

## Sofra Sırları'nda Kadın Oluş

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2022  
Kabul Tarihi/Accepted: 14.09.2022  
DOI: 10.46372/arts.1151985

Dr. Öğr. Üyesi Derya ÇETİN  
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
İletişim Fakültesi  
deryacetin@ibu.edu.tr  
ORCID: 0000-0003-3520-4436

### ÖZ

Bu çalışma; Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kadın-oluş kavramıyla Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal'ın Sofra Sırları adlı filmi ele almayı amaçlamaktadır. Çalışma, Sofra Sırları filminin moleküler kadın-oluşlar barındırdığı varsayımına dayanmaktadır. Dolayısıyla film, amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda öncelikle Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat kavramı ve oradan hareketle Deleuze'ün geliştirdiği minör sinema kavramına yer verilmekte ardından oluş ve kadın oluş kavramları irdelenmektedir. Ardından Sofra Sırları filmi "kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma", "özel alan-kamusal alan bulanıklığı" ve "kimliklerin çoğullaşması" başlıklarında çözümlenmektedir. Her türlü düzenlemenin yersizyurdsuzlaştırılma uçları anlamına gelen kaçış çizgileri filmde özellikle Neslihan üzerinde yoğunlaşır. Film, Neslihan'ın; kendisini kocasının hizmetine adanmış, itaatkar, sessiz bir ev kadını hali ile planlı cinayetler işleyen, kendi istekleri doğrultusunda yaşayan hali arasında gidip gelmelerine dayanır. Neslihan'ın bazı tetikleyicilerle doğrusal bir dönüşüme girip sonunda bambaşka biri olma hikayesi değil de; terkedilmesi ve aldatıldığını öğrenmesiyle bir dönüşüme girmesi ama orada da kalamayıp tekrar eski haline dönmesi ve sonra tekrar cinayet işlemesinden oluşan bir döngünün sürekli kendisini tekrarlama söz konusudur. Sonuç olarak Sofra Sırları filminde anlatıdaki hemen hemen bütün kadınların başlangıçta klişe bir kategori olarak kuruldukları ancak film boyunca moleküler ya da rizomatik bir kadın-oluş sürecine girdikleri söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** sinema, film eleştirisi, kadın-oluş.

Çetin, D. (2022). Sofra Sırları'nda Kadın Oluş.  
*ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, 296-313.

## Becoming Woman in *Table Secrets*

### ABSTRACT

This study aims to evaluate Ümit Ünal's film called *Table Secrets* within the framework of Gilles Deleuze and Felix Guattari's concept of becoming-woman. The study is based on the assumption that the movie *Table Secrets* contains molecular becoming-woman categories. Therefore, the movie was selected by purposive sampling method. According to purpose of the study, first of all, Deleuze and Guattari's concept of minor literature and from there the concept of minor cinema developed by Deleuze are included, and then the concepts of becoming and becoming-woman are examined. Then, the movie *Table Secrets* is analyzed under the titles of "lines of flight and deterritorialization", "blurring of private-public space" and "pluralization of identities". Lines of flight, which mean the deterritorialization of all kinds of arrangements, focus especially on Neslihan in the film. The film is based on Neslihan's oscillation between her identity as a quiet, obedient housewife and her cold-blooded identity who commits planned murders. As a result, it can be said that almost all the women in the narrative in the movie *Table Secrets* were initially established as a stereotypical category, but they entered a molecular or rhizomatic becoming-woman process throughout the movie.

**Keywords:** cinema, film criticism, becoming woman.

## GİRİŞ

Minör-oluş kavramı, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Kafka'nın yaşamından ve eserlerinden hareketle kaleme aldıkları 'Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin' başlıklı çalışmaya dayanmaktadır. Deleuze ve Guattari'ye göre edebiyat mesajlar ilettiği için değil; okuyucuyu anlamların üretildiği işaretlere ve duygulara götürdüğü için önemlidir (Colebrook, 2013, s. 154). Deleuze ve Guattari minör edebiyatı "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurdsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 25) şeklinde tanımlayarak azınlık edebiyatının üç temel özelliğini ortaya koyarlar. Minör edebiyatın ilk özelliği olan tanımından da anlaşılacağı üzere "dil yersizyurdsuzlaşması"dır. İkinci özelliği ise büyük edebiyatlarla karşılaştırılmasıyla ortaya çıkar. Buna büyük edebiyatlarda politik ve bireysel olan arasındaki sınır belli iken; minör edebiyatta her şeyin siyasi bir niteliği bulunmaktadır. Minör edebiyatın son özelliği ise anlatı içindeki hemen her şeyin "kolektif bir değer taşımasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 25-27). Minör edebiyatla temellenen minörlük ya da minör-oluş, kapitalist temsil sisteminin, baskıcı ekonomik yapının ve toplumsal oluşumların 'dışında' kalanların ve kaçışa meyyal olanların bulunduğu bir uzamı ve eylemliliği öngörür (Kara, 2014, s. 241).

Deleuze minör edebiyatın temel özelliklerinden hareketle Sinema II Zaman-İmge kitabının (2021) 'Sinema, Beden ve Beyin, Düşünce' başlıklı bölümünde modern politik sinemanın üç temel bileşenini ortaya koyar. Bunu yaparken klasik politik sinema ile modern politik sinemayı kıyaslar. Bu doğrultuda minör sinemanın ilk özelliği klasik sinemada halk ezilmiş ya da bastırılmış olsa bile mevcuttur, oysa modern sinemada halk henüz ya da artık yoktur. Klasik ve modern politik sinema arasındaki ikinci temel fark politik ve özel olan arasındaki sınırların bulanık olmasıdır (Deleuze, 2021, s. 264-267). Modern politik sinemanın son özelliği de klişeleri yeniden üretmeye ya da onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaya direnmesidir. İki durumda da sömürgeleştirilmiş bir halk imgesi oluşturulur. Bu yeni bir halkın oluşumunu mümkün kılmak yerine klişelerle ve olumlu önyargılarla gösterilen halk imgesinin dondurulmasına neden olmaktadır. Böylece halkın gelecekte farklı bir şeye dönüşmesi önlenmektedir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 75). Minör sinema; majör olan karşısında azınlık konumunda olan kadın, çocuk, hayvan gibi minör grupların sinemasıdır.

Tahsin Yücel (2018) 'Mutfak Çıkmazı' isimli eserinde mutfakçı bir çıkmaz olarak nitelendirir. Oysa eserde mutfak, hikayenin ana karakterinin içinde bulunduğu

durumdan çıkmasına olanak sağlayarak bir kaçış çizgisi sunar. Benzer olarak Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* (2017) filminde başkarakter Neslihan da mutfakta yemekler yaparak oluş sürecine girer. Sinem Evren Yüksel, filmin “kadınları geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde tanımlayan, ev/yuva kavramı üzerinden onları özcü bir kimliğe hapseden ataerkil iktidar anlayışına karşı eleştirel bir bakış sun[duğunu]” (Yüksel, 2021, s. 226) belirtmektedir. Dolayısıyla bu çalışma *Sofra Sırları* filmini Gilles Deleuze'ün minör sinema kavramı doğrultusunda ele almayı amaçlamaktadır. Amaçsal örneklem yöntemine göre belirlenen film, minör sinemanın üç temel özelliği doğrultusunda değerlendirilmektedir. Dolayısıyla öncelikle oluş, minör-oluş ve kadın-oluş kavramları irdelenmekte ardından minör edebiyat ve minör sinema kavramları tartışılmaktadır. Ardından, çalışmaya konu olan film; “kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma”, “kamusal alan-özel alan bulanıklığı” ve “kimliklerin çoğullaşması” alt başlıklarında çözümlenmektedir.

### **Oluş, Minör-Oluş, Kadın-Oluş**

Georg Lukács, (2014, s. 39-40) “Roman Kuramı” isimli eserinde bir hayat biçimi olarak felsefenin daima ‘iç’ ile ‘dış’ arasındaki mesafenin bir belirtisi, benlik ve dünya arasındaki özsel farklılığın göstergesi, ruh ve edimin uyumsuzluğunun işareti olduğunu belirtmektedir. Mutlu çağların felsefesi olmadığına dikkat çeken Lukács'a göre bütünselliğin olduğu bu çağlarda insanın iç ve dış ayrımı bulunmamakta; bu da ruh için bir ‘ötekilik’in olmadığını göstermektedir. Kırılgan bütünsellik, Antik Yunan'da parçalanmış ve iç ile dış arasına mesafe girmiştir. Bu mesafe, özellikle modern felsefede öznenin kendisini varoluşun tek hakimi kılmasıyla iyice belirginleşmiştir. Modern felsefe René Descartes'in ‘cogito’ kavramıyla başlamış, bu kavram deneyimin verildiği öznenin farklı formları olarak düşünülmüştür (Çüçen, 2003, s. 14-15). Cogito’da her şey belirlenim (düşünüyorum) ve belirlenmemiş (düşünmek için ‘var’ olmak) varoluşu içermekte ve o düşünen öznenin varoluşu olarak görülmektedir (Deleuze, 2017, s. 125). Varlığı ve düşünme yetisi kaim olan bu epistemolojik özne, yirminci yüzyıla kadar Batı felsefesine egemen olmuştur. Fakat zamanla ‘bilen özne’ ile ilgili geleneksel inançlardan ve sabitliklerden sağlıklı bir kopuşa ihtiyaç duyulmuştur (Braidotti, 2019, s. 138).

Fenomenolojiyle birlikte özellikle Husserl ve Heidegger hayata sabit bakış açılarıyla bakmak yerine ‘zaman’ ve ‘oluş’ kavramlarını öne çıkarmışlardır. Radikal bir fenomenoloji eleştirisi yapan Deleuze'e göre de görünüşler, deneyimleyen

zihin veya özne gibi temelsizdir (Colebrook, 2013, s. 15-16). Deleuze, "Différence et Répétition " (1968) kitabında özdeşlik ve zıtlık kavramlarının yerine fark ve tekrar kavramlarını yerleştirmekte ve 'oluş' kavramını önermektedir (Deleuze, 2017). Böylece özdeş öznenin çözülmesi, benliğin başkalaşımlara ve 'oluş'umlara açılması söz konusu olur (Conley, 2000, s. 22). "[Oluş] bir yakınlık ve ayırt edilemezlik bölgesi, kimsenin olmadığı bir ülke, iki uzak ya da bitişik noktayı süpüren, birini diğerinin yakınına taşıyan yerelleştirilemez bir ilişki"nin oluşumunu ifade etmektedir (Pisters, 2022, s. 106). Deleuze ve Guattari felsefesinde 'olmak'ın aksine özneleşmeye karşıt olarak 'oluş' önem taşımaktadır (Albertsen ve Diken, 2014, s. 161). Böylelikle "kurulan, bir ve bölünmez olmayan özne, sürekli 'oluş'un etkin zaman kipine karşılık gelen bir zamana yerleşmektedir" (Braidotti, 2019, s. 136). Bu durum, bir nesneye atfedilen bütün sabit kimliklerin onun yalnızca değişmeden önce görünürdeki durağanlık safhasından başka bir şeyi ifade etmediğini gösterir. Diğer bir ifadeyle kimlik, ne kadar durağan görünse de aslında sürekli hareketlidir. Kimliğin sürekli hareketli olması ise her daim 'oluş' halinde olmayı ifade eder (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 65-66). Oluş her zaman bir azınlık-oluşu içeren moleküler bir süreçtir (Pisters, 2022, s. 106). Oluş, "bir kaçıştır, olumsuz ya da karşıt değildir" (Kaya, 2014, s. 283). Deleuze'e göre bir şey 'oluş'makta ise oluştuğu şey de kendisi kadar değişmekte ve dönüşmektedir. Oluş ne öykünme ne de yeniden üretimdir; daha ziyade vurgulu bir yakınlık ve yoğun karşılıklı bağlantılılıktır (Braidotti, 1994, s. 5). Bu ikili kapmalar, "iki saltanat arası düğünlerdir." Düğünler ise çift olanın tam tersidir. Bu durumda kadın-erkek, insan-hayvan, yetişkin-çocuk vb. gibi ikili işleyişler söz konusu değildir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 16). Deleuze oluş kavramını açıklamak için orkide ve eşekarası anekdotunu ortaya koyar: "Orkidenin bir eşekarası imgesi oluşturma havası vardır, fakat aslında orkidenin eşekarası-oluşu, eşekarasının da orkide-oluşu, ikili bir kapmanın oluşudur; çünkü her birinin oluşu oluşanın değişmesinden daha az değişken değildir. Eşekarası orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda da orkide eşekarasının cinsel organı olur (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 16-17)".

Deleuze oluş kavramını çeşitli azınlık gruplar bağlamında ele almaktadır. Azınlık ve çoğunluk birbirinden sayı ile ayrılmaz. Azınlıkta olanlar çoğunluktan nicel olarak fazla olabilir. Çoğunluğu tanımlayan şey uygunluk ile ilişkili bir modeldir. Örneğin, kentte yaşayan, yetişkin, erkek, ortalama bir Avrupalı şeklinde ifade edilebilir. Oysa azınlığın bir modeli yoktur, o oluştur, süreçtir (Deleuze, 2013, s. 183). Bu doğrultuda toplumda ikincil konuma yerleştirilen ve ötekileştirilen kadın, çocuk,

hayvan, siyah vs. gibi gruplar minör (azınlık) olarak nitelendirilmektedir. Hiyerarşik olan bu karşıt çiftlerdeki ayrışma temelde majör ile minörün ayrışmasıdır (Zourabichvili, 2011, s. 92). Majör olanın karşısına konumlandırılan minör-oluş için gidiş ya da kaçış çizgisine gereksinim vardır. Kaçış çizgisi için ise "toplum, normlar ve aile"nin altına girmek gerekmektedir. Burada altına girmek, onların "dışına çıkmak" veya "dışında yaşamaktır" (Akay, 2015, s. 168). Minör-oluş veya azınlık-oluş ancak kaçış çizgisiyle kapitalizm, bürokrasi, iktidar ilişkileri, ataerkil ideoloji gibi baskı unsurlarının dışına çıkarak mümkün olur. Deleuze'e göre kaçış çizgisi bir yersizyurdsuzlaştırmadır. Burada kaçmak; gitmek, kurtulmak, çizgi çekmek anlamına gelir. Minör-oluş baştan yapılmış bir şey değildir; daha ziyade ilerleyen kaçış çizgileri üzerinde meydana gelmektedir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 59).

Kültürel süreçte içselleştirilen en temel ikili yapı kadın ve erkek olarak karşımıza çıkmakta; bu dikotomide kadın 'minörite/azınlık' erkek ise 'majorite/molar' kendilik olarak ifade edilmektedir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 67). Rosi Braidotti'ye (2019, s. 159) göre Batı bireyciliğinin prototipi haline gelen kadın ve erkek ikiliği ile kadının ötekiliğini onayan bütün cinsiyetli kimlikler çözümlenmelidir. Çünkü bu ilişkiler yetişkin erkek tarafından tanımlanmış dikotomilerdir. Dolayısıyla kadın kimliğinin olumlanmasıyla gerçekleşen bir özgürleşme doğal değildir. Bu durumda kadın, yalnızca tahakküm ilişkisine göre belirlenen roller, davranışlar ve tavırlar ile şekillenecektir (Zourabichvili, 2011, s. 92-93). Deleuze bu noktada 'kadın-oluş' kavramına dikkat çekmektedir. Çünkü kadın-oluş diğer yersizyurdsuzlaşma ya da oluş formları arasında bir referans oluşturması açısından öncelikli bir konuma sahiptir. Kadın-oluş diğer tüm oluşların başladığı ve ondan geçtiği bir anahtardır (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 277). Bunun iki temel nedeni bulunmaktadır. İlk olarak erkek majör bir biçim olduğu için erkek-oluş söz konusu değildir. İkinci neden ise cinsel arzunun kişisel olmayan ve sınırlı olmayan doğasıyla ilişkilidir (Colebrook, 2013, s. 182-184). Deleuze ve Guattari 'kadın'ı veya 'kadın-oluş'u minör olarak nitelendirmektedir. Sayıları her ne olursa olsun kadın, minördür. Kadının minör olmasının sebebi nicel olarak azınlıkta olmaları değildir; kadın için bir standardın olmamasıdır (Demirtaş, 2014, s. 340). Deleuze ve Parnet kadınların geçmişlerinden, bugünlerinden ve geleceklerinden kurtulmaları için öncelikle bir 'oluş' sürecine girmeleri gerektiğini belirtmektedir (1990, s. 16). Claire Colebrook insanı yeni olanaklara açma imkanı sağlayan kadın ve kadın-oluşu şu şekilde ifade eder: Kadın, kadınların ne uğruna mücadeleye verdiği için çok fazla tartışma yaşandığı kadın hareketinin ilk yıllarında olduğu gibi, ancak oluşta açık bir

biçim olarak kalması koşuluyla minör bir terimdir. Bir terim bir kimliği yaratmaktan çok onu ifade eder hale geldiğinde ise majör olur. "Kadın" bir kez yeni bir standart olarak bakım, çocuk büyüme, pasiflik veya şefkatin cisimleşmesi olarak kullanıldığında majör olur: Bu kriterleri karşılamayanları dışlar hale gelir (Colebrook, 2013, s. 139).

Verena Andermatt Conley (2000, s. 22) 'kadın-oluş' ifadesinin altında "arzunun yoğunluğu, sınırsız hareketler ve metamorfozlar, öznenin düzenleyicisi olarak Oidipus'un ortadan kaldırılması, molar erkeğin eleştirisi" gibi karmaşık kavramların ve bağlamların yattığını belirtmektedir. Kadın-oluş, kadınlar kadar erkekleri de etkilemektedir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 291). Çünkü bu kavram, bedenlerimizi, deneyimlerimizi, kurumlarımızı ve tarihlerimizi düzenleyen erkek-kadın, heteroseksüellik-eşcinsellik, erillik-dişillik gibi cinsel ikiliklerin katı hiyerarşilerini bozar. Deleuze ve Guattari, cinselliğin ikili örgütlenmesini yersizyurdsuzlaştırmak için hem kadınların hem de erkeklerin kadın-oluş sürecinde olması gerektiğini belirtmektedir; cinsellik ancak o zaman "birçok kontrol edilemeyen oluşum olan bir cinsiyetin üretimi" haline gelir. Bu arzunun serbest bırakılması; bir yaşamın açılması ve temsili olmayan algılanamaz-oluşun eşiğidir (Sotirin, 2005, s. 103). Kadının erkek gibi bir model olmaması, arzusunu da farklılaştırmaktadır. Deleuze ve Guattari kadın-oluşu, "kökensel bir nesnenin yitilmesi veya bastırılması ile başlamayan yeni bir arzu anlayışının saçılması olarak kabul ederler. Kadın-oluş, kişisel öncesi, anti-ödipal ve bizatihi devrimci bir arzudur" (Kaya, 2014, s. 285).

### **Minör Edebiyat ve Minör Sinema**

Gilles Deleuze ve Felix Guattari 'Kafka-Minör Bir Edebiyat İçin' isimli çalışmalarında Kafka'nın hem özel yaşamından hem de metinlerinden hareketle minör edebiyat kavramını ortaya koyarlar. Minör edebiyat "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurdsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 25). Minör edebiyatın ilk temel belirleyeni "dilnin yersizyurdsuzlaşmadan etkilenmesidir." Kafka bu noktada Praglı Yahudilerin yazıya erişmesindeki engellerden bahsederek edebiyatta üç imkansızlıkla karşı karşıya olduklarını ifade etmektedir (Demirtaş, 2014, s. 342). Bunlardan ilki; "yazmamanın imkansız olması", ikincisi "Almanca'da başka türlü yazmanın imkansızlığı", üçüncüsü ise "Almanca yazmanın imkansızlığıdır". Buna göre çoğunluk ve azınlık gruplarının dilleri iki ayrı dil değil; aynı dilin iki farklı uygulamasıdır. Azınlık dili özelliklerinden dolayı

çoğunluk dilini ya da anadili yersizyurdsuzlaştırmaya imkan tanımaktadır (Akay, 2000, s. 172). Diğer bir ifadeyle anadilin minör kullanımı anlaşılmasız biçime dönüştürülmesini değil, anlamlandırılmayan seslerin özgürleşmesini ve yersizyurdsuzlaşmasını ifade etmektedir (Bogue, 2002, s. 157). Böylece majör dili kekeleyerek, tekrarlatarak veya sabuklatarak ana dilin içinde bir çeşit yabancı dil oluşturulur (Demirtaş, 2014, s. 345).

Minör edebiyatın ikinci özelliği bu edebiyattaki hemen her şeyin politik bir özelliğinin olmasıdır. Büyük edebiyatların aksine minör edebiyatın “daracık mekanı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar” (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 26). Başka bir ifadeyle özel yaşam veya bireysel olan doğrudan siyasal veya toplumsal güçlerle birleşmektedir. Minör edebiyatta bireysel (özel alan) ile toplumsal (kamusal alan) arasındaki ilişki karmaşık ve sınırlar bulanıktır. Bu edebiyatlarda aşk, evlilik veya aileye ilişkin meseleler doğrudan politik özelliklere sahiptir (Demirtaş, 2014, s. 346).

Minör edebiyatın üçüncü ve son özelliği ise “her şeyin kolektif bir değer kazanmasıdır”. Bu edebiyatlara bakıldığında öznenin yerine kolektif sözcelem düzenlemelerinin yer aldığı görülmektedir (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 27-28). Minör edebiyatlar “kolektif kurgular yaratırlar, genel veya evrensel bir özne imgesinden sürekli uzaklaş[ırlar]” (Colebrook, 2013, s. 163). Deleuze ve Guattari için edebiyat, dil ve yazmak önemlidir. Çünkü dil, bir eylem tarzıdır, kelimelerle bir şeyler yapmanın bir yoludur (Bogue, 2005, s. 111).

Deleuze ve Guattari minör edebiyatın üç temel özelliğini ortaya koyduktan sonra Deleuze ‘Sinema II Zaman-İmge’ (2021) isimli çalışmasında minör edebiyatın özelliklerinden hareketle minör sinemanın ne olduğunu ve temel bileşenlerini belirler. Deleuze klasik ve modern politik sinemayı karşılaştırarak minör sinemanın özelliklerini ortaya koyar. Buna göre minör sinemanın veya modern politik sinemanın ilk önemli özelliği, klasik politik sinemada halk baskılanmış ve egemenlik altına alınmış dahi olsa mevcuttur. Oysa modern politik sinemada halk (artık veya henüz) yoktur (Deleuze, 2021, s. 264-265). Minör sinemanın ikinci önemli özelliği politik olan ile özel olan arasındaki sınırla ilgilidir. Klasik politik sinemada her ne olursa olsun bireysel ve toplumsal olan arasında bir sınır söz konusudur. Fakat modern politik sinemada özel alan ile kamusal alan arasındaki sınır bulanıktır (Deleuze, 2021, s. 266). Minör sinemanın son özelliği ise klişeleri yeniden üretmeye veya onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaya direnmesidir. İki durumda da sömürgeleştirilmiş bir halk imgesi oluşturulur. Bu yeni bir halkın oluşumunu mümkün kılmak yerine klişelerle ve olumlu önyargılarla gösterilen



halk imgesinin dondurulmasına neden olmaktadır. Böylelikle halkın gelecekte farklı bir şeye dönüşmesi önlenmektedir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 75).

## YÖNTEM

Deleuze ve Guattari *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*'da (*Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*) Oedipus Kompleksini farklı araçlarla devam ettirilen sömürgeciliğin bir biçimi olarak tanımlamışlar ve sinema teorisine etkide bulunmuşlardır. Uzun zaman yeraltından ilerleyen bir akım olarak Deleuze'ün etkisi 1990'ların sonlarında film teorisinde daha görünür hale gelmiştir (Stam, 2014: 264). Minör sinema, son yıllarda Türkçe literatürde de sıkça tartışılan konulardan biridir. Fakat minör sinema ile ilişkilendirilen kadın-oluş kavramı üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir (Aydınlık, 2015; Eken, 2016; Bozkurt Avcı, 2017; Öztürk, 2018; Barış, 2019; Özçınar, 2021). Bu doğrultuda çalışmanın temel problemi; Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş kavramının Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* adlı filminde nasıl tezahür ettiğini irdelemektir. Çalışma, *Sofra Sırları* filminin kuramsal kısımda tartışılan moleküler kadın-oluşlar barındırdığı varsayımına dayanmaktadır. Dolayısıyla film, amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçsal örnekleme "belirli kişiler veya faaliyetler, özellikle sorularınız ve hedeflerinizle ilgili olan ve diğer seçeneklerden elde edilemeyen bilgileri sağlamak için bilinçli olarak seçilir" (Maxwell, 2013, s. 99). Örnekleme olarak seçilen film, metin analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Metin analizi kültürel araştırmalarda, medya araştırmalarında, kitle iletişiminde, sosyoloji ve felsefede kullanılır (McKee, 2003: 1). Metin analizi "film ile yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümlenme biçimi"dir (Mutlu, 2004: 210). Bu doğrultuda *Sofra Sırları* filmi; Deleuze ve Guattari'den edinilen kavramsal araçlarla irdelenmekte; kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma, kamusal alan ve özel alanın bulanıklığı ve kimliklerin çoğullaşması başlıkları altında ele alınmaktadır.

## BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu başlıkta *Sofra Sırları* (2017) filmi Deleuze ve Guattari'nin kadın oluş kavramı açısından değerlendirilmektedir. Bu amaçla öncelikle filmin kısa öyküsüne yer verilmekte ardından film "kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma", "kamusal alan-özel alan bulanıklığı" ve "kimliklerin çoğullaşması" alt başlıklarında çözümlenmektedir.

### **Filmin Kısa Öyküsü**

Neslihan hayatını kocası Ethem'e hizmet etmeye adanmış, yemek yapmayı seven hayalperest bir ev kadınıdır. Ethem'in işyerinden arkadaşları Ahmet, Mehmet ve onların eşleri Müjgan ve Kamile ailecek görüşmektedirler. Ethem'in alt kattaki komşuları Meral'le ilişkisi olmuştur ancak Meral son zamanlarda Mehmet'e aşık olmuş, onunla ilişki yaşamaya başlamıştır. Ethem bunu öğrenince işyerinden arkadaşlarıyla beraber çaldığı paralarla birlikte Meral'le kaçmak ister. Neslihan'ı terk ettiği gece boğazına yemek kaçar ve Neslihan müdahale etmeyerek ölmesine göz yumar, paraları da saklar. Daha sonra Meral'i de zehirleyerek öldüren Neslihan çiçekçide çalışan Ramazan'la birlikte olmaya başlar. Bir akşam Ahmet ve Mehmet işyerinden birlikte çaldıkları paranın hesabını sormak için Neslihan'ın evine gelirler. Neslihan Ahmet'i vurur, Ramazan Mehmet'i öldürür. Ramazan cesetlerden kurtulma işini üstlenir. Ertesi gün Neslihan bütün parayı Kamile ve Müjgan'a verir. Kamile ve Müjgan hayallerindeki işi kurmak için köye giderler. Bu esnada Ramazan polise yakalanmış ve her şeyi anlatmıştır. Arama emriyle eve gelen polisler hiçbir şey bulamazlar. Karakolda Ramazan'la yüzleşen Neslihan her şeyi inkar eder, bütün suç Ramazan'a kalır. Neslihan'ın evden valizini alıp çıkmasıyla ve İstanbul'da vapurda görünmesiyle film biter.

### **Kaçış Çizgileri ve Yersizyurdsuzlaşma**

Her türlü düzenlemenin yersizyurdsuzlaştırılma uçları anlamına gelen kaçış çizgileri filmde özellikle Neslihan üzerinde yoğunlaşır. Film, ana karakter Neslihan'ın; kendisini kocasının hizmetine adanmış, itaatkar, sessiz bir ev kadını hali ile planlı cinayetler işleyen, kendi istekleri doğrultusunda yaşayan hali arasında gidip gelmelerine dayanır. Gidip gelme ifadesi özellikle önemlidir çünkü Neslihan'ın bazı tetikleyicilerle doğrusal bir dönüşme girip sonunda bambaşka biri olma hikayesi söz konusu değildir. Daha ziyade Neslihan'ın terkedilmesi ve aldatıldığını öğrenmesiyle bir dönüşüme girmesi ama orada da kalamayıp tekrar eski haline dönmesi ve sonra tekrar cinayet işlemesinden oluşan bir döngünün sürekli kendisini tekrarlaması söz konusudur. Filmin mizah tonuna uygun olarak hizmetkar, fedakar, pasif ev kadınının bir karikatürü denilebilecek Neslihan'ın bu abartılı kimliği, Ethem onu terk ettiğinde üstelik bunu alay ederek yaptığında sarsılır. Aslında filmin başından itibaren Ethem'in kendisini aldattığının ipuçlarını görmektedir -ilk sahnede kahvaltısını yapıp işe gitmek için evden çıkan Ethem'in arkasından baktığında apartmanın önünde alt komşuları

Meral'i beklediğini ve onu işe bırakmak için ısrar ettiğini görmesi gibi- ancak tepkisiz kalmaktadır. Neslihan'ın dönüşümü Ethem'in öldüğü gece başlar. Neslihan'ın bu sekanstaki<sup>1</sup> durumu bir planlılık hali değildir ancak plansızlık hali de değildir. Kocasını bıçaklamaya niyetlenmesi anlık bir gelişme olmasına karşın sonrasında olanlar kendiliğinden gelişmiş gibi görünmekle birlikte güzel bir planlılık da içerir. Bu akıl dışı görünen davranışı, yani kocası ölürken pilav yapmaya çalışması ve “fıstıksız pilav olmaz” diyerek markete gitmesi, olayı, kendisi evde yokken, kocası tek başına bir kaza geçirmiş ve ölmüş gibi göstermiştir. Nitekim polislerin yanında komşularına sarılıp abartılı bir ağıt yakması Neslihan'ın eski kimliğinden sıyrılıp iyi rol yapan soğukkanlı birine dönüştüğünü düşündürecek gibi olsa da kısa süre sonra çiçekçi Ramazan'la başlayan ilişkisi durumu yine tersine döndürür. Ramazan'a “gitme sana yemek yaparım çamaşırlarını yıkarım” demesi ondan beklentisinin ne olduğunu özetlemektedir. Her akşam saat yediyi vururken eve gelen Ethem'in yerine, bu kez aynı saatte eve Ramazan gelmektedir. Aynı masada, aynı sandalyeye Ramazan oturmakta, önüne konulan yemeği yemektedir. Neslihan, Ethem yerine Ramazan'ın omuzlarına masaj yapmaktadır. Ancak Neslihan bu noktada da kalmaz. Bir sürece -bir oluş sürecine- girmiştir ve kocasının kendisini aldattığı Meral'i planlı bir şekilde öldürür. Ethem'in şirketten paraları birlikte çaldıkları Ahmet ve Mehmet paranın hesabını sorduklarında onları da yaralar ve Ramazan'ın onları öldürmelerine göz yumar. Diğer taraftan kocasının şirketten çaldığı paraları kendisinde tutabilecekken Kamile ve Müjgan'a bağışlar. Ve bütün suçu yakalandığı zaman kendisini ihbar eden Ramazan'ın üstüne yıkarak İstanbul'a gitmesiyle film biter. Filmin tamamı boyunca Neslihan ne orada ne burada ya da hem orada hem burada veya Deleuze'ün ifadesiyle bir oluş sürecindedir.

Filmde kadın oluş açısından üzerinde durulması gereken diğer karakterler

1 O akşam Ethem gece eve gelmeyeceğini söylemesine karşın gergin bir şekilde eve gelir. Hemen arkasından kapıya gelen çiçekçi Neslihan karşılar. Çiçekçi çiçeklerin Ethem Bey'den olduğunu söyleyince önce kendisine zanneder, kartta “ya bu gece ya da asla” yazmaktadır. Çiçekçi Meral Hanım'ı sorar, o esnada Ethem sinirli şekilde kapıya gelerek Neslihan'ı içeri gönderir. Çiçekçiye de çiçekleri alt kata götürmesini söyler. Neslihan çiçeklerin Meral'e olduğunu anlamasına ve kartta yazan yazıyı görüp kocasının Meral'le kaçıp kendisini terk edeceğini anlamasına karşın kocasına hizmet etmeye devam eder. Ethem Neslihan'a kendisini boşadığını artık her şeyin bittiğini söylediğinde bile Neslihan “sana bir pilav yapayım” deyip kalkıp mutfığa gider. Durumunu korumadaki bu sinir bozucu ısrar, Ethem'in önündeki yemekleri eleştirilmesiyle kırılmaya başlar. Mutfaktan büyük bir bıçak alıp içeri gelir. Ethem bıçağı görünce güler ve onla alay eder. Gülerken boğazına yemek kaçır, Ethem yardım ister ancak Neslihan yardım etmez, sessizce Ethem'in nefessizlikten dengesini kaybederek düşmesini ve kafasını sehpaye çarpmasını izler. Aslında Ethem'in boğazına yemek kaçmasa Neslihan onu öldürecek ya da hiç değilse öldürmeyi deneyecektir. Yerde yatan kocası nefessizlikten çırpınırken arkasını dönüp mutfığa gider ve pilav yapmaya başlar. Neslihan paniğe kapılmıştır ancak kendisini sakinleştirmek için yemek yapmaya çalışmaktadır. Evde fıstık kalmadığını görünce giyinip markete fıstık almaya gider, dönüşte de kocasını o halde yeni bulmuş gibi çiğlik atar. Ardından eve komşular ve polisler dolar.

Meral, Kamile ve Müjgan'dır. Neslihan'ınki kadar belirgin olmasa da Meral de anlatı içinde durum değiştirir. Meral başlangıçta Neslihan'ın olmadığı "her şey"dir denilebilir. Bekar, yalnız yaşayan, kendi parasını kazanan, neşeli, duygusal, sağlıklı beslenmeye takıntılı, bakımlı bir kadın olarak resmedilir. Neslihan'ın onu zehirlediği akşam ise belki yediği zehirli mantarın etkisiyle belki de kendiliğinden Ethem'le arasında geçen her şeyi Neslihan'a itiraf eder ve ondan özür diler. Meral'in o gece söylediği; "bu pis herifler bizi mahvetti, bizi elbezi gibi kullanıp attı, bunlar bizi hak etmiyor, biz daha iyilerine layıgız" sözlerinde hem bir taraf değiştiriş görmek mümkündür hem de bu sözler bir birlik olma çağrısı olarak okunabilir. Mehmet'e aşık olarak, geçmişte Ethem'le birlikte olarak Neslihan ve Kamile için tehdit oluşturan onların karşısında duran Meral şimdi kendisini Neslihan ve Kamile'yle birlikte konumlandırmaktadır. Kamile ve Müjgan ise Neslihan tarafından kendilerine verilen parayla bambaşka bir hayata geçiş yaparlar. Kocalarının ölümünden duydukları üzüntüyü saniyeler içinde unutup köyde kır lokantası açmalarını sağlayacak parayı alıp neşe içinde giderler.

### **Kamusal Alan-Özel Alan Bulanıklığı**

Neslihan'ın yumuşakbaşlı ev kadını ve soğukkanlı katil kimliği arasında yaşadığı bölünme gibi film de ikili bir üslup içerir. Bir yandan son derece karanlık, kasvetli, düşük renk ve aydınlatma değerleriyle verilen filmin ana öyküsü akarken, diğer tarafta; parlak, ışıl ışıl, canlı ve çarpıcı renklerle bezeli Neslihan'ın hayal sahneleri yer alır. Filmin ikonografisinin yanı sıra ses rejimi de bu tezatlığı destekler. Karlı bir kış döneminde Mudanya ilçesinde geçen filmin hemen hemen her sahnesine rüzgar uğultusu eşlik ederken hayal sahnelerine kahkahalar, alkışlar ve canlı bir sabah kuşağı programı müziği eşlik eder. Film boyunca hayal sahnelerinin ve gerçek sahnelerin ses kuşakları bazen üstüste biner. Aslında hayal sahneleri merkeze alınırsa, bütün film Neslihan'ın, *Sofra Sırları* adlı her sabah izlediği ve kendisini sunucusu olarak hayal ettiği sabah programında hayatını anlatmasından ibaret hale gelir. Şu farkla ki; Neslihan'ın hayatı ne denli kusurlu, karanlık, kasvetli, ıssız ve üzücü resmediliyorsa hayal sahneleri de o denli ışıl ışıl, renkli, neşeli, kalabalık ve aydınlıktır. Kaldı ki Neslihan'ın kocası hakkında söyledikleri de gördüklerimizle taban tabana zıttır. Neslihan'ın hayalindeki programda "kocam bana karşı hep çok nazikti, her zaman kibar ve her zaman sevgi dolu" demesini takip eden sahnede eve gelen Ethem'in konuşmak yerine bazı homurtularla iletişim kurması, içki istediğini, yemek istediğini, ne kadar istediğini anlaşılabilir bazı hecelerle ifade etmesi bunun örneklerinden biridir. Neslihan şizofrenik

bir yarılma yaşamaktadır<sup>2</sup>. Berbat hayatını programda süslü cümlelerle anlatıp bir nevi temize çekmeye çalışırken kocasının kendisini terk etmesiyle fedakar ev kadını kimliğinin sarsılması gibi programdaki duruşu da sarsılmaya başlar. Artık programda kusursuz koca, kusursuz yemekler, kusursuz evlilik, kusursuz komşular, kusursuz kadından oluşan bir hayat anlatmak yerine gerçekte olanları anlatmaya yaklaşır. Anlattıkları tam olarak gerçekler olmadığı sadece yaklaşık olarak gerçekler olduğu için yaklaşmak kelimesi seçilmiştir. Neslihan'ın tam olarak gerçekleri anlattığı tek yer filmin sonundaki hayal sahnesidir. "Aslında siz de yoksunuz" der demez seyirciler yok olur, ışıklar söner ve Neslihan hayal dünyasını yıkıp gerçek dünyaya geri döner. Dolayısıyla, jenerikte verilen Neslihan'ın İstanbul'daki terk edilmiş evine ait görüntüler hariç tutulacak olursa, Neslihan'ın yemek tarifleri verip hayatını anlattığı televizyon programıyla başlayan film, Neslihan'ın bu hayali yıkıp oluş halinde -ama ne olacağı henüz belli olmayan bir oluş halinde- gerçek dünyaya dönmesiyle biter.

### **Kimliklerin Çoğullaşması**

Filmdeki kadın karakterlerin tümü anlatının başında klişe bir kadın tiplemesine yakın görünmektedir. Neslihan gibi Kamile ve Müjgan da kötü giden evliliklerindeki sorunları birbirlerinden gizlemeye çalışan, yaşadıkları hayata katlanabilmek için Neslihan'ın yemek yapmaya sığınması gibi bazı ilaçlara sığınan kadınlar olarak anlatıya girerler. Kamile sürekli aldatılmakta, Müjgan kocasından şiddet görmekte ve her ikisi de buna göz yummaktadır. Meral ise içlerinden birinin kocasıyla geçmişte ilişki yaşamış şimdi de diğerinin kocasıyla aşk yaşamaktadır. Anlatıdaki dengeyi bozan ilk unsur Ethem'in, Mehmet'le Meral'in ilişkide olduğunu öğrenmesi olur. Ethem, Meral'i kendisiyle kaçmaya ikna etmeye çalışır, Neslihan'ı terkeder ve Neslihan'daki sarsıntı tetiklenmiş olur. Meral, belki Ethem öldüğünden belki Neslihan'a kendini yakın hissettiğinden belki de yediği zehirli mantar yüzünden yaşadığı ilişkileri yanlış olarak nitelendiren, bunlardan pişmanlık duyan ve bunun için Neslihan'dan özür dileyen birine dönüşür. Kamile ve Müjgan ise Neslihan'ın kocalarını öldürdüğünü söylemesini ve şirketten çalınan paraları onlara vermesini biraz abartılı biçimde sevinçle karşılarlar. Hayallerindeki gibi köye gidip bir kır lokantası açacak sermayeye kavuşmanın sevinciyle dakikalar içinde kocalarının cinayetini unutup neşeyle anlatıdan çıkarlar. Neslihan ise daha önce değinildiği gibi anlatı boyunca ev kadını ve soğukkanlı katil

<sup>2</sup> Serdar Öztürk, Neslihan'ın şizofrenik halinin izleyicinin motor-duyu bağlantısını kesintiye uğrattığını bunun da filmde betimlenen ataerkil yapıyı sarstığını söyler. <https://www.youtube.com/watch?v=CqnnCNW8C5c>

arasında gidip geldikten sonra nasıl olacağı kestirilemeyen yeni bir hayata başlar. Dolayısıyla anlatıdaki kadın karakterlerin hiçbirinin sabit, tek ya da klişe bir kimliğe kavuşmadığını dolayısıyla kimliklerin çoğullaştığını söylemek mümkündür.

## SONUÇ

*Sofra Sırları* filminde kadın-oluş kavramı açısından değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada anlatıdaki hemen hemen bütün kadınların başlangıçta molar bir kategori olarak kuruldukları ancak film boyunca moleküler ya da rizomatik bir kadın-oluş sürecine girdikleri söylenebilir. “Deleuze ve Guattari'nin geliştirdikleri kadın oluş kavramı tüm ikili ve hiyerarşik karşıtlıkların çözüldüğü bir uzamdır, çünkü bu kavram arzunun akışkan zemininde farklılığa açılan moleküler, içkin ve rizomatik bir oluştur (Aydınalp, 2020, s. 56)”. *Sofra Sırları*'nda anlatı başlangıçta erkek egemen düşünce içine ve oedipal temsile hapsedilen kadın kimlikleriyle açılır. Neslihan hizmetkar, itaatkar bir eş, Kamile kocasının kendisini aldatmasına Müjgan ise kocasından şiddet görmeye göz yuman eşler olarak betimlenir. Kocasının Neslihan'ı terketmesiyle Neslihan eski kimliğinden sıyrılıp soğukkanlı bir katile dönüşecek gibi olsa da kısa süre sonra çiçekçi Ramazan'la başlayan ilişkisi durumu tersine döndürür. Ölen Ethem'in rolünü bu kez Ramazan üstlenir. Ancak Neslihan bu noktada da kalmaz. Bir sürece -bir oluş sürecine- girmiştir ve kocasının kendisini aldattığı Meral'i, kocasının arkadaşları Ahmet ve Mehmet'i ve sonunda Ramazan'ı planlı bir şekilde öldürür. Filmde kadın oluş açısından üzerinde durulması gereken diğer karakterler Meral, Kamile ve Müjgan'dır. Neslihan'ınki kadar belirgin olmasa da Meral de anlatı içinde durum değiştirir. Neslihan'ın onu zehirlediği akşam ise belki yediği zehirli mantarın etkisiyle belki de kendiliğinden Ethem'le arasında geçen her şeyi Neslihan'a itiraf eder ve ondan özür diler. Meral'in o gece söylediği; “bu pis herifler bizi mahvetti, bizi elbezi gibi kullanıp attı, bunlar bizi haketmiyor, biz daha iyilerine layığımız” sözlerinde hem bir taraf değiştiriş görmek mümkündür hem de bu sözler bir birlik olma çağrısı olarak okunabilir. Mehmet'e aşık olarak, geçmişte Ethem'le birlikte olarak Neslihan ve Kamile için tehdit oluşturan onların karşısında duran Meral şimdi kendisini Neslihan ve Kamile'yle birlikte konumlandırmaktadır. Kamile ve Müjgan ise Neslihan tarafından kendilerine verilen parayla bambaşka bir hayata geçiş yaparlar. Kocalarının ölümünden duydukları üzüntüyü saniyeler içinde unutup köyde kır lokantası açmalarını sağlayacak parayı alıp neşe içinde giderler. Neslihan'ın yalnız başına İstanbul'da görünmesiyle film biter. Filmin tamamı boyunca Neslihan

ne orada ne burada ya da hem orada hem burada veya Deleuze'ün ifadesiyle bir oluş sürecindedir.

Filmde kamusal alanla özel alan Neslihan'ın hayal sahneleri aracılığıyla birbirine karışır. Aslında hayal sahneleri merkeze alınır, bütün film Neslihan'ın, *Sofra Sırları* adlı her sabah izlediği ve kendisini sunucusu olarak hayal ettiği sabah programında hayatını anlatmasından ibaret hale gelir. Ancak Neslihan şizofrenik bir yarılma yaşamaktadır. Neslihan'ın hayatı ne denli kusurlu, karanlık, kasvetli, ıssız ve üzücü resmediliyorsa hayal sahneleri de o denli ışıltılı, renkli, neşeli, kalabalık ve aydınlıktır. Neslihan'ın kocasının kendisini terk etmesiyle fedakar ev kadını kimliğinin sarsılması gibi programdaki durumu da sarsılmaya başlar. Artık programda kusursuz koca, kusursuz yemekler, kusursuz evlilik, kusursuz komşular, kusursuz kadından oluşan bir hayat anlatmak yerine gerçekte olanları anlatmaya yaklaşır. Filmin sonundaki hayal sahnesinde ise gerçekleri kabullenir. Hayal sahnesindeki seyircilere "Aslında siz de yoksunuz" der demez seyirciler yok olur, ışıklar söner ve Neslihan hayal dünyasını yıkıp gerçek dünyaya geri döner. Dolayısıyla, jenerikte verilen Neslihan'ın İstanbul'daki terkedilmiş evine ait görüntüler hariç tutulacak olursa, Neslihan'ın yemek tarifleri verip hayatını anlattığı televizyon programıyla başlayan film, Neslihan'ın bu hayali yıkıp oluş halinde -ama ne olacağı henüz belli olmayan bir oluş halinde- gerçek dünyaya dönmesiyle biter.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (2000). *Minör Politika* (1. Basım). İstanbul: Bağlam.
- Akay, A. (2015). *Minör Politika*. (1. Baskı). İstanbul: Otonom.
- Albertsen, N. & Diken, B. (2014). Organlı/Organsız Toplum. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (1. Basım). (s. 153-176). İstanbul: Metis.
- Aydınalp, E. B. (2020). Gilles Deleuze ve Felix Guattari'de Oedipal Temsilin Eleştirisi ve Kadın Oluş Kavramı. R. İnan (Ed.), *Güncel Filoloji Çalışmaları* (1. Baskı). (s. 47-60). Lyon: Livre de Lyon.
- Aydınlık, Y. (2015, Haziran). Journey to the Sun: Minor Possibilities in the New Turkish Cinema.II. International Film Studies and Cinematic Arts Conference'ta sunulan bildiri, Eastern Mediterranean Academic Research Center, İstanbul, Türkiye.
- Barış , B. (2019). Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoğlu'nun Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *SineFilozofi*, 536-552.
- Bogue, R. (2005). The Minor. C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (1st Edition). (p. 110-120). Montreal & Kingston: McGill-Queen's University.
- Bogue, R. (2002). *Deleuze ve Guattari* (1. Baskı). (Çev. İ. Öğretir & A. Öğretir). İstanbul: Birey.
- Avcı, İ. B. (2017). Yeni Türk Sineması'nın Minör Temasları:"Gözetleme Kulesi". *SineFilozofi*, 2(4), 7-24.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1st Edition). New York: Columbia University.
- Bradiotti, R. (2019). *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek* (1. Baskı). (Çev. E. Durmuş & M. Çelik). İstanbul: Otonom.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (3. Baskı). (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Conley, V. A. (2000). Becoming-Woman Now. I. Buchanan & C. Colebrook (Ed.), *Deleuze and Feminist Theory* (1st Edition). (p. 18-37). Edinburgh: Edinburgh University.
- Çuçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman* (3. Baskı). Bursa: Asa.



- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler* (2. Baskı). (Çev. İ. Uysal). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar* (1. Baskı). (Çev. B. Yalım & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (1. Baskı). (Çev. B. Yalım & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar* (1. Baskı). (Çev. A. Akay). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* (1. Baskı). (Çev. Ö. Uçkan & I. Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (11th Printing). (Trans. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota.
- Demirtaş, M. (2014). Minör Edebiyat ve Minör-Oluş. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (1. Baskı). (s. 338-354). İstanbul: Metis.
- Eken, B. (2016). Versions of Minor Literature: Two Contemporary Cases from Turkish Film. *Kültür ve İletişim*, 19(37), 185-206.
- Kara, O. E. (2014). Temsil'den Kaçış'a Minör Siyaset. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (1. Baskı). (s. 229-255). İstanbul: Metis.
- Kaya, R. (2014). Post-Anarşizmin Sırt Çantasındaki Deleuze. (Edit: Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş). *Göçebe Düşünmek* (1. Baskı). (s. 256-287). İstanbul: Ayrıntı.
- Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı* (5. Basım). (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Maxwell, J. A. (2013). *Qualitative Research Design an Interactive Approach* (3rd Edition). California: Sage.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Begginer's Guide* (1. Basım). London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü* (4. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Özçınar, M. (2021). *Deleuze ve Sinema* (1. Basım). İzmir: Cem.

- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş* (1. Basım). Ankara: Ütopya.
- Pisters, P. (2022). Conceptual Personae and Aesthetic Figures of Becoming-Woman. *The Matrix of Visual Culture* (1st Edition). (p. 106-140). Standford University.
- Sotirin, P. (2005). Becoming-Woman. C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (1st Edition). (s. 98-109). Montreal & Kingston: McGill-Queen's University.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Baskı). (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Sutton, D. ve Martin-Jones, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (1. Baskı). (Çev. M. Özbank ve Y. Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ünal, Ü. (Yönetmen). (2017). *Sofra Sırları* [Film]. Türkiye: Sinan Yabgu Ünal, Servan Güney.
- Yücel, T. (2011). *Mutfak Çıkmazı* (3. Basım). İstanbul: Can.
- Yüksel, S. E. (2021). Sofra Sırları'nın Tekinsiz Karanlığı. M. Serarlan (Ed.), *Türk Sinemasında Kadınlık Halleri* (1. Baskı). (s. 207-229). Konya: Literatürk.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü* (1. Baskı). (Çev. U. Kılıç). İstanbul: Say.