

Atıf Bilgisi: Akbulut, Ö. ve Aşkan, H. (2022). Ötekiliğin hiyerarşik hâlleri: Korku Ruhü Kemirir filminde madunların direnişü. *İNİF E- Dergi*, 7(2), 220-234.

ÖTEKİLİĞİN HİYERARŞİK HÂLLERİ: KORKU RUHU KEMİRİR FİLMİNDE MADUNLARIN DİRENİŞİ

Ömer AKBULUT*

Dr. Öğr. Üyesi Hakan AŞKAN**

DOI: 10.47107/inifedergi.1150450

Araştırma Makalesi***

Başvuru Tarihi: 28.07.2022

Kabul Tarihi: 19.09.2022

Öz

Yeni Alman Sineması'nın önde gelen yönetmenlerinden Rainer Werner Fassbinder'in filmleri film araştırmacıları tarafından şu bağlamlarda incelenmiştir; aşk ve iktidar ilişkileri bağlamında kadın temsili, göç bağlamında fiziksel ve kültürel şiddet (yabancı düşmanlığı, ırkçılık dahil) biçimleri ve biçem bağlamında melodramatik öğeler. Bu çalışma şimdiye kadar yapılan çalışmalardan farklı olarak Fassbinder'in İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki Alman toplumunun mozaiğini yansıtan 1973 tarihli *Angst essen Seele auf* (Ali: Fear Eats Soul/Korku Ruhü Kemirir) filmi üzerinden ötekiliğin hangi kategorilerde ve nasıl kurulduğunu madun olma hâli üzerinden ortaya koyarak literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın teorik arka planı, postkolonyal teoride kullanılan madun ve madunluk kavramlarının ele alındığı Gayatri C. Spivak'ın *Can Subaltern Speak?* adlı makalesine dayanmaktadır. Filmin analizinde, madun ve madun temsillerinin temelleri, toplumsal direnişin biçimleri ve temelleri, kolektif direnişin varlığı ve direnişin iktidar ilişkilerini nasıl etkilediği betimleyici film analizi kullanılarak ortaya konulmuştur. Araştırma sonucunda madunluğun yaş, etnik köken, ırk ve cinsiyete dayalı olarak kurulduğu; madun olma durumunun sabit olmadığı ve kişinin hem bulunduğu yere hem de mekândaki konumuna göre bir hiyerarşiye tabi olduğu tespit edilmiştir. Topluma karşı direnişin temsili açısından sessiz direniş ve özne olmaya itiraz pratiği görülmüştür. Madunların topluma karşı direnişü, bar ve ev (madun sığınakları) gibi özel mekânlar olarak adlandırılabilir ve karakterlerde aidiyet duygusu taşıyan ortamlarda kök salmaktadır. Madunların özel alanlarda gelişen direnişinin kolektif dayanışmaya dönüşerek kamusal alana taşındığı söylenebilir. Toplumsal tahakküm ve tahakküme direnmeyi gerektiren koşullar ortadan kalkıp toplumun görece onayı alındığında, madunlar arası güç ilişkilerinin ortaya çıktığı ve toplum tarafından ötekileştirilmeye karşı başlatılan madunların dayanışmasının zayıfladığı belirlenmiştir. Madun dayanışmasının zayıflaması ve kolektif direnişin sona ermesiyle yeniden cinsiyet körlüğüne maruz kalan kadının erkeğe göre toplumda ikincil bir konumu paylaştığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Spivak, Madun Çalışmaları, Postkolonyal Kuram, Ötekilik

* İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, omerakbulut44@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4695-6249

** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, hakan.askan@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9627-5911

*** Yazar / yazarlar, makalede araştırma ve yayın etiğine uyulduğuna ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildiğine yönelik beyanda bulunmuştur.

HIERARCHICAL STATES OF OTHERNESS: THE RESISTANCE OF THE SUBALTERN IN *FEAR EATS THE SOUL*

Abstract

The films of Rainer Werner Fassbinder, one of the leading directors of the New German Cinema, have been studied by film researchers in the following contexts; women's representation in the context of love and power relations, forms of physical and cultural violence (including xenophobia, racism) in the context of migration, and melodramatic elements in the context of style. This study aims to contribute to the literature by revealing in which categories and how otherness is established through Fassbinder's 1973 film *Angst essen Seele auf* (Fear Eats Soul), which reflects the mosaic of German society after the Second World War, unlike the studies done so far. The study's theoretical background is based on the essay, *Can Subaltern Speak?*, written by Gayatri C. Spivak where subaltern and subalternity concepts used in postcolonial theory are addressed. In the analysis of the film, the foundations of the subaltern and subaltern representations, the forms and foundations of social resistance, the existence of collective resistance and how resistance affects power relations are revealed using descriptive film analysis. As a result of the research, it was determined that the subaltern was founded based on age, ethnicity, race, and gender; it has been determined that the state of being a subaltern is not fixed and is subject to a hierarchy according to both the place and the position of the person in the place. In terms of the representation of the resistance against society, the practice of silent resistance and objecting to being a subject has been seen. The resistance of the subalterns to society takes root in environments that can be called private spaces such as bars and houses (subaltern shelters) and that have a sense of belonging in the characters. It can be said that the resistance of the subalterns, which developed in private areas, turned into collective solidarity and moved to the public space. When the conditions requiring social domination and resistance to domination disappeared and the relative approval of the society was received, it was determined that the power relations between subordinates emerged and the solidarity of the subalterns initiated against marginalization by the society weakened. With the weakening of subaltern solidarity and the end of collective resistance, it was concluded that women, who were exposed to gender blindness again, share a secondary position in society compared to men.

Keywords: Spivak, Subaltern Studies, Postcolonial Theory, Otherness

Giriş

Sinema bir kitle iletişim aracı olarak yalnızca bir toplumun anlık fotoğrafını çekmekle kalmaz, aynı zamanda o toplumun korkularını, güvensizliklerini, geçmişten günümüze tarihsel süreçte oluşan, dil tarafından yoğunlaşarak kültür aracılığıyla taşınan değer yargılarını, umutlarını ve özlemlerini rafine hâle getirerek sinema perdesine yansıtma yoluyla bir sosyal gerçeklik inşasında bulunur. Bu toplumsal belleğin oluşumuna katkıda bulunan, bilinçaltının dışavurumu olan sosyal gerçekliğin inşası sırasında zorunlu olarak bir de öteki icat eder. Sinema temsillerinde vücut bulan öteki algısı psikanalizde temellenmiştir. Lacan "ben" in ortaya çıkmasında ve öznenin meydana gelme sürecinde bir ötekine ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır. (Zizek, 2019, s. 250). Ötekinin varlığı sayesinde birey kendini ötekenden ayrı olan özelliklerine dayanarak tanımlar ve evrende konumlandırır. Birey toplum içinde sosyalleşme yoluyla yaşadığı toplumun kültürel kodlarını öğrenerek hem kendi bilincini inşa eder hem de bu davranış kalıplarını bir yaşam pratiğine dönüştürmek suretiyle içselleştirir ve böylece toplumsal aidiyet sürecini tamamlar. Bu süreçte ayrıca bireye kültürel kodların aktarılması yoluyla geleneksel cinsiyet rollerini de içeren kadınlık ve erkeklığe dair kodlar da öğretilir. Böylece "normal" olan belirlenir ve bu "normal" e uygun olan davranış kalıplarının dışında kalanlar etiketlenerek ötekileştirilir. Öteki, benliğin kurulumunu sağlarken, benlik de ötekini damgalar. Böylece bir tahakküm ilişkisi ortaya çıkar. Egemen söylemin kendisi dışında kalan, kendisi gibi olmayan toplumsal gruplar üzerinde kurduğu tahakkümün bir sonucu olarak ortaya çıkan ötekileştirme, cinsiyetin yanı sıra etnisite, dil, sosyo-ekonomik ve kültürel durum gibi kavramlarla da kendini gösterir ve toplum içinde katı bir toplumsal hiyerarşi kurulmasına zemin hazırlar. Bu hiyerarşinin en alt basamağında bulunmak tam da Spivak'ın 1983 yılında kaleme aldığı *Madun Konuşabilir Mi?* isimli makalesinde ifade

ettiği ötekileştirilmiş ve susturulmuş madun olma durumunu yansıtır. Madun, toplumsal hiyerarşinin dezavantajlı konumunda olan, Gramsci'nin vurguladığının aksine, sınıfsal ve siyasal statüden bağımsız mevcudiyet kazanan bireyi işaret eder. Yani madun olma hâli yekpare bir durum değildir, zaman ve mekâna göre konumlandırma sonucu kendini şekillendirir. Bu çalışmanın amacı yönetmen Fassbinder'in 1973 yapımı *Korku Ruhu Kemirir* (Angst essen Seele auf / Ali: Fear Eats Soul) filmi üzerinden sinemada ötekiliğin hangi zeminlerde ve ne şekilde kurulum temsil edildiğini postkolonyal teoride kullanılan kavramlar olan madun ve maduniyet yardımıyla betimsel film analizi ile sorgulayıp yorumlamaktır. Birinci başlıkta postkolonyal çalışmaların tarih sahnesindeki yerini alışı ve ötekiliğin inşasına dair bir çerçeve çizilmiş, ardından madun kavramının kökeni ve maduniyet çalışmaları içinde Spivak'ın madun tanımı ortaya konulmuştur. Filmin anlatısı özetlendikten sonra madunluğu oluşturan kategoriler, aralarındaki hiyerarşi ve madunların toplumsal dayanışmasının meydana geldiği mekânlar incelenecektir. Son olarak da madunların toplumsal direnişi ve direnişin çözülüşü incelenerek araştırmanın sonuçları ortaya konulmuştur.

1. Postkolonyal Çalışmalar ve Ötekilik

Sömürge sonrası kavramı birden çok muğlak ve karmaşık kültürel deneyimin taşıyıcısı olup kolonyal temasın ortaya çıktığı ilk andan itibaren süregelen kolonyal faaliyetlerin tüm boyutlarını ihtiva eder. Postkolonyal teori; göç, kölelik, baskı, direniş, temsil, farklılık, ırk, toplumsal cinsiyet, yer gibi farklı deneyimler üzerine tartışma yürütmeyi içermenin yanı sıra tarih, felsefe ve dilbilim gibi emperyal Avrupa'nın etki yaratan söylemleriyle tüm bunları meydan getiren konuşma ve yazma pratiklerine dair reaksiyonları da kendine tartışma konusu eder. Bu konuların hiçbirisi esasında postkolonyal olarak nitelendirilemezken, hep birlikte ele alındığında alanın kompleks yapısını oluştururlar. (Aschcroft vd, 2003, s. 2). Görüldüğü gibi alan uzun bir tarihsel süreci kapsamı dolayısıyla kavramın basit bir tanımı mümkün değildir. Tek bir tanıma sığdırılmamakla birlikte asgari düzeyde ortaklıkları bulunabilen postkolonyal kültürlerin, yerel pratik ve bilgiler ile emperyalistlerin güç ve kültürel hiyerarşilerinin sentezi (hem yerel bilgilerin bastırılmasının hem de emperyal biçimlere karşı direnişin bir ürünü) olduğu söylenebilir. Yerli halkın asli kimliği ile sömürgecilerin izleri arasındaki bu çekişmeler kültürel kimlik duygusunu doğurur (Pilcher ve Whelehan, 2004, s. 101-102). Üzerinde uzlaşma sağlanamamakla birlikte kavrama dair farklı tanımlar mevcuttur. Alemdar ve Erdoğan'a göre sömürgecilik sonrası; Avrupa ülkelerinin modern zamanlarda koloni hâline getirdikleri toplumlar ile karşılıklı etkileşime dayanan ilişkilerinin incelenmesi anlamına gelir. Buna göre sömürgecilik sonrası, koloni tecrübesinden sonra oluşan gerçekliği ortaya koymaya çalışır (2005, s. 447). Tarihsel süreçte sömürge sonrası kavramına verilen anlam değişikliğe uğramıştır. Genel olarak kolonizasyon sürecinin kültür ve toplumlar üzerindeki etkilerini ele alan kavram, 2. Dünya Savaşı sonrasında tarihçiler tarafından bağımsızlıklarını kazanan sömürge sonrası devletlere vurgu yapmak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle 1970'lerin sonundan itibaren sömürge sonrası kavramı edebiyat eleştirmenleri tarafından kolonileşmenin kültürel etkilerine dikkat çekmek için literatürdeki yerini almıştır (Aschcroft vd, 2007, s. 166).

Postkolonyal çalışmaların etkileri, tezinin kullanıma sunulduğu dönemin ve Anglo Amerikan üniversitelerin kapsamının dışına doğru genişler. Genişleme ile birlikte sömürgecilik sonrası eleştiri literatüründeki başlıca ilgi alanından uzaklaşan postkolonyal çalışmalar, postkolonyalizm söyleminin Batı bilgisine ve medeniyetine içkin Avrupa merkezci bir inanç tarafından nasıl yorumlandığı ile meşgul olur. En nihayetinde postkolonyal teori daha önce sömürge tecrübesi yaşamış başka bir milletten veyahut da daha bütünlüklü bir diasporadan olması fark etmeksizin, kenarda köşede kalmış seslere

görünürlük kazandırmayı hedefler. (Pilcher ve Whelehan, 2004, s. 102). Batı dışından entelektüeller Batı'nın öteki olarak adlandırdığına eğilerek onu gündemde tutma görevini üstlenmişlerdir. Edward Said tarafından yazılan *Orientalism* (1978) isimli eser postkolonyal teorinin başucu metinlerinden biridir. Kitap, sömürge sonrası kuramda ana akım hâline gelecek Batı dünyasındaki birçok tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Ancak kuramla ilgili tartışmalar Batı entelektüel camiası ile sınırlı olmamış Yerli Asya ve Afrikalı düşünürler de filizlenen global tartışmanın içerisinde yer almışlardır. Kolonyal ve postkolonyal dönem sonrası tartışmaları kamuoyunun gündemine getiren ve 1950 ile 1960'ların başlarında yazdığı kitaplarla kuramın gidişatına yön veren ilk yazar Frantz Fanon'dur. Kendisi Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi süresince Cezayir'de çalışan bir psikiyatr olarak sömürgecilik ve ırkçılık üzerine kaleme aldığı *Black Skin, White Mask* (1967) ve *The Wretched of the Earth* (Yeryüzünün Lanetlileri, 1961) isimli kitaplarında sömürgecilik kavramının sömürge deneyimi yaşamış insanların üzerindeki etkilerini çözümlenmiştir. Fanon *Black Skin, White Mask* kitabında sömürgeleştirilenin sömürgeleştirmeye yardımcı olan sınıfın yerine göz diktiğini vurgular. Bundan dolayı sömürge tecrübesinden geçmiş olan ülke özgürlüğüne kavuşur kavuşmaz "sömürgeleştirilmiş seçkinler sınıfı (entelektüel kesim) yalnızca beyaz sömürgecilerin zaten yapmış olduklarını taklit edecektir". Bu tespitinden yaptıktan sonra Fanon sonraki kitabı olan *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde sömürge ülkenin seçkininin asıl misyonunun ne olması gerektiğine değinir (Hayward, 2000, s. 487-488).

Postkolonyal kuram, Frantz Fanon'un anlayışını Derrida'da temellenen postyapısalcılıkla yeniden bir araya getirirken, Said ise Oryantalizm eserinde Batılı sömürgeci güç ve söylemin Doğu tahayyülünü analiz etmek için Foucault'a ait olan söylem, güç ve bilgi kavram setlerini kullanmıştır. Said, Batı ve Doğu arasındaki temsil açısından kurulan karşıtlığının birbirini beslediğini ve dengesiz güç ilişkilerinin yoğunlaşarak dar bir alana hapsedildiğini belirtmiştir. Bu bakışa göre Avrupa'nın rasyonel olma hâli, Doğu'nun irrasyonel olarak anılması ile birlikte şekillenmiştir (Stam, 2014, s. 300-301) Said'in *Oryantalism* eserindeki incelemeleri Doğu imgelemine hem ne açıdan Batı söyleminin inşası olduğunu (hayali bir egzotik ve öteki olarak) hem de nasıl Batı kontrolünde vücut bulduğunu (homojen bir gerçek ve coğrafi uzam biçimde retorik olarak) ve durumun sağlamasını gözler önüne serer. Her iki hâlde Batı, Doğu üzerinde güç denemesi yapabilir. Oryantalizm kavramı Avrupa'da temellenen Batı'ya ait bir yöntem olarak Doğu üzerine Batılı epistemolojiyi tatbik ederek Doğu'yu ele geçirme stratejisidir. Batı'da ortaya çıkan filoloji/dilbilim ve antropoloji gibi bilim dallarının Doğu üzerinde kullanılmasıyla Doğu ötekileştirilip ötekinin üzerinde hakimiyet kurulmasını sağlayan bilgi ortaya çıkarılır. Said Doğu'nun analiz edilmesinin önceden tasarlanmış Doğu'nun öteki konumunun bilimsel metotlarla meşru hâle getirmeye imkan verdiğini söyler. Böylece Batı'nın kimliksizleştirme (homojenleştirme aracılığıyla) operasyonu emperyalist emellerin hayata geçmesini problemsiz hâle getirir. Oryantalizm pratiği Doğu ile sınırlı olmayıp Batı sömürüsüne maruz kalmış bütün coğrafyalarda (Afrika, Avustralya, Yeni Zelanda) yaygın hâldedir. 1980'lerde sömürgecilik ve ulusun temsili ile ilgili problemler Edward Said başta olmak üzere Stuart Hall'un, Gayatri C. Spivak'ın ve Homi Bhabha'nın araştırmaları aracılığıyla Batı'daki tartışmaların merkezine oturtulmuştur (Hayward, 2000, s. 488-490). Böylece Batı'nın kendi dışındaki coğrafyalardaki kültürlerle etkileşimi ile başlayan açık ve doğrudan sömürüyü içeren kolonyal dönem, sömürge sonrasında gizli ve örtük bir biçimde yol alan kültürel sömürgecilik evrilerek Batı hayranlığı ve taklitçilik yoluyla entelektüelin ve yerli işbirliğinin yerel halka (maduna) epistemik şiddetine dönüşmüştür. Bu noktada Maduniyet Çalışmalarına ön ayak olan Batı dışı entelektüel sorunun çözümü adına ön plana çıkmaya başlamıştır.

2. Maduniyet Çalışmaları ve Spivak'ın Madun Kavramı

Madun kelimesi ilk kez İtalyan düşünür Antonio Gramsci tarafından sınıfsal ve siyasal olarak kullanılmıştır. Kavram Latin kökenli İngilizce'den "sub" (alt) ve "alternus" (öteki) sözcüklerinin birleşiminden oluşur (Somay, 2008, s. 155). 1970'li yıllarda Güney Asya Tarihçileri, Gramsci'nin 1930'lu yıllarda kullanıma sunduğu madun kavramını merkeze alarak Ranajit Guha'nın öncülüğünde Madun Çalışmaları Kolektifi'ni hayata geçirerek postkolonyal düşüncenin temellerini atmışlardır. Madun Çalışmaları Grubu kavramı "sınıf, kast, yaş, cins-kimlik (gender)" açısından her bakımdan alt ve aşağı derece konumlandırılanlar açısından kullanılmıştır. Kavram özellikle, sömürü geçmişine sahip olan Hindistan'da elit kesimin yazdığı ve sıradan insanı dışlayan resmi tarih yazımını sorunsallaştırmak adına işlev görmüştür. Böylelikle madunun, epistemolojik bilginin oluşturulma sürecinde nasıl epistemik şiddete maruz kaldığı ve tarih sahnesinden silindiğinin ipuçları ortaya konulmaya çalışılmıştır. 1980 ve 90'larda kültürel çalışmaların hâkim anlayış hâline gelmesiyle birlikte madun kavramının kullanım alanı genişleyerek her türden baskıya maruz kalan, ezilmiş, azınlıkta olan, mağdur ve mazlum konumunda bulunanları da içerecek biçimde kullanılmaya başlanmıştır. 1988 yılında Madun Çalışmaları Grubu'nun bir üyesi olan Spivak kavramı feminist, yapıbozumcu ve Marksist perspektifle yeniden okumaya tabi tutmuştur (Yetişkin, 2013, s. 2).

Madun Konuşabilir Mi? isimli makale Spivak tarafından yirmi sene önce 1983 yılının yaz aylarında ilk kez konuşma metni olarak sunulmuştur. Konuşmanın asıl amacı, direniş gösteren kadının direnişin tanınmasını sağlayacak altyapıya sahip olmadığına, direnişinin fayda vermeyeceğidir. Toplumda sınıfsal konumları yüksek olsa da kadınlar için bu can alıcı gerçeği yadsımak sorunu çözmez. Spivak'a göre madun, sosyal mobilite olanağı olmayan kişiyi tanımlar. Spivak madunun sosyal mobiliteden yoksunluğu içselleştirip normalleştirmesi (endişe verici bir durum) ve madun olma cehenneminden çıkma isteği olmak üzere madun adına iki olasılıktan söz eder. Ona göre madun direniş bilincini oluşturan altyapıya sahip olmadığından, direniş adına kamusal alana ulaşım kendisi adına konuşma şansını elde edemez. Böylece madunun sorunu onun iç hayattan yoksun olması ile ilgili değil, direnişinin kamusal alanda yankı bulmamasından kaynaklanır. Spivak ataerkil toplumda erkeğin her zaman kamusal alana ulaşım şansının kadın göre daha yüksek olduğunu söyler. Bu durumu görmezden gelmenin toplumsal cinsiyet körlüğü olduğunu belirtir. Ona göre kadın, erkek egemen kültürü canlı tutan toplumsal cinsiyet körlüğüne maruz bırakılır (Spivak, 2006, s. 62-73). Böylece kadın toplumsal düzlemde erkekte daha fazla bir madunluk konumu paylaşır.

Somay'a göre madun olarak tanımlanabilmek için bir iktidar ilişkisinin ötekisi durumunda olmak gerekir. Dil; erkek, Avrupalı, beyaz ve burjuva sınıfına ait olan, heteroseksüel ulus devleti kuran etnisitenin tekelinde olduğundan madun dilsizleşir. Kendine has bir dili olmadığı için, varlığına mevcudiyet kazandırabilmek adına ötekinin dilini kullanmayı öğrenmesi gerekmektedir. Dil ise tarafsız değildir. Lacan'ın da belirttiği üzere, dil simgesel düzen içerisinde çalıştığından, madun konuşmaya başladığı anda kendisini ötekileştiren düzene dahil olmayı onaylaması gerekir. Madunun önündeki yollar öteki olmamak adına ya konuşmamak ya da dilsel alanın dışında kendini açıklamaya çalışmaktır. (2008, s. 155-156). Spivak aslında madunun konuştuğunu, fakat onu duymaya gönüllü bir kulak olmadığından bu eyleminin başarısızlıkla sonuçlandığını söyler. Ona göre madun ile iktidar aygıtı arasında sözcü olması beklenen entelektüel, madunla aynı çağda yaşasa da ona uzak kalıp onunla hemhâl olmadığından madunun sesi olamaz (2009, s. 114-116). Sonuç olarak madunun toplumsal statü açısından kendi kendisinin sesi olma durumu elinden alındığından, o kendi adına konuşmayı başaramadıkça toplumsal düzen içindeki varlığı inkâr edilecek olandır.

3. Yöntem

Bu çalışmanın amacı Fassbinder'in *Korku Ruhu Kemirir* isimli filminde Gayatri C. Spivak'ın *Madun Konuşabilir Mi?* makalesindeki madun kavramsallaştırmasından hareketle sinemada ötekiliğin inşasını gözler önüne sermektedir. Bu açıdan çalışmada yargısal örneklem yöntemine başvurulurken filmin betimsel analizi yapılacaktır. Yargısal örneklemede, örneklem kümesini oluşturan öğeler kişinin istek ve fikirlerine dayanarak sezgisel bir biçimde gerçekleştirilir (Özmen, 2000, s. 41). Betimsel analiz yöntemine göre üzerinde çalışılan materyal daha önceden saptanmış temalar yardımıyla özetlenerek yorumlanır. Kullanılan veriler araştırmaya konu olan sorular yardımıyla temalara ayrılarak inceleneceği gibi doğrudan alıntı kullanılarak da görüşler desteklenebilir. Bu analiz metodunun amacı üzerinde çalışılan materyali düzenli ve yorumlanmış bir hâlde okuyucuya aktarmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 224).

Korku Ruhu Kemirir filmi melodram öğelerinin günümüze aktarımı ve Alman toplumunda kadının temsili açısından birçok çalışmada incelenmiş olsa da madun ve maduniyet temsilleri açısından araştırma konusu edilmemiştir. Film farklı yaş, toplumsal cinsiyet, ırk ve etnisiteye sahip bireylerin kültürel ve mekânsal olarak etkileşimli bir şekilde temsil edilmeleri dolayısıyla zengin bir içeriğe sahip olduğundan postkolonyal teorinin alt başlığı olan madun çalışmaları bağlamında araştırmaya konu edilmiştir. Film birden çok defa izlenerek karakterlerin mekânsal aidiyetleri, aralarındaki diyaloglar, kültürel etkileşimler ve kültürü taşıyıcı öğeler saptanarak not edilmiştir. Böylece çalışma, maduniyetin inşası ve ötekilerin hiyerarşisi, madunların dayanışması ve varoluş mekânları ve madunun toplumsal direnişi ve direnişin çözülüşü olmak üzere üç başlığa ayrılmıştır. Karakterlerin madun olma hâlleri, birbirlerine karşı sürdürdükleri iktidar konumları, bireysel ve toplumsal direniş alanları ve mekânsal konumlandırmaları göz önünde tutularak ilgili başlıklar altında filmin analizi gerçekleştirilmiştir.

4. Bulgular ve Yorum

4.1. *Korku Ruhu Kemirir* Filminin Hikâyesi

1974 yılında Rainer Werner Fassbinder tarafından çekilen film Faslı bir göçmen işçi ile Alman bir kadının II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sındaki evliliğini anlatır. Emmi Kurowski (Brigitte Mira) 60 yaşlarında, eşini kaybetmiş, bir fabrikada temizlik işçisi olarak çalışan bir kadındır. İki oğul, bir kız olmak üzere üç çocuğu vardır. Hayatını kaybetmiş olan kocası, Polonya asıllı eski bir Nazi Parti'si üyesidir. Ali (El Hedi ben Salem) ise 40 yaşlarında, Fas'tan Almanya'ya çalışmak için iki yıl önce göç etmiş, araba tamirciliği yapan ve diğer beş arkadaşıyla bir odayı paylaşan göçmen bir işçidir. İkili Emmi'nin yağmurlu bir günde, Ali ve arkadaşlarının zamanlarının büyük çoğunluğunu geçirip sosyalleştiği, yoğunlukla göçmenlere hitap eden bir bara girmesi sonucu tanışır. Çiftin hızlı ilerleyen ilişkileri ani bir kararla evliliğe dönüşür. Evlendikten sonra başta Emmi'nin yakın çevresi olmak üzere Emmi'nin çocukları, komşuları, iş arkadaşları ve genel olarak filmde Alman toplumunu temsil eden çoğunluk tarafından dışlanan (bakkal, restoran ve kafede) ikili, kısa bir süre her şeyden uzaklaşarak tatile giderler. Döndüklerinde çevrelerinin kendilerine bakışı değişir ve onlara daha toleranslı davranmaya başlarlar. Toplumsal baskının kısmen rahatlaması sonucu, Emmi ile Ali'nin ev içindeki ilişkileri bozular. Ali evi terk eder ve teselliye her zaman takıldığı barda arar. Birkaç içkiden sonra Ali, Emmi'yi bardaki Barbara isimli barmenin evine giderek aldatır ve bir süre onda kalmaya başlar. Emmi, Ali'yi eve dönmek için ikna etmek adına onun çalıştığı iş yerine gider ama Ali, arkadaşlarının da bulunduğu bir ortamda Emmi ile dalga geçer. Emmi Ali'yi yeniden kazanmaya çalışsa da başarılı olamaz. Emmi, Ali'yi ilk tanıştıkları barda kumar oynarken bulur ve Ali kumarda kaybeder. Buna rağmen Emmi Ali'yi destekler.

Emmi Ali'ye onu aldatmasının umurunda olmadığını, birbirilerine daha nazik davranmaları gerektiğini söyler. İkili dans ederler ve dans sırasında ani bir şekilde Ali yere yığılır. Filmin son sahnesinde Ali'nin göçmen işçilerde görülen, sürekli tekrar eden, yoğun stres sonucu ortaya çıkan mide ülserine yakalandığı ortaya çıkar. Emmi hastanede doktora, Ali'yi eski sağlığına kavuşturmak için elinden gelen her şeyi yapacağını söyler. Emmi hastanedeki odada uyuyan Ali'nin yanında otururken film sona erer.

4.2. Maduniyetin İnşası ve “Ötekiler”in Hiyerarşisi

Filmde Ali ile Emmi karakterleri yönetmen Fassbinder tarafından toplumsal sınıfları açısından eşit bir konumda kurgulanırken, (ikisi de alt-orta sınıf), yaş ve etnik bakımından farklılık arz ederler. Emmi 60 yaşlarında, ırk bakımından Alman ve etnisite bakımından beyazdır. Ali karakteri ise 40'lı yaşlarda, siyah bir tene sahip, Faslı bir Arap'tır. Bu yüzden toplum tarafından iki karakter arasındaki ilişki kabul edilemez görülür. Yönetmen filmde öteki olarak görülenleri anlatırken, ötekiler arasında da bir hiyerarşi olduğunu ve bu hiyerarşinin en alt kısmında konumlandırılanları ortaya koymuştur. Emmi dul, yaşlı ve alt sınıfa mensup, herhangi bir resmi eğitim gerektirmeyen bir iş olan fabrikada temizlik işçiliği yaptığından, Alman toplumunun gözünde bir “öteki” konumundadır. Emmi'nin madun olma hâli onun ait olduğu sınıf, cinsiyet, yaş, meslek ve evlilik durumu gibi dahil olduğu kategorilerden ileri gelir. O, yalnızca ve yalnızca Alman (ya da beyaz olarak da yorumlanabilir) olduğundan dolayı Ali'ye karşı iktidar öznesi olarak var olabilmektedir. Diğer taraftan Ali siyah, Faslı bir Arap olduğundan dolayı Alman toplumunda bir “öteki” olarak madun konumundadır. Yalnızca Emmi'ye kıyasla genç olması dolayısıyla fiziksel bir üstünlüğünden doğan iktidarı bulunmaktadır (Akbulut, 2013, s. 46). Böylece ötekilerin hiyerarşisinde Emmi, Alman toplumu içinde öteki olan Ali'ye göre makul bir kadın durumundadır. Ali ise Almanya'da yabancı, siyah bir göçmen işçi olarak öteki konumunda iken, Emmi'nin gözünde yaşı ve atletik vücudu açısından arzulanan bir erkektir.

Alman toplumunun açısından ise söz konusu iki karakter “öteki” olmanın zorluklarını farklı seviyelerde deneyimleyen madunlardır. Ama madun olma durumları, filmdeki sosyal ilişkilerine ve buldukları mekânlarda ilişkilendikleri diğerine göre sürekli olarak değişkenlik gösterir. Bu açıdan topyekûn bir blok şeklinde madun olma durumundan söz edilemez (İnce, 2016, s. 27). Benzer bir durum fabrikada temizlik işçisi olarak çalışan kadınların hiyerarşisinde de ortaya çıkar. Filmin ikinci yarısında, daha önce Emmi'yi Ali ile evlenmesinden dolayı dışlayan temizlikçi arkadaşları, aynı sınıfsal konumu paylaşmalarına rağmen işe yeni alınan Yugoslavya göçmeni Boşnak kadını aralarına kabul etmezler. Hatta işe yeni gelen kadının kendilerinden daha az maaş alması ve kalan parayı da aralarında bölüşmeleri hakkında anlaşmaya varırlar. Daha önce yaptığı evlilik yüzünden iş arkadaşları tarafından dışlanan Emmi, bu duruma ses çıkarmadan onlara katılarak günah keçisi konumuna terfi eden göçmen kadının işyerindeki ötekiliğini sessizce onaylar. Böylece film bize madunluğun ilelebet süren bir konum olmadığını mekânsal, sınıfsal ve sosyo-kültürel bağlamda değişkenlik gösterebileceğini gösterir. Emmi göçmen kızla aynı işi paylaşmasına rağmen, Alman olduğu için çalıştıkları fabrikada ona karşı iktidar konumunda iken, Alman toplumu açısından değerlendirildiğinde dul ve yaşlı bir kadın olması, onu, toplumda ikincil konuma yerleştirmektedir. Aynı kişi sahip olduğu bir özelliğinden dolayı madun konumunda iken, başka bir kategoride (mekânda ve mekândakilerle olan ilişkileri ve farklılıkları bağlamında) madun olmayabilir.

Ötekilerin hiyerarşisi bağlamında Emmi, yalnızlığını ve sevilme ihtiyacını giderecek, onu ev ile iş arasındaki sıkışmışlığından ve monoton yaşamından kurtarıp sosyalleşmesine yardımcı olacak birini ararken; Ali, kendi öz değerini kazanarak

ötekilikten kurtulup toplumsal kabulüne destek olacak ve yalnızlığını sonlandıracak bir partner aramaktadır. Kendi yoksunluklarını tamamlamak ve arzularını tatmin etmek adına ikisi de ilişkilerini ilerletir ve toplumsal koşullarının da baskıyla (ev sahibi evli olmadıkları sürece evde birlikte yaşayamayacaklarında kararlı) ani bir evlilik kararı alırlar. Anlatıda ortaya çıkan bu durum madunların davranış biçimlerinin çıkar odaklı olduğunu göstermektedir. Ama asıl olarak Emmi ile Ali tanıştıkları andan itibaren madun bireyler olarak birbirlerinden güç almaya başlamış ve böylece toplumsal baskıya karşı bir direniş ilan etmişlerdir. Dayanışmaya dönüşecek potansiyeli barındıran bu direniş biçimi, karakterlerin mekânsal olarak konumlandırılmalarında da kendini en saf biçimde açığa vurur.

4.3. Madunların Dayanışması ve Varoluş Mekânları

Yönetmen, toplumsal sınıf ve kültürel açıdan filmdeki karakterleri mekâna, mekânın kullanımına ve mekânın daralmasına göre filmin anlatısında konumlandırmaktadır. Madunların kültürel direniş pratikleri de anlatıdaki konumlandırılmalarını belirleyen bir diğer önemli unsurdur. Mekânların sınırları “dış dünya/ öteki ve yabancı olanla, iç dünya kendilik arasındaki kesişme noktasını oluştururlar, toplumsal kültürel şifrenin yazılı olmayan kurallarına gönderme yaparlar” (Bechtold, 1993’ten akt. İnce, 2016, s. 42-43). Filmde Ali ile Emmi’yi birbirinden ayıran toplumsal ve kültürel şifreler tanıştıkları andan itibaren kırılmaya başlar. Filmin ilk sahnesinin mekânı, Emmi ile Ali’nin ilk kez bulunduğu bir bardır. Yağmurun yoğun olarak yağdığı bir günde Emmi yağmurdan korunmak amacı ile yabancı (Arapça) bir müziğin çaldığı ve aynı sahnenin devamında Arapların uğrak yeri olduğu anlaşılan bir bara girer. Bu sahne, kültürel müzakereye yol açacak olan “öteki” ile ilk tanışma anıdır. Bu an, ilk kez iki farklı kültürün -müzikle temsil edilen Arap kültürü ile Alman bir kadın olan Emmi’nin varlığı ile temsil edilen Batı kültürünün- buluşmasıdır. Emmi kendini ait hissetmediği, yabancı olduğu bu yerde, bardakilerin şaşkın bakışları arasında kapıya en uzak masaya oturur ve garsonun gelmesini bekler. Ardından burada içki içildiğine şaşırılmış bir şekilde kola sipariş eder. Emmi masada otururken, Ali’nin barın yanında ayakta durduğunu fark eder. Ali’nin arkadaşlarından biri, ona gidip kadınla dans etmesini önerir. Ali Emmi’ye doğru giderek dans teklifinde bulunur. Böylece Ali ile Emmi iki yabancı olarak ilk kez dans ederler. Dans sırasında birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı bulurlar. Ali bozuk Almancası ile Emmi ile konuşmasına rağmen, Emmi klişe olarak ona Almancasının iyi olduğunu söyler ve kaç yıldır burada olduğunu sorar. Ali Emmi’ye iki yıl önce Fas’tan Almanya’ya çalışmak için geldiğini ve o zamandan beri araba tamiri ile uğraştığını söyler. Ali ona kocasını sorduğunda, Emmi kocasının birkaç yıl önce öldüğünü söyler. Ali barda Arap arkadaşları ve Arap müziği olduğu için kendini rahat hissettiğini ifade eder. Ali için kendini evinde ve kültüründe hissettiği bir mekân olan bu bar, Emmi için toplumsal ve kültürel önyargılardan dolayı madunlaşan bireyin toplumsal direniş alanıdır. Arap kültürüne ait simgelerle bezenmiş olan ve Arapça müziklerin çaldığı bu bar, genellikle Arap göçmenlerin iş sonrası toplanıp günün yorgunluğunu üstlerinde attıkları bir nefes alma mekânıdır. Emmi ile konuştuklarında Ali, Almanlar ile Arapların eşit olmayıp iş yerinde Almanların efendi, Arapların ise köpek olduğunu söyler. Bu tepkisel söylem, Ali’nin toplumsal statüsünü kabullendiğini de gösterir. Anlatı böylece madun bireyin sınıf atlama şansının imkansızlığını, örtük bir şekilde de olsa ifade etmektedir. Bununla birlikte her ne kadar Ali kendini bu mekâna ait hissetse ve hatta bu mekân onun için bir sığınak olsa da kendini, kendine ait olmayan bir dilde -yani efendinin dilinde ifade ederek öznelliğini inşa etmeye çalışır. Dansları bitip masaya oturduklarında Ali, isminin aslında Ali olmadığını, ama herkesin kendisine Ali diye seslendiğini böylece artık isminin Ali olduğunu söyler. Gerçek ismi uzun olduğu için ona Ali denilerek Ali’nin özneliği, kişiliği, kimliği ve geçmişi reddedilir.

Kendisi ile olan bağları kopararak hem kendine yabancılaştırılır hem de topluma karşı ötekileştirilir. Kendi ifadesi ile Almanların gözünde hizmetkar olan bir “köpek”tir. Ali böylece efendinin dili içinde kendisine uygun görülen lakabı benimseyerek var olabilmıştır. Kendini, “efendi” dediği Almanların söylemi içerisine yerleştirerek yeniden üretme yoluyla meşrulaştırmıştır. Emmi mevcudiyeti ile ilk başta mekânda bir tezatlık oluştururken, kültürel bir alışveriş sonucu Ali ile Emmi arasında sınıfsal benzerliklerle (çok çalışmaları) ve duygusal ihtiyaçlarla (yalnızlık) bir benzerlik kurulur. Emmi gecenin sonunda ayrılmak istediğinde, Ali ona eşlik eder ve birlikte Emmi’nin yaşadığı apartmanass kadar giderler.

Madunun toplumsal direnişinin tanındığı, harekete geçtiği ikinci mekân da ev olarak karşımıza çıkar. Aralarındaki konuşmada Ali Emmi’ye işini sorar. Emmi insanlar bu konuda kendisiyle alay ettiği için işini söylemekte çekingen davrandığını belirtir. Ali’nin onunla alay etmeyeceğine emin olunca da temizlikçi olduğunu söyler. Apartmanın içindeki bu konuşmadan da görüldüğü üzere madun konumu yer değiştirmiştir. Emmi işi rutinleri ve kendisi hakkında rahatça konuşmaya başlar ve kendisine bakışı hakkında samimi itiraflarda bulunurken (yalnız olduğunu, kendisini hor gördüğünü) maduniyetini ilan eder. İşinin monotonluğundan söz ederken kendisi almak için çalıştığı fabrikatörlerin lüks araba ve şoför gönderdiklerinden bahseder. Benim gibi birine diyerek kendini değersiz hissettiğini ve sınıf atlamasının imkansızlığını Ali’nin barda dile getirdiği benzer bir biçimde vurgular. Ali Emmi’yi eve bırakıp kendi kaldığı yere dönmek niyetindeyken, yağmur hızla yağmaya devam ettiğinden Emmi’nin gönlü onun yağmurda gitmesine razı olmaz ve onu evine davet eder. Ali teklifi kabul eder ve birlikte apartmanın merdivenlerinden çıkarlarken, Emmi’nin komşularından biri tarafından görülürler. Onlar merdivenden çıkıp gittikten sonra komşu diğer komşunun zilini çalarak Emmi’nin evine yabancı, siyah birini aldığını söylerken, diğer kadında Emmi’nin Kurowski gibi bir soy isimi ile gerçek Alman olamayacağını ima eder. Böylece sahne bize Emmi’nin dedikodusunu yapan iki kadın üzerinden madunun direniş alanının aynı zamanda madunun suskunluk alanına da dönüşebileceğini gösterir.

Madunun sessizliği, kendisine ses verecek dilden ve kamusal alana erişimden yoksunluğu diğer bir sahnede Emmi’nin çalıştığı fabrikada onun arkadaşları tarafından örneklendirilir. Emmi işe gider ve metroda yabancı işçilerden biriyle sohbet ettiğini ve kendisinin ona kahve ısmarlamak istediğini tebessüm ederek arkadaşlarına söyler. İş arkadaşları hep bir ağızdan yabancı işçilerin hiçbir şeyden çekinmediklerini, yaşlı bir kadına dahi saygıları olmadığını, bir odada bir sürü kişi bir arada yaşadıklarını ve sadece parayı önemsediklerini dile getirirler. Emmi buna karşılık yabancı işçilerin belki de başka kalacak yer bulamadıklarını söyler ama kadın arkadaşı buna ikna olmaz. Kadınlardan biri yabancı işçilere domuz der, onların cimri olduklarını, kadınlardan başka bir şey düşünmediklerini dile getirir. Emmi onların çalışmak için burada olduklarını söylese de arkadaşı Emmi’ye saçmalamamasını, istasyonun çöp içinde olup onları görevini yerine getirmediği vurgular. Emmi bazı göçmenlerin kadınlarla evli olduklarını ileri sürse de kadınlar yabancıların tembel olup Almanya’daki yardımlarla geçindiğine, tecavüz olaylarına karıştıklarına, onlardan biriyle evli olsalar utançlarından öleceklerini, bunu düşünmenin bile kötü olduğunu söylerler. Sahnenin sonunda yabancı işçilerle evli olan kadınların fahişe oldukları dile getirilir. Alman işçi kadınlar böylece herhangi bir sosyal etkileşime girmedikleri madun konumunda olan yabancı işçi erkekler fikirler öne sürüp genelleştirmelerde bulunurlar. Hatta daha da ileri giderek yabancı işçilerle birlikte olan veyahut onlarla evlenen Alman kadınlar hakkında da yorumlarda bulunarak onları da öteki konumuna iterler. Mekânda temsil edilmeyen madun kendisi adına konuşamazken bir de madun ile birlikte anılan kişi de madun konumunu paylaşmak zorunda kalır. Madun ve

madunla ilişkilendirilen kişiler hakkında genellemeler üretilerek onların dilsizliğinden faydalanılır ve madun maruz kaldığı linç sonucu korku ve paranoya hâli (kendinden şüphe hâli) belirgin olur. Madunun sesinin kısılmışlığı ve kamusal alana ulaşamayışı sesinin başkaları tarafından çalınmasına ve yanlış seslendirilmesine sebep olur. Kendi dili ile kendisini anlatamadığı gibi kendisi hakkında üretilen klişelere de cevap verme olanağı bulamaz.

4.4. Madunun Toplumsal Direnişi ve Direnişin Çözülüşü

Emmi ile Ali, filmde evlenmelerine kadar geçen zaman diliminde birbirlerine karşı olan önyargılarını, konfor alanları olarak nitelendirilebilecek bar (Ali için) ve ev (Emmi için) gibi mekânlarda müzakere ettikleri görülür. Birbirlerini tanıyıp madun olma durumlarının iç yüzünü kavradıkça ırk, toplumsal cinsiyet, etnisite gibi farklı kategoriler tarafından sarmalandıklarını ve madun konumunda olduklarını kavrarlar. İkili arasındaki yakınlaşma ve anlayış sonucu, bir toplumsal dayanışma ortaya çıkar ve çift, sürpriz bir evlilikle birlikte kamusal alana çıkar. İnce (2016, s. 43), çiftin evlendikten sonra Emmi ve Ali'nin, bilhassa da Emmi'nin toplumsal ve bireysel olarak dışlanmanın yanı sıra “üstü kapalı şiddete maruz” kaldıklarını gördüğümüzü söyler. Emmi'nin çocukları, annelerinin Arap bir adamla evlendiğini öğrendiklerinde ona fahişe der, komşuları ve iş arkadaşları Emmi'yi dışlar, yıllardır alışveriş yaptığı bakkal ise Emmi'nin müstakbel eşi olan Ali'ye kötü davranarak ona hizmet vermeyi reddeder. Bu sırada Ali, yaşlı bir kadınla evli olduğu için arkadaşları arasında alay konusu olur.

Filmin ilk yarısında Emmi, kendisine yönelik toplum tarafından sergilenen önyargı, ırkçılık ve cinsiyetçilikle mücadele etmeye çalışır. Ancak onun direniş biçimi eyleme geçme üstüne kurulu değildir. Kendisine yönelik sergilenen olumsuz tutum ve davranışları sessizce protesto etmeyi tercih eder. Emmi karakterinin bu durumu, Spivak'ın kadının erkekten daha fazla ötekileştirildiği ve kadının bu ötekileşme durumunu üzerinde taşıdığı düşüncesinin vücut bulmuş hâlidir. Ataerkil Alman toplumunda yaşayan dul bir kadın olarak Emmi, hem kendisine hem de yabancı olan kocasına yöneltilen toplumsal düşmanlığı hem özel alanda (ev içinde) hem de kamusal alanda tek başına sırtlanmak zorunda kalır. Evlendikten sonra restorana yemek yemeye gittiklerinde garson onlara hizmet etmekten hoşlanmaz. Dahası üst sınıfa hitap eden bir bu restoranda Ali ve Emmi de nasıl sipariş vereceklerini bile bilemezler. Emmi Ali'yi ailesi ile tanıştırdığında, küçük oğlu Bruno buna sinirlenir ve Emmi'nin evindeki televizyonun camını tekmeleyerek kırar. Emmi Ali'yi tereyağı almak için bakkala gönderdiğinde bakkal bilerek Ali'yi anlamazlıktan gelir. Tüm gün onunla uğraşamayacağını ve biraz Almanca öğrenmesi gerektiğini söyler. Yani “ya efendi dediğin Almanların dilini öğrenirsin ya da sana yaşam şansı yok”. Ali'nin Emmi ile evli olması bile Ali'nin madunluğunu sona erdirmeyeceği gibi Emmi'nin de toplum nezdindeki değerini düşürerek onu da kurtulması zor olan bir madunluk konumuna taşır. Emmi, bakkalın kocasına olan davranışından haberdar olduğunda bu durumla yüzleşmek adına bakkala gider. Bakkala, kocası yabancı olduğu için ona kasten zorluk çıkardığını ve bu yaptığının ırkçılık olduğunu söyler. Bakkal Ali'nin Almanca konuşmadığı gerekçe gösterince Emmi de Ali'nin ondan daha iyi Almanca konuştuğunu söyler. Bu söze oldukça sinirlenen bakkal, Emmi'yi kovar. Emmi'nin komşuları da Ali'ye karşı benzer bir yaklaşım sergiler. Ali'den dolayı apartmanın kirlendiğini ve ayda iki defa onun apartmanı temizlemesi gerektiğini söylerler. Emmi utanacak bir şeyi olmadığını, komşuların kendisini kıskandığı için ona böyle davrandığını kocasına söyler. Bir başka sahnede Emmi ile Ali kafenin bahçesinde el ele otururken kafenin tüm çalışanları ve müşterileri onlara yadırgayıcı bir şekilde bakar. Emmi bu durumu da kıskançlığın yol açtığı kin bağlamında Ali'ye açıklar. Ardından kafe çalışanlarına “bu benim kocam” diye bağırır. Emmi komşuları ile apartmanda

karşılılaşmasında, kocasına kaba davranan bakkalla yüzleşmesinde, kafede çalışanların ve müşterilerin bakışlarına karşı verdiği tepkisinde kamusal alanda var olmaya çalışan ve özne olma mücadelesi veren bir madun görüntüsü yaratmaktadır.

Emmi, toplumdan onay alarak makbul bir birey kabul edilmek ile bireysel özgürlüğünü yaşamak arasında Ali ile tesadüfen tanıştığı günden beri kendi içinde bir gerilim yaşar (İnce, 2016, s. 43). Bir yandan mücadele ederken diğer yandan gerilimi daha fazla kaldıramayan Emmi, Ali ile kendilerini kimsenin yadırgamayacağı bir tatile çıkma kararı alır. Filmin ikinci kısmında tatilden geri döndüklerinde tam da Emmi'nin umduğu gibi etraflarındaki her şeyin farklı olduğunu keşfederler. Irkçılık yapan bakkal sahibi, işlerinin kötü gittiği bir zamanda iyi bir müşteri olan Emmi'yi kaybettiğini anlar. Duyarlı bir komşu samimiyeti göstermek suretiyle Emmi'yi yeniden kazanmaya çalışır. Annesine Ali ile yaptığı evlilikten dolayı öfkeli olan ve annesinin evindeki televizyonu tekmeleyerek kıran Bruno da kendi çocuğunun bakımı için annesinden (Emmi'den) yardım alabilmek için uysal ve pişman bir tavırla annesini ziyaret eder. Benzer şekilde Emmi ile Ali yüzünden ilişkileri bozuk olan komşuları da onun apartmandaki deposuna ihtiyaç duydukları için Emmi ile iyi geçinmeye çalışırlar. Son olarak Emmi'yi dışlayan iş arkadaşları da onu yeniden gruplarına dahil ederler. Emmi ve Ali çiftine çıkar odaklı yaklaşan sosyal çevre bu gibi nedenlerle onlara karşı olan tutum ve davranışlarında radikal değişimler sergilerler. Ancak bu durum Emmi ile Ali'nin ilişkilerini olumsuz bir şekilde etkiler. Çiftin üzerindeki toplumsal baskı azalır karakterler eski sosyal dünyalarına döndükçe ikili arasındaki bağ ve bağlılık zayıflamaya başlar. Bu değişimle birlikte çift arasında bir iktidar ilişkisi ortaya çıkmaya başlar. Beraberliklerine zemin hazırlayan koşullar (madun olma durumları) değişip ortadan kalktığında, Emmi'nin Ali'ye olan yaklaşımının da değiştiği görülür. İş arkadaşlarının Emmi'yi ziyaret ettiği sahnede, Emmi arkadaşları ile Ali hakkında konuşurken Ali'nin çok temiz ve yakışıklı olduğundan dem vurur. Ardından Ali'ye arkadaşlarına kaslarını göstermesini ister. Kadınlar da hayranlıkla Ali'nin kaslı kollarına bakar ve dokunurlar. Bu sahnede Ali bir insan değil, büyüleyici bir yabancı ve cinselleştirilmiş egzotik bir nesne olarak Emmi tarafından misafir kadınlara sunulur. Beyaz Alman kadınların Ali'nin kaslı vücuduna dokunması, sömürgecilik tarihine bir referans verme olarak da okunabilir. Hall'a göre siyah erkekler arzu nesnesi olarak yansıtılırken, diğer taraftan doğa/kültür çatışması içinde doğa ile ilişkilendirilmektedir (2002'den akt, Kırel, 2010, s. 375). Bir yandan siyah kölenin kas gücüne hayranlık duyulup imrenilirken, diğer yandan o, vahşi doğa ile özdeşleştirilerek sahip olduğu cinsel potansiyeli beyaz adam için tehdit edici bir unsur olarak algılanır.

Filmin başlarında ikili için hem konfor hem özel alan hem de sığınak olan evleri, kamusal alanda elde ettikleri görece özgürlük sonrası, iktidar tahakkümün ortaya çıktığı bir alana dönüşür. Emmi Ali'nin vücudunu iş arkadaşlarına sunarak metalaştırmakta bir sakınca görmez çünkü arkadaşlarının toplumsal onayını kazanıp yeniden sosyalleşebilmiştir. Bu da Emmi'yi memnun etmiştir.

Emmi kendi maduniyetini Ali ile kurduğu ilişkide maskelerken aynı zamanda bu ilişki üzerinden yeni bir toplumsal statü elde eder ve Ali üstünde bir tahakküm kurar. Ali Emmi'den kuskus yemeği yapmasını istediğinde Emmi bunu sert bir dille reddeder. Yaşadığı yerin Alman toplumu olduğunu ve her Alman kadını gibi kendisinin de kuskus yapmaktan hoşlanmadığını söyler. Emmi Almanya'da yaşayan bir Alman olarak ve Ali'nin kendi evinde yaşamasından da güç alarak ona karşı bir iktidar inşa eder. Bunun üzerine Ali, genç ve cinsel açıdan güçlü bir erkek olarak kendi konfor alanı olan bara döner ve Barbara adındaki bar sahibi kadınla eskiden kurduğu cinsellik temelli ilişkisine kaldığı yerden devam eder. Ali Barbara'dan kuskus yapmasını ister ve sonrasında Emmi'yi bu kadınla aldatır. Anlatıdaki bu gelişmeyi, madunların bireysel bir özgürlük alanı elde

ettiklerinde toplumsal dayanışmalarının sona ereceğine dair bir gösterge olarak yorumlamak mümkündür. Ali doğuştan etnik olarak Almanlardan daha “aşağı” bir konumda olan, cinselleştirilmiş bir öteki olarak marjinal olduğunu hissettiğinde ve kültürel olarak görmezden geldiğinde (kuskus isteğinin reddi) bar sahibi kadınla yatarak bunun intikamını alır.

Ali birkaç geceyi Barbara'nın evinde geçirir. Emmi ise Ali olmadığına iş ve ev arasındaki monoton yaşamına yeniden döner. Emmi daha fazla dayanamaz ve Ali ile konuşup onu eve geri dönmeye ikna etmek üzere Ali'nin işyerine gider. Ali, Emmi'nin sözlerine kayıtsız kaldığı gibi iş arkadaşlarının “Kim bu? Büyükannen mi?” diye Emmi ile dalga geçmelerine de güler ama sonrasında başını öne eğer. Bunun üzerine Emmi oradan ayrılır. Arkadaşlarıyla konuşurken Ali hakkında klişeler üreten Emmi, Ali'nin arkadaşları tarafından yaşı ve cinsiyeti dolayısıyla ötekileştirilir. Emmi dul ve yaşlı bir kadın olduğundan dolayı Ali'nin yokluğunda hem kamusal alana erişimini kaybeder hem de yalnız kalır. Bu da Emmi gibi bir kadının maruz kaldığı ötekileştirilmenin dozunu Ali'ye kıyasla daha şiddetli olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Fassbinder tarafından yönetilen Korku Ruhu Kemirir filmi postkolonyal teorinin önemli teorisyenlerinden olan Spivak'ın *Madun Konuşabilir Mi?* makalesi kavramsal çerçeve oluşturacak şekilde betimsel film analizi ile incelenmiştir. Filmde yaş, etnisite, toplumsal cinsiyet ve ırk gibi farklı madunluk kategorilerinin bulunduğu ve madunlar arası hiyerarşinin mekânsal olduğu ve mekânda konumlandırılan kişiye göre madun olma hâlinin yer değiştirdiği gözlenmiştir. Birden fazla kimlik aidiyetine sahip olan karakterin, bir aidiyetinden dolayı madun olarak temsil edilebilirken, başka bir kimlik kategorisi açısından toplum içerisinde statü sahibi olabileceği ortaya konmuştur. Ayrıca kişinin madun olma hâli, bulunduğu mekânla ve o mekânda bulunan diğer bireylerle ilişkileri çerçevesinde değerlendirildiğinde, ortaya hiyerarşik bir yapının da çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Madun bireylerin her koşulda eşit olmaması ise olgunun hiyerarşik bir yapıya da sahip olabileceğini göstermektedir. Buna göre madunluğun ilelebet süren bir sınıfsal konumlandırma olmayıp kategorik olduğu ileri sürülebilir.

Madunların varoluş mekânında temsili açısından ortaya çıkan sonuçlara göre, yabancı bir göçmen olan Ali'nin, Arap arkadaşları ile zaman geçirdiği ve Arap müziklerinin çaldığı bar Ali'nin konfor alanı iken; Emmi için konfor alanı, onun özel alanı da olan evidir. Bunun yanı sıra kamusal alan olarak isimlendirebilecek sokak, restoran, bakkal, apartman ve kafe gibi mekânlarda madunların temkinli davranarak paylaşımda bulunmaktan kaçındıkları gözlenmiştir. Madun konumunda olan Ali ve Emmi'nin kendi varoluş mekânları olan sırasıyla bar ve evde birbirleri ile toplumsal statükonun görmek istemeyeceği türden bir ilişki biçimi geliştirip paylaşımlarda buldukları ve madun olarak konuşabildikleri dikkat çekmektedir. Konfor alanlarının madunun sessizliğinin kırıldığı yerler olması bakımından kamusal alandaki direnişlerine hazırlık yeri olduğu da söylenebilir. Madun bireylerin konfor alanlarının dışı olan kamusal alanlarda sosyal ve kültürel normlara karşı kolektif olarak hareket ettikleri sürece görece özgürlük kazandıkları, onun dışında paranoyakça davranışlar sergiledikleri ortaya çıkmaktadır.

Filmde madunlar sessiz kaldığında, seslerini kamusal alana taşıyacak olanaklardan yoksun olduklarında ya da onları dinleyecek bir kamuoyu bulunmadığında, madunlar adına konuşan, onları yaftalayan statükocu bir kesimin (bakkal, Emmi'nin çocukları, iş arkadaşları, komşuları gibi) olduğu görülmüştür. Statüko taraftarlarına karşı özellikle de filmin ilk yarısında sessiz bir direniş pratiği geliştirildiği gözlemlenirken, filmin ikinci yarısında özne olmaya yönelik sözlü itiraz pratiğinin devreye girdiği tespit edilmiştir.

Evlenmeden önce tek başlarına (bireysel şekilde) toplumsal statükoya tepki gösteren Ali ve Emmi, evlendikten sonra kolektif bir biçimde toplumsal tahakküm biçimlerine ve onun normlarına karşı bir dayanışmacı ruh sergiledikleri görülmüştür.

Önce kamusal alandan dışlanan ama buna karşı direniş sergileyen karakterler, dayanışmalarının bir sonucu olarak sosyal bir onay elde etmişlerdir. Bu onayla birlikte özne olma konumları görece daha belirginleşmiştir. Fakat anlatı evreni içinde kendilerini bir araya getiren ve madun konumuna iten toplumsal koşullar ortadan kalkmaya başladığında, Emmi ve Ali arasındaki dayanışmanın bir iktidar mücadelesine dönüştüğü görülmüştür. Ötekileştirmeye karşı önce bireysel ve sonra kolektif bir biçimde verilen sessiz direniş ve özne olma pratiği, yerini, karakterlerin birbirine yabancılaşmasına bırakmıştır. Emmi, Ali üzerinden kendi çalışma arkadaşları arasında elde ettiği sosyal onayı korumak adına, Ali'ye yabancılaşmıştır. Filmde bu durum, Emmi'nin Ali tarafından terk edilmesi ile sonuçlanmıştır. Ali bar ortamına geri dönerek kamusal ve özel alanlardaki ilişkilerini eskisi gibi sürdürürken, Emmi kısmen eski izole konumuna, yani evine geri dönme olasılığı ile karşı karşıya kalmıştır. Bu durum Spivak'ın kadının toplumda erkekten her zaman daha fazla dezavantajlı konumda olduğu, erkeğin kamusal alana çıkışının kanallarının görece daha açık olup kadının toplumsal cinsiyet körlüğüne maruz kalabileceği tespitinin haklılığını ortaya koymaktadır.

Extended Abstract

In this article, focusing on the establishment of the concept of otherness in cinema, German director Rainer Werner Fassbinder's 1973 film "Ali: Fear Eats the Soul" is examined from the perspective of postcolonial studies. The article touches on the concept of the other, considering that cinema is a communication tool in the construction of social reality and providing the formation and continuity of social memory. The existence of the other is effective in the formation of the self as a result of the socialization of the individual in the society. The individual is oriented by the transfer of social codes formed in the cultural, social and historical process during the social belonging to the individual by the society. This process includes categorizations such as gender roles, race, language, ethnicity, class, which are internalized and perceived as norms by the individual, which the dominant culture accepts as normal. Identity categories transferred to the individual by the society include cultural differences, both pointing to the place of the individual in the society and legitimizing the establishment of hierarchical layers within the society.

In the essay, *Can the Subaltern Speak?*, written by Gayatri Spivak, one of the leading thinkers of postcolonial theory, the concepts of subaltern and subalternity refer to the individual, who is at the lowest layer of the social hierarchy and is the other of the society, who lacks social mobility. The sole purpose of this study is to question on what ground and in what way the concept of otherness is established and represented in the film *Ali: Fear Eats the Soul*, made by the German director Fassbinder in 1973. Before the analysis of the film, history of the emergence and development of postcolonial studies and the construction of otherness are briefly mentioned in the literature section of the article. Then, the origin of the concept of subaltern and Spivak's definition of subaltern in subaltern studies are examined.

In the research, using descriptive film analysis as a method; the construction of the subaltern and the hierarchy of the others, the solidarity of the subalterns and their spaces of existence, the social resistance of the subaltern and the dissolution of the resistance are analyzed. Thus, the analysis of the film is made under the relevant headings, taking into account the subordinate status of the characters, the positions of power they maintain

against each other, the areas of individual and social resistance, and their spatial positioning.

In the research, it was observed that the subaltern status varies depending on the identifications such as age, ethnicity, race, gender, marital status, such as innate and acquired, and that there is no stable subaltern position. It has been determined that there is a hierarchy among the subalterns who are seen as the other by the society depending on different definitions of identity. In the hierarchy among the others that emerged as a result of the construction of the subaltern; It has been observed that there are different levels of subordination and that the social relations and spatial positioning in the film cause a change in the subaltern state. Thus, while the same individual may be in a subordinate position in spatial interaction with another individual due to an identity belonging; In a different identity category, it can be freed from subordination in terms of space and its relations with individuals in the space.

In the second section of the research, the places where subalterns are in solidarity and express their existence are discussed. It has been determined that the subalterns, who are defined as the other on the social plane, can collectively initiate a resistance against social oppression in environments such as bars and homes where they feel comfortable and adorned with cultural symbols. Such spaces are areas where subalterns switch from silent resistance practice to verbal resistance, declare their subordination and criticize dominant social codes. In the film, it is emphasized that the resistance field of the subalterns can also turn into its field of silence. The voices of the subaltern and those who are in contact with the subaltern, who are not spatially represented and who are deprived of the opportunity to speak for themselves, either will not be heard in the public arena or they will be voiced incorrectly.

In the third section of the research, the fact that the solidarity of the subalterns in the private sphere leads to the social resistance of the subaltern and the results of the dissolution of the resistance are emphasized. It has been determined that as a result of the cultural negotiation in the spaces where the solidarity of the subalterns occurs, they become conscious of their subaltern status and different subaltern categories. The solidarity of the subalterns, whose seeds were planted in the private sphere such as home and bar, brought about the subalterns' opening to the public sphere with a collective consciousness. It was concluded that the woman shared a more subaltern position in the society in terms of accessing public spaces and the subaltern, who could not express herself/hisself in the master's language, became silent when it came to the public sphere. It has been determined that the power relations between the subalterns come to light when the pressure of the society on the subalterns is reduced and the social approval is received to a certain extent. When the conditions that push individuals to become subordinate disappear; it has been found that prejudices based on race, ethnicity, age, gender and socio-cultural are gaining visibility and subalterns can be cruel to each other. This situation can be read as the solidarity of the subalterns against social domination collectively will come to an end when they gain their freedom individually. With the end of solidarity of the subalterns, the silent resistance to othering, individually and collectively, and the practice of being a subject have been replaced by the alienation of the characters from each other. While Ali returns to the bar environment and continues his life normally, both in the public and private spheres, Emmi is partially left with the only possibility of returning to her old isolated location, namely home. This situation proves the justification of Spivak's determination that women are always in a more disadvantaged position in society than men, that the channels of men's exit to the public sphere are somewhat open and that women may be exposed to gender blindness.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2013). Cennetten çok uzakta: Metinlerarası bir yolculuk. *Selçuk İletişim*, 4(1), 42-57.
- Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (2005). *Öteki kuram*. Ankara: Erk .
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2003). *The post-colonial studies reader*. Routledge Taylor & Francis.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. (2007). *Post-colonial studies: The key concepts*. Routledge.
- Fassbinder, W. R. (Yönetmen). (1974). *Korku ruhu kemirir*. Almanya. [Sinema filmi].
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kirel S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. (2. Basım). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- İnce, S. (2016). *Fassbinder'in üç filminde kadınlar, imkânsız aşklar ve iktidar*. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Özmen, A. (2000). *Uygulamalı araştırmalarda örnekleme yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Pilcher, J., & Whelehan, I. (2004). *Key concepts in gender studies*. Sage Publications.
- Somay, B. (2008). *Çokbilmiş özne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Spivak, G. C. S. Milevska, S. and Barlow, T. E. (2006). *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. Seagull Books.
- Spivak, G. C. (2009). Madun Konuşabilir Mi?. (Dilek Hattatoğlu ve Gökçen Ertuğrul, Ed.), *Methodos: Kuram ve yöntem kenarından*. (s. 53-115). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yetişkin, E. (2013). *Postkolonyal düşünce ve madun çalışmalarından neler öğrenebiliriz?*. 13. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, 4-6 Aralık 2013, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- Zizek, S. (2019). *İdeolojinin yüce nesnesi*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Araştırmacı Katkı Oranı: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı sunmuştur.

Destekleyen Kurum / Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.