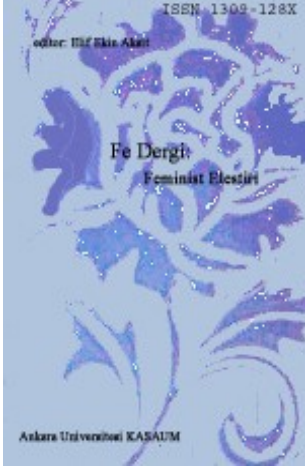


Yayımlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri 9, Sayı 1
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

***Erkeğin Yol Hali: “Sarı Mercedes” ve “Otobüs”
Filmlerinde Erkeklik Kurguları***
Selin Akyüz ve Burcu Dabak

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 7 Haziran 2017

Bu makaleyi alıntılar için: Selin Akyüz ve Burcu Dabak, “**Erkeğin Yol Hali: “Sarı Mercedes” ve “Otobüs” Filmlerinde Erkeklik Kurguları**” *Fe Dergi* 9, no. 1 (2017), 80-91.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/17_7.html

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

Erkekliğin Yol Hali: “Sarı Mercedes” ve “Otobüs” Filmlerinde Erkeklik Kurguları

Selin Akyüz* ve Burcu Dabak*

Bu çalışma Tunç Okan'ın Otobüs (1974) ve Sarı Mercedes (1992) filmlerindeki erkeklik temsillerini analiz edecektir. Filmler, genelde göç, özeldede yolda olma hali bağlamında tartışılacaktır. Tartışmanın teorik arka planında Spivak'ın (1992) “madun konuşabilir mi?” ve Maggio'nun (2007) “madun duyulabilir mi?” soruları ödünç alınarak iki film tartışılacaktır. Çalışmanın ana sorusu, eğer erkeğin erkekliği hep başka iktidar formlarının nezdinde, onlarla ilişkili ve onlar tarafından üretiliyor ve aynı zamanda başka iktidar formlarını üretebiliyorsa; bu iktidar formlarının olmadığı ya da etkisinin azaldığı göçme haline bağlı yersiz yurtsuzluk halinde erkeklik kurgusu nasıl kırılıyor ve nasıl tamir ediliyor etrafında şekillenmektedir. Madunun konuşmadığı, kimlik olarak yer bulamadığı, mekan hakimiyetini kaybettiği Otobüs filminde, iktidarın kurumsallaştığı aygıtlar üzerinde hakimiyetini kaybetmiş bir erkeklik kurgusu öne çıkmaktadır. Sarı Mercedes filminde ise konuşan ama duyulamayan madun, herhangi bir mekana ait değildir. Kırılmış, çizilmiş erkekliğinin ikamesi arabasıdır ancak filmin sonunda o da “perte çıkmıştır”. Yol aracılığıyla bağlamdan kopup madunlaşan erkeklikler bastırılmış ya da kışkırtılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erkeklik, Madun, Türk Sineması, Otobüs, Sarı Mercedes

Masculinities on the Road: The Construction of Masculinities in “Mercedes Mon Amour” and “The Bus”

This work analyzes representations of masculinities in Tunç Okan's movies, Otobüs (The Bus) and Sarı Mercedes (Mercedes Mon Amour). The movies will be analyzed with respect to migration, in general, being on the road, in particular. The theoretical background of the analysis will be based on the questions of “Can subaltern speak?”, borrowed from Spivak (1992) and “Can subaltern be heard?”, borrowed from Maggio (2007). The main question is if masculinities have (been) reproduced through/within/by other forms of powers, what are the ways in which masculinities have been broken and re-constructed under the lacuna or deficiency of power structures related to migratory experiences and “deterritorialization”. In the movie Otobüs in which the subaltern can not speak, can not position himself as a subject, can not hold his spatial dominance, there is a construction of masculinities resulted from losing his authority on apparatuses institutionalized by power structures. On the other hand, the subaltern who can not be heard in the movie Sarı Mercedes does not belong to any space. The substitution of his broken masculinities is his car, Mercedes, which in the end became totaled as well. Masculinities, that have been broken off its context through being on the road, are being suppressed or abetted.

Anahtar Kelimeler: Masculinities, Subaltern, Turkish Cinema, Otobüs (The Bus), Sarı Mercedes (Mercedes Mon Amour)

Giriş

Sinema çerçeve çizebilme yeteneği ile seslendirdiği arzu ve kaygıları sadece dinletmekle kalmaz, aynı zamanda onlara form verir ve içinde üretildiği kültüre çeşitli yollarla eklemlenir. Bu yollara bağlı olarak da, sinema, tek bir anlam ve niyet taşıyamaz, aksine seslendirdiği bu kolektif arzu ve kaygıları, homojen kültür anlayışını kırarak, toplumsal arıza alanlarına yerleştirir. Bu yüzden ki, sinemayı toplumsal sorunlar karşısında konumlanmış basit bir ayna - bir yansıtıcı- olarak görmektense, o sorunları yeniden adlandırma yeteneği ile alternatif anlamlar

* Dr. Bilkent Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü

* Doktora Adayı, East Anglia University, Film, TV, Media Bölümü

üretebilen ve metinlerarası bir yerde konumlanan bir aygıt olarak görmek, kodlanmış temsil, kaygı, arzu, bakış ve tahayyülleri daha rahat yorumlamamızı sağlayacaktır. Bu çerçevede, bu çalışma, erkeklik krizlerinin göç olgusu ile ilişkilendirilmesini Tunç Okan'ın yönetmenliğini yaptığı "Otobüs" (1974) ve "Sarı Mercedes" (1992) filmleri üzerinden okuyacaktır. Filmlerde göç ve erkeklikle ilgili nasıl bir bilgi üretildiğinin izleri sürülecektir. Bunu yaparken birbirleriyle zaman zaman çakışan, çelişen, zaman zaman da üst üste binen kuram, kavram ve analizlerden yardım alacaktır, çünkü bu çalışma, sinema göç ve erkeklik çalışma alanlarının ürettiği tekil performanslardan değil, kuram ve kavramların karşılıklı diyoloğundan yararlanmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, genelde sosyal bilimlerde, özelden postkolonyal teoride yaygın şekilde kullanılan ancak, Türkiye'de erkeklik, sinema ve göç yazınına dahil edilmemiş olan madun kavramı kullanılacaktır.

Bu çerçevede, filmler, Spivak'ın (1992) "Madun Konuşabilir mi?" ("Can the subaltern speak?") ve Maggio'nun (2007) "Madun Duyulabilir mi?" ("Can the subaltern be heard?") soruları bağlamında analiz edilecektir. Eğer erkeğin erkekliği hep başka iktidar formlarının nezdinde onlarla ilişkili ve onlar tarafından üretiliyor ve aynı zamanda başka iktidar formlarını üretiliyorsa, bu iktidar formlarının olmadığı ya da etkisinin azaldığı göçme haline bağlı 'yersiz yurtsuzluk' durumunda erkeklik hali nasıl kırılıyor ve nasıl tamir ediliyor? Başka bir deyişle, yolda olmakla, bir eksikliği ve fazlalığı aynı anda taşıyarak, ehlileşmiş arzulara, sınırları çizilmiş mekanlara, genelleştirilmiş iktidara meydan okuyarak her türlü kimliği sorgulanmaya açık hale getiren 'yersiz yurtsuzluk' hali, erkekliği kendini vareden bağlamdan, yani kültürden, devletten, ulusal kimlikten, militarizmden, aileden kopararak nasıl bir krize sokmaktadır? Erkeklik ve yolda olmayı birbiriyle çelişen iki ayrı performans alanı olarak okuyan bu çalışma, Türk sinemasının dış göç temalı iki önemli filmi bağlamında erkeklik kurgularını bu sorular çerçevesinde anlamaya çalışacaktır.

Erkeklik, Göç ve Madunluk

Brian Baker, sinemadaki erkeklik temsillerini analiz ettiği çalışmasına, "kriz yeni hegemon olmuştur" (2015: 1) çıkarımıyla başlar. Baker'in sözünü ettiği kriz, erkekliğin son yıllarda yaşadığı krize işaret eder. Erkeklik çalışmalarının öncü ismi Connell'in (1985) literature kazandırdığı "hegemonik erkeklik" kavramı, erkekliğin tahakküm yaratan belirli ilişkileri nasıl şekillendirdiği ve yeniden ürettiği sorusundan hareketle, farklı sınıflarda, yapılar ve modellerde belirli erkek gruplarının gücü nasıl ellerinde tuttuklarını sorgular. Gramsci'den ödünç alınan hegemonya terimi, rızaya dayalı olarak doğrudan mutlak bir güce dayalı üstünlüğü tanımlamaktadır. Connell'in tanımlamasında da erkeklik ile iktidar içiçe geçmiştir. Sancar'ın da "bir iktidar konumu" olarak tanımladığı erkeklik, sürekli bir yeniden düzenle(n)meye açıktır. (2008:16). Toplumsal cinsiyetin, sosyal ve kültürel bir kurgu olması ön kabulüyle, Connell'in çizdiği yol haritası, bize hem hegemonik erkeklik kurgusunun değişkenliği hem de hiyerarşi ile olan organik bağıni çözümlene fırsatını sunması açısından aydınlatıcı olmaktadır. Erkeklik diğer iktidar ilişkilerinden ve yapılarından aldığı 'güçle' sürekli olarak yeniden şekillenmekte ve yerleşik hale gelmektedir. Devlet, militarizm, bürokrasi, siyasi örgütler ve diğer güç sistemleri ise, erkeklik normlarını ve eril tahakkümü sistematikleştirerek kalıcılaştırır. Kurumsal ve söylemsel olarak üretilen ilişkiler, sadece kadını dışlayarak değil erkekçi (masculinist) kurallar sayesinde ayakta durur. Segal'e göre, "karşıtı olarak tanımlanmayan birşey olmadığı sürece 'katıksız' bir erkeklik yaşanamaz." (1992:42) Bu yüzden erkekçi kurallar Brannon'a göre, sadece karşıtı olan kadın baz alınarak değil aynı zamanda başka erkeklikler de göz önüne alınarak oluşturulmuştur, bu kurallar arasında "tüm kadını davranış ve özelliklerden kaçınma, başarı, statü kazanımı, ekmeğini kazanma yetkinliği, güç, güven ve bağımsızlık, saldırganlık, şiddet ve cesaret" sayılmaktadır (Aktaran Atay, 2004: 11-12). Ancak, küreselleşmenin getirdiği dönüşümler, göç hareketleri, esnek üretim tarzının gelişimi ve teknoloji alanındaki değişimler farklı erkeklik kurgularını ve iktidar ilişkilerini de etkilemiştir (Castells 1997; Hearn 1998; Sancar 2008). Böylelikle kamusal ve özel alan ikiliğinden ortaya çıkmış 'para kazanan erkek', 'evine bakan kadın' karşıtlığı da bulanıklaşmaya başlamıştır. Kadın tarafında yaşanan hızlı bağımsızlıkçı gelişmeler, erkeğin tekelinde bulundurduğu gücü ve kudreti sarsmış, altındaki zemini kayganlaştırmıştır (Hollstein 1988'den aktaran Onur-Koyuncu 2004: 36). Başka bir deyişle, gelenek ile modern arasındaki tehlikeli çizgide kendisine yer arayan erkek, özellikle 'yerinden edildiğinde' arkasını yasladığı güvenli zemin sarsılmıştır denebilir. Erkeği geleneksel olanın rahatından kopararak modernitenin muğlaklığına iten süreçler, Onur ve Koyuncu'nun da belirttiği gibi erkekleri modernleşmenin "gölge" tarafında bırakır çünkü erkekler "artık modernleşmenin öncülleri değil kurbanlarıdır" (2004: 36). Buna ek olarak, kökleşmiş cinsiyet ilişkilerinin ve eril normların işlediği sosyal konumlar ve mekanlar da değiştiğinde kriz kaçınılmaz olmaktadır. Özellikle, hızlı değişim dönemlerinde, bireyin yaşadığı belirsizlik, bunu

takip eden açık ya da örtük arayış ve bunu biçimlendiren kaygı, ‘kırılmalara’ yaratabilmektedir. Her ne kadar cinsiyetler arası ilişkilerde ve eril düzende yaşanan dönüşümlerin her koşulda bir erkeklik krizine yol açacağını mutlak bir değer olarak koymak yanlış olsa da, geleneksellikten ve/veya ‘tanıdık olandan’ kopmuş göçmen erkeklik mutlaka bir yeniden oluşuma ve üretime maruz kalacaktır/bırakılacaktır. Kısacası, iktidarın hem kurumlar hem söylemler, hem işleyiş, hem de devamlılık bazında kavram, söylem ve kurum olarak erkekliğe, erkekliğin de bu söylem, kurum, işleyiş ve devamlılığa karşılıklı olarak gereksinimleri vardır. Bu noktada, madun kavramını anlamlandırmak önemlidir.

Maduniyet kavramının izlerini Marx’ın tüm sınıfların süprütüsü olarak tanımladığı “lumpen proletarya”ya kadar sürmek olasıdır. Sonrasında Cohen (1982) bu tanımları aşağılayıcı bulmuş ve yerine “proto-proletarya” kavramını önermiştir. Worlsey (1984) tartışmayı biraz daha çeşitlendirerek “kent yoksulları” terimini kullanmıştır. Kavramın madun (subaltern) olarak kullanılmaya başlanmasının mimari ise Gramsci’dir. Gramsci’nin yoksul tarım işçilerini, köylü kadınları tanımlamak için kullandığı madun kavramı, “bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen” bireyleri işaret etmektedir (Yetişkin, 2013:2). “Madun Çalışmaları Kolektifi” adıyla, Ranajit Guha’nın girişimiyle oluşturulan bir grup, madun kavramını, bilgi oluşturma sürecinin sorunsallaştırmak, sömürge içi ve sömürgeleştirme sürecindeki birçok farklı tahakküm ilişkisini anlamak ve tartışmaya açmak için kullanmıştır. Bu çerçevede madun, post-kolonyal çalışmaların ana kavramlarından birisidir. Ancak madun kavramına akademide ve yazında önemli bir yer açan ve popülerlik kazandıran Gayatri Chakravorty Spivak olmuştur. Spivak’a göre,

Maduniyet, tanımı gereği, konuşmaya muktedir olamama anlamına gelmektedir; maduniyeti bu şekilde tarihsel bilginin sınırı olarak kabul etmek ise, madunun sesini tarih içinde yeniden keşfetmek amacını terk etmek, onu tarihin curufundan kurtarmak gibi bir projeye direnmek, ve madun öznenin otonom olduğu iddialarını sorgulamak anlamına gelmektedir (1992: 276).

Spivak, içinde dil, mekan, zaman, sömürgecilik, bilgi üretimi, iktidar mekanizmaları, tarih yazımı gibi bir çok disipline de göndermeler içeren madun çalışmalarının temel tartışma rotasını, basit bir soru çerçevesinde çizmiştir: Madun konuşabilir mi?

Çalışma kapsamında madunun nasıl tanımlandığı da önemlidir. Madun, kurulu düzen dışında kalan; sesi olan ama politik olarak temsil edilemeyen; sınıflar dışı olan; bölük pörçük bir bilince sahip olan; boyun eğmeyen ama isyan da etmeyen; etken olmayan ama edilgen de olmayan; sınıf, cinsiyet, ırk gibi verili evrenselleştirici sistemlerle tanımlanamayan; tanımlansa bile hep bir eksikliği ve/veya bir fazlalığı barındıran; öteki olan ama ötekilik alanının iktidarla başatma pratikleriyle değiştirip dönüştüren olarak tanımlanmıştır.

Erkeklik ve madunluk üzerine verilen bu kısa tartışma akılda bir soru bırakmaktadır: iktidar tarafından örülmüş bir haritada birbirinden bu kadar uzakta duran ve hatta birbirinin karşıtı gibi duran bu iki kavram -erkeklik ve madunluk- hangi şart veya şartlar altında beraber kullanılabilir? Bu iki kavramın ilişkisi, göç ve yolda olma hali ile beraber düşünüldüğünde daha da billurlaşmaktadır.

Göç sürecinin ‘yolda olma’ kısmına odaklanan çalışma, bu hali ikili anlam sistemini yıkan bir eylem olarak kabul etmektedir. Yolda olma hali, ne yerleşik ne göçmen; ne yerli ne yabancı; ne özne ne nesne/öteki olma ancak her zaman bu ikiliklerin arasında bir yerde konumlanan, bir tanımdan çok bir eylem alanı olarak görülebilir. Bu hal, sadece kategorileri hüsrana uğratmaz, aynı zamanda kategorileştirme fikrini de bozuma uğratar. Bu bozumda, kimliklerin iktidarla girdikleri ilişkiler görünür hale gelir. Bu sebeple, bu çalışma özelinde, yolda olmanın nihai tanımından çok içine girdiği anlatılarda ne gibi yarıklar açtığını tartışmak daha anlamlı görünmektedir. Erkeklik, bu ikili sistem tarafından üretilen ve onun aynı zamanda üreticisi olan, karşıtı kurma becerisiyle donatılmış ve gücünü karşıtı olarak tanımladığı şeylerle kurduğu iktidar ilişkisinden alan bir performans alanı olarak alınmaktadır. Madunluk ise karşıt/öteki olarak kurulmuş ve iktidar ilişkisinin karşı tarafını değil onun da altını işaret etmektedir. Bu ikili tanım çerçevesinde, yolda olma hali, kati bir şekilde hiyerarşik olarak derecelendirilmiş ve değişmez kabul edilen düşünce sisteminin dışına taşan bir eylemken, erkeklik bu düşünce sisteminin içinde varolabilecek ve hatta bu sistem tarafından üretilen ve bu sistemin

devamını garanti altına alabilecek bir performans alanı olur. Erkeklik, kendini merkeze almak için sabit karşıtlıklar ve ötekiler üretmek zorunluluğu taşıırken, yolda olma hali değişkenlikle açıklanabilir. Mekanı, zamanı ve dili denetleyerek bunlardan bilgi üretebilen erkeklik, bu bilgiyle kendi iktidarını sabitleyebilirken, aynı zamanda yolda olan kimseye ait olmayan bir mekan ve zamanda bu denetimden kaçabilir. Kısacası, erkeklik merkez, yolda olmak ise merkezin dışı olarak tanımlanabilir. Böylelikle, söz konusu iki performans alanının iç içe geçtiği iki filmde, erkeklik ve yolda olma hali beraber tartışılacak ve yolda olma halinin erkeklik alanını, madunun alanına çevirmesinin izleri sürülmüş olacaktır.

Göç ve Sinema

Yeşilçam sineması, Umut Tümay Arslan'a göre "modernleşmenin yarattığı kolektif husursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman olmuştur." (2004:10). Modernleşme, Edward Said'in tanımıyla "seyahat eden bir düşünce," ve Yeşilçam da Türk modernleşmenin tercümanı ise denebilir ki; göç, değişik formlarıyla Türk sinemasında kendine hep bir şekliyle yer bulmuştur.

Göçün, Türk sinemasına yansımaları literatürde sıklıkla tartışılan bir konu olmuştur (Esen 1993; Pişkin 2010; Toy Par 2009; Koçak 2016). Göç filmlerini toplumsal cinsiyet lensiyle inceleyen çalışmalar da genelde hep kadın özneyi merkeze almış, erkek özne görünmez kalmıştır (Dönmez-Colin 2008; Atakav 2013). Türk sinemasını erkeklik kurguları ve erkek imgesi üzerinden inceleyen çalışmalar olsa dahi (Ulusay 2004; Arslan 2005) göç olgusu özelinde erkeklik temsillerinin analizleri yoktur, denebilir. Göç filmlerindeki erkek karakter çözümlemeleri, farklı erkeklik temsillerine ilişkin ipuçları sunsalar da kapsamlı bir analiz içermemektedir. Örneğin, bu çalışmada analiz edilen "*Sarı Mercedes*" filminin ana karakteri Bayram'ın deneyimlediği göç, özellikle göç ettiği ülke Almanya'daki dayanışma mekanizmaları (Koçak 2016) çerçevesinde incelenirken, erkeklığe ilişkin üretilen temsiller tartışılmamıştır. Seçilen diğer Tunç Okan filmi *Otobüs*'teki erkekler ise, çalışmalarda ötekileştirme (Uluç ve Boz 2015), kültür şoku ve yabancılaşma (Güral 2008), dönemin sosyal ve siyasi ruhunu temsili (Tezel 2014) üzerinden tartışılmıştır; ancak filmde yaşanan erkeklik gerilimleri ve yersiz yurtsuzluğun yarattığı kırılmalar teğet geçilmiştir.

Göçün ana tema olarak Türk sinemasında karşımıza çıkmaya başlaması 1960'lı yıllara denk gelir (Pişkin, 2009: 51; Koçak, 2016:176). Bu dönem, modernleşmenin yeni bir ivme kazandığı Demokrat Parti iktidarı yıllarıdır. 1950'lerde başlayan süreçte "sanayileşme, tarımda makineleşme, ulaşım olanaklarının artışı kentin çekiciliği gibi nedenlerle" kırdan kente iç göç de yoğunlaşmaya başlamıştır (Pişkin 2009: 52). Bu dönem çekilen filmlerin çoğunda da köyden kente göç eden bireyler, onların deneyimleri, şehrin çekiciliği' konu edinilirken, 27 Mayıs dönemi çekilen filmler, dönemin görece özgürlükçü atmosferinin etkisiyle bir ideolojik içerik de kazanmaya başlar (Pişkin 2010). Darbe sonrası filmlerde ise zemin kayganlaşmaya başlamıştır. Örneğin, erkeklere odaklanan bir mercekten bakıldığında, Nejat Ulusay'ın Türk sinemasında erkeklik kurgularını analiz ettiği çalışmasında da altını çizdiği üzere 1960'lı yılların romantik delikanlıları yerini güvensizlik ve kontrolsüzlük içerisine olan "kente tutunmaya çalışan" erkeklere bırakır (2004: 147). 1980 sonrası iç göç temalı filmler, geçmişe kıyasla azalırken, farklı kimlik ve toplumsal cinsiyet temsilleri artmaya başlar (Ulusay 2004; Pişkin 2010). Yeşilçam yapımlarından farklı olarak bu görece yeni olan dönemin filmlerinde erkek şövenizmi dikkat çekmektedir (Ulusay 2004). Boğaz'daki yalılarından, köydeki yoksul evlerinden çıkan erkekler, bu filmlerde otel odalarında, sokaklarda, mağaralarda barınırlar ve Ulusay bu "yersiz yurtsuzluk" duygusunun altını çizer (2004: 160). Adı geçen bu yerinde edilme/ayrılmanın en billurlaşmış hali, bu çalışmanın da odağında olan dış göç bağlamında görülmektedir. Göç ve erkeklik literatürünün de altını çizdiği üzere göç, erkeği alışageldiği güvenli yerinden ayırır ve "tanıdık olanı" arayan erkeğin cinsiyetlendirilmiş kimlik kurgusundaki bir kırılma işaret eder (Ryan and Webster 2008; Donaldson et. al. 2009; Scheibelhofer 2012). Türk sinemasında da bu kırılma işaretlerinin ve kırılmaların farklı izdüşümlerinin izleri sürülebilir.

Dış göç konulu filmler tarihi ise Halit Refiğ tarafından 1969 yılında çekilen "*Bir Türke Gönül Verdim*" ile başlatılabilir. Ardından, 1972'de Türkan Şoray tarafından çekilen, ağa/köylü çatışması arka planında Almanya'ya giden eşin kültürel değişiminin anlatıldığı "*Dönüş*", Orhan Aksoy'un 1974'te çektiği zengin bir Alman ailesinin kızıyla evlenen Murat'ın öyküsünün anlatıldığı "*Almanyalı Yarım*" ve hemen arkasından "*El Kapısı*" filmleri dış göç filmleri tarihinin ilk yapımlarıdır. Birkaç yıl sonrasında, 1979 yılında, Şerif Gören tarafından çekilen "*Almanya Acı Vatan*" filmi ise "Almanya'daki Türk işçilerin çalışma koşullarını gerçekçi bir

bakış açısıyla yansıtan ilk Türk filmi” olarak literatürdeki yerini almıştır (Karadoğan, 2005: 35). Bu filmin ardından 1979 yılında Tuncel Kurtiz tarafından çekilen ve artist yapma vaadiyle kandırılan Türk işçilerini anlattığı filmi “*Gül Hasan*” ve 1984 yılında Yusuf Kurçenli tarafından çekilen ve göçle gelinen topluma karşı daha uzlaşmacı bir tavırın söz konusu olduğu “*Ölmez Ağacı*” yine dış göçle ilgili olan filmlerdir. 1985 yılında Kartal Tibet tarafından çekilen “*Gurbetçi Şaban*” filmi ise o döneme kadar çekilmiş olan dram türündeki filmlerin aksine, “kaçak işçilerin Almanya’da düşük ücretlerle insanlık dışı koşullarda çalışmasını işleyen ve yabancı-Alman ayrımını dönemin göçmen politikaları ile birlikte veren komedi türünde bir filmidir” (Koçak, 2015, ss. 4546). Tevfik Başer de dış göçle ilgili eser vermiş yönetmenler arasındadır. Başer’in “*Kırk Metrekare Almanya*”(1986), “*Yanlış Cennete Elveda*” (1989) ve Müşfik Kenter’in siyasi bir sığınmacıyı canlandırdığı “*Elveda Yabancı*” (1991) adlı filmleri dış göç konusunu işleyen filmler arasında önemli bir yere sahiptir. 1988 yılında, Şerif Gören “*Almanya Acı Vatan*”dan sonra göç konulu ikinci filmi olan “*Polizei*”ı çekmiştir. Kemal Sunal’ın başrolde olduğu bu filmde, Ali Ekber geceleri temizlikçilik yaptığı tiyatrodan bulunduğu polis kostümünü almış ve ertesi gün o kostümle sokaklarda gezerek hayalini kurduğu ‘güce’ kavuşmuş bir göçmendir. Komedi unsurları da içeren bu film, kimlik sorunu olarak okunabilecek ikilikleri işlemiştir. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise Sinan Çetin tarafından çekilen ve Türk işçilerin Berlin içinde ama aslında dışında kendilerine kurdukları dünyayı anlattığı “*Berlin in Berlin*” (1993), Mustafa Kara tarafından çekilen “*Umut Adası*” (2007) filmleri yine dış göçle ilgili olan filmlerdir.

Bu çalışma özelinde tartışılacak Tunç Okan filmlerinin ilki 1975 yılında gösterime giren “*Otobüs*” filmidir. Bu film literatürde sıkça tartışılan bir film olmuştur (Güral 2008; Tezel 2014; Uluç ve Boz 2015). Genelde göç, özelde ötekileştirme, kültür şoku ve yabancılaşma arka planında okunan bu film, Doğu ile Batı arasındaki uçurumu göstermesi açısından olumlu yorumlar alırken, gerçekçi olmayan öğeler içerdiği için olumsuz eleştiriler almıştır (Esen, 1993: 23). İncelenecek diğer film ise yine çokca ses getiren “*Sarı Mercedes*” filmidir. Adalet Ağaoğlu’nun “*Fikrimin İnce Gülü*” adlı romanından uyarlanmış olan filmin çekimleri altı yılda tamamlanmıştır (Dorsay, 2004: 71). Bu iki filmin seçilme nedenlerinin ilki bu eserlerin diğer göç filmlerinden ayrılıyor olmasıdır. Filmler, göç unsurundan çok göçün bir aşaması olan yolda olma haline odaklanmaktadır. Hikayenin ana taşıyıcılarının erkek olduğu bu filmlerin anlatılarının erkekliğin yersiz yurtsuzluğu olarak okunabilecek bir yol hali üzerine kurulu olması, bu iki filmi diğer göç ana temalı filmlerden ayırmaktadır. Erkekliğin yol halini ve/veya yersiz yurtsuzluğunu anlatan bu iki filmin-“*Otobüs*” ve “*Sarı Mercedes*”- filmlerinin ilki gitme üzerine, ikincisi dönme üzerine kurgulanmıştır. Yol aynı olsa da gelme ve gitme iki farklı anlam taşıdığından iki filmi yanyana okumaya çalışmak daha verimli olacaktır. Gitme ve dönme şeklindeki iki yol hali, madun kavramı çerçevesinde iki farklı teorik soru çerçevesinde tartışılacaktır. Gitme konulu “*Otobüs*” filmi Spivak’ın (1992) “madun konuşabilir mi?”; dönme konulu “*Sarı Mercedes*” filmi ise Maggio’nun (2007), “madun konuşursa da duyulabilir mi?” soruları çerçevesinde, filmlerin okumasının sınırlarını belirler.

Madun konuşabilir mi?

Spivak’a göre sorunun cevabı olumsuzdur. “Dil” daha baştan hep Batılı, beyaz, sömürgeci, erkek, heteroseksüeldir (Spivak 1992, Wittig 1992, Kristeva 1980, Irigaray 1985). Dil, öznenin iktidar ilişkilerinde yer alabilmesi için, iktidarla yaptığı öncelikli ve ilk anlaşması olarak, özne olabilmenin sadece ilksel şartı değil, aynı zamanda onun şartlarının da inşa edildiği bir yapıdır. Başka bir deyişle, dil öznenin iktidar ilişkileri tarafından tanınabilmesinin ilk şartı olan bir temsil sistemidir. Madun ise özneye ait kılınan bu temsil sisteminde en altta ya da en dışarda kalan ‘özne olmayan bir özne olarak’ bu temsil sisteminde kendine yer bulamayacaktır. Kendine yer bulmak için yaptığı her dile girme eyleminde kendine ait olmayan, kendini dışarda bırakan kurucu yapının söylemlerini kullanmak zorunda kalacağından, başkasını sesini ödünç almış olacaktır. Spivak’ın deyişiyle, madunun sözü her zaman bir çeviri olarak kalacak hatta bu çeviride kaybolacaktır (1992). Ödünç aldığı sesle kendi sesini tamamen kaybedecek, kendi kendini sessizleştirecektir. Bu sessizliği, dilde temsil hakkı bulamayışı, kendi bilgisini üretememesi, kendi tarihini yazamaması, kendi anlatısını kuramaması ile sonuçlanacaktır. Bu da demektir ki; madun her konuşmaya çalıştığında, ödünç aldığı ses ile ve üretemediği bilgi, anlatı ve tarihsizlik ile kendini dışlayan söylemlerin basit bir yeniden üreticisi olacak, bu söylemlerin sürekliliğini sağlayacaktır. Bunu sağlarken kendisi hep bir fark olarak ortada durmak zorundadır. Erkekliğin dil ile olan ilişkisi ise madununkinden oldukça farklıdır. Lacan’ın (1977) ifadesiyle zaten baştan “babanın yasası” olarak kurulmuş dil, eril tahakkümün alanıdır. Dilin başından beri kurduğunu iddia ettiğimiz özne, halihazırda Spivak’ın argümanına paralel olarak, erkek, beyaz ve heteroseksüeldir. Bu sebeple madunun sesini ödünç aldığını idda ettiğimiz ses ve

madunun sesini bir çeviri alanına dönüştüren anlam dünyası eril alana aittir. Bu çelişen ve birbirini boğan madun sessizliğini ve eril sesi “*Otobüs*” filminde duymaya çalışacağız.

“*Otobüs*” filminde eski bir otobüsle İsveç’e çalışmaya gelen bir grup kaçak göçmen erkeğin hikayesi konu edilir. Kaçak olarak geldikleri, dilini, kültürünü, yolunu bilmedikleri bu ülkede onları oraya getiren şoför tarafından şehrin meydanında terk edilirler. Üstelik şoför, göçmenlerin paralarını ve pasaportlarını da alır ve Almanya’ya kaçır. Göçmenler ise ne yapacaklarını bilmeden saatlerce otobüsün içinde beklerler, ardından oradan çıkıp umumi tuvaletleri kullanırlar, çöpleri karıştırıp yemek ararlar. Dışarda hayat tüm hızıyla devam ederken, korkulu ve sessiz bekleyişleri sürer. İçlerinden biri donarak, bir diğeri ise gece klubünde ölür. Diğerleri polis tarafından yakalanır. Film polis merkezinde, ezilerek parçalanmış otobüs ile son bulur.

Bu çerçevede, *Otobüs* filmindeki erkeklik kurgusu temsillerinin madunluk belirtileri taşıdığı iddia edebiliriz. Filmde, otobüs yolculuğu ile Avrupa’ya giden erkek kaçak göçmenlerin sessizliği onların madunluğu ile açıklanabilir. Göçmenler filmin fonuna, heterojen ama kolektif bir kimliğin temsili ve birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak yerleştirilmiştir. Geçmişlerine dair bir iz, bir konuşma ya da gelecekle ilgili bir planları, hayalleri yoktur. Adeta belleksiz hatta Gramsci’nin (1971) kendi deyimiyle bölük pörçük bir bilinçle özneye nesne arasındaki bir aralıkta sallanırlar. Karakterlerin adı yoktur. Kendi aralarında çok gerekmedikçe konuşmazlar. Onların sessizliğinde “madun konuşabilir mi?” sorusunun cevabını buluruz.

Onların sessizliği, filmdeki temsillerinin en belirleyici özelliğidir ve birçok sahne bu sessizliğin ya da anlama dönüşmeyen seslerinin altını çizmektedir. Örneğin, Tuncel Kurtiz’in oynadığı karakter otobüsü kaybettiğinde yoldan geçenlere Türkçe “otobüsü gördün mü gardaş?” diye sorar. Onun ‘acıması’ hali anlaşılması beklemekten kaynaklanmaktadır ve bu da tam olarak kendini özne olarak kuramadığı dile madunun girmeye çalışması kadar boşa verilmiş bir çabadır. Aslında karakterin madun olarak sesi vardır, ama onun sözü anlamsız bir sese dönüşmüştür, bu yüzden de o konuşamayandır aslında. Bir diğer örnek, tuvalet sahnesinde geçer. Sahnede, kendisine esrar soran kişinin karşısında hiç tepki vermeden hatta nefes bile almadan bakakalan iki karakterin sessizlikleri, içinde yer alamayacakları bir düzende temsiliyet hakkında yoksun bırakılmış madunluk durumu olarak okunabilir. Kendi tepkilerini veremeyen iki karakterin öznellikleri, dil içinde varlık bulan esrar soran adam tarafından kurulmaktadır. Onların sessizliğini karşı tarafın göçmenler hakkındaki kendi fikri ile doldurur. Onlar kara kafalı göçmenlerdir ve mutlaka esrar işindedirler. Onlar hakkındaki yargı kendi sessizliklerinin verdiği hakla karşı tarafın yargısıdır. Kısacası, onların öznelliği dili kendi söylemini üretmek için kullanabilenler tarafından kurulmaktadır. Bu da madunun ‘özne olmayan özne’ diye tanımlandığı duruma denk gelmektedir. Madunun konuşmamasının en açık ifadesi son sahnede otobüse sığınmış göçmenleri polis yakaladığında ortaya çıkar. Polis korkmuş birbirine sığınmış, anlamaz gözlerle bakan özne halinden çıkıp anonimleşmiş insan yığına sorar: “Kimsiniz?”. Cevap büyük bir sessizliktir; “Ne yapıyorsunuz?” diye tekrar sorar ve buna da cevap alamaz; ardından “Nerelisiniz?” ve “Kimsiniz?” diye sorar. İktidarın sorarak adlandırmaya çalıştığı ve böylelikle etiketleyerek sisteme dahil etmek istediği yığın iktidar karşısındaki savunusu sadece cevapları değil soruları da yutarak yok eden, kendi büyük sessizliğidir. Madun olarak bu göçmenler öznenin temel özelliği olan konuşabilme halinden mahrumdur.

Başka birçok sahnede bu göçmen erkekler farklı kategoriler arasında en aşağıda gösterilirler. Örneğin bir sahnede işçi tulumu giymiş bir grup otobüsün etrafında toplanır ve onun ne kadar eski olduğundan, bu otobüs ile iki metre bile gidilemeyeceğinden bahseder. Bu esnada otobüsün içinde yığın halindeki erkekler bu anlamadıkları dilde yapılan sohbeti kendi anlam dizeleriyle doldururlar. Özneye ait kılınmış bu dil, dilden dışlanmış olan madun için korkunun, yasanın ve iktidarın alanıdır. Otobüs ve otobüsle cisimleşmiş heterojen madun grup, otobüs etrafında gezen işçi sınıfından daha aşağıda temsil edilir. Bu durum, Marx’ın daha önce de bahsedilen “lumpen proleterya” kavramını hatırlatır. Aynı şekilde erkek olmalarına rağmen madunluk hali onları hiyerarşik cinsiyet düzeninde erkeğin altında bulunan kadınlardan daha da aşağıda gösterir. Erkekliğini cinsellikteki gücü ile ispatlamak için iki seks işçisini tutan otobüsün şoförü ‘erkekliğini ispatlamadan’ uyuyakalır ve aşağılamak için para ödediği seks işçisi kadınlar tarafından soyulur. Evrensel kategorilerin dışında ve madun olan karakterlerin sessizlikleri de bu dışarda olma haline dayanır denebilir.

Bu çerçevede, filmde dikkat çeken nokta da erkekliğin resme girmesi ile daha da belirginleşir. Erkeklik işleyişi ve hiyerarşik düzendeki baskınlığı sebebiyle madun çalışmalarında yer alması beklenmeyen bir kimlik kurgusuna işaret etmektedir. Bu iki çalışma alanını “*Otobüs*” filmi aracılığı ile yanyana getiren yani madunluk ve erkekliği beraber tartışabilecek kavramlar olarak konumlayan yapı ise tam olarak göç halinin aşamalarından ‘yolda olma’ halidir. Connell’a göre “erkeklik (...) geniş ölçekli kurumları ve ekonomik ilişkileri içeren bir yapıdır (...) ve bu çerçevede kurumsallaşmaktadır” (2000:29). “*Otobüs*” filminde görülen ise; zamana, mekana, dile, kurumlara ve ekonomik ilişkilere hakim olması beklenen erkeklik hali, yolda olma gibi bir eşik halinde, bağlamından koparıldığında kendini var eden iktidar ilişkilerinden koptuğunda, madunluk haline dönüşmektedir ve yol hali olarak okuduğumuz yersiz yurtsuzluk, bu durumun belirleyeni olarak öne çıkmaktadır.

Dili tartışırken, onu alış-veriş halinde olduğu, söylemin diğer kurucu öğelerinden kopararak tartışmak analizi yetersiz kılacaktır. Mekan ve zaman, dilin içinde anlam bulan yapılar olduğu kadar sundukları imkanlarla da dilin hiyerarşisini destekleyen aygıtlardır. Aynı şekilde erkeklik ve madunluğunda iktidar coğrafyalarındaki konumları zaman ve mekan içindeki konumlanışlarına ve onlarla girdikleri ilişki biçimlerine göre belirlenir. Bu anlamda dille ve sessizlikle ilişkili olarak filmin zaman ve mekan algısını ve temsillerini tartışmak önemli görünmektedir. Fluda belirsiz mekan ve zamanda kameraya doğru gelen bir karartıyla açılan film -ki bu karartının otobüs olduğu anlaşılacaktır- kendi evreninde zamanı ve mekanı silikleştirir. Ana mekan olarak yol ve meydana otobüs vardır. Her ikisi de ara mekanlardır. Bunlar hem kamusal hem özel mekanlardır ki böylece özel alan ve kamusal alan arasındaki farkı da silikleştirir. Daha önce de belirtildiği gibi kendini kuran kategoriler bozuma uğradığında iktidarın şeyler üzerindeki hakimiyeti de bozguna uğrar. Bu filmde madunlaşan erkekliğin mekana olan hakimiyetini de kaybettiği görülür. Onlar yoldaki karartıdır. Şehre geldiklerinde ise Avrupa medeniyetinin ve demokrasinin simgesi olarak tasarlanmış, insanların toplanacağı yer olarak organize edilmiş meydanın ortasında otobüs, adeta bir atık gibi durmaktadır. Ancak edilgen bir atık değildir, tam tersi, sistemi, özellikle de ‘temiz şehir görüntüsünü’ tehdit eden bir atıktır. Kapılarından sızan idrarla adeta şehrin ortasındaki bir logardır. Meydana gelindiğinde de yolda olma durumu bitmemektedir. Yerleşememenin getirdiği hal ile yolda olma durumu meydana da devam eder. İnsanların toplanması için yapılan araç trafiğine kapalı bir alanda, bir araç içinde kapalı kalma hali yolun devamıdır. Yol/otobüs, kamusal/özel birbiriyle ilişkili, iktidar ilişkileri tarafından örülmüş mekan anlayışı madunun bir atık gibi içeri sızmasıyla parçalanır ve buna bağlı olarak keşfeden, ele geçiren, fetheden ve ele geçirdiğini yeniden üreten erkekliğin mekan üzerindeki hakimiyeti de yolda olma hali ile bozuma uğrar.

Dil, mekan, zaman vb. Kısacası iktidarın kurumsallaştırdığı aygıtlar üzerindeki hakimiyetini kaybeden erkeklik, geleneksel toplumsal cinsiyet ağına bağlı olarak kabul edilmiş diğer özelliklerini de kaybeder. Örneğin, eril bir norm olarak kodlanmış rasyonellikten uzaklaşır. Şehrin meydanında otobüste saklanabileceğine inanmak irrasyonel bir tavrıdır. Kırılganlıklar gösterir -ki bu da erkeklik söylemlerinde kabul görmeyen bir davranış modelidir: buzlu yollarda düşme korkusuyla yavaş yavaş yürüyen, ya da yürüyen merdivende birbirlerini tutarak korka korka yürüyen bir grup erkek, belli erkeklik performanslarının dışında hareket ederler. Cesur değil temkinlidirler. Akılcı değil aksine irrasyoneldirler. Birbirleriyle konuşmazlar ama soğuktan dolayı sürekli temas halindedirler -ki bu da ‘erkekler arası az temas’ kuralını bozan bir beden dilidir. Beklenenin aksine film, bu gerilimi yumuşatacak bir ikame aracı da sunmaz. Yani erkekliği tekrar kurabilecek, aile, ulusal kimlik, dil gibi araçlardan yoksundurlar ve erkeklikleri aynı filmin sonunda ezilen otobüs gibi ezilmektedir.

Madun dinlenemez

Maggio’ya göre “madun konuşabilir mi?” sorusu eksik sorulmuş bir sorudur ve asıl soru “madun konuşsa bile duyulabilir mi?” olarak yeniden düzenlenmelidir. Sesin anlam kazanıp söze dönüşmesi için aynı anlam dizilimine sahip iki faile ihtiyaç vardır: biri konuşan, sesi çıkaran ve diğeri aynı anlam çizgisini takip ederek dinleyen ve sesi anlama dönüştüren. Maggio’ya (2007) göre madunun sessizliği kendi dilsizliğinden değil dinleyenle kurulamayan bağ yüzündendir ve böylesi bir tartışma aynı zamanda madunu da edilgen konumdan etken konuma taşımaktadır. Bu tartışma, aynı zamanda madunu dinleme pratiklerinin gelişmesini sağlayacaktır ve hatta sözden başka iletişim alanlarını mümkün kılacaktır.

Madunun konuşabilen ama duyulamayan ya da anlama dönüştürülemeyen sesi “*Sarı Mercedes*” filminde aranacaktır. Bu filmde Almanya’da işçi olarak para biriktirmiş ve kendine sarı renk bir Mercedes araba

almış olan Bayram'ın hikayesi konu edilmektedir. Bayram binbir anlam yüklediği arabasıyla köyüne dönüp sevdiği kızla evlenme hayalleri kurarak Almanya'dan yola çıkar, Türkiye'ye gelir. Yol boyunca kendi kendine ya da arabasıyla konuşarak gelen Bayram'ın en büyük kabuslarına ve en kuvvetli arzularına tanıklık ederiz. Hem arzuları hem korkuları arabası etrafında şekillenir Bayram'ın. Doğrusal olmayan bir zamanla kurgulanmış filmde geriye dönüşlerle Bayram'ın tüm hikayesine tanıklık ederiz. Bayram yakın bir arkadaşını dolandırarak gitmiştir Almanya'ya. Tüm korkuları yol boyunca yavaş yavaş gerçekleşir. Arabası “pert olmuş” bir şekilde köyün yakınına geldiğinde ise sevdiği kızın başkasıyla evlendiğini, köyünün yok olduğunu, dolandırdığı arkadaşının ve ailesinin bu durumdan dolayı sefil olduklarını ve en büyük arzularından olan amcasını ölmeden önce görme arzusunun da gerçekleşemeyeceğini, amcasının kahrından öldüğünü öğrenir. Film, yol ayrımında kalan “pert olmuş” sarı Mercedes'in plonje görüntüsüyle biter.

Madun sessizliği ile giden ve kolektif kimlik olarak yığınlaşan otobüs yolcularından, belki de hayatta kalmayı başarmış ve birey olarak kendini konumlandıran Bayram'ı dönüş yolunda izleriz “Sarı Mercedes” filminde. Nurdan Gürbilek'in “sözün patlaması” (2015) olarak tanımladığı 1980'lerin kültürel ikliminde Bayram, sessizce yolda olan “Otobüs” yolcularından farklı olarak hiç susmaz. Bayram, çok konuşur ama dinleyeni yoktur. Bu yüzden filmin sesi monolog şeklinde çoğu yerde de iç ses olarak dizayn edilmiştir. Söz vardır ama onu anlama dönüştürecek dinleyen yoktur- seyircileri saymazsak- madun dile gelmiştir, sesini kendi duymaktadır ama karşısında dinleyen özne yoktur. Bununla ilgili verilebilecek en güzel örnekler Bayram'ın diğerleri ile karşılaştığı sahnelerdir. Örneğin yolda kapıştığı kamyon şoförü ile burun buruna geldiklerinde Bayram sürekli bağırır ama karşısından hiç tepki alamaz. Kamyon şoförünün sessizliği Bayram'ın sözünü sese dönüştürür. Anlam, Bayram ve kamyoncu arasında bir yerlerde kaybolur. Ya da yemek yemek için durduğu mola yerinde Bayram her ne kadar sağa sola laf atıp diyoloğa girmek istese de hiç bir cevap alamaz. Sözleri sanki mekanda kaybolmakta kimseye ulaşmamaktadır. Bayram, “Balkız” adını verdiği Mercedes'ine yol boyunca birçok soru sorar ama karşılığı sessizliktir. Bu sefer madunun sesi vardır ama karşı tarafın duymaması onun sesini yok etmektedir. Bayram, otobüs yolcularından farklıdır. Otobüs yolcularının sessizliği karşı tarafın sözünü sese dönüştürürken, “Sarı Mercedes”te karşı tarafın dinlememesi, ya da dinleyecek ortak anlam dizesine sahip olmadığı için dinleyememesi Bayram'ın sözünü sese dönüştürmektedir. Ters stratejilerle de olsa, her iki filmde de madun dilde kendine bir temsiliet alanı bulamamaktadır.

Öncesinde belirtildiği gibi, Bayram dönüş yolunda olan bir göçmendir. Onu herhangi bir mekana ait görmeyiz. Yolculuğu kimsenin mülkü olmayan alanlardadır. Sarı Mercedes ile kurduğu kendi özneliği, ancak yol içinde ve yol ile varolabilmektedir. Bu filmde de madunluğu belirleyen yolda olma halidir. Madun kendini madunlaştıran yoldan geri de dönse, artık onun için herhangi bir mekan kalmamıştır. Bayram'ın yol dışında bir mekanı yoktur. Belki de bunun sembolik anlamı Bayram'ın köyünü de, sevdiği kıızı da kaybetmesinde oryaya çıkmaktadır. Kısacası madun, ‘erkek bile’ olsa, madun olmadan önceki mekan, zaman ve dile ve iktidar ilişkilerine geri dönse de artık asla özne konumuna tekrar yükselemeyecektir.

Çalışma özelinde altı çizilmesi gereken bir diğer önemli nokta Bayram'ın krizdeki erkekliğidir. Yolda olmanın, mekansız zamansız ve dinleyensiz kalmanın, hiçbir yere ait olamamanın yarattığı madunluk, onun erkekliğini kırmakta ve krize sokmaktadır. Fakat “Otobüs” filminden ayrı olarak bu kırılan erkeklik alanını yeniden düzenleyecek bir ikameye sahiptir: sarı Mercedes. Filmde araba Maggio'nun da bahsettiği madunun alternatif iletişim aracı olarak erkekliğinin altını çizerek krize ikame sunmaktadır ancak yanlış bir araçtır. Araba da aynı Bayram gibi hep bir eksikliğe işaret eder: kırılır, çizilir, çamura batar, yıldızı koparılır - ki bunun fallik bir okumasını yapmak mümkündür- çocuklar tarafından üzerine tükürülür, en sonunda ise “perte çıkar”. “Otobüs” filminde otobüs, içindeki madun sessizliğindeki erkeklerin evi haline gelmiş ve sonunda parçalandığı gibi, “Sarı Mercedes” filminde de erkekliğin ikamesi olan Balkız - ki bu isim de cinsiyetlendirilmiş bir sahip olma hikayesini ve erkeğin ötekisi olarak kadın üzerindeki iktidarına gönderme yapar- parçalanmaktadır. Denebilir ki Mercedes erkeklik mitinin kurucu mitlerinden olan, at avrat silah üçlemesinde Balkız ismiyle hem at hem avrat görevi görmekte ve sonunda aynı otobüs gibi parçalanmaktadır.

Erkekliğin restorasyonunun Mercedesle sağlanmış olmasından dolayı erkeklik ‘oyununda’ kaybedilen özellikler Mercedes sayesinde tekrar kazanılır: artık Bayram bu araç sayesinde rakipleriyle yarışabileceğine inanmaktadır. Mercedes sayesinde cinsel ilişkiye girebilmekte ve hatta bu sayede bu durumun devamlılık

göstereceğine de inanmaktadır. Örneğin, vapurda manikürcü olarak kendini tanıtan kadını arabaya davet ettiğinde, Bayram bu daveti kabul eden kadının cinsel birlikteliğe onay vereceği beklentisindedir. Bayram, arabayla ve kadınlarla kurduğu ‘yanlış’ ilişkiyi rasyolize edebilme yeteneği de kazanmıştır. Örneğin, kaza yapan diğer göçmen ailenin kaza sebebini, arabaya almayarak zor durumda bıraktığı Solmaz’a bağlayarak kendi mantığını gerçek kılmıştır. Otobüs yolcuları ne kadar irrasyonel ise, Bayram kendi gerçeğini rasyonalize edebilme yeteneği kazanmıştır. Otobüs yolcularının kırılğan, irrasyonel, sessiz halinin aksine Bayram artık koparıldığı bağlama eklenilebileceğine sonuna kadar inanmaktadır. Bu eklenmeyi Mercedes’le yapacağını da bilmektedir. İlişkilerini Mercedes ve diğer araçlar arasında kurduğu doğrudan bağ ile şekillendirir; Mercedes ve kamyon, Mercedes ve vapur, Mercedes ve eşek, Mercedes ve at. Bayram, araçlar arası kurduğu bu bağ ile erkekliğini sürekli olarak yeniden kurmaya çalışır çünkü kurduğu her bağ bir iktidar ilişkisi formu taşımaktadır. Erkeklik yoklamalarından olan yarış, rekabet, kıyas ve ötekinin durumuna göre kendi durumunu belirleme hali, Bayram’ın sık başvurduğu mekanizmalar arasındadır. Ancak, Bayram, Mercedes sayesinde eklenilebileceğine inandığı topluma madun olarak dönmektedir. Son sahnede çoban çocukla yaptığı konuşma bunu en iyi anlatan sahnelerden biridir. Bu sahnede, Bayram çoban çocuktan, “pert olmuş” Mercedes’in yanında, kendi hikayesini dinler. En vurucu an ise çoban çocuğun “seni biryerden tanıyacağım ama çıkaramadım” dediği andır. Konuşan ama duyulamayan, madun olarak Bayram artık yoktur, o mekana ait değildir, o ancak yolda anlam kazanmaktadır. Yolda olduğu sürece de pert olmuş Mercedes’i gibi kendine iktidar alanı yaratan tüm kimliklerinin, özellikle, eril kimliğinin altında ezilecektir. Bayram bir madun olarak doğru sesi ve doğru dinleyeni bulamamıştır.

Bayram da aynı “*Otobüs*” filminin yolcuları gibi edilgen değildir. Eril tahakkümünü kaybedişi, bir madun olarak girdiği her ortamda bir arıza alanını işgal etmektedir. Bayram, arzu patlaması yaşayıp, arzusunu ifade etmekten korkmayan, talep eden hatta ısrar eden, hatalarından utanmayıp onları aklın sınırları içine çekebilen, işbirliğine açık bir karakterdir. O, eril sistemin ürettiği ama asla sahiplenmediği ve her defasında aşağıladığı üvey evladı gibidir. “*Otobüs*” yolcuları gibi kırılğan, bastırılmış, dilsiz değildir ama nasıl madunun sessizliği sistemi tehdit eden, kategorileri işlevsizleştiren bir alternatif ise Bayram’ın tüm ‘yırtmaya’ çalışma hali - sadece sınıfsal ve ekonomik olarak değil ama yolu, mekanı, dili, zamanı tekrar ele geçirmeye çalışma hali-farkların altını çizerek Bayram’ı madunlaştırmakta, ve erkekliğinin, iktidar alanının altını oymaktadır diyebiliriz. *Otobüs* filmi mutlak karşıtlığı birbirinden kesin sınırlarla ayırarak, altını çizerek pekiştirirken, “*Sarı Mercedes*” filmi bu karşıtlığı alt ettiği yanılsaması içinde olan Bayram karakteri ile yani ters bir strateji ile pekiştirmektedir. Her iki filmde, kendi erkek karakterlerini yol aracılığı ile bağlamdan koparıp “*Otobüs*” filminde bastırma ile, “*Sarı Mercedes*” filminde kışkırtma ile madunlaştırmaktadır.

Sonuç yerine

Bu çalışmada madunluk ve erkeklik arasında karşılıklı bir diyalog kurmaya çalışılarak göçün aşamalarından yolda olma halinin erkek özneyi nasıl madunlaştırdığı analiz edilmiştir. Kurulumu bakımından ‘zaten ve sürekli’ bir kriz alanına işaret eden erkek olma halinin, yolla birlikte iktidar ilişkilerinin atığı haline dönüşümünü, post-kolonyal teori çalışmalarından ödünç alınan madun kavramıyla beraber okunmasının denemesi yapılmıştır. Madunluğu, ideolojiyi gizleme yeteneğine sahip farklılık sisteminin dışına atılmış olan olarak kabul ederek, bu farklılık sisteminin ana aktörü ve kurucusu olarak tanımladığımız erkeklik ile olan ilişkisinin, yine erkeklik halinin ideoloji ile olan ilişkilerini deşifre edebileceği fikriyle filmler analiz edilmiştir. Bu amaçla da, erkekliğin ve madunluğun iktidarın aygıtlarından olarak kabul ettiğimiz mekan, zaman, dil üzerindeki çelişen performanslarını filmler üzerinden okunması yapılmıştır. Spivak ve Maggio’nun kolonyal özne üzerine yaptıkları tartışmayı çalışmanın çerçevesine uyarlayarak, teorik arka plan oluşturulmuş, aynı zamanda farklı disiplinlerden alınmış kavramları bambaşka bir coğrafyanın sinemasında bir arada ele alma şansı da kullanılmıştır. Bu çerçevede, erkek adlandırmasının krize girmesiyle birlikte onu kuran diğer adlandırmalar - sadece sınıf, ırk, cinsiyet gibi düzenelemlerin değil aynı zamanda mekan, dil, zaman gibi aygıtların da- kriz alanına dönüşürler. Böylelikle sadece iktidarla ilişkilerine göre ve sayesinde gerçeklik kazanan kavram, durum ve kategorilerin aynı zamanda içinde var oldukları ilişkileri yıkabilecek potansiyele sahip olmaktadır. Tüm bunların kaynağı ise yolda olma haliyle oluşan zorunlu merkezizlik halidir denebilir. Erkekliğin yol halinde; onun kurgusunu olanaklı kılan, devamlılığını sağlayan, sağlamlaştıran iktidar formları olmadığında, filmlerdeki karakterlerin erkekliği ve/veya onun ikamesi olan diğer araçlar zedelenmiştir. Son olarak, yapılan bu okuma,

bize hem erkeklik hem post-kolonyal kuram analizleri için yeni bir yol haritası çizmiş hem de sinemanın verdiği formlar sayesinde yapılacak olası analizlere bir alternatif sunmuştur.



¹ Halit Refiğ “Gurbet Kuşları” (1964), Duygu Sarioğlu “Bitmeyen Yol” (1965), Lütfü Ömer Akad “Gelin” (1973); “Düğün” (1974); “Diyet” (1975).

Kaynakça

- Aslan, U.T. *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik Ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları 2005.
- Atay, T. “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer” *Toplum Ve Bilim* (2004), 101:11-31.
- Cohen, A.P. *Belonging: Identity And Social Organisation In British Rural Cultures*. Uk: Manchester University Press 1982.
- Dorsay, A. *Sinemamızda Çöküş Ve Rönesans Yılları: Türk Sineması 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi 2004.
- Esen, Ş. “Türk Sinemasında Dış Göç Olayı” *Marmara İletişim Dergisi* (1993), 4: 19-28.
- Gramsci, A. *Selections From The Prison Notebooks Of Antonio Gramsci*. (Der. Ve Çev.) Question H. Ve Nowell Smith G., New York:International Publishers 1971.
- Güral, U. “Dış Göç Olgusu Bağlamında Otobüs Filminin İncelenmesi” *Akdeniz Sanat* (2008), 2(1): 69-79.
- Gürbilek, N. *Madunun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları 2015.
- Irigaray, L. *The Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press 1985.
- Karadoğan, A. *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem Ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix Yayınevi 2005.
- Koçak, S. *Türkiye'den Yurt Dışına İşçi Göçünün Türk Sinemasına Yansıması: Almanya Örneği Üzerinden Görsel Analiz*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2015.
- Kristeva, J. *Desire In Language: A Semiotic Approach To Literture And Art*. New York: Colombia University Press 1980.
- Lacan, J. *Ecrits: A Selection*. New York: Norton 1977.
- Maggio, J. “‘Can The Subaltern Be Heard?': Political Theory, Translation, Representation, Gayatri Chakravorty Spivak” *Alternatives: Global, Local, Political* (2007), 32:4.
- Onur, H. Ve Koyuncu B. “ ‘Hegemonik’ Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları Ve Krizleri Üzerine Düşünceler” *Toplum Ve Bilim* (2004), 101:31-50.
- Pişkin, G. “Türkiye’de Göç Ve Türk Sinemasına Yansımaları: 1960-2009” *E-Journal Of New World Sciences Academy* (2010), 5: 46-65.
- Said, E. W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books 1978.
- Sancar, S. *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları 2008.
- Scheilbelhofer, P. “From Health Check To Muslim Test: The Shifting Politics Of Governing Migrant Masculinity” *Journal Of Intercultural Studies* (2012) 3:33, 319-332.
- Segal, L. *Yarışan Erkeklikler: Erkeklik- Erkeklik İdeali* , (Çev.) Volkan Ersoy Birikim (1992) 35: 38-49.
- Spivak, G.C. “Can The Subaltern Speak?” *Colonial Discourse And Post-Colonial Theory*, (Der.) Tezel, T. *Under The Celluloid Skin: A Social Semiotic Analysis Of Tunç Okan's Debut Film Otobüs*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Lund University, Lund 2014.
- Toy Par, A. *El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye’de Dış Göç Sinema İlişkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul 2009.

Uluç, G. Ve Boz, M. “Karşılıklı Ötekileştirmeye Bir Yolculuk Otobüs Filmi” *Tesam Akademi Dergisi* (2015), 2: 101-126.

Ulusay, N. “Günümüz Türk Sinemasında “erkek Filmleri”Nin Yükselişi Ve Erkeklik Krizi” *Toplum Ve Bilim* (2004), 101: 144-162.

Wittig, M. *The Staright Mind And Other Essays*. Boston: Beacon Press 1992.

Williams P. Ve Chrisman L., New York: Columbia University Press 1992. WORSLEY, P. *Three Worlds: Culture and World Development*. Chicago: Chicago University Press 1984.

Yetişkin, E. “Postkolonyal Düşünce ve Madun Çalışmaları’ndan Neler Öğrenebiliriz?”3. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Ankara, Aralık 2013.