

DENİZ GAMZE ERGÜVEN FİLMLERİNDE MADUNİYET VE ÖTEKİLEŞTİRME

Övünç EGE*

Özet

Madun sınıflar en genel anlamıyla, ötekileştirilen ve görmezden gelinen dezavantajlı grupları tanımlamaktadır. Bir gerçeklik olarak maduniyet kültürel olarak şekillenir ve madunun suskunluğunun sebebi sesini duyuramamasıdır. Bu çalışmanın amacı, yönetmen Deniz Gamze Ergüven'in uzun metraj filmleri üzerinden sinemada madun ve öteki üzerine düşünmek, söz konusu kavramların aynı yönetmenin bakışından farklı kültürlerle ait hikâyelerde ne şekilde ele alındığını saptamaktır. Bu bağlamda çalışmada Mustang (2015) ve Kings (2017) filmleri incelenmiş, madun temsillerinin temsil edilen sınıfın maduniyetini ellerinden alıp almadığı tartışılmıştır. Sonuç olarak farklı sebeplere bağlı olsa da maduniyet konusundaki ana problemin, bireyin maduniyetini içselleştirmesi ve kendisini bu şekilde kodlaması olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Deniz Gamze Ergüven, Kings, Mustang, subaltern

*İstanbul Arel Üniversitesi Medya ve Kültürel Çalışmalar Yüksek Lisans Öğrencisi.

SUBALTERNITY AND MARGINALIZATION IN DENİZ GAMZE ERGÜVEN'S FILMS

Övünç EGE*

Abstract

Subaltern classes can be described as disadvantaged groups, which are marginalized and ignored. Subalternity, as a reality, is culturally shaped and the reason for the silence of the subaltern is that he cannot make his voice heard. The aim of this study is to think about the subaltern and the other in cinema through the films directed by Deniz Gamze Ergüven, and to determine how these concepts are handled in the stories of different cultures from the same director's gaze. In this sense, the films *Mustang* (2015) and *Kings* (2017) are examined and it is discussed whether the representations of subaltern take away the subalternity of the represented class. As a result, it can be stated that the main problem in subalternity is internalizing the subalternity of individuals and coding them in this way, although it may be linked to different reasons.

Keywords: *Deniz Gamze Ergüven, Kings, Mustang, subaltern*

**Istanbul Arel University, Media and Cultural Studies Master's Student.*

DENİZ GAMZE ERGÜVEN FİLMLERİNDE MADUNİYET VE ÖTEKİLEŞTİRME

GİRİŞ

Hem kültürü inşa eden hem de kültür ile şekillenen sinema özünde insanla ilgilidir. Yönetmenin bakışını izleyiciye sunan filmlerde anlatı da insan yaşamı gibi *ötekinin* üzerinden kurulur. Karakter ve hikâye örgüsü özünü insan yaşamından alır. Kahramanlar da kendilerini aynı bireyler gibi *ötekiler* üzerinden konumlandırır ve bu da karakterler arasındaki hiyerarşiyi bizlere gösterir. Smelik'e göre (2008: 27) kadın yönetmenlerin filmleri, kendilerini toplumsal ve tarihsel özneler olarak nasıl kodladıklarını göstermektedir. Kadın yönetmenin bakışı ile şekillenen film dışıl bir bakışa sahip olduğu kadar aslında eril kodlarla şekillendiği için eril bakışı da içinde barındırmaya, onunla yönlenmeye devam eder. Bu da aslında sinemanın hem yönetmenin hem de toplumun bakışını yansıtan ideolojik bir araç olduğunu bizlere göstermektedir.

Claire Johnston *Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması* isimli çalışmasında sinemadaki imgelerin sadece gerçek hayatı yansıtan imgeler değil aynı zamanda onların ideolojik birer göstergesi olduğunun altını çizer. Bu bağlamda kadın sinemasını ele alırken iki önemli unsur vardır: kadın imgesi ve kadının anlatıdaki rolü. Sinemanın cinsiyetçi bakışı yeniden ürettiğini öne süren Johnston'a göre klişelerin daha az olması Avrupa sinemasının Hollywood sinemasına göre daha az cinsiyetçi ideolojiye sahip olduğunu göstermez (Johnston, 1973: 25). Erkek egemen sinemanın karşısına konumlandırabileceğimiz kadın sineması ise bir karşı sinema olarak görülebilir. Kadın sineması Johnston'a göre (1973: 31) erkek sinemasına karşı bir meydan okumadır ve hem politik bir araç hem de eğlence olarak gördüğü filmlerin geliştirmesi gereken stratejinin her iki kavramı da kucaklayıcı olması gerektiğini öne sürmektedir.

Smelik'e göre (2008: 3) ise "kadın yönetmenler beyazperdede 'gerçek'

kadınların ‘gerçek’ hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler”. Kameranın erilliğini kıran ve izleyiciye fantazmayı değil “gerçek”leri gösteren bu duruşun egemen söylemi karşısına alması beklenir. Ne var ki çoğu zaman eril tuzaklara düşen ve söylemi eleştirirken söylemin kendisi olan filmler, her zaman sadece gerçekliği yansıtmaz, çoğu zaman onu yeniden üretirler.

Görsel Haz ve Anlatı Sineması isimli çalışmasında geleneksel anlatı sinemasından alınan haz ve hoşnutsuzlukları psikanalitik perspektiften inceleyerek kadının sinemadaki edilgen konumunu tartışan Mulvey’e (1999: 838) göre, “cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür”. Bu açıdan Mulvey’e göre sinema, bakışın sahibi olan erkek tarafından kodlanmaktadır. Hem oyuncu hem de izleyici olarak kadının pasifliği, yönetmen kadının pasifliği olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Burada Mulvey’in bakış konusundaki düşüncelerine ek olarak yönetmenin izleyiciye bakışı da önemlidir. Mulvey’e (1999: 834) göre “gelişkin bir temsil sistemi olarak sinema, (egemen düzen tarafından biçimlenmiş olan) bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakmadaki hazzı inşa ediş yollarına ilişkin soruları ortaya koyar”. Mulvey; kameranın bakışı, seyircinin perdeye bakışı ve perdedeki karakterlerin birbirine bakışı olmak üzere üç bakıştan bahseder. Burada eklenmesi gerektiğini düşündüğüm “yönetmenin izleyiciye bakışı”, “kameranın bakışı” ile benzerlik göstermektedir. Fakat kameranın bakışı Mulvey’de eril bir şekilde tanımlanmaktadır ve aynı zamanda ideolojik olan bu bakış, eril kodları yeniden üretir. Mulvey’e göre kameranın bakışı filmleştirmeye yatkın olan olayları kaydeder (1999: 843). Bu noktada kameranın bakışı ve yönetmenin bakışı benzerlik gösterse de yönetmenin izleyiciye olan bakışı filmleştirmeye yatkın olan olaylar ile değil; yönetmenin izleyicileri, daha geniş kapsamıyla da toplumu algılama biçimiyle ilgilidir. Yani bu bakış aslında yönetmenin olayları anlamlandırma biçimiyle alakalıdır ve kendi dünya görüşünü, bakış açısını yansıtır. Yönetmenin bu bakışı sadece perdeye yansıyan görüntüden ibaret değildir. Bir karşı sinema olarak kadın sineması eril kodları kendisine politik bir araç olarak seçerek onu sabote etmektedir. Bu bağlamda kameranın

eril bakışı kadın yönetmenin dişil bakışıyla birleşerek bir ürün ortaya koyar. Bu ürün de erkek egemen sinema sektörünün anlatı yapısını kendi bakışıyla harmanlayarak ortaya koyan bir kadın sineması var eder.

Spivak, *Madun Konuşabilir Mi? (Can Subaltern Speak?)* makalesini “bir kadının, direnişinin farkında olmasını sağlayacak bir altyapıya sahip olmadan bir direniş eylemine girerse, eyleminin boşa gideceği” (Milevska, 2007: 47 akt. Kirel, 2012: 387) düşüncesiyle 1983 yılında kaleme aldığı kadının karşı karşıya kaldığı sınıfsal statüden bağımsız olarak özünde toplumsal bir soruna çözüm getirmek, patriyarkallığın hem kadın hem de erkek bireyler üzerindeki konumunu göstermek istemiştir. *Madun* tanımı toplumsal konumu gereği kadın çalışmalarıyla oldukça bağdaştırılsa da aslında cinsiyetten bağımsız olarak ötekileştirilmiş ve susturulmuş kişileri ve grupları tanımlamaktadır. *Madun* kavramını bu şekilde kullanan ilk kişi Spivak değildir. Gramsci tarafından kullanılan *madun* (*subaltern*) tanımlaması sınıfsal ve siyasaldır. “*Madun sınıflar, tanımları itibariyle, birleştirilmiş değildirler ve “Devlet” olana kadar da birleşemezler*” (Gramsci, 2010: 21). Yönetme gücünü elinde bulunduran sınıfın kendisi dışındaki toplumsal grup üzerindeki kurduğu tahakküm, bahsi geçen *madun* sınıfın birleşmesini ve kendi sesini duyurmasını engeller. Spivak’ın bahsettiği *madunun* sesinin duyulamaması da bu yüzdendir.

Bu çalışmanın amacı hem Avrupa hem de Hollywood sinemasında film çeken Deniz Gamze Ergüven’in filmlerinde, toplumdaki *madun* ve *ötekilere* karşı olan bakışını saptamak ve bunu kültürel olarak yorumlamaktır. Amaca uygun olarak seçilen örnekler yönetmenin şimdiye kadar çektiği uzun metraj filmler olan *Mustang* (2015) ve *Kings* (2017)’tir.

Bu çalışma kapsamında cevap aranacak araştırma soruları şu şekildedir:

AS1: Madunun direnişi güç ilişkileri ile mi ilgilidir? Bu direnişte ona neler yardımcı olur?

AS2: Gramsci ve Spivak’ın “*madun*” tanımlamalarındaki ortak nokta olarak görülebilecek kadın bireyin karşılaştığı güçlüklerle başa çıkışı eril

hegemonyayı yeniden üretir mi?

AS3: Etnisiteye bağlı *maduniyet* ve cinsiyete bağlı *maduniyet* arasındaki farklar kadın bir yönetmen Deniz Gamze Ergüven filmlerine nasıl yansımaktadır?

Bu araştırma soruları bağlamında çalışmanın varsayımları şu şekildedir:

V1: Madun'un toplumsal kimliği değişse de toplumsal konumu değişmemektedir.

V2: Madunun sisteme karşı direnebilmesi için bireysel olarak hareket etmesi yeterli olmaz, kendisine yardımcı kişi ya da topluluklar bulması gerekir.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden söylem analizi metodu kullanılmıştır. Söylem analizi sadece yazılı metinler için değil, görsel metinler için de kullanılan bir analiz yöntemidir. Bu yöntemle birlikte metnin çözümlenmesi sadece metnin amacının çözümlenmesi değil, aynı zamanda metnin kod açımının yapılarak metni oluşturan kişinin ve toplumun psikolojik, sosyolojik, kültürel ve siyasal olmak üzere birçok alandaki durumunu da göstermektedir. “Söylem çözümlenmesi; kuram, yöntem ve uygulamadan oluşan bütünleşmiş bir yapı değildir. Daha ziyade, bütün türleri kapsayacak bütünlüklü ve ortak bir kuram olmadan, çeşitli disiplinler içinde, farklı araştırma gelenekleriyle gerçekleştirilir” (Gee ve d., 1992 akt. Punch, 2016: 215). Bu yöntemle her iki filmde de toplum tarafından ötekileştirilen dezavantajlı gruplardaki bireylerin kültürel konumları incelenmiştir.

Madun ve Öteki Olarak Kadın

“Sınıflı, erkek egemen toplumlarda, yani bilebildiğimiz tüm insanlık tarihi boyunca, en temel ve en geniş *madun* kitlesini oluşturanlar kadınlardır” (Somay, 2008: 157). Babaerkil toplumun kurallarını içselleştiren bireyler, kadın ya da erkek fark etmeksizin, kadın bireyleri *öteki* olarak görmektedir. Erkeğin karşısına konumlandırılan kadının, medyada da toplum içinde

olduğu konumuyla temsil edilmeye devam etmesi ve hem *madun* hem de *öteki* olarak kodlanması özünde toplumsal bir soruna işaret etmektedir. Kültür dünyasını inşa eden söylemlerden biri olan eril söylem tarafından şekillenen kadın, bu anlamda *madun* olarak tanımlanabilir.

Spivak'a göre *madun*, kendisinden daha üstteki toplumsal sınıfa erişemeyecek olan kişileri tanımlamaktadır. Bu bağlamda *madun* sadece kadın bireyi tanımlamakla kalmaz, cinsiyet rolleri açısından bakıldığında toplumun geleneksel erkeklik kodlarına uygun görülmeyen erkeği de tanımlar. Hindistan'daki yerel elitlerin konumunu sorgulayan ve batı merkezli sömürgeci tarih yazımının eleştirisinde kullanılan bir kavram olan *madun* tanımı özünde evrensel bir tanıma değil, kültürel bir tanıma işaret etmektedir.¹ Bu da aslında toplumdaki *madun*ların her kültüre göre farklı özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Ama genel hatlarıyla bakıldığında babaerkil sistem içerisinde kadının konumu, erkeğin konumundan her zaman daha aşağıda görülmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde kadının *maduniyeti* ve *öteki* olarak görülmesi tartışılmaktadır.

Lacan'a göre *ben*'in ortaya çıkması ve öznenin oluşması için bireyin *ötekine*² ihtiyacı vardır. Bu *öteki*, bebek için ilk olarak annesinin gözündeki ya da aynadaki kendi yansıması, daha sonrasında ise çevresindeki, kendisi dışındaki kişilerdir. Küçük *öteki* ile karşılaşma imgesel evrede gerçekleşir ve bireyin özneleşme sürecinin başlaması için gereklidir. Simgesel düzenin kendisi olan *Büyük Öteki* ise "*oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur*" (Zizek, 2019: 250). Küçük *ötekilerin* eksiklerinin *Büyük Öteki*'de³ yokmuş gibi görünmesi bireyin gözünde onu karşı çıkılamaz bir konuma yerleştirir. Simgesel düzenin yasaklarını tanımlayan *Baba'nın Yasası* da onun karşı çıkılamaz konumundan dolayıdır. *Büyük Öteki*'nin yasa(k)ları tarafından kurulan (küçük) *ötekiler* üzerinden

¹ Bu alanda yapılan çalışmalar *Maduniyet Çalışmaları (Subaltern Studies)* başlığı altında karşımıza çıkmaktadır. Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, Gyan Prakash, Gyanendra Pandey gibi isimler *Postkolonyal Maduniyet Çalışmaları* alanındaki araştırmacılarıdır.

² Küçük "a" ile belirtilen, *autre*, küçük *öteki*.

³ *Büyük Öteki*, "tüm arzunun mekânı olarak kurulur; bu mekânı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir" (Zizek, 2019: 50).

kimliğini inşa eden özne Lacan'a göre bölünmüş bir yapıda olmasına rağmen kendisini tam hisseder. Bu yanılsama kendisindeki eksikleri gör(e) memesinden ileri gelir. Kendisini ötekilerin eksikleri üzerinden daha üstte konumlandırılan birey için kendisi dışındaki (ya da daha toplumsal olarak düşünürsek dâhil olduğu grup dışındaki) herkes *ötekidir*.

Ötekileştirmenin sınıfsallığı sadece ekonomik olarak okunmamalıdır. Ekonomi, sosyo-kültürel durum, dil, inanç ya da etnisite gibi farklı kavramlara bağlı olan ötekileştirmenin dayandığı bir diğer nokta ise cinsiyettir. "Dil toplumsal bedenin üzerini katman katman gerçeklikle kaplar" (Wittig akt. Butler, 2012: 190). Bu yanılsatıcı gerçeklik bireyi toplumsal cinsiyetli özneye dönüştüren ve etrafını saran bir kabuktur. Toplumsal cinsiyet kodlarının biyolojik cinsiyete dayandırılmasıyla önce kadın bireyler daha sonra da toplumun erkeklik kodlarına uygun olmayan erkek bireyler toplumdan ayrıştırılarak ötekileştirilir. Patriyarkal sistemin bireyi kodlama biçimi "erkeklik" üzerinden olduğu için sistem erkek bireye karşı daha imtiyazlıdır. Babaerki sistemin dayandırıldığı geleneksel erkeklik kodları toplumsal olarak her zaman daha üst bir sınıfa işaret eder ve alt tabakada görülen kadının bir üst tabakaya ulaşması imkânsızdır. Fakat bu hiyerarşik ayırım toplumu sadece kadın ve erkek olmak üzere ikiye ayırmaz. Hegemonik erkeklik olarak karşımıza çıkan bu durum geleneksel erkeklik kodlarını benimsemeyen erkek bireyleri de *madun* erkek olarak tanımlayarak hegemonik erkekliğin gerekliliklerini yerine getiren erkek bireylerden daha aşağıda kodlar. Geleneksel erkeklik kodlarına uymayan erkek bireylerin toplumdaki "erkeklik" statülerini kazanmalarının yolu "normalleşmeleri" yani toplumun eril kodlarına uygun hale gelmeleri vasıtasıyla olabilir. Connell'a göre (2005: 77) hegemonik erkeklik patriyarkayı meşrulaştıran, erkeklerin baskın konumunu ve kadınların boyun eğmesini garanti eden ya da garanti altına alan cinsiyet pratiğinin yapılandırılmasıdır. Bu da toplumun erkeklik kodlarına uygun olan erkek bireye kadın bireyden daha fazla imtiyaz tanınmasının önünü açar. Fakat Bourdieu'ya göre "eril imtiyaz da ayrıca bir tuzaktır" (2015: 68). Erkek bireyin "erkekliğini" ispatlamak zorunda oluşu da aslında bu eril imtiyazın beraberinde getirdiği zorundalık

durumlarından birisidir. Erkeğin statü olarak kadınlıktan daha üstte görülen bu toplumsal konumu aslında kadını toplumda ötekileştiren ve *madunlaştıran* bir durumdur. Bu durumun içselleştirilerek Spivak'ın kendi deyimiyle “toplumsal cinsiyet körlüğü”nün oluşması ise kültürel bir problemdir.

“*Madun ya mobilite⁴ olanaklarının kendisine kapalı olmasının normal olduğunu düşünür -ki bu oldukça ürkütücü bir durumdur- ya da madunluk cehenneminden çıkıp kurtulmak ister*” (akt. Kırel, 2012: 391). Madunun bunu normalleştirilmesi kültürel kodlar aracılığıyla sağlanır. Bu kültürel kodlar toplum tarafından kadına yüklenen geleneksel kadınlık kodlarıdır. Evişlerinin kadına yüklenmesi, iyi bir eş ve anne olması gerektiği –olmazsa eksik olacağı-, erkeğin alanı olan kamusal alanda ve çalışma hayatında yerinin olmadığı gibi öğrenilmiş/öğretilmiş kodlar kadının maduniyetini içselleştirmesini sağlayan kültürel kodların bir kısmıdır. Hegemonik erkeklik kodları ile karşılıklı olarak şekillenen babaerki kültür, *madunun⁵ ötekileştirilmesini* meşrulaştırarak onların buna direnç göstermesinin önüne geçer. Eleştirel çalışmalar ise bu durumun yarattığı kültürel problemleri araştırma nesnesi olarak alarak görünür kılması açısından önemlidir. “Dolayısıyla problemi onların iç hayattan yoksun olmalarında değil, direnişlerinin olduğu şekliyle tanınabileceği kamusal alana ulaşamamalarında aramak gerekir” (Milevska, 2007: 55-56 akt. Kırel, 2012: 391-392). Kadının kamusal alanda varlık göstermekte zorlanması onun “beceriksizliği” ya da “güçsüzlüğünden” değil, eril kodlar vasıtasıyla toplumun onlara koyduğu kısıtlamalardan dolayıdır. Kamusal alanda da *madun* ve *öteki* olan kadın, kendisine ayrılmış domestik alanın da gerçek sahibi değildir. Toplumsal olarak erkeğe para kazanarak

4 Spivak'ın burada bahsetmek istediği mobilite sosyal mobilitedir. Hindistan'daki kast sisteminden dolayı işçi sınıfına sosyal mobilite olanakları kapalıdır. Elit sınıfla eşit olmayan işçi sınıfının bunu içselleştirmesi ve normalize etmesi ise egemen sınıfın onların üstünde kurdukları *ideolojik hegemonyadan* ileri gelir. Maduniyeti içselleştiren işçi sınıfı egemen söylemi yeniden üretmektedir. Bu bağlamda önerme toplumsal cinsiyet üzerinden kurulduğunda da durum değişmemektedir. Çoğu zaman kadın birey, toplumun eril kuralları gereği erkeğin konumunu kendisinden daha üstte görür ve hiçbir zaman erkeğin konumuna erişemeyeceğini içselleştirir. Bu da sadece sosyal mobilite imkânlarının ona kapalı olduğunu değil aynı zamanda buna hakkı olduğunu da farkında olmadığını göstermektedir.

5 Buradaki *madun* hem erkek hem de kadın olabilir. Bu nedenle tanımı dezavantajlı gruplar olarak görmek gerekir.

evi geçindirme görevi verilmiştir. Bu nedenle kadının alanı olarak görülen evin içindeki harcamalar da aslında erkeğin kontrolündedir. Ekonomik gücü elinde bulunduran erkek birey, kadının sadece kendisi için değil ev için yaptığı harcamaları da kontrol etme gücüne sahiptir. Bu bağlamda kadın aslında hiçbir şeye sahip değildir. Ekonomik anlamda gücü olmayan kadının toplumun kuralları ile birlikte hem erkek tarafından çizilen hem de kendisine çizdiği sınırlar oldukça kısıtlayıcıdır.

Madunluğun ve Ötekileştirilmenin Kültürel Boyutları

Lacan'ın simgesel olarak tanımladığı evre bireyin özneleştiği, kültür dünyasına adım atarak toplumsallaştığı evredir. Toplumsallaşma ile birlikte simgesel düzenin yasaklarına yani *Baba'nın Yasası*'na tabi olan birey kendisini egemen görüşün ona öğrettiği kurallara uymak zorunda hisseder. Aksi bir durumda toplumdaki soyutlanma korkusu yaşayan bireyin kendisinden farklı olan grupları ötekileştirmesi ve *madunlaştırması* bu yüzdendir. Egemen görüş tarafından üretilen *ötekileştirme* olgusu bireyler ve toplumlar arasında yeniden üretilir, kültür ve iletişim vasıtasıyla yayılır.

Ötekileştirmenin en bariz ortaya çıktığı alanlardan biri olan toplumsal cinsiyet alanı öncelikle insan bireyi kadın ve erkek olarak ikiye bölmekte, daha sonrasında ise geleneksel kadın ve geleneksel erkek stereotipine uygun görülmeyen bireyleri de kendi içinde ayırtmaktadır. Butler'ın *Cinsiyet Belası* kitabında tartışmaya dâhil ettiği sorulardan bir tanesi "*insan özneyi toplumsal cinsiyetli özneye dönüştüren mekanizma kültürel sahneye ne zaman çıkar?*" (2012: 190) sorusudur. Buradaki temel sorun toplumsal cinsiyet kodlarının (buradaki toplumsal cinsiyet kodları geleneksel kadınlık ve geleneksel erkeklik kodlarıdır) bireyi şekillendirirken bunu toplumsallaşma sürecine dâhil etmesidir. İnsanın sosyal bir varlık olduğu önermesinin doğrultusunda birey; ait olduğu topluma ayak uydurmak, onun bir parçası olmak ister. Babaerki ideolojinin kültürel söylem aracılığıyla ikiye böldüğü toplum, toplumsal cinsiyet kavramını bireyler arasında yaygınlaştırır ve normalleştirir. Butler'ın tartışmaya açtığı bir diğer konu burada önem arz etmektedir.

“Toplumsal cinsiyeti “inşa” eden “kültür” böyle bir yasa ya da yasalar dizisi üzerinden kavrandığında toplumsal cinsiyet, eskiden “biyoloji kaderdir” formülasyonunda olduğu denli belirlenmiş ve sabitlenmiş oluveriyor. Bu sefer biyoloji değil, kültür kader oluyor.” (2012: 53)

Bu belirlenmişlik bireylerin toplumsal cinsiyet yasalarını –ki bu Simgesel düzenin yasalarıdır, *Baba'nın Yasası*'dır, babaerkil ideolojinin yasalarıdır- kabullenmesini, kendisini ve çevresini bu yasalara göre şekillendirmesini beraberinde getirmektedir. Benzer bir önerme olan “coğrafya kaderdir” önermesi de özünde kültürün belirleyiciliğine vurgu yapmaktadır. Toplumsal cinsiyet dışında etnisiteye de gönderme yapılan bu önermenin içselleştirilmesi bireyin dâhil olduğu toplum içerisindeki konumunu belirlediği kadar onu ötekileştirmekte ve madunlaştırmaktadır.

Psikanalitik açıdan *“konuşan özne, Simgesel düzen içinde varolur”* (Zizek, 2019: 250). Fakat öznenin konuşması onun sesini duyurabildiği anlamına gelmediği gibi ideolojisinin de kendisine ait olduğunu göstermez. Egemen ideoloji etrafında şekillenen bireyin düşünceleri ve sözleri, dezavantajlı bir gruba dâhil olmasıyla susturulur ve kimliği de egemen ideolojinin istekleri doğrultusunda baskılanır. Bu bağlamda simgeselde konuşan azınlıktaki öznelerin seslerini duyuramaması madunun, dolayısıyla ötekinin sesini duyuramaması olarak görülebilir. Spivak madunun sesini *“devlet yapılarıyla irtibatı kesilmiş, her türlü sosyal hareketlilikten koparılmış yurttaşın onlara bilfiil erişebilmesi için altyapının inşa edilmesinin metaforik tanımı”* (Çeviri Konuşmalar, 2018: 1:27) olarak açıklar. Madun bireyler ya da toplumların sesinin bizatihi egemen ideoloji ve bu ideolojinin taşıyıcısı olan egemen gruplar tarafından susturulmasının sebebi egemen ideolojinin çıkarlarına uygun olmaması ve onun iktidar yapılanması karşısında bir tehdit unsuru olmasından kaynaklanır. Bu nedenle azınlık grupların yapılanmasına karşı çıkan egemen ideoloji onları farklı fraksiyonlara ayırıştırarak örgütlenmelerine engel olmaktadır.

Ötekileştirmeyele doğrudan ilgili olan maduniyet, gerek toplumsal cinsiyete bağlı gerekse etnisiteye bağlı olsun; özünde sınıfsallaşma ile

ilgilidir. Toplumda farklı sınıflara ait bireylerin bir üst tabakaya dâhil olmasının engellenmesini kapsayan bu tanım, yapısı gereği temsil edilemez. *Madun* temsili tanımlamasının en büyük problemi de budur. Çünkü *madun* temsiline, “gerçek” *madun*ları ne kadaryansıttığının tartışılması gerekir. Her ne kadar karşısına konumlanırsa da egemen ideolojiye bağlı medyumlardaki temsiller kendi ideolojilerini meşrulaştırırken ortaya koydukları *madun* temsillerini de buna göre kodlarlar. Fakat eleştirel bir perspektiften bakan çalışmalarda bu durum zaman zaman değişkenlik gösterebilmektedir. Kadın bireyin *madun* sınıftaki konumunu tartışan kadın sineması, sadece ideolojik bir mevzi ya da “gerçek” kadını gösteren bir alan değil; aynı zamanda temsil edilemeyen bir sınıfı hem kamera arkasındaki varlığını kabul etmesi hem de perdede göstermesi açısından önemlidir.

Kadınların maduniyet durumu ve bu durumu içselleştirmelerinin göstergelerinden biri “kadınların kendilerini ifade imkânlarının sürekli olarak erkek-egemen düzen tarafından denetlenmesi, sınırlandırılması ve büyük ölçüde de engellenmesidir. Bu denetleme/engellemenin mekanizması ise, dilin ta kendisidir” (Somay, 2008: 160). Bu nedenle kendisini ifade isteyen kadının kullanacağı ilk araç, öğrendiği eril dilin ta kendisidir ve bu da maduniyetine karşı direnişe geçişindeki en büyük engeldir. Çünkü ne zaman kendisi için bir şey söylemek istese kendisini sadece egemen söyleme göre kodlamakla kalmayıp aynı zamanda susturan dilin sınırları içerisine hapsolür.

Madunun temsil sorunu da aslında tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Madunun temsil edilebilir hale gelmesi, madunun direnişidir. Fakat bu direniş/temsil aslında yine egemen düzen tarafından kodlanan dil vasıtasıyla başlatılır ve bu da direnişin sonuca ulaşamamasına, temsiline de “gerçek” madunu değil, egemen düzenin kodladığı madunun temsili olmasına neden olur. Sömürülen her türlü sınıfın direnişi onlara dil ile öğretilen kültür vasıtasıyla bastırılır. Durumunu içselleştiren madun, aslında kendi sesiyle bastırılmaktadır.

Madunun maduniyetini reddetmesi onu harekete geçirse de sistemi

değiştirebileceğini göstermez. Özellikle karşı sinema olarak gördüğümüz kadın sinemasında gösterilen madun temsilleri yönetmenin (bir kadın/madun olarak) direnişe geçme biçimi olsa da ana akım sinemanın işleyişinde değişikliğe neden olmaz. Bu noktada Somay'ın (2008: 178) bahsettiği iki farklı yapı olan *madun konumu* ve *madun kimliği* önemlidir. Maduniyet nasıl ki farklı sebeplere bağlı bir sonuç olarak karşımıza çıkıyorsa o kadar farklı türü olduğunu anlamak gerekir. Toplumdaki bireyin kimlik özelliklerinden biri onu üst sınıfa dâhil ederken diğeri madun olarak kodlayabilir. Ekonomik olarak bir üst sınıfa geçen birey konumunu yükselterek maduniyetini sonlandırabilirken etnik kimliği yüzünden madun olarak kalmaya devam edebilir. Kadın yönetmenin maduniyet konumu değişmiştir. Çünkü kendisini anlatabileceği bir aracın mülkiyetine sahip olmuştur. Ama madun kimliği yani kadınlığı hala devam etmektedir. Bu nedenle kadın yönetmenin anlattığı kadın, bir yandan üst sınıfın dilinden anlatılırken bir yandan da “gerçeğe” en yakın madun temsilidir.

Somay, bu çalışmanın merkezindeki sorulardan biri olan “*madun konuşabilir mi?*” sorusuna iki farklı evet cevabı vermektedir. “*Birincisi, evet, efendinin dilini kabullendikleri ve kendilerini efendinin söyleminin içine yerleştirdikleri ölçüde*” (Somay, 2008: 188) madun konuşabilir. Bu durumda madunun aslında söylemi yeniden ürettiği ve meşrulaştırdığı görülmektedir. Yani konuşan/temsil edilen madun, maduniyet durumunu sürdürmekte, egemen söylemin ona sunduğu imkânlarla kendi sesi sandığı egemen söylemin sesini duyurabilmektedir. İkinci olarak “*madun efendinin izin verdiği yer ve zamanda da olsa, bir şenlik⁶ çerçevesinde kendini ifade edebildiği zaman, efendinin söyleminin dışına çıkabilir*” (Somay, 2008: 188). Bu bağlamda mekân ve zaman egemen söylemin olmasına rağmen, söylem madun sınıfın söylemidir. Fakat bu durumda da madunun sesini duyurmuş olması kendi oto kontrolünde olan bir durum olarak görülmemektedir.

⁶ Buradaki şenlik, Bahtin'in *karnaval* terimine karşılık gelmektedir. “İçgüdünün ve dürtünün her türlü denetimden sıyrıldığı, bastırmaların geçersizleştiği, süpergonun paranteze alındığı, yalnızca hâkim sınıfların ve onların ideolojilerinin değil, akıl ve vicdan denetiminin de ortadan kalktığı, Tanrı'nın öldüğü ve her şeyin mubah olduğu yer” (Somay, 2008: 188).

BULGULAR

Senaryosunu Deniz Gamze Ergüven ve Alice Winocour'un birlikte yazdığı, İnebolu'da geçen *Mustang*; anne ve babasını yaklaşık on yıl önce kaybetmiş beş kız kardeşin toplum baskısına karşı verdikleri mücadeleyi konu almaktadır. Filmde toplumsal dinamikler daha çok aynı zamanda yer yer anlatıcı konumunda da olan en küçük kız kardeş olan Lale'nin (Güneş Şensoy) gözünden gösterilmektedir. Anlatıcının Lale olması, aynı zamanda toplumsal pratiklerin anlamlandırma sürecindeki yaşa dayalı farkları da göstermektedir. Filmde, Lale'nin anlamlandıramadığı bir takım olaylar izleyiciye de açık bir şekilde gösterilmez. Genellikle cinsellikle ilgili olan bu sahnelerin üstü kapalı yansıtılmasının bir diğer sebebi ise Türk toplumunun muhafazakâr ve cinselliğe karşı kapalı bir toplum olmasıdır ve bu muhtemelen yönetmen tarafından seçilmiş bilinçli bir stratejidir.

Filmin başında okuldaki erkek arkadaşları ile birlikte denize giderek oyun oynadığını gördüğümüz beş kız kardeş, eve döndüklerinde babaanneleri (Nihal Koldaş) tarafından şiddete maruz kalır. Bunu onları korumak için yaptığını söyleyen babaannenin davranışının altında yatan ana sebep ise toplumun baskısı ve aile kurumunun itibarını korumak zorunda olduğu düşüncesidir. Burada gördüğümüz babaanneden torunlarına yöneltilen eril tahakküm⁷, babaannenin hem anneliğini kanıtlama hem de kızlar üzerindeki otoritesini sağlama, onlar gibi madun olmadığını gösterme çabasıdır. Denizde oynadıkları deve güreşi oyununu babaanne figürüne anlatan komşu kadın figürü kültürel olarak "ahlak bekçisi" olma durumu ile açıklanabilir. Kapalı bir toplum yapısı sergileyen köydeki diğer bireylere rezil olma korkusuyla kızlara şiddet uygulayan babaanne figürü hane içindeki *Baba'nın Yasası*'nın uygulayıcısı, kız kardeşler ise *madun* temsilleridir.

Filmdeki baba figürü, kızların amcaları Erol'dur (Ayberk Pekcan). Erol, her ne kadar aile içi kuralların koyucusu olsa da bu kuralları şekillendiren aslında toplum, yani kültür; pekiştiricisi ise babaanne başta olmak üzere

⁷Burada görülen tahakküm babaerkil toplum yasaklarından kaynaklı olduğu için eril tahakküm olarak kullanılmıştır. Kadın bireyin eril söylemi yeniden üreterek yaşam pratiklerine entegre etmesi ve başka bireyler üzerinde uygulaması eril tahakküme örnektir.

yaşça büyük olan diğer kadın bireylerdir. Erol eril söylemin filmdeki tezahürü değil, bu söylemle şekillenen Türk toplumundaki erkek bireyin bir temsilidir. Kızların fiziksel ve psikolojik şiddet ile cezalandırılmasının altında yatan motivasyon Erol'a göre topluma göstermesi gereken "babalık" görevidir. Babaanneleri her ne kadar kızlara şiddet uygulasa da olayı duyduktan sonra sinirlenen Erol'u sakinleştirmeye çalışır. Bu da aslında anaç olma, çocuklarını koruma ve kollama gibi kadına atfedilen özelliklerden ileri gelir. Onlar için doğru olduğunu düşündüğü şeyi yaparak kızları eve kapatan Erol figürünün tutum ve davranışları toplum tarafından dışlanmamak ve onun bir parçası olmak içindir. Babaerkil yapı tarafından üretilip onu pekiştiren Erol, kızların hayatlarını kısıtlamak pahasına da olsa egemen erkeklik rolleri dışına çıkmaktan, ötekileştirilerek madunlaştırılmaktan korkar. Ne var ki filmde yönetmen üstü kapalı olarak Erol'un Ece (Elit İşcan) ve Nur'a (Doğa Zeynep Doğuşlu) tecavüz ettiğini de izleyiciye hissettirmektedir. Böyle bir durumda kapalı aile yapısı ve "ahlaki değerler" gereği madunlaştırılmış kız çocukları Erol'un suçunu kimseye söyleyememekte ve bu nedenle Erol cezasız kalmaktadır. Ailenin kutsal olarak görülen yapısının bu noktada sarsılması, toplum bunu öğrenmediği sürece normal olarak karşılanmakta, aile içinde sessiz bir şekilde çözülmekte, erkeğin istediği gerçekleşmekte ve yaşlı kadın figürü tarafından örtbas edilmektedir.

Kızların "ahlakını bozacak şeyler" yasaklandığı zaman odalarındaki sakızlar, telefonlar, televizyonlar, kıyafetler ve hatta Jeanne d'Arc kartpostalı bile kaldırılırken ya da kızlar bekâret testine götürülüp insanlara gösterilmek için bekâret raporu alınırken katı olan ahlak kuralları, Erol'un bu davranışı karşısında görmezden gelinir. Köydeki diğer kadınların kızların deve güreşi oyunu duyduktan sonra anne figürü olan babaanneye "*sen babaanneliğini yapamadın*" demeleri ve babaannenin kızlara "*hakkında en ufak kuşku olsaydı imkânı yok evlenemezdin*" demesi bekâret tabusunun boyutunu gösterirken; amcaları tarafından cinsel istismara uğrayan kardeşlerin yaşadıklarını bilen babaanne bunu aile içinde tutmaya, Erol'u bundan vazgeçirmeye çalışır. Bu noktada iyiliği düşünülen aslında hiçbir zaman kızlar değildir. Önemli olan ailenin bütünlüğünü korumak ve erkeğin önce aile sonra da toplum

içindeki konumunu sağlamlaştırmaktır. *Madun* olan kadın (babaanne) kendi maduniyetini bir başka kadın (kız kardeşler) üzerinden görünmez kılmaya çalışmakta, onlar üzerindeki tahakkümü ile kendi ev içi iktidar yapısını kurmaya çalışmaktadır. Atanmış cinsiyeti yüzünden toplumda *madun* olan babaanne, yaşı gereği diğer kadınlardan daha fazla saygı görmektedir. Buradaki *madun* kadını diğerlerinden ayıran şey ise en az iki erkek çocuk sahibi (Erol ve ölen ağabeyi) ve yaşça büyük bir kadın olmasıdır. Ama özünde *madunun* suskunluğu değişmemekte, kararları yine erkek, yani egemen güç vermektedir.

Toplumun ve dolayısıyla da kültürün koyduğu normlara uymayan kardeşlerin yine toplumun kendisi tarafından zor kullanılarak “normalleştirilmesi”, *madunun* sesinin duyulmadığını da bizlere göstermektedir. Kız kardeşler, her ne kadar ev hapsinden kaçmaya çalışsalar da sürekli olarak bir otorite figürü tarafından daha da baskılanmaktadırlar. En büyükten başlamak üzere tek tek çocuk yaşta, zorla evlendirilen kardeşlerden bazıları bu duruma ses çıkarmaya çalışsa da seslerini duyuramazlar. Bu da aslında *madunun* sesinin toplum tarafından duyulmadığının bir göstergesidir. Kız kardeşlerin seslerini bastıran şey toplumun onlara atfettiği toplumsal cinsiyet rolleridir. Sonay (İlayda Akdoğan), hiç tanımadığı biriyle evlenmek yerine sevdiği erkek ile evlenmek ister ve babaannesine buna izin vermezse bağıracağını söyler. Bu her ne kadar *madun* karakterin sesini duyurma çabası ve varlığını kabullendirme şekli olarak görülse de aslında isteği babaerkil toplumun istediği ile örtüşmektedir. Bu açıdan Sonay’ın isteğinin kabul edilmesi aslında *madunun* direnişi değil, topluma uyum sağladığını, onun kurallarına boyun eğdiğini göstermektedir. Sonay yerine tanımadığı biriyle evlendirilen Selma (Tuğba Sunguroğlu) ise bekâret tabusu karşısında sesini duyuramaz ve düğün sonrasında gittikleri doktor kontrolünde bunu kabullenmiş ve boyun eğmiş olarak temsil edilir. Üçüncü kardeş Ece ise evlenmek yerine intihar etmeyi seçer. Çünkü içinde bulunduğu durumdan kaçamayacağını, bu duruma karşı direnemeyeceğini düşünen bir *madun* temsilidir. Sesini duyuramayan *madun* bunu kabullenmek yerine kendisini öldürmeyi seçer. Geriye kalan iki kardeş olan Nur ve Lale

ise Nur'un düğün gününde içinde bulunmak zorunda bırakıldıkları düzene karşı gelerek evden kaçarlar. Burada direnişe geçen asıl *madun* en küçük kız kardeş olan Lale'dir. Nur'un son dakika evden çıkmasını engelleyerek ona evlenmek isteyip istemediğini sorarak aslında *madunun* var olan düzene karşı ayaklanmasının fitilini ateşler. Yine de evden kaçtıklarında her ne kadar kendi hayatlarını kurtarmış olsalar da *madunun* toplumdaki konumunu değiştirmemiş, sadece kendileri için direnmişlerdir.

Kız kardeşlerin en büyük iki tanesinin evlilikten kaçmamaları aslında onların içinde buldukları evden kaçma isteklerini göstermektedir. Bu durum Spivak'ın *madun* tanımlamasındaki normalleştirme sürecine bir örnektir. Aynı zamanda toplum tarafından susturulmuş ve baskılanmış bireyler olarak buna karşı çıkabileceklerini farkında değillerdir ve bu durum *madunun* mobilite imkânlarına sahip olmamasından ileri gelir. Çünkü toplum, *madun* olarak kadının haklarını elinden alarak onu baskı altına alır ve asla bir erkek gibi olamayacaklarını onlara öğretir. Filmde ceza alan Trabzonspor maçına seyirci olarak sadece kadınlar ve çocukların girebilmesini erkeklerin onlara sunduğu bir imkân olarak gören kadınlar için filmde karşımıza çıkan en önemli şey ise ev işlerini *layığıyla* yapabilmektir.

Lale karakteri kısıtlamaların her geçen gün arttığı evlerini "*içinden çıkamadığımız bir ev kadını fabrikası*" (Ergüven, 2015, 00:15:23) olarak tanımlar. Çünkü hepsine geleneksel kadınlık kodları dayatılmakta, yemek ve temizlik yapmak gibi ev içinde kadına ait olduğu düşünülen işler öğretilmekte, erkeklerden farklı yerde oturarak onların ilgi alanlarından uzaklaştırılmaktadır. Lale, amcasına futbol maçına gitmek istediğini söylediğinde amcası yerinin statlarda erkeğin yanı olmadığını söyleyerek isteğini reddeder. Çünkü babaerkil Türk kültüründe spor ve özellikle de futbol erkeklerin ilgi alanlarından birisidir ve kadınların ilgilenmekten hoşlanmayacağı, onlara uygun olmayan bir alandır. Fakat bu görüşün oluşumunda kadınların fikri alınmamıştır ve Lale'de bu nedenle amcasıyla maça gidememiştir.

Lale ve Nur kendilerini düğün günü eve kapattıklarında Lale, futbol

maçı için evden kaçtıkları gün onlara yardımcı olan ve sonrasında da kendisine araba kullanmayı öğreten Yasin'e (Burak Yiğit) ulaşmaya çalışır. Bunun için evdeki market torbalarının üzerinde yazan numaraları tek tek araya Lale, Yasin'in dış görünüşünü tarif ederken ayırt edici özellik olarak uzun saçları olduğunu belirtir. Bunun üzerine market sahiplerinden birisi kendisiyle çalışan bir *ibnenin*⁸ olmadığını söyler. Uzun saçlı olan erkek birey *kadını* olmakla "suçlanarak" aslında babaerkil yapı tarafından ötekileştirilir. Çünkü eril yapı sadece kadını değil, toplum tarafından şekillendirilen ve *atanmış cinsiyetinin* gerektirdiği kadınlık ve erkeklik rollerini kabullenmeyen LGBTİ+ bireyleri de normalden sapma olarak görür ve ötekileştirir. Bu görüşün dildeki karşılığı ise "saçı uzun akı kısa" sözüdür. Bu söze göre kadının saçının uzunluğu -ki toplumsal/kültürel kodlara göre kadın bireyin saç uzun olmalıdır- aklının erkeğe göre az olduğunu, erkeğin saçının uzunluğu da onu kadının konumuna yaklaştırdığını göstermektedir.

Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang*'deki başarısından sonra çektiği ikinci uzun metraj filmi olan *Kings*, 1992'de Los Angeles'ta gerçekleşen olayların öncesini bir kadın, çocukları ve komşusu üzerinden anlatmaktadır. Hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini üstlendiği bu filmde de aslında Ergüven, *Mustang*'de olduğu gibi toplumsal bir konuyu küçük bir grup üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Buradaki *maduniyet* temsili bir öncekinden farklı olarak ise hem cinsiyet hem de etnisiteye bağlıdır. Rodney King'in⁹ Los Angeles'ta polisler tarafından darp edilmesiyle birlikte başlayan olayların tam ortasında duran Millie (Halle Berry), hem bir kadın olarak hem de darp edilen Rodney King gibi siyahi bir birey olarak *madun* konumundadır. Sesini duyurmaya çalışan ve iki dezavantajlı gruba da dâhil olan karakter *Mustang* örneğindeki Lale karakteri gibi direnişe geçmektedir.

⁸ Burada market sahibi, Yasin karakterini hiç tanımamasına rağmen saç uzun olduğu için onu madun erkek olarak görmektedir. Fiziksel görünüşünü cinsel yönelim üzerinden aşağılayıcı bir şekilde kategorize eden erkek market sahibi de filmdeki diğer erkek temsilleri gibi babaerkil bir mevziden konuşmaktadır.

⁹ Rodney King, 3 Mayıs 1991 tarihinde Los Angeles'ta aşırı hız yaptığı iddiasıyla durdurularak LAPD (Los Angeles Polis Departmanı) polis memurları tarafından darp edilmiş ve görüntüler televizyonda yayınlanmıştır. Polis memurlarına karşı yöneltilen suçlamaların düşürülmesiyle de 29 Nisan 1992'de halk sokağa dökülmüş, olaylar büyümüş ve yıllar süren bir dava süreci başlamıştır. (CNN, 2020)

Millie kendisini, Rodney King davasında haksızlığa uğradıklarını düşünen ve bu yüzden sokağa çıkan çocuklarını korumak ve bunu yaparken de bir kadın olarak güçlü durmak zorunda hisseder.

Filmdeki olaylar 16 Mart 1991 günü Empire isimli bir markette 15 yaşındaki Latasha Harlins'in (Quartay DeNaya) Soon Ja Du (Janet Song) isimli market sahibi tarafından vurulmasıyla başlamaktadır. Yargıcın Soon Ja Du'nun suçlu olduğunu düşünmemesiyle sadece para cezasına çarptırması üzerine Amerika'daki siyahi vatandaşlar ve Kore asıllı vatandaşlar arasında gerginlikler artmıştır. Amerika'da yaşayan iki farklı azınlık grup olan bu iki grubun ortak özellikleri ise her ikisinin de dezavantajlı gruplar olmalarıdır. Fakat özellikle filmdeki temsillere bakıldığında siyahi vatandaşların Kore asıllı vatandaşlardan daha fazla baskıya maruz kaldığı görülmektedir. Filmde gördüğümüz Kore asıllı karakterlerin hepsi kendi dükkânlarının sahibiyken siyahi vatandaşların kendilerine ait bir dükkânları olduğu görülmemektedir. Filmdeki polis temsillerine bakıldığında da aralarında farklı etnik kökenli bireyin olmaması dikkat çekicidir. Tüm polisler toplumun hegemonik erkeklik tanımına tamamen uygun olacak şekilde seçilmiştir. Olaylar başladığında Burger King'i yağmalamaya gidenlerin karşısında çıkarak bunu yapmamalarını, yoksa mahalledeki Burger King'in kapanacağını ve bir daha açılmayacağını söyleyen karakter siyahidir. Burada gördüğümüz şeylerden birisi de siyahi vatandaşın sadece emekçi sınıfa dâhil bir birey değil, kapitalizmin en etkili görüldüğü ve doğduğu yer kabul edilen Amerika'daki ünlü bir yemek zincirinde çalışan ve bunun yanında kapitalist söylemi yeniden üreten bir birey olmasıdır. Çocuklara Burger King'in yağmalanmaması için getirilen hamburgerler ise kapitalist sistemin devamlılığını sağlamak için sömürülen emekçi sınıfın gazını alan küçük bir ödüldür.

Beyaz Amerika vatandaşlarının özellikle de polislerinin sadece siyahi Amerikan vatandaşları üzerinde değil, herkesin üzerinde bir güç olduğu görülmektedir. Nicole'ün (Rachel Hilson) kendisini tutuklatmak istediği polis, ondan önce seyir halinde giden beyaz bir Amerikalıyı durdurur. Sürücünün

kendisine hiçbir açıklama yapmayan polise karşı savunması ise sarhoş ya da siyahi olmamasına rağmen neden durdurulduğunu sormasıdır. Bu noktada polisin devletin baskı aygıtlarından biri olduğu açıkça gösterilirken bireylerin ideolojik duruşlarının da egemen güç tarafından şekillendiğini bizlere göstermektedir. Millie, Obbie (Daniel Craig) ile birlikte çocuklarını yağmalanan bir mağazanın önünde bulduğunda peşlerinden gelen bir başka polis ise onları hiç dinlemeden mesleği, rozeti ve üniformasından aldığı güçle onları tutuklayacağını söyler. Bir elektrik direğine kelepçelenen Millie ve Obie'ye arabayla yaklaşarak onların fotoğraflarını izinsizce çeken beyaz Amerika vatandaşı ise *madun* bireylerin toplumda sadece görmezden gelinmediğini, zorbalığa da maruz kaldıklarını göstermektedir.

Her ne kadar beyaz bir Amerikalı olsa da Obie'de etnisite olarak ötekileştirilmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Rodney King olayları sırasında alevlenen etnisite düşmanlığı Obie'yi ötekileştiren durumdur. Mahallede yaşayan tek beyaz olduğu söylenen Obbie her ne kadar Amerika'da *madun* olmasa da *öteki* olarak görülmektedir. Filmin başından beri Millie ile sürekli kavga etse de Obbie, onun sokakta kalan çocuklarını evine alır ve morallerini düzeltmek için onları eğlendirmeye çalışır. Farklı etnik kökenlerden de olsalar birbirlerini kardeş olarak gören üç çocuk ve Obbie, hep birlikte James Brown'un "Say It Loud, I'm Black & I'm Proud" şarkısını yüksek sesle söylerler. Çünkü her ne kadar ayrıştırılmaya çalışsalar da dört karakter de egemen söylem tarafından *öteki* olarak görülür ve bu da aslında birbirlerinin seslerini duymalarını sağlar. Fakat aynı durum beyaz polisler ile siyahi vatandaşlar arasında yaşanmaz. Millie sokakta tutuklanan gençlere yapılan haksızlığı söylediğinde ne kadar bağırsa da polisler ne onu ne de yanındaki diğer siyahi vatandaşları duymamaktadır.

Mustang filminde cinsiyete dayalı maduniyet temsili karşımıza çıkarken *Kings* filminde etnisiteye dayalı maduniyet karşımıza çıkmaktadır. Her iki filmde de başroldeki madun karakterlerin var olan düzene karşı bir başkaldırısı olduğu görülmektedir. *Mustang*'de Lale ve Nur'un direnişi kitlesel çapta değil, aile içindedir. Millie'nin direnişi ise kitlesel bir olayın

içerisindeki ailesel bir durumdan kaynaklıdır. Her iki filmde de karakterler toplum tarafından baskılanmış, mobilite imkânı bulamayan, seslerini duyuramayan ve ötekileştirilmiş bireylerdir. İki farklı coğrafyadaki iki farklı hikâyeyi konu alan filmlerde ana hikâyenin kadın karakterler üzerinden oluşturulması Deniz Gamze Ergüven'in bu iki filmi kadın sinemasına dâhil etmekte, aynı zamanda toplumun madunlaştırarak ötekileştirdiği bireylerin sesi olmaktadır.

SONUÇ

Deniz Gamze Ergüven filmlerindeki ortak temaya bakıldığında toplumsal bir sorunun toplumun en küçük yapısı olan aile özelinde izleyiciye aktarıldığı görülmektedir. Her iki filmde de aile yapısı geleneksel aile yapısının dışındadır. *Mustang* filminde gördüğümüz ailedeki anne figürünün yerini babaanne, baba figürünün yerini ise amca doldurmaktadır. *Kings* filminde ise çocukların hiçbiri Millie'nin kendi çocuğu değildir. Ailesi olmayan ya da ailesi hapisanede olan çocukların bakımını üstlenen Millie yalnız bir kadın olarak hepsinin annesi olarak kodlanmaktadır.

Her iki filmde ortak olan bir diğer nokta ise baskı aygıtlarına¹⁰ karşı çıkan genç karakterlerdir. Bu karşı çıkışı gerçekleştiren genç bireylerin aynı zamanda madun karakterler olması ise aslında madunun temsil edilemez yapısını bozuma uğratmaktadır. Fakat bu noktada ortaya çıkan bir soru da şudur; madun temsil edildiğinde madun olmaktan çıkar mı? Çünkü madun, temsil edildiğinde aslında sesini duyurabilmektedir ve her ne kadar mobilite imkânları sınırlı olmaya devam etse de kendi sesinin yeterli olmadığı yerlerde direnişine destekçilerini de dâhil edebilmektedir. Bu noktada altı çizilmesi gereken bir başka yer ise madun temsili her ne kadar egemen söylemi tersine çevirmek için kullanılan ideolojik bir araç olsa da bunun farklı bir söylem üretmede yeterli ya da madunun çıkarlarına yönelik olup olmadığıdır. Sinemada gördüğümüz madun temsillerinin toplumdaki "gerçek" madunu

10 Burada söz edilen baskı aygıtları Althusser'in ordu, polis, mahkeme ve hapisane gibi örnekleri içine dâhil ettiği devletin baskı aygıtlarından farklı olarak, bireyler üzerinde fiziksel ya da psikolojik olarak baskı yaratan ideolojik olarak konumlandırılmış her şeyi kapsamaktadır.

ne kadar yansıttığı sorusuna verilen yanıt madunun temsil edilebilirliğini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında iki filmde gördüğümüz madun temsillerinin, toplumdaki yansımalarının tüm sorunlarını dile getiremeye de filmin ele aldığı problem çerçevesinde seslerini duyurabilmelerini sağladıkları söylenebilir.

Hegemonya kavramı kültürel bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da hegemonyanın yapaylığını ve değişkenliğini göstermektedir. Toplum ve döneme göre değişkenlik gösteren hegemonyanın içeriği, toplumsal olarak makbul olanı kodlar ve bu kodlar kültürlere göre farklılık gösterir. Her toplumun kendi içinde var olan *madun* birey ya da toplulukları ile *madun sesleri* farklıdır. Bu da aslında madunun sabit bir kategori olmadığını, öğrenilebilir/öğretilebilir kısacası değiştirilebilir bir kavram olduğunu göstermektedir.

Madunun direnişi özünde sahip olması gereken ama kendisinden saklanan haklara sahip olmak istemesiyle ilgilidir. Bu nedenle madunun direnişi ondan alınan haklarını geri kazanmak istemesini gösterir. Bu direnişte ona yardımcı olan ise kendisi gibi diğer madun bireylerin yanı sıra toplum normlarına uymasına rağmen madunun hak mücadelesindeki sesini duyabilenlerdir. Madunun sesinin duyulabilmesi ve topluma dâhil edilebilmesi için ise kolektif bir örgütlenmeye sahip olması gerekmektedir. Direniş, *Baba'nın Yasası*'na hayır diyebileceğini anlamakla başlar.

Madun olarak görülen kadın bireyin güçlüklerle başa çıkma yolları çoğu zaman egemen eril söylemi yeniden üretmektedir. Kadının sesini duyurabilmesi için yapması gereken şeylerden birisi kendisini eril söylem üzerinden tanımlamayı bırakmasıdır. Kendi üzerindeki toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkma cesareti gösteren bireyler toplumun onları ötekileştirmesine karşı çıkararak maduniyetlerinden sıyrılabilir.

Etnisiteye bağlı maduniyet ve cinsiyete bağlı maduniyet özünde ötekileştirme ile ilgilidir. Sorunun kökeni madunların toplumdaki soyutlanması ve dil, din, inanç, etnik köken ya da cinsel yönelim gibi birçok

konuda toplum normlarına uymamalarından öte uymak zorunda olduklarını düşünmeleri ve bunu içselleştirmiş olmalarıdır. Kendisini “anormal” olarak gören birey aslında toplumun kurallarını içselleştirerek öteki bireyleri normal olarak görürken kendisini problemlili olarak tanımlar. Bu da aslında hem bireyin zorunlu sosyal izolasyonunu beraberinde getirir hem de direniş geçmesinin önündeki en büyük engeldir. Bu bağlamda da madun birey sadece egemen söylemin ürettiği “normal” birey tarafından değil, kendi perspektifinden de kendisini daha aşağıda konumlandırır.

Kaynakça

Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. (çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayıncılık.

CNN Editorial Research, (2020, Nisan 12). *Los Angeles Riots Fast Facts*. CNN. Erişim Adresi: <https://edition.cnn.com/2013/09/18/us/los-angeles-riots-fast-facts/index.html>

Connell, T. W. (2005). *Masculinities (Second Edition)*. Los Angeles: University of California Press.

Çeviri Konuşmalar. (2018, Aralık 31). *Gayatri Spivak, “madun seslerden bahsediyor”* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ncdAlxJFUM>

Ergüven, D. G. (Yönetmen). (2015). *Mustang* [Film] CG Cinema.

Ergüven, D. G. (Yönetmen). (2017). *Kings* [Film]. Ad Vitam Production.

Gramsci, A. (2010). “Madun Sınıfların Tarihi: Metodolojik Kriter”, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Sayısı*, No. 25, (çev. Ebru Yetişkin), İstanbul: Bağlam Yayınları, 21-23 Erişim Adresi: <http://www.ebruyetiskin.com/madun-siniflarin-tarihi-metodolojik-olcut/>.

Johnston, C. (1973). “Women’s Cinema as Counter-Cinema”.
Erişim Adresi: <https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=7598> .

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi

Mulvey, L. (1999). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (ed. Leo Braudy & Marshall Cohen), New York: Oxford UP, 833-844.

Punch, K. F. (2016). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. (haz. S. Erdem Türközü), Ankara: Siyasal Kitabevi.

Somay, B. (2008). “Madunların Küstahlığı” içinde *Çokbilmiş Özne*. (ss. 155-190) İstanbul: Metis Yayınları.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: ve Ayna Çatladı*. (çev. Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Zizek, S. (2019). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (haz. Bülent Somay). İstanbul: Metis Yayınları.