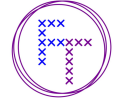


Hüzünlü Belladonna: Bitkinin Zehri, Bedenin Kudreti.

Begüm Şahan, Ezgi Burgan, Güler Cansu Ağören

Feminist Tahayyül, 3(1): 155-164.
(Sanat)

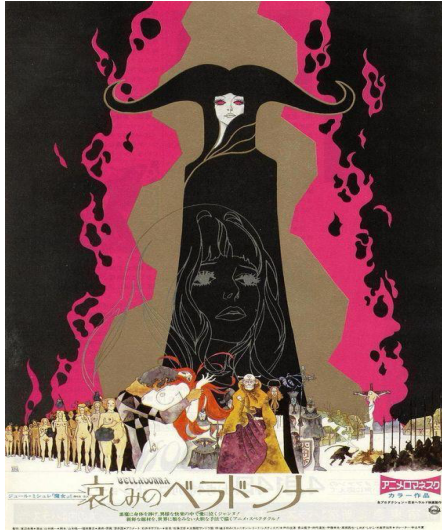




*Hüzünlü Belladonna: Bitkinin Zehri, Bedenin Kudreti*¹

Uyarı: Tetikleyici içerik

Begüm Şahan, Ezgi Burgan, Güler Cansu Ağören



Görsel 1 (Nakanoko, t.y.)

Fransız tarihçi Jules Michelet'in *La Sorcière* (Cadı) (1862) isimli kitabından filme uyarlanan *Hüzünlü Belladonna* [*Kanashimi no Beradonna*] (1973) durağan bir aşk öyküsünün sarsıcı bir tecavüz sahnesine dönüşmesiyle açılır. Yoksul bir köylü olan Jean'ın Baron'un istediği evlilik vergisini ödeyememesi üzerine Baron ve soylu erkekler Jean'ın sevgilisi Jeanne'e ikisinin evlendiği gece tecavüz eder. Bu tecavüzün ardından Jeanne, güce en çok ihtiyaç duyduğu anda beliriveren bir cin ile anlaşma yaparak, cadılık güçlerine sahip olur.

Hikâyenin devamında film aşk, cinsellik, şiddet, korku, kapitalizm ve kadın bedeninin doğa ile ilişkisine dair birçok soruyu beraberinde getiren bir olay örgüsü sunar.

Hüzünlü Belladonna'nın çarpıcı olan ve bu yazıya niyetini veren yanlarından biri şiddeti anlatmaya yönelik yaklaşımında ilişki olarak dokuduğu tarih, cinsiyet, beden ve sınıf temalarıdır. Ayrıca film şiddet, cinsiyet ve sınıf arasındaki ilişkiyi beden üzerinden tarihsel bir zeminde tarif ederken bizi toplumsal olarak işlenen "iyilik" erdemi ve "kötülük" algısı üzerine de yeniden düşünmeye davet eder.

¹ Yazı spoiler içerir.



Filmin konu aldığı hikâye 15. ve 18. yüzyıllar arasında Avrupa'ya hâkim olan tarihi atmosfer üzerine kuruludur. Batı Avrupa'da köylüye yönelik ağır vergilerle uygulamaya konan mülksüzleştirme politikasının Jean ile Jeanne arasındaki evlilik ilişkisinin bir mülkiyet sözleşmesi olarak kurulması vasıtasıyla filme yansıdığını söyleyebiliriz. Ödeyemediği vergiler karşısında Jean'ın Baron'a sunabileceği hiçbir şey yoktur: ineklerinden ve Jeanne'in bedeninden başka. Filmin bu vurgusu feminist literatür için önemli izleklerden biri olan kadınların hayvanlaştırılarak/doğallaştırılarak metalaştırılması ve ötekileştirilmesi üzerinden okunabilir (Plumwood, 2004). Öncelikle film kadınların toplumsal anlamda özne konumuna yerleşmesindeki tarihsel zorluğa gönderme yapmakta, kadınların bedenleri ve cinsellikleri üzerinden metalaştırılarak erkek öznenin mülkiyetine atandıklarına işaret etmektedir. Filmin tarihsel arka planını oluşturan Orta Çağ Avrupası'nda ekonomik ilişkilere temel sağlayan feodal sistemin aile merkezli yapısı düşünüldüğünde aileden ayrışabilir özerk bir özne ve birey konumunun – cinsiyeti ister kadın ister erkek olsun – kişi için imkânı zaten şüphelidir (Ullman, 2019). Ancak feodal ataerki üzerine gerçekleştirilen tarihsel analizler kadının aile içindeki konumunun yine de erkeğinkinden farklı ve ona bağımlı olduğunu vurgular. Örneğin Chris Middleton bunu İngilizcede karı ve koca anlamına gelen *wife* ve *husband* sözcüklerinin etimolojisine gönderme yaparak açıklar ve *wife* sözcüğünün kadının ailedeki yerini ve kocası ile ilişkisini tanımlamasına karşılık *husband* sözcüğünün erkeğin ailesiyle ve karısıyla değil derebeyiyle olan ilişkisini tanımladığını belirtir (1981: 107). Her ne kadar feodal toplumun en temel üretim birimi aile ise de ailenin kendisi homojen bir birlik değildir ve katmanlı, hegemonik bir yapıya sahiptir. Bu yapının alt katmanlarındaki kadın ve çocuklar sistem içerisinde erkek serf ile ilişkileri üzerinden tanımlanırlar. Bu tarihsel arka plan dikkate alındığında filmde Jeanne'in bedeninin ve cinselliğinin ihlalinin erkek özne olan Jean'a yönelik bir ceza uygulaması niteliği taşıması dikkate değerdir. Bir anlamda Jean maddi olarak ödeyemediği vergileri Baron'a Jeanne'in bedeni aracılığıyla ödemeye zorlanmıştır. Tecavüz kararı karşısında Jean'ın sergilediği kabullenmişlik feodal toplumda köylü ve Baron arasındaki mülkiyet sözleşmesine gönderme yapar. Köylü toprağını işlemesi karşılığında derebeyine ödemekle yükümlü olduğu kira ve vergileri ödemezse derebeyinin, borcunu köylüden nakdi olarak ya da bu mümkün değilse ücretsiz emek biçiminde tahsil etme hakkı mevcuttur (*a.g.m.*).



Bu çerçevede film Jeanne'ın toplumda serf statüsünü değil, erkek köylünün kullanımında olan ve Baron'a olan borcu karşılığında maddesel varlığı ve (cinsel) emeği nakdileştirilebilecek bir üretim girdisi statüsünü işgal ettiğine işaret eder.² Filmin, Jean'ın Baron'a olan borcunu yalnızca inekleri ve karısı aracılığıyla ödeyebileceği vurgusunu yaparken, kadınların özne statüsünden uzaklaşıp meta statüsüne dahil olmaları sürecini hayvanlarla, özellikle de inekler gibi feodal sömürü için işlevsel olan hayvanlarla, paylaştığını ima ettiğini düşünebiliriz. Bu bir yandan kadın ve hayvan sömürüsünün kesişimselliğine işaret ederken diğer yandan da kadının doğallaştırılarak ötekileştirilmesinin eril sömürü biçimleri için tarihsel işlevselliğini ortaya koyar (Adams, 2010). Aşağıda daha ayrıntılı olarak tartışılacağı gibi Federici'ye (2011) göre kadının doğallaştırılarak ötekileştirilmesi ataerkil kapitalist sistemin tarihsel bir öncüdür: Hem bu sistemi mümkün kılmış hem de bu sisteme özgü sömürü biçimlerinin oluşumuna yön vermiştir.

Tecavüz deneyimine dair şiddet dolu kanama, yırtılma ve parçalanma sahnelerinin ardından³ Jeanne dağılmış halde evine döner ve sevgilisine sığınmak ister. Ancak Jean onu kabul etmekte zorlanacaktır. Şefkat ve şiddet gelgitleriyle geçen gecenin ardından Jean yorgun halde uyuyakaldığında odada yazının girişinde bahsettiğimiz küçük cin beliriverir. Jeanne onun kim olduğunu sorguladığında aralarında şu diyalog geçer:

² Bu temsil, her ne kadar feodal sistemdeki mülkiyet ve üretim ilişkilerinin erkek serf ve derebeyi eksenindeki yapısı dikkate alındığında olası görülse de tecavüzün Orta Çağ Avrupası için sıradan bir eylem olduğunu ve evli kadınların cinselliğinin derebeylerinin ihlaline alelade bir şekilde açık olduğunu söylemek tarihsel açıdan gerçekçi değil. Middleton'ın (1981) da belirttiği gibi feodalitenin aile eksenli bir üretim sistemi olması ailenin sürdürülebilirliğinin sistemin sürdürülebilirliğiyle doğrudan ilişkili olduğu anlamına gelir ve bu anlamda da cinsel ilişkinin üreme işleviyle özdeş ve aile içinde karı ile koca arasında sınırlandırılmış bir pratiğinin olduğundan söz edilebilir. Dolayısıyla filmin ele aldığı türden bir cinsel şiddet eylemini söz konusu tarihsel bağlama genelleme konusunda temkinli olmak gerekir.

³ Jeanne'nın bedenine yönelik tecavüz deneyimini takip eden sahnelerde, şiddetin bedende yarattığı travmanın hüznü ve duygusal bir anlatımına rastlarız. Bu tasvir birbirini takip eden hareketli çizimlerle ve müzikal altyapıyla sarsıcı hale gelir. Şiddet dolu sahnelerin bizi sık sık rahatsızlığa sürüklemesine ve ekranın bir anda kana bulanmasının filme devam etmeyi güçleştirmesine rağmen yönetmenin tam da bu rahatsız ediciliği hedeflemiş olduğunu varsayabiliriz.



“-Kimsin sen? Buraya nasıl girdin?

-Beni buraya çağıran sensin.

- Ben mi?

- Senden şunları duyduğuma kesinlikle eminim:

‘Güce ihtiyacım var!

Bana yardım edecek birine ihtiyacım var.’

Bunlar senin kalbinin çılgınlıkları...” (Hüzünlü Belladonna,
1973)



Bu diyalog üzerine Jeanne cinin şeytan olduğunu düşünür. Cin ise buna “Ben benim” diyerek karşılık verir. Cinin bu şekilde deneyimden doğan ve gücünü söyleyenin arzusundan alan bir söz ile beliriverişi, mucizevi olmaktan ziyade Jeanne’in yaratıcı gücüne işaret ediyor gibidir.

Buradan hareketle cinin Jeanne’in *conatusu* olduğunu düşünebiliriz. Spinoza’ya (2014) göre insan doğasının eyleme özünü oluşturan kavram *conatus*dur. *Conatus* bir şeyin kendi varlığını sürdürmek için çabalamasına işaret eder. Doğadaki her varlık kendi varlığını sürdürmek için direnç gösterir. Bu çerçevede küçük cini de basitçe kötü ya da şeytani bir varlık olarak değil, Jeanne’in kendisinin yaşama kudreti olarak okumak mümkündür. Yine de Jeanne’in cini uzun süre şeytan olarak tanımlamasının ve onu kabul etmekte zorlanmasının filmin anlatısında önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Filmin gözler önüne serdiği önemli bir ironi; söz konusu tarihsel bağlam içerisinde toplumun iyilik olarak tasvir ettiği pratiklerin ve kurumların kadın bedeninin sömürülmesi ve tahakküm altına alınması yönünde bir işleve sahip olması, diğer taraftan kadının kendini sürdürme ve onu tahakküm altına alan ataerkil kültüründen koparak doğaya yönelmesinin aynı bağlam içerisinde şeytani bir iradeyle ilişkilendirilmesidir. Gerçekten de aşağıda ele alınacağı gibi cin ile birlikteliği üzerine Jeanne’in sergilediği güç, otonomi, üreme amacı gütmeyen cinsellik ve şifacılık Orta Çağ

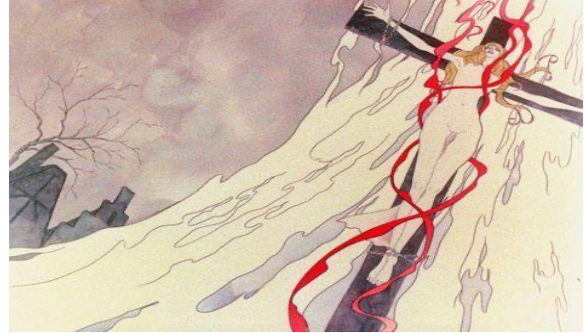


Avrupası'nda cadı avlarının hedefinde olan kadınlar arasında yaygındır (Ehrenreich ve English, 1992).

Tüm hikâye boyunca film, izleyenleri *conatusunu* takip eden kadınların şeytani varlıklar olarak tanımlanmasının ve güzelliğin de “tehlikeli olmakla” ilişkilendirilmesinin ataerkil sömürünün feodalizmden kapitalizme uzanan tarihini gözler önüne serebilecek bir semboller geçidi sunar. Belladonna çiçeği de bu sembollerden biri olarak okunabilir:

“Renkli bir çiçektir. Karım zor ve ağrılı bir doğum sancısı çekiyordu ama o çiçeğin suyunu içtikten sonra korkuları geçti. Evet, “Belladonna”. “Güzel kadın” anlamına geliyormuş. İşte Jeanne’ın bahsettiği çiçeğe verilen isim bu.” (Bir köylü, *Hüzünlü Belladonna*, 1973)

Baron’dan kaçarken ormanda *Belladonna* ile karşılaşması, Jeanne’in cadılık serüveninin başlangıcını oluşturur. Gücü hızla artan Jeanne, çiçeğin yaşamsal bir değeri olduğunun da ayırdına varır. Kısa sürede onun çiçek ile karşılaşmasının doğurduğu güç köylülerin kulağına kadar gider. Ölülerle konuşma, kısır kadınları ya da erkekleri tedavi etme, öleni diriltme ve en önemlisi de köyü bir felaket gibi saran kara vebayı ortadan kaldırma gibi cadılıklarından sonra Jeanne halkın güvenini kazanır.⁴ Arzuların bedenlenmiş ruhları ele geçirdiği çarpıcı sahnelerden sonra olaylar Jeanne’in aleyhine gelişecek ve tıpkı 16. ve 17. yüzyıl Avrupası’nda olduğu gibi Jeanne korkulan, şeytanileştirilen ve öldürülmek istenen kadın haline gelecektir.



Görsel 3 (Dazed, t.y.)

⁴ Filmin bu kısmında animenin sanatsal değeri bir kez daha yükselir. Pop bir arka planda *kitsch* görüntülerle dünya tarihi anlatılır. Bu görüntüleri köylülerle birlikte yaşanan erotik anlara bağlaması da oldukça estetik karelerin ortaya çıkmasına neden olur.



Jeanne'in sahip olduğu şifalandırıcı gücün hayranlıkla beraber korku uyandırması, modern çağın başlangıcında yüzbinlerce kadının “cadı” ilan edilerek işkence görmesini ve öldürülmesini anımsatır. Silvia Federici, bu süreci ilksel sermaye birikimi ile ilişkilendirerek, “kapitalizmin yükselişinin kadınlara karşı soykırıma varan saldırılara ihtiyaç duyduğunu” vurgular (2011: 26). Ona göre (*a.g.e.*) tahakküm altına alınmak istenen doğa ile özdeşleştirilen ve ikincilleştirilen kadınların “akılsız, yararsız, vahşi ve savurgan olmakla” suçlanarak “ehlileştirilmesi”, emeklerinin değersizleştirilmesine ve nihayetinde onları yeniden üretim işlerine sıkıştıran cinsiyete dayalı yeni iş bölümünün kurulmasına hizmet etmiştir.

Öte yandan Federici (*a.g.e.*) kadınların kurban olmadıklarına; yoksullaştırılmaya, bedenleri ve doğurganlıkları üzerindeki kontrole ve toplumdaki dışlanmaya direnen öznel olduklarına da dikkat çeker. Kadınların bedenini ve emeğini değersizleştiren erkek egemen politikalar, onların doğayla kurdukları yakın ilişkiyi özcü şekilde tanımlayarak kadın ile doğayı özdeşleştirir ve hegemonik söylem bu özdeşlik ve ikincilleştirme üzerinden kurulur. Aslında kadınların doğa ile yakınlığının tinsel bir yakınlık olarak değerlendirilmesi kültürel ekofeminist yaklaşımlar tarafından da kabul görmüştür (King, 1983; Plant, 1989). Bu yaklaşımlar kadınların biyolojik olarak sahip olma potansiyelleri olan özelliklerinin (doğurganlık, yaratıcılık, besleyicilik gibi) doğa olarak tanımlanan alan ile ilişkiselliğine dikkat çeker. Ancak bu ilişkisellik, kadınları ve doğayı ikincilleştirmek bir yana ehlileştirilmek istenen kadınların tinsel güçlerine yeniden sahip olmalarını sağlayabilecek bir kapı açar. Bize göre bu yaklaşımdaki sorunlu nokta kadınlık biçimlerine yönelik kapsayıcı bir alan açmaktansa, biyolojik bir öze referansla, toplumsal olarak atanmış tek bir ontolojik kadınlık statüsü varsayıyor olmasıdır.⁵ Öte yandan birçok ekofeminist kadınların şifacılığının ve doğaya yakınlığının salt özsel ya da tinsel olmadığını, bu yakınlığın onların toplumsal olarak hayatı üretenler olmalarından ileri geldiğini vurgular (Mellor, 1993; Plumwood, 2004; Shiva ve Mies, 2019). Atanmış kimliklerinin ötesinde kadınlar doğayla kurdukları tinsel ve toplumsal ilişki sonucunda bitkileri ve onların şifa niteliklerini keşfedip yaşamlarına katabilirler. Kadınların

⁵ Bu tip bir özcülüğün kuvvetli ve ses getiren bir eleştirisi için bkz. Butler (2008).



bitkilerle kurdukları bu ilişki doğanın karşısında konumlanan ve doğayı alt ederek egemenlik kurma ihtiyacında olan batılı doğa bilimi için korku uyandırıcıdır.⁶ Kadınların şifacı nitelikleri tam da bu nedenle cadılık olarak tanımlanarak hedef gösterilmiştir. Bu süreç bize aynı zamanda kadınların doğa ile ilişkisinden gelen bilgi ve deneyimlerin modern tıbbın oluşumu sürecinde kadınların ellerinden alınmasının tarihini de anlatır (Achterberg 2009, Ehrenreich ve English 1992, Federici 2011).



Görsel 4 (Giphy, t. y.)

Kadınların doğa ile kurduğu ilişkideki bu sınıfsal ve cinsiyetli tarihsel kırılma filmde Jeanne'in hakkında tutuklanma kararı çıkmasının nedeni olarak kendini gösteren bir iradi eylemde vücut bulur: Jeanne yeşil bir elbiseye bürünür ve kasabaya iner.

“Jeanne, yeşil bir elbise giydi ve kasabaya indi. Yeşil dünyayı yönetenlerin rengidir. Bu yüzden insanlar ona ‘Şeytanın rengi’ derler.”

(*Hüzünlü Belladonna*, 1973)

⁶ Batılı doğa biliminin kadını ve doğayı özdeşleştirerek onlara hâkim olma ihtiyacını temellendiren bu korkuyu Cornelia Mansfeld Batı Afrika'dan dönerken yaşamış olduğu bir deneyim üzerinden anlatır. Mansfeld, kolunda Kamerun'da bir köylü kadının ördüğü bir sepet ile çoğunluğu iş adamlarından oluşan yolcularla birlikte uçuş işlemleri için beklerken iki fizikçinin uranyumun tükenmesi üzerine konuşmalarına tanık olur. Hikâyenin devamında doğa ile kurulan erkek egemen hakimiyet ilişkisinin korku üzerinden kadınları ve doğayı ikincilleştirdiğini ve bunun nasıl da söylemsel bir cadı avını tetikleyebileceğini okuruz: “(Fizikçilerden) Birisi ‘o zaman okyanusları oksijen haline dönüştürürüz’ dedi. Hemen lafa karışarak kendisinin deli olup olmadığını sordum. ‘Hiçbir şekilde’ diye cevap verdi içgüdüsel olarak ve çok gereksiz şeyler söylüyordum gibi baktı, ‘bunların hepsi doğrudan doğruya finansman meselesidir’ diye ekledi. Biraz sonra tekrar bana dönerek, çantamı çok garip bulduğunu söyledi. ‘İçinde yılan mı var? Sanki içinde yılan varmış gibi görünüyor!’ Yalnızca sepetin Avrupalı olmayan biçimi, batılı bir fabrikada üretilmemiş olduğu açık gerçekliği, bizzat kendisini doğa hâkimi olarak tahayyül eden Avrupalı mühendiste, korkulu, hayati tehlike arz eden bir doğa fantezisi yarattı. Sepette mango ve avokado vardı” (1995: 201-213).



Jeanne yeşiller içinde köy meydanından geçerken artık yoksul bir kadın değildir. Bu yeşile bürünüş ile Jeanne, kadınların doğa ile kurdukları ilişkinin kadınların ikincilleştirilmesini ve sömürülmesini beraberinde getirdiği varsayımını ironik biçimde tersine çeviriyor gibidir. Bu bir simgesel direniş olarak okunabileceği gibi Foucaultcu anlamda bastırılmış arzusunun iktidar ilişkilerine gömülmüşlüğüne de işaret edebilir. Bir diğer açıdan Jeanne'in büründüğü yeşil elbise bir erdem olarak aşkın, saflığın ve iyiliğin cinsiyetli bir toplumda nasıl işleyebileceğine dair de güçlü sorularla bizi baş başa bırakır: Aşkın alınıp satılan bir meta olduğu erkek egemen sermaye düzeninde Jeanne'in bedeninin bunu altüst edici pratiklerle dönüştürebilme kudreti var mı? Jeanne'in aşkına ne olmuş, bedeni toplumun gözünde saflığını yitirirken kendi bedeninde yeniden keşfettiği arzu ve deneyimlerle birlikte duyguları nasıl dönüşmüştür? İyiliğe ve kötülüğe dair normatif algıların baskı ve tahakkümü karşısında aşk bir direniş imkânı sunabilir mi? Bir ütopya olarak aşkın koşullarını konuşmak kolay olsa gerek. Peki ya şimdi, içinde bulunduğumuz toplumda, sınıfsal, cinsiyetçi ve insanmerkezci sömürü pratikleriyle karşılaşıldığında direniş imkânı sunabilecek bir aşk kimler arasında, hangi koşullarda ve nasıl inşa edilebilir?



KAYNAKÇA

- Achterberg, J. (2009) *Kadın Şifacılar*. Çev. B. Altınok. İstanbul: Everest Yayıncılık.
- Adams, C. (2010) *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*. Çev. G. Tezcan & M.E. Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Butler, J. (2008) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. B. Ertür. İstanbul: Metis.
- Ehrenreich, B. ve English, D. (1992) *Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler*. Çev. E. Uğur. İstanbul: Kavram Yayıncılık.
- Federici, S. (2011) *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. Çev. B. Tanrısever. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hüzünlü Belladonna [Kanashimi no Beradonna]* (1973) Yönetmen E. Yamamoto [Film]. Tokyo: Mushi Production.
- King, Y. (1983) The Eco-Feminist Imperative. Caldecott, L. ve Leland, S. haz. *Reclaim the Earth: Women Speak Out for Life on Earth* içinde. Londra: Women's Press: 9-14.
- Mansfeld, C. (1995) Bir kadına, bir koltuğa, bir bardak biraya sahip olmak. Çakır, S. ve Akgökçe, N. haz. *Kadın Araştırmalarında Yöntem* içinde. Çev. N. Gökçe. İstanbul: Sel Yayıncılık: 201-213.
- Mellor, M. (1993) *Sınırları Yıkarak: Feminist, Yeşil Bir Sosyalizme Doğru*. Çev. O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Michelet, J. (1862) *La Sorcière*. Paris: E. Dentu Libraire-Editeur.
- Middleton, C. (1981) Peasants, Patriarchy, and the Feodal Mode of Production in England: A Marxist Appraisal: 1 Property and Patriarchal Relations within the Peasantry. *Sociological Review*, 29(1): 103-35.
- Plant, J. haz. (1989) *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*. Philadelphia: New Society.
- Plumwood, V. (2004) *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Çev. B. Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiva, V. & Mies, M. (2019) *Ekofeminizm*. Çev. İ. U. Kelso. Muğla: Sineksekiz Yayınevi.



Spinoza, B. D. (2020) *Ethica*. Çev. Ç. Dürüşken. İstanbul: Alfa Yayınları.

Ullman, W. (2009) *The Individual and Society in Middle Ages*. Baltimore: John Hopkins University Press.

GÖRSELLER

Görsel 1: Nakanoto, T. [Tamaki] [t.y.] *İsimsiz* [pinterest postu]. Pinterest. (Erişim tarihi: 18 Şubat 2022). <https://tr.pinterest.com/pin/697565429753579606/>

Görsel 2: ルカース [t.y.] *İsimsiz* [pinterest postu]. Pinterest. (Erişim tarihi: 18 Şubat 2022). <https://pin.it/rkjyNdq>

Görsel 3: Dazed [t.y.] *İsimsiz* [pinterest postu]. Pinterest. (Erişim tarihi: 18 Şubat 2022). <https://tr.pinterest.com/pin/445082375672056079/>

Görsel 4: Giphy [t.y.] *İsimsiz* [Pinterest postu]. Pinterest. (Erişim tarihi: 18 Şubat 2022). <https://tr.pinterest.com/pin/478718635373127245/>