

## KARŞILIKLI ÖTEKİLEŞTİRMEYE BİR YOLCULUK: “OTOBÜS” FİLMİ

*Güliz ULUÇ<sup>1</sup>  
Mikail BOZ<sup>2</sup>*

### Özet

Geçmişten günümüze büyük bir insan kitlesi sosyal, kültürel ve siyasal sebeplerle yeni bir yaşam kurmak için doğduğu yerden ayrılarak yabancı bir ülkeye göç etmektedir. Göç yeni değildir ama çağımıza özgü özellikler içermektedir. Göç dalgası farklı kültürlerden insanları daha yoğun bir etkileşime sokmaktadır. Süreç yabancı, farklı ve öteki olanı tanımanın yeni olanaklarını yarattığı kadar, taraflar arasında bir “zihinsel boşluk” meydana geldiğinde karşılıklı ötekileştirmeye de yol açmaktadır. İç-grup ve dış-grup olarak ayrılan taraflar arasında anlamlı bir iletişim pratiği gerçekleşmemektedir. Bu iletişimsizlik sanat alanında da karşılık bulmaktadır. Tunç Okan’ın 1974 yılında çektiği Otobüs filmi, Stockholm’a getirilen bir grup yasadışı göçmenin yaşadıklarını görselleştirmiş, Avrupa ve Türkiye arasındaki zihinsel ve kültürel uçurumu görünür kılmaya çalışmıştır. Film karşılıklı ötekileştirme pratiği çerçevesinde incelenmiş, gelenekselden moderniteye göç ve toplumsal değişim süreçleri açısından içerik analizine tabii tutulmuştur. Bu bağlamda ötekinin yaşam dünyasına duyarlı, ayrımcı, dahası yabancı düşmanı bir Avrupalı portresi çizilmektedir. Ayrıca filmde, madun Türkler damgalanır, vahşileştirilir ve giderek toplumsal yaşamdan soyutlanarak yok olurlar. Sonuç olarak, yönetmen bazen Türkleri oto-oryantalist, bazen de Avrupalıyı oksidentalist bir bakış açısıyla tanımlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Göç, Karşılıklı Ötekileştirme, Tunç Okan, Otobüs, Sinema

---

1 Prof. Dr., Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, e-mail: gulizuluc@yahoo.com

2 Ar. Gör., Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, e-mail: bozmikail@gmail.com

**A Journey of Mutual Otherization:  
“Bus” Film**

**Abstract**

From past to today, a large mass of people are leaving their birthplace and immigrate to a foreign country to build a new life due to social, political and economic reasons. Migration is not new, but consists of some qualifications special to our age. Wave of immigration is engaging people coming from different cultures in a more intense interaction. Although this process creates new opportunities in the sense that it enables people to recognize the foreign, the different and the other; but also it leads to mutual othering when “mental gap” occurs between parties. Substantial communication practice cannot take place between parties that are divided into inner and outer group. This miscommunication is also observed in the art. “Bus” film directed by Tunc Okan in 1974, visualized a group of illegal immigrants who are brought to Stockholm. In this film, he tried to make mental and cultural gap between Europe and Turkey visible. Film is examined within the framework of mutual otherization practice, and an attempt has been made to carry out content analysis in the context of migration practice covering traditional and modern forms, as well as taking into account social change process. In this vein, a European portrait has been drawn that is insensitive to the other’s world, is discriminatory, and to go further portrait as xenophobe. Moreover, in the film subordinate Turks were marked, were brutalized, were gradually excluded from social life and eventually they fade away. In conclusion, director sometimes defines Turks as self-orientalist, and sometimes defines Europeans from the perspective of Occidental view.

**Keywords:** Migration, Mutual Otherization, Tunc Okan, Bus, Cinema

## Giriş

İnsanın doğayla kurduğu ilişki ikircikli bir nitelik taşımaktadır. İnsan bir yandan doğayı bir "ana" gibi görüp çocuksu bir sığınmayla kendisini doğanın azametli güçleri karşısında savunmasız hisseder, kendisine güvenli "yurtlar" edinir, bilinmez olana bir açıklama getirmeye çalışır. Öte yandan getirilen her açıklamanın ardında bir gizem yaratıp, ötelerde bir yerlerde "farklı" bir şeyler olduğu inancıyla bitmeyen bir arayışa kendini kaptırır. Yerleşik yaşama geçen sürekli biçimde "farklı" ve "yabancı" olanla karşılaşma fantezileri kurup, öte diyarlardaki garip öykülere kulak kesilirken, göçebe olan da yurtsuzluğun getirdiği sürekli bir arayışla her gittiği yerde "öteki" olmayı kabullenir. Yerleşik bir yapılanma arzuları ehlileştirir, onları kontrol eder, sınırlarını çizer ve iktidarı genelleştirmeye çalışarak buradan "kaçmak" isteyenleri "içerde" tutmaya çalışır. Buna karşın göçebe olan bu etrafı duvarlarla kaplı, "tanıdık olan"ın güvenli addedildiği yere "sızmak", birikmiş olan kültürü, eşyayı, kısacası değerli olan her şeyi "çalmak" için hazır bekler. Yerleşik ve göçebe, bilinen ile bilinmeyen, durağan olanla hareketli olan, ben ve öteki arasındaki bu karşılaşmalar bir yandan diyalektik ve zorunlu bir biçim içerir çünkü kendini tanımlamak ötekiden geçmektedir; öte yandan bu karşılaşma çözülmesi güç bir çatışma çıkarır çünkü öteki ile kurulan ilişki eksilme duygusu yaratır.

Sürekli bir eksilme duygusuna eşlik eden bütünlük ve tamamlanma duygusunun sonucu ise hareketlilik, yani göçtür. Göç sanayileşme ile birlikte ivmelenmiştir. Bunun önemli sebeplerinden birisi iletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişme olup bu durum kısaca "küreselleşme" olarak ifade edilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, savaş sonrası yıkımın yeniden inşası için çok büyük bir insan kitlesine batıya göç imkânı sunulmuşsa da 1970'lerden itibaren petrolle başlayan ekonomik kriz göç politikalarının yeniden gözden geçirilmesine sebebiyet vermiş, göç daha sıkı bir şekilde denetlemeye tabi tutulmuştur. Bu yüzden eskiden köle, sonradan ucuz işgücü olarak Batılı ülkelere göç eden/ettirilen insanlar "istenmeyen" kişiler ilan edilmiş, sosyal hoşnutsuzlukların bir nedeni olarak öne sürülmüştür. Hemen her gün Batılı ülkelere göç etmek için yolculuğa çıkanların yolculuklarının bir batıkla son bulduğuna ilişkin haberler medyada geniş biçimde yer almaktadır.

Türkiye de 1950'li yıllardan itibaren Batılı ülkelere göç vermiş, göç hikâyeleri kültür ve sanat alanında yer bulmuştur. Halk arasında "Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur" deyişinde de yansımaları bulan yalnızlık

duyguları ile Türkler için göç hikâyeleri aynı zamanda bir korku ve merak hikâyesidir. Bu bağlamda Tunç Okan tarafından yönetilen 1974 tarihli “Otobüs” filmi, tam da Avrupa’da ve Dünya’da ekonomik krizin yükselişe geçtiği bir dönemde bu konuya yoğunlaşmış ve bir grup Türk göçmenin İsveç’in büyük bir meydanına terk edildikten sonra başlarına gelen olayları konu etmiştir. Film çekildikten sonra uzun yıllar boyunca temsil ettiği Türk ve yabancı imgeleri nedeniyle yasaklanmıştır. Yetmişlerin ortasında, artık umutlu hikâyelerin son bulduğu bir dönemde çekilmiş bir film olarak Tunç Okan’ın filmini incelemek hem döneme ilişkin bir bilgi verecek, hem de yönetmenin Türk ve yabancı imgelerini nasıl kullandığı konusunda bir açıklık sağlayacaktır. Bu çerçevede çalışmada “Otobüs” filmi, göç ve göçmenlikten yola çıkılarak geleneksel ve modernite arasındaki ilişkiler, bunların kişilerin filmde temsil edilen monolitik benlik ve kimliklerine yansısı ve karşılıklı ötekileştirme pratikleri temelinde incelenecektir.

### **Göç ve Göçmenlik**

Sanayileşme ve kapitalizmin gelişmesinin en önemli sonuçlarından birisi göç süreçlerine ivme kazandırarak, hem ülke içinde hem de ülke dışına göçü arttırması olmuştur. Hobsbawm “Toprak boşaldığında kentler dolar” (1996, s. 341) demektedir. Tarımda makineleşme ile kırsal kesimde işsiz kalan milyonlarca insan kentlere göç etmiş ve orada kendisine yeni bir yaşam kurmaya çalışmıştır. Bununla birlikte İkinci Dünya Savaşı’nın bitişiyle birlikte göçün önemi ve hacmi artmakta, küreselleşme hareketi içerisinde “kilit bir dinamik olarak” yerini almaktadır (Castles ve Miller, 2008, s. 3, 7). Büyük bir insan kitlesi göç yoluyla modernleşme süreçlerine katılırken, hem iç hem de dış göç ırkçılık ve milliyetçiliğin artmasına sebebiyet vermekte, toplumsal değişmeye yeni biçimler kazandırmaktadır. Castles ve Miller (2008, ss. 11-15) uluslararası göçü “dünyanın dört bir yanında siyaseti ve toplumları yeniden şekillendiren uluslararası bir devrimin parçası” olarak görmekte ve yakın dönemde göçün çok daha fazla ülkeyi etkilemesi bakımından küreselleşmesi, eskiye oranla daha çok olması ve hızlanması, işçi ve mültecilik yanında yeni tip göç biçimleri ile farklılaşması, kadın göçmen sayısındaki artışla kadınsılaşması ve giderek politik sebeplere bağlı bir siyasallaşması eğilimlerini tespit etmektedirler. Eric Hobsbawm da millet ve milliyetçilik sorununu etkileyen öğelerden birisi olarak “son on yıllarda küreselleşme sürecinin olağanüstü bir derecede hızlanması ve bu hızlanmanın insanların hareketi ve hareketliliği üzerinde doğurduğu etki”yi (2008, s. 87) saptamaktadır. Her ne kadar Batılı ülkeler savaş sonrasında sanayide ve hizmet sektöründe büyük bir

işgücüne ihtiyaç duysa da 1970'lerde yaşanan petrol ve ekonomik kriz göçü destekleyen politikalarından, göçü engellemeye ve denetlemeye dönük politikalara geçilmesine sebebiyet vermiştir. Göçmenler bir yandan göç ettikleri ülkede yabancı düşmanlığı sebebiyle çeşitli ayrımcılıklara ve yer yer şiddete maruz kalırken, öte yandan doğdukları ülkede siyasi, sosyal, ekonomik pek çok sorunla yüz yüze kalmaktadır.

Artan göç, klasik olarak göç alan ülkelerde ulusal kimliğin sorgulanmasına yol açmıştır. Başlangıçta "Milliyetçi retorik, bir ülkenin kimliğini kavramlaştırırken, az çok karşılaştırılabilir başka birimlerin varlığını" öngörmektedir (Calhoun, 2012, s. 129). Ancak "başka birimlerin" artan katılımı toplumsal bütünlük duygusunu da zedelemektedir ve böylece gelişmiş ülkeler "göçmenleri entegre edilecek veya asimile edilecek sürekli yerleşimciler olarak" görmeye başlamıştır (Castles ve Miller, 2008, s. 19). Hobsbawm bu durumu ulusal kimliğin krize girmesinin bir yansıması olarak değerlendirmektedir:

*"Öte yandan yabancı düşmanlığı, daha önce belirtildiği üzere, genel eğitimin sağlandığı ve medyaya herkesin ulaşabildiği koşullarda -ve kolektif kimlik siyasetinin -ister etnik, dinsel, isterse toplumsal cinsiyet ya da hayat tarzı temelli olsun- giderek uzaklaşan bir toplulukta (Gesellschaft) cemaatin (Gemeinschaft) uydurma bir şekilde yeniden canlandırılmasının yollarını aradığı bir zamanda-, ulus-devletlerde kültürel zeminde tanımlanmış bir ulusal kimliğin krize girmesinin yansımasıdır" (2008, s. 96).*

Hobsbawm'ın bahsettiği ulusal kimliğin krize girişi, farklı bir açıdan uzun bir süre boyunca Batı'nın kendi kimliğini Öteki olarak gördüğü Doğulu imgesiyle sağlamasını anlatan oryantalizm kavramıyla ilişki içindedir. Edward Said Şarkiyatçılık adlı eserinde "Avrupa kültürünün gücünü ve kimliğini, kendini bir tür ikamesi, hatta yeraltı benliği olan Şark karşısında konumlandırarak kazanmış olduğu"nu (Said, 2013, s. 13) söyler. Böylece öteki olarak Doğulu Batılının kendini ikamesinin bir aracı olmaktadır. Birbiriyle uzlaştırılamaz olan ikili karşıtlıkların bir ürünü olarak Batı/Doğu, Modern/Geleneksel, Akıl/Duygu, Uygur/Barbar imgeleri, üretilmiş oldukları kültürel bağlamdan uzaklaştırılıp doğallaştırılmaktadır. Bununla birlikte yakın dönemde Doğu'nun Batı'daki yanlış imgesi olarak oryantalizm yanında, Batı'nın Doğululardaki yanlış imgesi olarak oksidentalizm kavramı da önem kazanmaktadır. "Bencil", "açgözlü", "kibirli", "saldırgan" "emperyalist" gibi kavramlarla tanımlanan

Batı ve Batılı kendi gerçek ve nesnel varlığıyla değil, kültürel olarak birikmiş ve giderek önyargılarla oluşturulmuş bir imge olarak varlığını sürdürmektedir<sup>3</sup>. Hem oryantalizm hem de oksidentalizm bir adlandırma pratiği olarak ötekiyi çerçevelemez. Mağcupyan'ın da ifade ettiği gibi bu ad verme "gözlemlenen veya yaşanan farklılığın bir tanıma oturtulmasıdır" ve Batı/Doğu zihni kimliklerini, "iki anlam dünyasını yüzyılların oluşturduğu bir zihinsel ve kimlikel 'boşluk' ayırmaktadır" (2004, s. 48). Bu zihinsel boşluk kimi zaman da ırk temelinde şekillenen yaygın bir ayrımcılıkla kuvvetlenmektedir.

Gordon Marshall, ırk ayrımcılığını "bir gruba sadece toplumsal düzeyde belirli bir ırka ait fiziksel veya diğer özelliklere sahip olduğu için eşit olmayan muamele yapılması" biçiminde tanımlamakta, ırkçılığı ise ırk ayrımcılığına konu olan özellikleri olumsuz anlamda psikolojik, toplumsal ve fiziksel özelliklerle ilişkilendiren deterministik bir inanç sistemi olarak görmektedir (2005, s. 311). Castless ve Miller ise "toplumsal olarak inşa edilmiş fark işaretleri temelinde insanların kişiliği, yetenekleri veya davranışları hakkında kehanette bulunmak (ve buna göre davranmak)" diye tanımladıkları ırkçılığın demokrasi için de bir tehdit oluşturduğunu düşünmektedir (2008, s. 21, 48). Böylece göç ve göçmenlik olgusu sahip olduğu çok yönlü neden ve etkilerden uzaklaştırılıp, özcü bir atıfla bir kimlik sorunu olarak görülmekte, krizdeki ulusal kimlik göçmenler üzerinden yeniden tanımlanmaya çalışılmaktadır.

### **Geleneksel İlişkiler ve Modernite**

Karl Marx'a göre "En büyük maddi ve zihinsel işbölümü kent ile kırsal ayrılmasıdır" ve "Kent ile kırsal arasındaki antagonizm barbarlıktan uygarlığa, kabileden devlete, yerellikten ulusa geçişle birlikte başlar ve böylece bütün uygarlık tarihi boyunca bugüne kadar gelir" (Marx, 2004, s. 146). David Harvey ise kentin doğuşunu artı ürünün toplumsal ve coğrafi olarak yoğunlaşmasına bağlamakta, bununla ilişkili olarak onu sınıfsal bir olgu olarak görmekte ve kapitalizmin "mütemadi olarak ürettiği artı ürünün soğrulması için şehirleşmeye ihtiyaç duyduğunu" vurgulayıp, "Böylelikle kapitalizmin gelişimi ve kentleşme arasında içsel bir bağlantı ortaya çıkar" demektedir (Harvey, 2013, s. 45). Kent ile kırsal arasındaki ilişki dinamik bir özellik göstermekle birlikte her biri

3 Batılıların ve Müslümanların karşılıklı olarak birbirlerini nasıl gördükleri üzerine Pew Research Center'in yaptığı 2006 yılındaki bir araştırma için bkz: "The Great Divide: How Westerners and Muslims View Each Other", <http://pewglobal.org/files/pdf/253.pdf>.

kendine göre bir kültürel yapılanma ve denetim biçimleri içermektedir. Norbert Elias açısından "İnsanların doğadaki ilişkileri daha iyi kontrol etmesi ve nesnel olarak kavraması yönündeki gelişim, bir başka açıdan bakıldığında aynı zamanda insanların kendi üzerlerindeki denetimin artması yönünde bir gelişmedir" (2013, s. 51). Bu bakımdan "uygarlaşma" sadece nesnel doğanın kontrolünü değil, kişinin kendisi üzerindeki denetimin biçimlerinin çeşitlenmesi anlamına gelmektedir. Hobsbawm'a göre yirminci yüzyılın "ikinci yarısında meydana gelen en dramatik ve uzun erimli ve bizi geçmişin dünyasından koparan toplumsal değişim köylülüğün ölümüdür" (Hobsbawm, 1996, s. 336). "Köylülüğün ölümü" aynı zamanda ona ait değerlerin değişim göstermesi ve gelenekselden moderniteye bir geçiş zorunluluğu olarak öne çıkmaktadır.

Modern sözcüğü Latince *modernus* kelimesinden gelmiştir, mevcut ve yakın zamana dair olanı, çağdaşı, günceli, eski ve antik olmayı nitelemiş, beşinci yüzyılda ise daha özel bir anlam ifade edip artık Hristiyan olan Roma'yı eski pagan dönemden ayırmak için kullanılmıştır (Demirhan, 2004, s. 17). Geleneksel toplum endüstriyel, kentleşmiş ve kapitalist modern topluma karşıt bir kavram olarak kullanılmaktadır ve Ferdinand Tönnies'in "cemaat" (*gemeinschaft*) olarak vurguladığı, aile ve lonca temelli ilişkilerin hakim olduğu, "insanlar arasındaki sıkı, duygusal ve yüz yüze bağların, belli bir yere/mekâna bağlı olmanın, atfedilmiş bir toplumsal statünün, homojen ve düzenlenmiş" topluluğu ifade etmektedir. Buna karşın "toplum" (*gesellschaft*) akılsallık ve hesaba dayalı ilişkilere dayanır ve "kentleşmeyle, sanayi yaşamıyla, heterojenlikle ve kişilik-dışı olmakla" ilişkilendirilen bir kavramdır (Marshall, 2005, s. 259, 263). Bu bağlamda geleneksel olandan modern olana dönüşüm olarak modernleşme, "hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terim"dir (Best ve Kellner, 2011, s. 15) ve bu açıdan bir toplumsal değişim biçimidir.

Toplumsal değişim düşüncesi değişen yapılar arasında bir farklılığı önvarsaymakta ve heterojenliği ön plana çıkartmaktadır. Ernst Bloch herkesin aynı şimdide yaşamadığını vurgular. Görünüşte ve dışsal olarak bakıldığında herkes bugün içinde görülmekte ama bu durum herkesin aynı zamanı yaşadığı anlamına gelmemektedir (Bloch, 1977, s. 22). Bloch tarihi dönemleştirmenin sınırlılıklarına dikkat çekerken, sosyal, demografik, siyasal, ekonomik ve teknoloji gibi unsurların farklı zamansal ve mekânsal düzlemlerde deneyimlenmesinin yaratacağı hareketliliği

de öndeler. Bu yüzden geleneksel bir toplumun içinden çıkıp gelen bir birey modern toplumun kentinin içine bırakıldığında yaşadığı durum bir açıdan geçmişten geleceğe bakmak gibidir ve modern toplum yaşamına alıştığında bile yaşayacağı ikircikli durumun tam olarak üstesinden gelemes: bu sefer içinden çıkıp geldiği topluma, gelecekte geçmişe bakıyor gibi bakacaktır. İki farklı kültürde, iki farklı zamanda, bir “arada kalmışlık”, aidiyetsizlik, yabancılaşma duyumsayıp ötekileştirmeye maruz kalan birey için zorlu bir süreç ortaya çıkacaktır.

*“Ötekiyle etkileşimin ikamesi, bireyin, endişesinin sevgiyle yatıştırılmadığı korkutucu bir dünya içinde yaşamaya başlamasıyla sonuçlanır. Birey dünyadan ürker, herhangi bir çarpmanın bütünsel, içe patlamalı, nüfuz edici, parçalayıcı ve yutucu olacağından korkar. Kendinden bir şeyin “gitmesine” izin vereceğinden, kendinden çıkacağından, kendisini herhangi bir deneyim içinde yitireceğinden, vb. korkar, çünkü o zaman bitirilecek, tüketilecek, boşaltılacak, soyulacak, emilerek kurutulacaktır” (Laing, 2012, s. 81).*

Laing’in bahsettiği durumun sonucu bir benlik yitimi ya da benliğin parçalanması tehlikesidir.

### **Benlik, Kimlik, Ötekilik ve Ötekileştirme**

Benlik kavramı “bireyin kendi hakkındaki temsilleri”nin (Bilgin, 2007, s. 49) veya “kendi hakkındaki inançlarının” (Taylor, Peplau ve Sears, 2012, s. 105) bütünüdür ifade etmektedir. Feriha Baymur’a göre benlik şu sorunlara cevap vermektedir: “Ben neyim?”, “Ben ne yapabilirim?”, “Benim için ne değerlidir?” ve “Hayatta ne istiyorum?”. İlk iki soru “gerçek benliği” diğer iki soru ise “ideal benliği” meydana getirmektedir. Bu açıdan “Benlik, bireyin özellikleri, yetenekleri, değer yargıları, emel ve ideallerine ilişkin kanıların dinamik bir örüntüsü,” olmakta, benliğin gelişimi kişinin yaşantılarıyla edindiği bir yapı üzerinde belirmektedir (Baymur, 1994, ss. 264-266).

William James benlikte iki yan ayırt eder. İlk insanın kendisine baktığı zaman gördükleri ya da kendisini düşündüğünde aklına gelen “içerik olarak benlik”tir, diğeri ise “özne olarak benlik”tir ve bu benlik “algılama fiilinin faili” olmaktadır (Aktaran, Bilgin, 2013, s. 160). İlkinde insanın kendisi hakkında düşündüğünde aklına gelen kişisel, fiziksel veya sosyal özellikler söz konusu olmaktadır ve bu, benliğin nesnel kısmıdır. İkincisinde



ise benliğin kapsadığı, içerdiği şeylere bakan, gören ve algılayan bir başka bütün söz konusudur. Bununla birlikte benlik özünde toplumsal bir yapılanma ve deneyim içinde oluşmakta, kişi "genelleştirilmiş öteki"nin toplumsal gücünü içselleştirmektedir (Habermas, 2001, s. 463, 466). Toplumun ya da genelleştirilmiş ötekinin bireydeki imgesi kadar bireyin toplumdaki varoluşu da önemlidir. Birey toplumsal ilişkilerde yeterli saygıyı görmez, hor görülür, davranışları ve tutumları sürekli eleştirilen birisi olur, sosyal gruplardan dışlanırsa benlik saygısını kaybetmektedir ve ruh sağlığı bozulabilmektedir (Bilgin, 2013, s. 188).

Benliğin yapısal bütünlüğünün dış dünyaya yansıtılması kimliği oluşturmaktadır. "...kimlik, insanın kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığı ve nasıl konumladığını yansıtır; onun kim olduğu ve ne nerede durduğuna ilişkin bir cevaptır" ve sadece bireyin değil, bireyin ve grubunun kendini diğer birey ve gruplardan ayırt eden çeşitli özelliklerin bütünü olarak ortaya çıkmaktadır (Bilgin, 2007, s. 201). Bu yönüyle kimlik, diğerleri ya da "ötekiler" in varlığıyla şekillenmekte, onlar üzerinden tanımlanmaktadır. "Henri Tajfel'in toplumsal kimlik kuramının üç temel varsayımı bulunmaktadır. Bu varsayımlar şunlardır: "(1) İnsanlar toplumsal dünyayı iç ve dış-gruplara ayırırlar; (2) bir iç-grubun üyesi olarak toplumsal kimliklerinden bir kendine saygı duygusu üretirler; (3) benlik kavramları, kısmen dış-gruplara görece, iç-grubu nasıl değerlendirdiklerine bağlıdır" (Taylor, Peplau ve Sears, 2012, s. 197). "Ben"den "biz"e, "öteki"den bir grup olarak "ötekiler"e giden süreç bireyin kendini dahil ettiği iç-grup ve dış-gruplarla ilişkilidir. Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde kendini tanımanın ve özgürleştirmenin bir aracı olarak ötekiyle kurulan ilişki, ötekileştirmeye dönüştüğünde kendi benliğini ve özerkliğini korumaya çalışmanın bir aracı haline gelmektedir. Önyargı, ayrımcılık, ırkçılık biçiminde açığa çıkan, yaygın biçimde kişinin zihnindeki kalıpyargılardan beslenen, damgalama, aşağılama, kişilerin neden böyle olduklarını onların özleri ve varoluşları nedeniyle öyle oldukları biçiminde açıklamaya çalışan özelleştirme (essentialism) pratiğiyle eşitsizlikleri meşrulaştırıp, insanlık dışına atma gerçekleştirilmektedir.

### **"Otobüs" Filminin Analizi**

#### ***Zaman ve Olay Örgüsü***

"Otobüs" filmi 1974 yılında çekilmiş olmasıyla özel bir öneme sahiptir. Bu yıl Arap-İsrail savaşı sonrası ortaya çıkan 1973 Enerji Krizi'nin de

hemen sonrasına rastlamakta, işsizliğin artışı, enflasyon gibi olguların kendisini hissettirmesiyle “refah toplumu” düşüncesinin de sarsıldığı bir resesyon dönemini işaret etmektedir. 1961-1974 yılları arasında Avrupa’ya bir milyonu aşkın Türk göç etmiş olup bu dönem Bulutay’a göre Türk göçünün “altın çağı” olarak nitelendirilmektedir (1995, s. 136). Tarımsal üretimin ekonomide ağırlığını hissettirdiği bir dönemde göç edenler de ağırlıkla geleneksel ilişkilerin hakim olduğu bir toplumsal yapılanma içinden çıkmaktadır. Bu yüzden “Otobüs” filmi göçün en yoğun gerçekleştiği dönemlerden birini merkezine alarak, hayallerin hüsrana dönüştüğü bir tablo çizmektedir.

Her anlatı beş evre içerir (Kıran ve Kıran, 2003, ss. 21-22). Bunlar; (i) Başlangıç durumu, (ii) Dönüştürücü öge, (iii) Eylemler dizisi, (iv) Dengeleyici, düzenleyici öge, (v) Bitiş durumudur. İlk evre kurulu düzenin bozulmasından önce kişi, zaman ve uzamın sergilendiği evredir. İkinci evrede birden bire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ve değiştirir. Üçüncü evrede düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler. Dördüncü evrede olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşmekte, son evrede ise başlangıç durumuna dönülmekte ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkmaktadır. Kullanılan bu yöntem izleyici için kolay anlaşılabilirliği ve olaylar dizisinde nedensel bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır.

Bu bağlamda filmdeki olay örgüsünü beş evreye ayırmak gerekirse: işçilerin İsveç’e gelip meydana bırakıldığı noktaya kadar bir başlangıç durumu resmedilir. Bu kısımda genelde kişiler tanıtılmış, mekân hakkında bilgi verilmiştir. Dönüştürücü öge olarak ikinci kısım şoförün otobüsü terk etmesiyle gerçekleşir. Eylemler dizisi iki ana dala ayrılır; şoför uçakla Hamburg’a yolculuk yapar, aranıp taciz edilir, patrona parasını verir, hayat kadınlarıyla karşılaşır, onlarla birlikte olur ve soyulur. İşçilerin yaşam evrenindeki eylemler dizisi ise polis tarafından kovalanmaları, birinci işçinin kaybolması ve ölümü, yaşadıkları açlık, Mehmet’in gece kulübüne gidişi ve öldürülmesi, diğer işçileri İsveçlilerin alaya alması, kalan işçilerin otobüse sığınması ve polisin aracı çekerek, herkesi polis merkezine götürmesi şeklindedir. Filmde anlatılarda bulunan dengeleyici öge gerçekleşmez, yani klasik anlatıdaki kahramanın bir gücü eline alıp, bir bilgilenme, bir nesne olarak düşmanların üstesinden gelmesi söz konusu değildir. Bu kısım atlanılarak sonuç durumu gerçekleşir ve yıkım meydana gelir. Film bu özelliğiyle klasik bir anlatı kalıbına sahip değildir. İzleyiciden bir özdeşim talep etmez ve film anlatısının bir duygusal

boşalma ve katharsis sağlama işlevi yoktur.

Film genelde doğrusal bir zaman yapılanmasına sahiptir. İşçilerin İsveç'e ulaştıktan sonra yaşadıkları birkaç günlük süreç filmin merkezinde yer almaktadır. Filmde geriye dönüş kullanılmaz ancak son sahnede otobüsün parçalandığı görüntülerde olduğu gibi, zamansal olarak bir anda geleceğe gidilir, otobüsün ezilme ve parçalanma görüntüsü gösterilir. Otobüsten çıkarılan ilk işçi sahnesinin hemen ardından getirilen bu görüntü, hayal kırıklığı kadar, parçalanma, yıkılma gibi anlamlara da sahiptir.

Kimliğin oluşumu ve sürekliliğinde bellek olgusu önemli bir yer tutmaktadır. Bu yüzden geçmiş yaşantının veya geçmişte yaşanmış mekânların anımsanması kimliğe bir haritalandırma sağlayacağı gibi kişinin "ne olduğu"nu da gösterecek bir gösterge niteliği taşımaktadır. Filmde geçmişini anımsayan tek bir karakter vardır o da Mehmet'tir. Mehmet daha filmin ilk sahnelerinde, karlı ve buzlu bir mola yerinde diğerlerinden ayrılmış biçimde gölün kenarında çömelir ve uzaklara bakar. Burada bir kesme ile siyah beyaz görüntüler eşliğinde pamuk tarlasında çalışan insanlar görünür. Mehmet'in ne tür bir toplumsal yapıdan geldiğine ilişkin bu veri, onun bir tarım işçisi olduğunu gösterir. Nostaljik bir siyah beyaz görüntü ikinci kez gece kulübünde görünür, gene aynı biçimde pamuk tarlasında çalışan birkaç kişi vardır bellekte. İlk sahnede değilse bile ikinci sahnede herkesin alabildiğine tükettiği bir ortamda tarlada üreten insanların imgesi, üretmemenin gerilimini de yansıtır ve kişisel bir yok oluş öncesinde son anıları imler. Bununla birlikte anıdaki bu imge dışında kimliği daha net olarak ortaya koyacak bir haritalandırma yoktur. Hemen bütün işçiler kendi tarihsel, kültürel, toplumsal bağlarından uzak biçimde, "belleksiz" olarak betimlenmişlerdir. Bu durum filmde ortaya çıkan kimliğin aşınması, bölünmüş ve parçalanmış benlik durumlarıyla da uyumludur; dolaylı yollardan da yıkımın bir sebebi olarak değer kazanır. Filmsele zamanın düzenlenişinde kişilerin geçmişleriyle arasındaki bu boşluk, *yokluk*, onların hiç bilmedikleri bir dünyaya varoluşçu bir tarzda terk edildikleri bir düzlemde şekillenmektedir. Bu yüzden bırakılmışlık, terk edilmişlik, kendilerini anlamlandıracak zamansal bir bağdan uzaklaşmış olmalarıyla şiddetlenir.

Anımsamanın karşısına bir beklenti olarak geleceği koymak mümkündür. Okan, filmde geleceğe ilişkin imgeleri kullanmamıştır. İzleyici işçilerin para kazanmak, dolayısıyla daha iyi bir gelecek istenciyle İsveç'e geldiğini aksiyomatik olarak bilmektedir. Buna karşın işçiler polisten kaçma ve

saklanma gibi zoraki durumlar dışında kendi aralarında hiç konuşmaz ve bu yüzden onların geleceğe ilişkin ne türden beklentileri olduğu, sadece para kazanmak için mi geldikleri, hayatlarını burada kurmayı mı yoksa para kazandıktan sonra yeniden geldikleri ülkeye geri mi dönecekleri belirsizdir. Filmin ilk sahnelerinde ellerindeki tahta kaşık ve zille her ne kadar oynayıp dans etmişseler de bir umut olarak gelecek, bu geleceği şekillendirecek istenç yoktur. Bir göçmen olarak işçiler en büyük riski alarak bir başka ülkeye gelmişlerse de, yabancılaşmış ve yalnızlaşmış olarak hayatlarını değiştirecek, içine dâhil olmayı istedikleri topluma katılmayı sağlayacak adımı atmada aşırı derecede temkinlidirler. Farklı bir ülkeye gelmenin temkinliliği<sup>4</sup> bir süre rasyonel gözükürse de, kendisi apaçık *ortada* olan meydandaki otobüse gizlenmeye çalışmanın rasyonel bir yanı bulunmamaktadır ve temkinlilikten çok, içe kapanma, öteki olanla ilişkiyi kesme, mahşeri bir Araf'ta kalma durumu yaşanmaktadır. Tunç Okan geçmişlerini belirsiz bıraktığı, dolayısıyla belleksiz olarak getirdiği işçileri umutsuz olarak da resmetmekte, belleksiz bir geçmiş(sizlik) ve beklentisiz bir gelecek(sizlik) içinde onları şimdiki zamana, onun boğucu çehresine hapsetmektedir. Filmde zamanı belli eden simgeler de yoktur, bu yüzden filmdeki zamansızlığı, zamana hapsolmuşluk olarak da değerlendirmek mümkündür.

### ***Mekânın Yapılanması***

“Otobüs” filminin, özel/kamusal mekân karşıtlığından yola çıkılırsa, neredeyse tümüyle kamusal mekânda geçen bir film olduğunu söylemek mümkündür. Bunun önemli bir sebebi filmin merkezinde göç olgusunun yatmasıdır. Göçün tarihsel olarak ekonomik güçsüzlükler içinde olan kişilerce gerçekleştirildiğine dair bilgi, filmdeki karakterlerin dışsal göstergeleriyle (kılık kıyafetleri, yanlarındaki getirdikleri azıkları, teknolojiye yabancılıkları ve şoförün onlara yönelik parlak gelecek vaatleri) alt tabakadan olduklarını düşündürür ve işçi olmaya gelen bu insanlar için “özel” mekân fazla “lükstür”. Hobsbawm’ın şu ifadeleri filmdeki kişiler için oldukça doğrudur; “...”biz”, “ben”e sadece araçsal nedenlerle değil, işçi sınıfının yaşadığı hayat kamusal olmak zorunda olduğu için hâkim oluyordu” (1996, s. 356). Böylece filmde merkezi önemde bir mekân olarak otobüs *bilinen* insanların evi olduğu için de

---

4 Aziz Nesin filme ilişkin değerlendirmesinde Türklerin aşırı biçimde görgüsüz hatta “hödük” gösterilmesini eleştirir ve buradaki temsilin doğruyu yansıtmadığını söyler. Milliyet Sanat’da çıkan yazıya şu linkten erişilebilir. <http://sinematikyesilcam.com/2013/10/yazar-ve-elestirmenlerin-film-ustune-gorusleri-aziz-nesin-otobus/>.

*biz* duygusunu canlı tutmaktadır. Filmin sonunda, kalan göçmenlerin korkulu gözlerle kendilerini almaya gelen polisleri, otobüsün en arka koltuğunda, birbirlerine olabildiğince sokularak, yekpare bir çaresizlikle beklemeleri bu açıdan anlamlıdır. Giderek onlar için bir yurt haline gelen otobüs, otobüste bırakıldıklarında ölüme neden olacak bir çaresizliğin göstergesi olsa da, benlik için en ideal sığınma yeri olmaktadır. Yoksulluk ve çaresizlik otobüsün bilinen ve güvenli yerinde, hem kabullendikleri hem de kaçınmak için çaba göstermedikleri bir durumdur.

Filmin başında karlı bir yolun ortasında, uzakta ve belirsiz biçimde görünen otobüs aynı zamanda gelinen ülkeyi imler görünmektedir. İsveçlilerin meydana park edilen bu aracı uzaktan şüpheli gözlerle incelemeleri, birkaç İsveçli işçinin araca yaklaşarak otobüsün eskiliğini vurgulamaları, bu türden bir araçla "birkaç kilometre bile" gitmeyeceklerini belirtmeleri bu açıdan da anlamlıdır. İsveçli için ötekinin İsveç'teki bıraktığı simge, iz, eskiyi imler. İsveç gri bir modernlik içinde, ağırlıkla duyarsız insanların mekânıyken, rahatsız edici varlığıyla otobüs tümüyle ötekine ait bir mekân olarak anlam kazanır. Göçmenler içine kapandıkları bu mekânda dışarıya karşı savunmasızdır. Kilitlenmeyen kapılar sık sık İsveçli polisler tarafından yoklanır. İçeriye yönlendirilen şüpheli bakışlardan kaçmak için yolcular daha da küçülmek, koltukların ardına gizlenmek durumunda kalır. Gündüz vakti otobüsten çıkmak tehlikeli olduğundan yolcular tuvalet ihtiyacını kapının kenarına yaparlar. Bu sırada kamera dışarıdan otobüsün kapı kenarından sızmakta olan idrarı gösterir. Bu irkiltici ve "yaban" durum bir yandan ötekinin çaresizliğini gösterirken, hem sembolik hem de gerçek düzeyde otobüsü etrafa pis kokular yayan bir "lağım yeri" haline getirir. Yolcular, artık yolculuk çoktan bitmiş olsa da otobüsten her çıktıklarında gene korkmuş halde koşarak bu araca sığınır, kendilerini dışarıya karşı korurlar. Ancak bu korunma, üşüme ve açlık gibi konuları kapsamaz; yolcular için bir mikroevren olarak otobüs çaresizce bir "ben" olma savaşında, Stockholm sokaklarında kaybedilmesi muhtemel kimliğin yeniden ayırıldığına varıldığı bir yer halini alır.

Bu durum çok uzun sürmez ve sonunda yeterince tahammül göstermiş olan devlet yetkilileri otobüsü çekiciyle merkeze taşır. Araç çekiciyle taşınırken bile kentli için bir yüküdür; zira otobüs çekilirken, otobüsün arkasındaki araçların trafikte oluşturdukları konvoy görülür. Sonunda ise teker teker içindekiler çıkartılınca otobüs ezilip tümüyle hurdaya çıkarılır. Alıp götürülen göçmenler için yolculuğun bittiği, artık sığınacak bir yerin olmadığı, son "kale"nin de ezilip yok edildiği bir fiziksel gerçeklik söz

konusu olmuştur.

Film boyunca göçmen işçiler için mekân *kırılğanlıklarla* doludur. Tunç Okan filmin ilerleyen sahnelerinde bu tehlikeli karşılaşmaların yaşandığı mekânların bir ön işaretini ilk sahnelerde gösterir. İhtiyaç molası için duran araçtan inen işçiler bu alışık olmadıkları topraklarda, (ya da aslında buzlu zeminde) yürüme gücünü çeker. Birinin sertçe vurduğu buzun kırılmasından dolayı ayağı suya batar. Sonrasında sıra sıra dizilip sanki her an kırılacak da yere düşeceklermiş gibi dikkatle buzlu zemin üzerinde yürümeye çalışırlar. Artık farklı bir yerde olduklarının, eskisi gibi rahatça ve kendine güvenerek yürüme imkânlarının olmadığını açık resmidir bu durum. Bu kırılğanlık ilerleyen sahnelerde devam eder. Şehrin içinde yol almak bile zor bir şeydir ve şoför artlarına takılan bir polis aracından kaçarken en güvenli yer olarak büyük bir meydana otobüsü park eder. Yolcular otobüste yalnız başlarına kalınca da yine en güvenli zaman olarak karanlığı ve geceyi seçer, ihtiyaç için dışarı çıkarlar. İlk çıkışları binanın içinde telefon kulübesinde sevişen çiftin haz çığlıklarını sürekli duydukları bir sahnelemeye sahiptir. Otobüsün park edildiği meydanın yanındaki bu alışveriş merkezine benzer yer sadece görülür değil, aynı zamanda “bağırın” bir mekândır. Temkinli gittikleri bu yeri bir süre sonra keşfetmeye çalışır, vitrindeki elbiseleri, porno dergilerini, mankenleri incelerler. “Şehir ortamının karışık çeşitliliği bir korku kaynağıdır, fakat aynı parlak ve ışıltılı, yeniliğin ve sürprizin asla eksik olmadığı atmosfer, karşı koyması zor olan çekici ve baştan çıkarıcı bir güç yayar.” (Bauman, 2013, s. 86). Baştan çıkarıcı ışıltılar, onlara daha önce görülmemiş olanları gösterir. Bu mekânlarda göçmen işçiler, içlerinden birilerinin sabaha ölecek olmasının bilgisizliği içinde, “onlar gibi” olacakları mankenleri taklit ederler. Çok geçmeden, polisle ürkütücü karşılaşma gerçekleşince içlerinden biri kaçıp yolunu kaybeder. Şanslı olanlar otobüse dönmüş olsa da şanssız olan için şehir onu yutmayı bekleyen bir karabasan gibidir.

İsveçli eşcinselin Mehmet’i götürdüğü gece kulübü de bu türden bir kırılğanlığa sahiptir. Mehmet için burası farklı bir yaşam dünyasını ifade etmekle kalmaz, bir yutulma mekânı işlevi görür. Burası Mehmet’in benliğini anlamlandıracağı olası edimlere ters bir görünüm sergiler. Bu yerde kadın-erkek ilişkilerindeki mahremiyet duygusunun var olmadığı, Mehmet için alışlagelmedik eğlencelik hal vardır. Geleneksel toplumda kadın ve erkek arasındaki cinsel ilişki İsveçli eşcinselin Mehmet’i taciziyle özel konumunu yitirir. Bu yüzden bu mekânda var olmak Mehmet için kırılğan bir buz üzerinde yürürken buzun parçalanmasıyla suyun içine

düşmek kadar sarsıcı bir durumu imlemektedir. Filmde ölen iki işçinin temel özelliği, bir kaybolmuşluk halinin getirdiği bir yok oluşturdur. Onlar yollarını kaybettikleri, gitmemeleri gereken yere gittikleri için yok edilirler. Mekân göçmenleri tehdit eden, yenilik yanında büyük bir korku ve yıkım yeridir.

İsveçliler için ise mekân benliğinin yerini alan bir temsile kavuşmuştur. Zira playboy seçiminde kişiler öz varlıklarından çok *sahip oldukları* şeylerle kendilerini gösterirler. Onları anlamlandıran şey arabadır ve sahip oldukları arabanın markasını sadece belirtmezler, onu kendi eril iktidarlarının örtücüsü, göstereni olarak kullanırlar. Batılı *sahip olduğu* kadar vardır, buna karşın göçmenler tam da hiçbir şeye *sahip olamadığı* için göç etmiştir, gene hiçbir şeye sahip olmadığı için bir sığıntı gibi karşılanmış ve filmin sonunda apar topar alıp götürülmüştür. Onları dolandıran Türk şoför görünüşte bir şeylere sahipmişse de hatta karşılaştığı Almanlara "size döviz getiriyorum" diye övünse de, bu sahiplikleri ona bir saygıyla değil, şüphe ile bakılmasına yol açmaktadır. Filmde gerçekliğe tekabül edecek biçimde Öteki'nin zengini, varıllığında bile yoksuldur; en temel insan haklarından yoksundur, şüphelidir, suça yatkındır. Öteki için var olmak sürekli denetimlerden geçmek, gözlerden kaçınmak, saklanmakla aynı şeydir. Öteki mekân olarak İsveç, Tunç Okan için bütünüyle ahlaksızlıkla doludur, ölümcül bir etkiyle yok edicidir, bir bilinmezlik içinde insana yolunu kaybettirir. Okan için İsveçlinin kendisi gibi, onun kullandığı mekânlar da bir tekinsiz olarak gidilmemesi gereken bir yerdir, sapkındır, benliği parçalar, dostane değildir. Bu yüzden filmsel anlatım seyirciye adeta *yerinde durması gerektiği* savını iletir, ev güzeldir, güvenlidir, göç ve göçmenlik ise tehlikelidir. En iyisi perdeleri kapatıp farklıdan vazgeçmek, mevcudu korumaktır. Bu yüzden "Otobüs" filminde mekan kapalıdır, çıkışsızdır, kişileri bir yere götürmekten çok bir yere kapatır. Filmde birbirinin negatif olarak temsil edilerek karşılıklı olarak ötekileştirilen iki grup insanın yer aldığı göç mekanı tehlikeli ya da en azından riskli olarak kurgulanmakta bu ise farklılıktan ve Michel Foucault'ya (2000) atıfla heterotopyadan (birden çok zamanın ve mekanın bir arada barınmasından, öteki mekanlardan) korkmayı beslemektedir.

### ***Karakter Yapılanması***

Otobüs filmi Türkiye'den İsveç'e göç edenlerin ve bu göç sürecinde onlara para karşılığı sözde "yardım" eden şoförün Avrupa'da yaşadıklarını konu alır. Şoför için Avrupa bilinmez bir diyar değildir. Hem bildiği yabancı dille, hem de daha önce buraları görmüş olmanın getirdiği güvenle



hemen her yere gider, yaşadığı “aksaklıkları” anlamlandıramasa da olan biten konusunda genel düzeyde bir bilgisi ve bilinci vardır. Göçmen işçi olarak gelen diğerleri ise tümüyle yabancı bir diyarda ne yapacaklarını bilemezler.

Şoför olumsuz ve dolandırıcı bir karakter olarak belirmektedir. Göçmen işçilere İsveç’e gittiklerinde bir işte çalışacaklarını vaat etmiş, onları oldukça eski bir otobüsün içinde kentin merkezine getirip, pasaportlarını ve üzerlerinde ne kadar para varsa alıp gitmiştir. Kendisi de bir başka patrona hizmet eden bu “işçi” esas olarak getirdiği insanların cehaletinden ve bilgisizliğinden güç almaktadır. İşlerin yolunda gitmesini sağlayan ise gümrükte rüşvet verdikleri adamlarıdır. Buna karşın şoför için de hemen her şey düzenli ve iyi gitmez. Başlangıçtaki kendine güvenen, rahat tavırları ilk darbeyi havaalanında alır. Elindeki çantada paraları gören havaalanı görevlileri (bir yabancıda bu kadar para olması biraz gariptir!) bir yer gösterip orda soyunmasını ister. Şoför durumdan hoşnutsuzdur. Görevliler sanki “hastalıklı” bir yaratılmış, içeri alıp almamakta kararsız kaldıkları bir “hayvan”la karşı karşıyalmış gibi bu “kendilerinden olmayanı”nın ağzını, dişlerini, kulağını, gözlerini kontrol eder. En sonunda zorla eğip makatına bakarlar. Filmde temsil edilen Avrupalı algısı yabancıların hep yasadışı işlerle uğraştıkları, dolayısıyla bu yabancıların da gizli bir yerde uyuşturucu taşıdığı düşüncesi olduğudur. Şoför, görevlilerin elinden kaçarcasına uzaklaşırken, “Ben size döviz getiriyorum, siz beni parmaklıyorsunuz” der. Görevlilerin davranışlarından, amaçlarının uyuşturucu olup olmadığını tespit etmekten ziyade, karşıdakini aşağılamak, ona eziyet ve taciz etmek olduğu bellidir. Bu yüzden filmdeki temsili açısından ayrımcılık, ötekileştirme, damgalama “kurumsallaşmış”tır.

Şoför kendi patronuyla görüşüp, akşam bir bara gidip bolca içki içip sarhoş olur. Artık hemen hemen kendisinden geçmek üzereyken küçük bir meydana karşılaştığı iki hayat kadınıyla bir otel odasına gidip ücret karşılığı cinsel birliktelik kurmak ister. Yapmayı arzuladığı kendi ifadesiyle “über seks”tir. Cinsel beraberliğin en ulaşılamaz olanını yaşamak ister ve hayat kadınlarından birisiyle birlikte olurken diğerine kendilerini izlemesini söyler. Diğer kadın ise kronometre çalıştırır. Şoför uğradığı aşağılamayı temize çekmek için kadınlarla cinsel ilişkiye girerek, üçüncü sınıf bir otelde gerçekleştirdiği ve tümüyle onun kontrolü ve isteğiyle şekilleniyormuş gibi görünen süreçte, kendi iktidarını (ya da iktidarsızlığını) *göstermek* ister. İçinde bulunduğu yerlerin sahiplerinin



*onlar* olduğunun bilincinde olarak sürekli biçimde burada süregiden oyunun *merkezi* aktörü olmak için didinmektedir. Buna karşın amacını gerçekleştiremeyerek uyuyup kaldığında, sahnenin merkezi bir karakterinden çok aksesuarı gibi gözükür ve kadınlar elbisesini kontrol edip buldukları paraları aldıktan sonra şoförü odada bırakıp çıkarlar. *Gösteri bittiğinde* şoför için durum yine tüketilme, tüketilip bir kenara bırakılma biçimindedir.

Karakter yapılanmasında dinamik biçimde biz/onlar dikotomisini kuran filmde otobüsün içindeki göçmenler için "onlar" dışarıdakiler, oranın yerleşikleri iken, dışarıdakiler için de otobüsün kendisi göz zevkini bozucu, uygunsuz bir nesne olarak "onlar" anlamını taşır. Bu çerçevede karşılıklı bir ötekileştirme pratiği gerçekleşmektedir. Otobüsteki karakterler biraz da şoförün tavsiyesine uyararak ancak akşamları şehrin içerisine çıkarlar. Yani mekân tümüyle boşaltılıp meydan "onlara" kalmışken dışarı çıkacak cesareti bulmaktadırlar.

Otobüs yolcularının en önemli özelliklerinden birisi, aralarındaki biri hariç, -o da kaybolan karakter (Tuncel Kurtiz) diğerlerini bulmaya çalışırken "Mehmet" (Tunç Okan) diye bağırır-, hepsinin isimlerinin belirsiz olmasıdır. Şoför, göçmenlerden aldığı pasaportları çöpe basket topu atıyor gibi atarak sembolik düzeyde herkesi anonimleştirir. Bu bilinmez diyarda artık *kimliksizdirler*. Kendilerinin kim olduğunu, nereden geldiklerini, adlarını ispat etmenin bir yolu kalmamıştır. Hemen tüm yolcular artık geldikleri yerdeki kimliklerini unutmak zorunda olduklarını, artık onları diğerlerinden farklı kılacak bir belirtinin yalnızca muğlak bir *bizden olmayan* biçiminde gerçekleştiğini öğrenmek durumunda kalmışlardır. Otobüs yolcuları sadece pasaportlarını vererek kimliksiz kalmazlar, çıkılan bu yolculuğun ve vardıkları yerin gerektirdiği bir kimliksizlik içindedirler. Bu yüzden filmde benliğin parçalanma aşaması yolculuğun bittiği zamana rastlar.

Otobüs yolcuları için ilk akşam gerçekleşen otobüsten çıkış aynı zamanda kendi ötekileriyle kurulan ilk iletişim anıdır. Bu anda Mehmet yanına yaklaşan bir yabancıyla karşılaşır. Bu yabancı Mehmet'in bilmediği bir dilde, uyuşturucu olup olmadığını, iyi para vereceğini söyler. Mehmet'in şaşkınlık anını gösteren bu sahneyi Tunç Okan iki defa gösterir. Tıpkı şoförün Hamburg havaalanında karşılaştığı uyuşturucu kaçakçılığı suçlaması gibi buradaki yabancılar da öncelikle kriminal bir tanınmışlıkla *fark edilirler*. Zevk verici bir maddenin sağlanması ötekinin *suça yatkınlığından* geçmekte, ancak böyle bir anlam bulmaktadır.

Göçmen işçilerin İsveçlilerle kurduğu diğer ilişki biçimi kaçmaktır; kendilerine kimlik sorulunca, soruya kaçarak cevap vermiş olurlar. Hem kimliklerini ibraz etmenin onlar için bir yolu yoktur hem de ibraz etseler bile bu kimlik “onlar”dan olmamanın bir kanıtı gibi olacaktır. Bu kaçış içlerinden bir kısmını tekrar otobüse yönlendirse de aralarından biri (Tuncel Kurtiz) diğerlerini kaybeder ve gece köpeğini gezdirmeye çıkararak bir İsveçliyle karşılaşır, ona çaresizce, Türkçe olarak otobüsün nerde olduğunu sorar. Tunç Okan bu sahnede de yolunu kaybetmiş adamın şaşkınlığını ve gece karşılaşılan bu yabancından hoşnutsuz biçimde korkarak kaçan İsveçlinin görüntüsünü iki kere gösterir. Okan, kaybolmuş adamın şaşkın görüntüsünün üstüne sabah işe giden İsveçlilerin ayak görüntülerini bindirir, kimliksizliğinin yanına bu kaybolmuşluğu, bu parçalanmışlığı da ekler, ayaklar altında *ezilmiştir*. Tıpkı otobüstekiler gibi kaybolmuş adam bir duvarın üstüne çömelerek birinin onu bulması için bekler, ancak büyük ihtimalle soğuktan donmak üzere, gelip geçenlerin ilgisini çekmez, kimse ona yardım etmez. Yüzünü dizlerinin arasına gizler. Bauman, “Bir kere “yüz”den mahrum bırakıldıktan sonra, Öteki’nin zayıflığı, şiddeti gayet doğal ve çabası bir şekilde cezbeder; tıpkı yüz giyildiğinde aynı zayıflığın, yardımseverlik ve ilgi gibi etik kapasitelere kapıları ardına kadar açması gibi” demektedir (Bauman, 2013, s. 79). Sembolik düzeyde bu “yüzden mahrumluk”, bu kendini gizleme, yabancı üzerindeki şiddeti daha görünür kılmaktadır. Sonunda kaybolmuş adam yoldan geçen bir İsveçli’nin çarpması ile üstünde büzülmüş olduğu duvardan bir taş gibi, suyun içine düşüp orda yitip gider. O yitip gittiğinde ona çarpan orta yaşlı İsveçli erkek gayri ihtiyari çarpmış olduğu “şey”in suya düşmesinden ötürü şaşkınlık, merak gibi en basit ve doğal bir insani tepki göstermeksizin, “Pis yabancı!” diyerek yürüyüp gider. Yabancı varlığıyla değil ancak yitip gittiğinde fark edilir; o da ayrımcılığın ve yabancı düşmanlığının bir görünümü olarak.

Filmde bir başka sarsıcı karşılaşma Mehmet karakteri ve İsveçli bir eşcinsel arasında gerçekleşmektedir. Gene tuvalette karşılaşılan eşcinsel erkek, o sırada Mehmet’e ve cinsel organına baktıktan sonra, şaşkınlığından da yararlanıp elinden tutarak onu gece kulübüne götürür. Mehmet için içine düşülen bu kaotik dünya onun kendi geçmişini bir daha anımsamaya zorlamışsa da yıkıcı olmuştur. “Modernite” ve “gelenek” şeklindeki iki rekabet halindeki söylem arasında eklenilen bir ilişkide, geleneksel ilişkilerden henüz kopup gelmiş birisi olarak Mehmet için eğlence yeri alışılacak derecede *aleni/saydam* bir mekândır. Normalde mahreme ve özel alana ait olan ilişki ve süreçler burada kamusal bir nitelik içinde

yaşanır. Tunç Okan gece kulübünü, hedonistlerin sapkın cinsel isteklerinin paylaşım yeri olarak kodlamaktadır. Gösterilen porno film, çevredeki insanların anlamsızca gülüşü, yapılan "yılın playboyu" yarışından sonra playboyu seçen kadın ile seçilen erkek arasında uluorta gerçekleşen cinsel birleşme ve son olarak da yanında oturan eşcinselin Mehmet'i elle tacizi, Mehmet'in tüm yaşananlara tepki göstermesine sebep olur. Bağırır ve öncelikle her şeyi normalleştiren mekânın uyumunu bozar. Günlerce süren açlığının da etkisiyle etrafındaki yiyecekleri alıp hızla ağzına tıktırır. Bunun karşılığında orada bulunanların "Yemeğimi çaldı!", "Barbar!" gibi ithamlarına maruz kalır. Bu ithamlar önemlidir, çünkü yine yabancı kendini gösterdiğinde bir hırsız ve yabancı olarak damgalanmakta, vahşileştirilmekte (*dehumanisation*), sonunda da kollarından tutulup dışarı atılmaktadır. Aslında Mehmet sınırsız bir şekilde tüketerek onlar gibi olmak istiyor gibidir. Ancak bunu yapış biçimi mekânın normali olmaktan uzaktır ve dışarı çıkarıldığında, çevresini saran kişilere köşeye sıkıştırılmış bir hayvan gibi bakıp halen elindeki yemeğini yemeye devam eder. Dayak yedikten sonra bıçaklanır ve yere yığılarak ölür. Bu noktada Mehmet için ötekiler hem çılgınca tüketime kendini kaptırmış yabancılar, hem de Mehmet'i nesneleştirmek için didinen, onu *tüketmeye*, adeta *yemeye* çalışan kişiler olarak belirlemektedir. Mehmet'in bu tüketilme biçimine direnme çabası daha fazla tüketerek verdiği bir cevaptır. Kendisinin yenip tüketilme endişesine önündeki yiyecekleri yiyerek karşı koymaya çalışır ama sonunda öldürülür. Filmdeki gece kulübü öyle çok da resmi ilişkilerin sürdürüldüğü, alışıldık bir eğlence anlayışına sahip bir mekân değil iken böylesi bir ortamda birisinin aniden ayağa kalkıp bağırması, sarhoşluğa, herhangi bir nedenden coşkulanmaya, kendini kaybetmişliğe kolaylıkla yorulabilir. Buna karşın Okan'ın gözünden İsveçliler bu isyanı pek de rasyonel bir dayanağı olmayan bir cinayet sebebi yaparlar. Kendi aralarında aşırı toleranslı bir ilişki huzmesinin yer aldığı sekansta yabancıya karşı olan tutum ise sıfır tolerans ve aşırı tepki olarak temsil bulur. Dışarı çıkınca ortaya çıkartılan bıçağın devamında kendisini savunmaktan aciz, çevresindekilere de zarar verici bir eylemi olmayan Mehmet'in linç edilmesi gerçekleşir. Başka türden; Pierre Bourdieu'ya (1997, ss. 22-34) atıfla "sembolik bir linç" ise şehri keşfe çıkan işçilere uygulanır. Şehre gelen "cahil göçmen"leri kullandıkları garip bir eğlence biçimi geliştiren İsveçliler korkuyla kaçan göçmenlerin "yemesi" için bankların yanına yiyecek şeklinde plastik objeler koyarlar ve işçilerin açlık içinde bunları yemeye çalışmasını eğlenerek seyrederek. Yüzlerine garip biçimli maskeler takarak işçilerin etrafını sarıp onları korkutarak

düştükleri çaresiz durumdan dolayı onlarla alay ederler. İsveçlilerin olağan yaşam pratiği göz önüne alındığında bu türden davranışlar anlamsız ve yapaydır zira bu türden davranışlara itki sağlayacak herhangi bir nedensellik film anlatısında yer almaz. Bu yönüyle İsveçli sebepsiz yere yine ayrımcı, ırkçıdır ve yabancı düşmanıdır. Bu ve önceki sayfalarda değinilen benzer sahnelerle İsveç toplumunda karşılaşılacak ve bu kişileri diğerlerinden ayırt edici bir özellik olarak “ayrımcılık ve ırkçılık”, indirgemeci ve özcü bir bakış açısıyla, İsveçlilerin geneli için önemli bir tanımlayıcı nitelemeye dönüşmektedir. Bir toplum tipinin göreceli değil, mutlak bir karakteristiği haline gelen bu nitelemeler beraberinde çarpıtılmış, abartılmış bir yabancı toplum modelini getirmektedir. Benzerliklerin görmezden gelinerek, biz ve onlar arasındaki farklılığa odaklanıldığı bu yaklaşım, benzerliği inkâr eden ya da atlayan bir tanımlamaya yol açmakta, farklı kimlikleri birbirinin Öteki’si olarak kurmaktadır. Filmde ortak olanı vurgulamak yerine farkların pekiştirildiği ölçüde, “totum pro parte” (parça yerine bütünün anılması- ırkçı söylemin genellemeye dair karakteristik özelliği) yoluyla İsveç örneğinde yabancı/ ötekine karşı açık bir antipati sergilenmektedir.

Otobüs yolcularının sonu, şehrin göbeğinde geniş bir meydanda fark edilmeden yaşamaya çalışma çabalarının da sonudur. Artık varlıklarına duyarsız kalmak mümkün olmadığında bir çekici gelip aracı polis merkezine götürür. Otobüsün bir çekici vasıtasıyla polis merkezine götürülüşü bir cenaze törenini andırmaktadır. Çekici bir cenaze arabası, arkasında asılı duran otobüs bir tabut ve çekicinin arkasında ağır ağır gitmek durumunda kalan diğer araçlar ise bu hüznü cenaze törenine araçlarıyla katılan konvoy gibidir. Herkes birazdan gerçekleşecek defin töreninin *ağırlığını* hissetmektedir. Otobüs merkeze ulaştığında görevliler kapının kilidini kırar. Hepsi birbirine sıkıca sokulmuş adamlar teker teker zorla dışarı taşınır. Varlıklarını güvence altına almanın yolu, bilindik bir yerde bilindik insanlarla birlikte olmaktır. Otobüsten çıkarılıp *içeri* taşındıklarında artık izleyicinin bakışından da uzağa taşınmışlardır. Kameranın yukarıdan gösterdiği alansal boşluk karakterlerin de içine düştüğü boşluğu açıkça destekler. Görevliler ülkelerine gönderilecek kaçak göçmen değil de sanki mezbahaya hayvan taşıyor gibi hareket ederler. Otobüsün de parçalanarak tümüyle yok edildiği görüntülerle, gelinen yere bir geri dönüş ümidinin hiç kalmadığı, toptan bir yok oluş, bir yıkım ve kıyım yaşanıyor görünmektedir. Böylelikle, sosyal farklılıklar ya da diğer başka sebepler ile ayrılan iki farklı grup kimliğinin ifade ve temsil arenasında karşı karşıya gelmesinin sonucu otobüs yolcuları

için yıkım olmuştur. Her iki grup içinde birbirlerinin "Öteki"si oldukları düşüncesinin kabul edilerek bunun içselleştirmesi sonucu gerçekleşen bir (Faslı, İngiliz ve Fransız seyyahların seyahat külliyatlarında modernitenin farklı bağlamlarda nasıl oluşturulduğunu ve çapraz-kültürel olarak nasıl tanımlandığını araştıran ve modernitenin kimliğin inşası ve ötekilik gibi tartışmalarda bir erişim noktası işlevine haiz olduğunu belirten Ahmed Idrissi Alami'nin deyimiyile) karşılıklı ötekileştirme (*mutual othering*) söz konusudur (2013). Güçlü ancak insani öğelerden yoksun, acımasız, dejenere bir Batı/Öteki karşısında otobüs yolcuları kendilerini madun statüsünde konumlandırmakta, mağduriyet üzerinden kavramsallaştırmakta, bunun düşünsel arka planı da yenilgi psikolojisine dayanmaktadır.

Genel anlamda biz/onlar karşıtlığının kurulduğu Otobüs filminde yabancı olan her açıdan tehlikeli, korkulur bir biçimde sunulmaktadır. İsveçliler, Almanlar ayrımcı, ırkçı ve yabancı düşmanı bir biçimde sunulurken, yönetmen Türk işçiler üzerinden -filmde İsveç'e gelişlerini tahta kaşık ve zille oynayarak kutladıkları sahnede olduğu gibi- yer yer self-oryantalizm de gerçekleştirmektedir. Stockholm'deki ikinci günlerinde gece acıkmış halde dışarı çıkan göçmenler kendilerinden geçmiş halde çöp bidonlarına saldırıp orada yiyecek bir şeyler bulup yemeye çalışırlar. Yemek yiyişleri açlığın getirdiği bir bağlama sahipse de abartılmış görünür. Filmin başında, bir önceki sahnede moralleri bozuk biçimde şoförün onları güldürmeye çalışmasına tepkisiz kalan kişilerin aniden oynamaya başlaması da bağlamdan kopuk ve tutarsız görünmekte olup ellerinde tahta kaşık ve zille (ki bu nesnelerin göç edilen ülkeye beraberlerinde getirilmesi bile gereksiz ve ilginçtir) garip biçimde oynayan adamlar, herhalde yabancıyı görmeyi istediği Türk imgesiyle uyuma göstermektedir. Bu noktada, Nilüfer Göle'ye atıfla (1998, ss. 69-73), Türkler'in bizzat yabancı bir sözcük olan "alaturka"yı kullanarak, kendi alışkanlıklarını, bir cins süperego olarak günlük yaşamlarını gözetleyen Avrupalı gözülle temsilleri söz konusudur.

## Sonuç

Otobüs filminde karşılıklı ötekileştirmenin (*mutual othering*) çeşitli biçimleri görülmektedir. İsveçlilerin Türkleri ötekileştirme biçimleri, hakaretler yoluyla insanlık dışına atma, ahlak dışı, yasa dışı faaliyetleri atfetme, varlıklarıyla bir tehdit kaynağı olarak görme, "barbar", "pis yabancı" ve "hırsız" gibi ifadelerle damgalama olarak gerçekleşmektedir. Davetsiz bir misafir, uyuşturucu satıcısı, cinsel nesne olmak gibi özellikleri

kabul etmeyişleri yüzünden bir tehdit olarak görülen Türkler sonunda toplumsal yaşamdan tümüyle soyutlanır ve dışa itilir. Buna karşın yabancı düşmanı bir İsveçli temsili de aslında yönetmenin İsveçlileri nasıl algıladığıyla doğrudan ilintilidir. Türklerin İsveçlileri nasıl gördüğü ise başlangıçta muğlaksı da bir merak unsuru olarak dili anlaşılmayan İsveçli, bir tehdit öznesi olarak Türklerle alay etmeye çalışan, onları sövmeye çalışan bir temsile büründüğünde korkulan bir hal alır. Bu yüzden başlangıçtaki merak sonunda korkuya dönüşür. Filmde kısmen yer alan Alman karakterler ise ayrımcı davranışlar sergileyen, çıkarıcı bir temsil edinir. Filmde Türkler ile Türk olmayanlar oldukça sınırlı bir temsil repertuarı ile tasvir edilmekte olup bu bağlamda üç unsur ön planda yer almaktadır: farklılık, çatışma ve kaçınılmaz olarak da şiddet. Filmde göç olgusunun ele alınışı bakımından, Türk olmayan/yabancı ile tehdit, düşmanlık ve şiddet arasında bağlantı kurulduğu saptanmaktadır. Birbirinin Öteki'sini susturan ve marjinalleştiren bu işleyiş tarzı ile karşılıklı ötekileştirme (mutual othering) örneklerinin sergilendiği filmde Ben/Biz ve Öteki/Ötekiler arasında kalın duvarlar inşa edilerek, Bakhtin'in her kültürel sesin, ancak diğer seslerle diyalog halinde olduğu zaman varolabildiği, her bir sesin, bir diğerinin farkında olduğu ve farklı seslerin, birbirlerini bastırmayıp; aksine karşılıklı olarak birbirlerini yansıtır var ettiği "diyalojik söylem" (1981, ss. 10-28) tanımının çok uzağına düşülmektedir.

Aynılığın güvenliğe eşdeğer olduğu düşünülüğünde her tür farklılık hem bireysel hem de kolektif kültürde tehdit olarak algılanır. Farklı düşünce, inanç ve yaşam biçimlerini "şeytanlaştırmamak" bağlamında farklılıklarla diyaloga girerek, basmakalıp ve yerleşik yarguları cesaretle yıkmaya çalışarak ve yenedünya görüşlerine, izlenimlerine açık olarak, o dünyayı oluşturan pencereleri "ötekilerin içinde" açabilmek gibi farklı metinsel stratejilerin keşfi, Öteki'yi dinlemeyi ve Öteki ile konuşabilmeyi olanaklı kılacaktır (Morley ve Robins, 1997, s. 37). Otobüs filmi bu türden bir dinleme ve konuşma edimini olanaksız olarak görmektedir. Her iki taraf arasındaki zihinsel boşluk, ötekiyi bir yansıma olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu yansıma gerçeklikten çok kişinin önyargılarından beslenen, gerçekçi bir temelde kurulamayan ilişkilere gönderme yapmaktadır ve sanatın bu tür durumlar için yeni iletişim kanalları yaratma potansiyeline karşın Otobüs filminin sunduğu perspektifte ötekiyi anlamının güçlüğünü aşmanın ve bundan kaynaklanan iletişimsizliği çözümenin neredeyse imkansızlığı vurgulanmaktadır.

## Kaynakça / References

- Alami, A. I. (2013). *Mutual Othering Islam, Modernity, and the Politics of Cross-Cultural Encounters in Pre-Colonial Moroccan and European Travel Writing*. Albany: State University of New York.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist (der), Caryl Emerson ve Michael Holquist (çev.), Austin:University of Texas.
- Bauman, Z. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm*. F. Doruk Ergun (çev.), İstanbul: Say.
- Baymur, F. (1994). *Genel Psikoloji*. İstanbul: İnkilap.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*. (İkinci Basım), Mehmet Küçük (çev.), İstanbul:Ayrıntı.
- Bilgin, N. (2007). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar, Yaklaşımlar*. (İkinci Basım), İstanbul:Bağlam.
- Bilgin, N. (Ed) (2013). *Sosyal Psikoloji*. İzmir:Ege Üniversitesi.
- Bloch, E. (1977). "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics". Mark Ritter (trans.), *New German Critique*, 11, ss. 22-38.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. Turhan Ilgaz (çev.), İstanbul:YKY.
- Bulutay, T. (1995). *Employment, unemployment and wages in Turkey*. Ankara, Turkey: International Labor Organization.
- Calhoun, C. (2012). *Milliyetçilik*. (Üçüncü Baskı), Bilgen Sütçüoğlu (çev.), İstanbul:Bilgi Üniversitesi
- Castles, S. ve Miller, J. M. (2008). *Göçler Çağı, Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. Bal B.U., Akbulut İ. (çev.), İstanbul:Bilgi Üniversitesi
- Demirhan, A. (2004). *Modernlik*, İstanbul: İnsan
- Foucault, M. (2000). "*Başka Mekanlara Dair*", *Özne ve İktidar*. Ergüden I. ve Akinhay O. (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Göle, N. (1998) "Batı Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 1(2), ss. 65-74.
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*. Tüzel M. (çev.), İstanbul:Kabalıcı, (Eserin Özgün Tarihi 1981).
- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler*. Temiz A. D. (çev.), İstanbul: Metis.
- Hobsbawm, E. J. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. Alogan Y. (çev.), İstanbul: Sarmal.
- Hobsbawm, E. J. (2008). *Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm*. Akinhay O. (çev.),



İstanbul:Agora.

Kıran, A.E. ve Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara:Seçkin.

Laing, R. D. (2012). *Bölünmüş Benlik Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*. Akça E. (çev.), İstanbul: Pinhan.

Mahçupyan, E. (2004). Doğu ve Batı: Bir Zihniyetin Gerilimi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (Dördüncü basım), Doğu Ne, Batı Ne? 2. İstanbul: Doğu Batı. Şubat 1998. ss, 45-56.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (İkinci Basım), Akınhay O. ve Kömürcü D. (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Morley, D. ve Robins, K. (1997). *Kimlik Mekanları*, Zeybekoğlu E. (çev.), İstanbul:Ayrıntı.

Nesin, A. (1977). "Otobüs filmi Türkiye'de gösterilmeye başlandı: yazar ve eleştirmenlerin film üstüne görüşleri". *Milliyet Sanat Dergisi*, 256, (19.12.1977) Erişim tarihi 27.04.2015 <http://sinematikyesilcam.com/2013/10/yazar-ve-elestirmenlerin-film-ustune-gorusleri-aziz-nesin-otobus/>.

PewResearchCenter (2006). *The Great Divide: How Westerners and Muslims View Each Other*. Kohut A. (Director), Washington, Erişim tarihi 20.04.2015 <http://pewglobal.org/files/pdf/253.pdf>.

Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. (Yedinci Basım), Ülner B. (çev.), İstanbul:Metis .

Taylor, S. E., Peplau, L. A. ve Sears, D. O. (2012). *Sosyal Psikoloji*. (Üçüncü Baskı), Dönmez A. (çev.), İstanbul: İmge.



## **EK 1**

### ***FİLMİN KÜNYESİ***

Yönetmen: Tunç Okan

Yapımcı: Utku Güngen, Tunç Okan, Cengiz Ergun, Arif Keskiner, Aras Ören, Nuri Sezer, Hasan Gül, Ünal Nurkan, Oğuz Arlas, Leif Ahrle, Sümer İşgör, Nadir Süteman, Yüksel Topçugürler

Senarist: Tunç Okan

Oyuncular: Tuncel Kurtiz, Tunç Okan, Björn Gedda, Aras Ören

Müzik: Zülfü Livaneli, Leon Françoli, Pierre Favre

Görüntü yönetmeni: Güneş Karabuda

Stüdyo: Pan Film

Yapım yılı: 1974

Ülke: Türkiye, İsveç

Dil: Türkçe

## EK 2

### *FİLMİN ÖZETİ*

Eski bir otobüs içinde İsveç'te çalıştırılmak için getirilen birkaç Türk göçmen, umutla geldikleri bu ülkede beklemedikleri bir durumla karşılaşır. Onları oraya getiren şoför, otobüsü bir meydanın ortasında park edip, göçmenlerin tüm paralarını ve pasaportlarını alıp Almanya'ya gider. Göçmenler ise ne yapacaklarını bilmeden beklerler. Akşam olduğunda otobüsten çıkıp lavaboya giderler ve şehri biraz dolaşmaya çıkarlar. Bir polis onları görür ve kovalar. İçlerinden bir tanesi (Tuncel Kurtiz) grubu kaybedip, ne yapacağını, nereye gideceğini bilmeden kaybolur ve ertesi gün denize düşüp ölür. Diğerlerinin korkulu bekleyişi sürmektedir. İsveçliler gülüp eğlenip, hayatlarına devam ederlerken göçmenler yanlarına yaklaşan insanların ayrımcı tavırlarıyla ötekileştirilirler. Akşam yine dışarı çıktıklarında içlerinden bir tanesi, Mehmet (Tunç Okan), İsveçli bir eşcinsel tarafından bir gece kulübüne götürülür. Mehmet orda gördükleri ve yaşadığı taciz sonucunda dehşete düşer ve bağırmaya başlar. Etrafındaki kişiler onu dışarı atıp dayak atar. Otobüsteki diğer grup ise bir grup İsveçliye alay ve eğlence malzemesi olur. Şoför elindeki paraları Hamburg'daki patronuna götürüp, gece kulüplerinde içki içtikten sonra hayat kadınlarıyla birlikte olurken, otobüs ertesi gün gelen çekici ile meydandan taşınır. Polisler otobüsteki göçmenleri teker teker ve zorla dışarı çıkarıp, merkeze götürür. Göçmenlik macerası otobüsün ezilip parçalanmasıyla son bulur.