bu yüzden de kamyon şoförü olan Mahur ile birlikte olur. Evlilik dışı hamilelik sorunu ile de kendi kendine baş etmeye çalışır. Kadın karakterler bazen de *Bulutları Beklerken*'in başkarakteri Ayşe-Eleni (Rüçhan Çalışkur) gibi varlığı ile direnirler. *Tereddüt* filminde ise iki başkarakter, ilişki içinde oldukları erkeklerle yaşadıkları sorunları farklı bir biçimde "çözerler". Bu iki karakterin içinde buldukları sosyo-kültürel şartlar her ne kadar farklı olsa da yaşadıkları eril sorunlar benzerdir. Şehnaz orta sınıf bir karakterdir. Prestijli bir mesleği vardır. Birlikte yaşadığı erkekle birlikte yemekler yapar, şarap eşliğinde yer ve partilerde eğlenir. Elmas'ın ise bir mesleği yoktur. Esnaf kocası eve gelmeden önce yemekleri pişirmesi gerekmektedir. Kayınvalidesinin işlerini de yaptığı halde çocuk sahibi olamadığı için kimseye yaranamayan bir kadındır. Bu denli farklı dünyalarda yaşamalarına rağmen sorunları ortaktır: Eril cinsellik ve eril şiddet. Burada bir ayrımı ortaya koymak gerekebilir. Elmas'ın eril şiddete ve şiddetle girift bir biçim kazanmış cinselliğe maruz kalması, tamamen kendi bilinç ve karar alma süreçlerinin dışında gerçekleşmiştir. Elmas'ın önce (filmde ima edildiği üzere) çocuk yaşta babasının tacizine maruz kalması ve daha sonra da -belki de bu yüzden- çocuk yaşta evlendirilmesi kendisi dışında gerçekleşmiştir. Şehnaz'ın yaşadığı problemler ise daha çok kendi yanlış kararları ile ilişkilendirilebilir.

Şehnaz'ın hikayesinde bir tahakküm söz konusu değil. Bir yanlış bilinçten, bir koşullanmadan söz edilebilir: Şehnaz modern bir hayat sürmesine karşın sert ve maço erkek tipini makbul görme konusunda geleneksel toplumsal kodlar içinde kalmış diyebiliriz. Ama Şehnaz'ın tahakküm altında olduğunu düşünmüyorum (Cebenoyan, 2016).

Şehnaz ve Elmas'ın yaşadıkları eril şiddet ve cinsel problemler benzer olmasına karşın maruz kalma biçimleri açısından düşündüğümüzde Şehnaz'ın durumunun çok daha karmaşık olduğunu görmekteyiz. Şiddete tamamen edilgen bir şekilde maruz kalmak ile kendi kararlarının bir sonucu olarak şiddete maruz kalmak arasındaki farktır bu. Okumuş, iş sahibi olmuş, dolayısıyla özgüveni ve ekonomik özgürlüğü olan bir kadın neden bir erkeğin şiddetine uğramak zorunda kalır? Cebenoyan, Şehnaz'ı "sert ve maço erkek tipini makbul görme konusunda geleneksel toplumsal kodlar içinde kalmış" (2016) biri olarak tanımlayarak bu soruyu yanıtlar. Filmin belirli bir bölümüne kadar ne Cem'in "maçoluğundan" ne de Şehnaz ile ilişkilerine dair şiddete yönelme ihtimali olan bir probleminden söz edebiliriz. Şiddet ortaya çıktığında da Şehnaz bunu asla kabul etmemektedir. Önce yapabildiği kadar karşılık vermeye çalışmakta, ardından da evi terk etmektedir.

Şehnaz, birlikte yaşadığı adam ile iyi ilişki içinde olduğu zamanlarda sentetik ve öğrenilmiş cinsellik anlayışına katlanmak zorundadır. İlişkileri kötüleşince de bu kez erkeğin kaba kuvvetine katlanmak zorunda kalır. Elmas ise çok daha zor bir "ilişki" yaşamaktadır. Her gece "Ne olur gelmesin!" diye dua ettiği kocası tarafından aile içi tecavüze maruz kalmaktadır. Elmas'ın psikiyatri seansında üstü kapalı dillendiği ise evlenmeden önce de babasının istismarına maruz kaldığıdır. Bu noktaya kadar melodramatik olabilecek hikâye, kadın karakterlerin eyleme geçmesi ile Ustaoglu üslubuna varır. Elmas'ın kocasını ve kayınvalidesini öldürdüğü, filmde kesin bir biçimde verilmese de özellikle Şehnaz'ın son seansta söylediği sözlerden çıkan sonuç hemen hemen budur. Bir sinir harbi sırasında bu eylemi gerçekleştirmiş ve daha sonra da bu nedenden ötürü olayları hatırlamıyor olması da muhtemeldir. Fakat böyle olsa bile bu durum Elmas'ın yaşadıklarına bir şekilde reaksiyon verdiğini göstermektedir. Şehnaz ise duygusal ve psikolojik gerilimden Umut'a yaklaşarak kurtulmayı başarır. Bir sekansta Cem, birlikte yemek yaptıkları sırada Şehnaz'dan şarap açmasını ister. Şehnaz da "Rakı mı içsek?" diye sorar. Fakat Cem'in isteğini yinelemesi neticesinde şarap içerler. Daha sonra bir başka sekansta Şehnaz aynı yemeği kendi kendine yapar ve "Daha güzel oldu." der.

Yemekle birlikte bu kez rakı içmektedir. Umut'un evinde birlikte oldukları gün de rakı içmektedirler. Kavga ettikleri gün de Cem'in yemeği önünden almasına sinirlenen Şehnaz bütün tabakları yere atar. Kavga etmeye başlarlar. Cem ona ne kadar vuruyorsa, Şehnaz da elinden geldiğince karşılık verir ve gecenin sonunda onu terk eder. Arabası ile taşraya doğru ağlayarak yol alan Şehnaz, filmin son anlarında ağlamayı bırakır ve kendinden emin bir şekilde kameraya bakmaya başlar.

Su, yaşamı simgeleyen en güçlü metaforlardan biridir ve hemen hemen her sanat formunda bu çağrışım farklı biçimlerde ortaya konmuştur. Yeşim Ustaoglu, filmlerinde su imgesini bir anlam yaratma olanağı olarak işlevselleştirmiştir. *Araf* filminin en akılda kalan anlarından biri başkarakter Zehra'nın yağmurda ıslanan ve buğulanan camın içine bakışıdır. *Güneşe Yolculuk* filminin başkarakteri Mehmet (Newroz Baz), yeraltındaki suyun sesinden boruların yerini tespit eden bir çalışandır. Filmin sonunda arkadaşı Berzan'ın (Nazmi Kırık) cenazesini memleketine götürdüğünde, ulaştığı köyün sular altında kaldığını görür. Suyu tekrar bulmuştur ve Berzan'ın tabutunu olması gerektiği yere, suyun içine bırakır. *Tereddüt* filminde bir metafor olarak yer alan su, diğer filmlerine göre daha yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Film -başka birçok sahnede görüldüğüne benzer bir biçimde- karanlık bir deniz ve dalgaları ile açılır. Elmas, yufka almak için evden çıktığında sahile de uğrar ve denizi izler. Şehnaz'ın su ve denizle ilişkisi daha girift bir biçimde kurgulanmıştır. Denizin kenarında olduğu bir anda "Bir şey var burada. Beni kendine çekiyor böyle, ama anlamıyorum." der. Bir rüyasında içinde uyuduğu yatağın ve odanın sular altında kaldığını görür. Bir başka rüyasında da yine denizi ve dalgaları görmektedir. İlişkisinden bunaldığında sığındığı liman Umut ve onun deniz kenarındaki evidir.

Burada değinmemiz gereken anlatsal bir tercih göze çarpmaktadır. "Yeşim Ustaoglu filmin 'koca' rollerini üstlenen erkek karakterlerde olduğu gibi 'olumlu' karakter Umut'a da fazla alan açmamaya özen gösteriyor ve kamerasının odağında asıl olarak kadınları tutmayı tercih ediyor" (Aydemir, 2016). Nispeten olumlanan bir erkek karakter ve Şehnaz'ın onunla yaşadığı ilişkide de Ustaoglu odağını bir an için bile dağıtmıyor. Daha sonraki sahnede Şehnaz ve Umut, evin yakınındaki deniz kıyısında, kayaların üzerinde dalgalarla "kucaklaşırlar". Cinsel penetrasyonu andıran bu oyunun ardından Şehnaz ve Umut birbirlerine sarılırlar ve ardından sevişirler. Bu sevişme, Cem ile yaşanan birlikteliğe benzemez. Filmde bu sevişme sırasında Cem'in erken boşaldığının altı çizilir ve ardından Şehnaz tek başına yatakta iken yüzünü örter ve sessiz bir şekilde ağlar. Umut ile birlikteliğinde ise orgazm olur. Sonunda Şehnaz "onu kendine çeken" deniz ile buluşmuş ve yaşama geri dönmüştür.

#### 4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Auteur yaklaşımı, ortaya çıktığı 1950'li yıllardan itibaren insanların bir sanat olarak sinemaya total bakış açısını değiştirmiş fikirsel bir ivmedir. Auteur yaklaşımı çerçevesinde yapılacak her film değerlendirmesi bu gerçeği tekerrür ederek ilerler. Bir auteur eleştirisi ancak böyle ilerlerse bir yönetmenin auteur olup olmadığı ile veya kendi iç sorunsalları ile oyalanmak yerine sanatın kendisine yönetmen aracılığıyla ulaşmayı başarabilir.

Yeşim Ustaoglu'nun filmlerindeki kendi içinde ve birbirleri ile birlikte varolan anlamsal bütünlük onu bir auteur olarak nitelendirmek için yeterlidir. Bu çalışmada *Tereddüt* filmine bu çerçevede bakılmış ve bu anlamsal bütünlüğe dair izler aranmıştır. Bu izlerden biri Ustaoglu'nun filmlerinde sık sık karşımıza çıkan yolculuk ve yolda olma durumudur. *Tereddüt* filminde de diğer her filminde olduğu gibi yolun -tam da bir filmde olması gerektiği gibi- metaforik bir anlam içinde varolduğu görülmektedir. Şehnaz iki farklı şehir, iki farklı dünya arasında gidip geldikçe film de en başından kurgulandığı gibi bir onun bir Elmas'ın arasında gidip gelir.

## KAYNAKLAR

- Arslan, Mizgin Müjde (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Atam, Zahit (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Aydemir, Şenay (2016). “Tereddüt’e Gerek Yok” (Erişim Tarihi: 30.04.2019) Url: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/12/16/tereddute-gerek-yok/>
- Büker, S. (2010). *Auteur Kurama Giriş, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri içinde*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Büyükgöze, Selime (2017). “Tereddüt’e Dair” (Erişim Tarihi: 29.04.2019) Url: <https://catlakzemin.com/tereddute-dair/>
- Cebenoyan, Cüneyt (2016). “Tereddüt: Yok Mu Aslında Birbirimizden Farkımız?” (Erişim Tarihi: 03.05.2019) Url: <https://www.birgun.net/haber-detay/tereddut-yok-mu-aslinda-birbirimizden-farkimiz-139857.html>
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Stam, R. (1995). *Film Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Yıldız, P. (2008). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.