



CHARLES BURNETT'İN KOYUN KATİLİ FİLMİNDE ÖTEKİLİK

Damla Tanal Tatar

Öz

Charles Burnett'in yazıp yönettiği, Hollywood'un da sınırları içerisinde bulunduğu Los Angeles'ın başka bir bölgesi olan Watts'a ışık tutan *Koyun Katili* (*Killer of Sheep*, 1977), hikâyesinin ortaya çıkış fikrinden oyuncu seçimine kadar son derece etkileyici ve bir o kadar da gerçekçi tarzıyla sinema tarihindeki yerini almıştır. Umudun ve gerçekliğin çarpıştığı sahneleri, bu sahnelere eşlik eden müzikal zenginliği ve yaşama dair meselelerin işleniş biçimi ile film, seyirciyi anlatılan hikâyelerin bir paydaşına dönüştürmektedir. Bir mahalleyi ve bu mahallede ikamet eden bireylerin hikâyelerini ve gündelik hayat dinamiklerini odağına alarak Burnett, Kuzeyin hikâyesine aşına olanlara Güneyin hikâyesini, oldukça özgün ve bir o kadar da düşündürücü bir biçimde aktarmaktadır. Bir bağımsız sinema örneği olarak *Koyun Katili* filmi, Hollywood sinemasının dışında, hâkim anlatı tekniklerinin uzağında bir anlatı biçiminden yararlanmaktadır. Bu çalışmada Charles Burnett'in *Koyun Katili* filmi ötekilik fenomeni özelinde eleştirel bir bakış açısı ile ele alınmaktadır. Film, dönemin hâkim ideolojik kodlarına ışık tutması, bu kodları zaman zaman yeniden üreten Hollywood sinemasının dışında yer alan Siyah Bağımsız Sinema örneği olması bakımından çalışma kapsamında seçilmiştir. İdeoloji ve sinema arasındaki ilişki ve sinemanın bu anlamdaki dönüştürücü etkisi düşünüldüğünde hâkim anlatı biçimlerinin dışında bir anlatı biçimi ve tekniği ile Burnett, izleyiciye gerçeklikleri başka yönüyle sunmaktadır. *Koyun Katili* filmi ötekiliğin gündelik hayat içerisinde deneyimlenme biçimlerini yansıtarak, ötekilik fenomeninin sınıfsal, ırksal, mekânsal ve cinsiyetçi pratiklerini ortaya koymaktadır. Bu makalede başka bir anlatı türü olan bağımsız sinema özelinde ötekilik fenomenine odaklanılarak, "öteki" sinema, "öteki" mekân ve "öteki" kadınlık deneyimleri üzerinde durulmakta ve bu deneyimler betimsel analiz yöntemi ile tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Charles Burnett, koyun katili, ideoloji, ötekilik, kadınlık deneyimleri

Geliş Tarihi | Received: 01.06.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 02.08.2022

10 Ekim 2022 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5701-1494> • E-Posta: damlatanal@gmail.com

OTHERNESS IN CHARLES BURNETT'S *KILLER OF SHEEP*

Abstract

Cinema has a complex relationship with ideology. On the one hand, cinema can be a vehicle for conveying an ideological message and a tool of propaganda; on the other, it can counter such propaganda by presenting perspectives that encourage audiences to question the world off screen. The film *Killer of Sheep*, written and directed by Charles Burnett, falls into the latter category. Burnett's film sheds light on Watts, a district in South Central Los Angeles, and it has earned a place in the history of cinema for its narration, casting, and realism. Through its rich soundtrack, handling of life issues, and scenes where hope and reality collide, the film transforms its audience into a partner to the stories being told. By focusing on a neighborhood and the stories and everyday life dynamics of those living there, Burnett conveys the story of South Central to viewers who might well be familiar only with that of Hollywood, its neighbor to the north. This article discusses the phenomenon of "otherness" in *Killer of Sheep* from a critical point of view. As an example of Black Independent Cinema from outside Hollywood, the film offers an insightful window onto the dominant cultural codes of its era, codes that it both critiques and, in some cases, reproduces. Considering cinema's transformative power and its relationship with ideology, Burnett presents realities to the audience using a narrative form and technique quite distinct from those of classic Hollywood cinema. The film's relatively calm style, its musical richness, and the fact that all the elements of life simply exist on the screen at any given moment convince the audience of the reality of the stories being told. Reflecting the ways otherness is experienced in everyday life, the film reveals the class, racial, spatial, and gendered practices of otherness. While a journey without a spare tire and a pot without a matching lid highlight inequality and otherness in the class context, the femininities presented in the private sphere related to motherhood, the kitchen, and cooking also show that inequality and otherness have a multi-layered and gendered character. That these stories are told through the culturally powerful vehicle of cinema is significant, especially given that film has only deepened its hold on the daily life of society since Burnett's movie was made. With the proliferation and spread of viewing technology, even our phones have become invisible bearers of ideology and mechanisms of persuasion, while also giving greater voice to counterarguments and alternative perspectives. In this context, Burnett's is

an "other" cinema narrative in which an "other" story set in an "other" space conscientiously refrains from overshadowing the "other" of womanhood experiences, thus embracing the socially transformative potential of cinema's ideological dimension. Focusing on the phenomenon of otherness, this article uses descriptive analysis to explore the experiences of "other" cinema, "other" spaces, and "other" womanhood through the lens of Burnett's film.

Keywords: Charles Burnett, *Killer of Sheep*, ideology, otherness, experiences of womanhood

Giriş

Televizyon ve sinemanın da içerisinde bulunduğu medya, sosyolojiden psikolojiye, edebiyattan iletişime birçok farklı disiplin tarafından toplumdaki rolü üzerine çeşitli kuramlar geliştirilen bir alan olmuştur. Medyanın kitleler üzerinde azımsanmayacak bir etkisinin olduğu düşüncesinden hareketle Marksist medya kuramcıları, medyanın burjuva ideolojisini yaydığına altını çizerek medyanın kapitalist sistemin devamlılığı üzerindeki etkisine vurgu yapmışlardır (Berger, 1995, s. 150). Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse ve Max Horkheimer gibi Frankfurt Okulu kuramcıları Marksist perspektifte üst yapısal olarak değerlendirilen sorunlara odaklanmışlardır. Bu bağlamda onlar, medyanın tarihsel sürecin olması gerektiği gibi işlemesine engel olduğu düşüncesine vurgu yaparak, işçi sınıfının popüler kültür ve medya organlarından etkilendiğinin ve devrim ya da en azından değişim için gerekli olan sınıfsal kimliklerini unuttuklarının altını çizmektedirler. Bu bağlamda eleştirel kuramcılara göre, kültür endüstrisinin amacı mevcut politik, ekonomik ve toplumsal sistemi sürdürmek adına kitlelerin algılarını yönlendirmektir (Berger, 1995, s. 43-45).

Buradan hareketle, medyanın ideolojik bir boyutunun olduğunu düşünmek mümkündür. Marksist kuramsal çerçevede üst yapısal unsurlardan biri olarak kabul edilen ideoloji, kavramsal olarak 18. yüzyılın sonlarında, Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından ortaya atılmıştır. İlk olarak bu kavram "fikirler bilimi" olarak düşünülen bir kavramdır (Williams, 1997, s. 57-58). Zaman içerisinde farklı anlamlarda da kullanılan ideoloji kavramının Marksist düşünceyle olan serüveni, kavramı farklı bir boyuta taşımış ve klasik Marksist düşüncede daha çok üretim ilişkilerinin yeniden üretimi bağlamında tartışılmış ve üst yapısal bir öge olarak konumlandırılmıştır.

İdeolojiyi Marksist düşünce içerisinde farklı bir tartışma boyutuna taşıyan ve ideolojiye yeni bir yaklaşım getiren Antonio Gramsci'ye göre ise ideoloji, safi bir devlet gücü kullanarak işlememektedir. İdeolojinin işleyiş biçiminde kültürel unsurların etkisi oldukça önemlidir. Bu anlamda Gramsci, ideolojinin üretim ve işleyiş alanını devlet ile sınırlandırılmakta ve bu noktada bu işleyiş sivil toplumu dâhil etmektedir (Freedon, 2003, s. 32-33). Gramsci'nin bahsettiği sivil toplum tartışması içerisinde

bu çalışmanın konusu olan medya ve dolayısıyla sinemanın da olduğunu söylemek mümkündür. Kültürün inşasında, sürdürülmesinde ve benimsenmesinde veya benimsenmemesinde sinema son derece önemlidir. İdeolojinin işleyiş biçimi üzerinden tartışmasını yürüten Gramsci, daha ziyade hegemonya kavramını üzerinde yoğunlaşmaktadır. Gramsci'ye referansla Raymond Williams, hegemonyanın kültürün ötesine geçtiğinin altını çizmektedir. Bireylerin, yaşamlarını şekillendirdikleri fikri yalnızca soyut manada doğrudur. Gerçek yaşamdaki eşitsizlikler bu sürecin farkına varılmasını etkilemektedir. Williams'a göre Gramsci, tahakküm ve tabiiyetin farkına varılmasının gerekli olduğunu vurgularken, bu sürecin bütüncül bir süreç olarak ele alınması gerektiğinin altını çizmektedir. Söz konusu sürece yönelik bütüncül olan bu yaklaşım, hegemonyayı ideolojinin ötesine taşımaktadır. Bu bağlamda belirleyici olan, yalnızca fikirlerin ve inanışların bilinçli bir sistem oluşturması değil, fiiliyatta toplumsal sürecin belirli ve hâkim anlamlar ve değerler tarafından düzenlenmesidir (Williams, 1977, s. 108-109). Buradan hareketle hegemonya, rıza ve zorlamanın veya devlet ve toplumun birleşimidir. Daha da önemlisi, hegemonya popüler kolektif ruh (*popular collective spirit*) ile son derece ilintilidir. Popüler kolektif ruhun ilerici yaratımı ya da böylesi bir ruhun kitlelerde yaratımının engellenmesi olarak da okunabilmektedir. İlerici bir hegemonyanın olmadığı durumda, gerici bir hegemonya öyle bir biçimde empoze edilebilmektedir ki bireyler bu egemen güce rıza gösterebilmektedirler (Ives, 2008, s. 30). Gramsci, hegemonya ve ideoloji tartışmasında aydınların rolünü de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda "[...] doğrudan doğruya halkın içinden çıkan seçkin aydınların yetiştirilmesine çalışılmalıdır; bu tip aydınlar, sürekli olarak halkla temasta olacaklarından bu yeni dünya görüşünün yığınlarca benimsenişinde büyük rol oyna[maktadırlar]" (Gramsci, 1929-35/ 2011, s. 41). Buradan hareketle Gramsci'nin hegemonyayı tek yönlü ele almadığı ve hegemonya bağlamında alternatif bir anlayışın inşa edilmesinin de mümkün olduğu anlaşılmaktadır.

İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları bağlamında Gramsci'nin kültür kuramlaştırmasını temel alan Louis Althusser ise medya, okullar, kilise, aile gibi toplumsal yapıların devlete bağlı olduğu iddiasını taşımaktadır. İdeolojik aygıtlar olarak adlandırdığı bu kurumların, ideoloji ile ilintili bir biçimde üretim ilişkilerini yeniden ürettiği fikrini savunmaktadır. Ona göre bu yapılar aynı zamanda egemen olan ideolojilerle mücadele etme konusunda son derece önemli alanlardır (Sharma ve Gupta, 2006, s. 45-46). Sanat, spor ve medyanın da içerisinde yer aldığı yapıları kül-

türel ideolojik aygıtlar olarak tanımlayan Althusser, genel anlamda ideolojik aygıtları anlık gözlemde gözlemciye kendisini uzmanlaşmış ve farklı yapılar da sunan gerçeklikler olarak adlandırmaktadır (Althusser, 1970/2006, s. 92). İdeoloji ile ilgili yürüttüğü tartışması bağlamında Althusser (1970/2006, s. 106), *interpellation* (çağırma) kuramını ortaya atmaktadır. İdeolojinin bireyleri özneler olarak çağırıldığını altını çizmektedir. Bireyleri özneler olarak "çağırarak" ideoloji, onları farklı toplumsal rollerde veya pozisyonlarda konumlandırabilmektedir. İdeoloji "doğal" olanı bizzat kendisi belirlemede ve bireylerin kendisini şeylerin "doğal" ve uyumlu düzenine ait hissetmesini sağlamaktadır (Bertens, 2007, s. 67). Althusser'in *interpellation* kavramı bağlamında bireyler sanatta ve medyada yer alan karakterler ile özdeşim kurarak ve kendilerini belirli bir şemaya dâhil ederek söz konusu üretimlerde yer alan ideolojileri kabul etmektedirler (Berger, 1995, s. 58).

1967 ve 1980 yılları arasındaki süreçte sinema ve toplumsal dönüşümler arasındaki ilişkiye odaklanan *Politik Kamera* adlı çalışmalarında Michael Ryan ve Douglas Kellner de (1998, s. 33) sinema ve toplumsal gerçekliğin inşası arasında bir ilişki kurmaktadır. Irkçılığa, suçla, eril kahramanlık ilişkilerine ilişkin klişelerin de içerisinde olduğu bazı temsil kalıplarının kullanılmasının ve bu kalıpların toplumsal yapılarla ilişkilendirilmesinin, bu kalıpların değişmez ve doğal olarak algılanmasında payı olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu bağlamda izleyici, var olan düzene ilişkin kabulleri benimsemektedir ve adaletli olmayan, eşitsiz ya da mantıkdışı durumları görmezden gelebilmektedir. Böylece bu kalıplar, "[k]amu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yarat[maktadır]" (1998, s. 17-18). Bu düşünceden hareketle Ryan ve Kellner'e göre, klasik Marksist düşüncedeki ideoloji kavramının genişletilmesi gerekmektedir. İdeolojinin salt bir tahakküm aracı olarak görülmemesi gerektiğinin altını çizerek, ideolojiyi "bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, altüst edecek olan güçlere bir tepki olarak kavramayı daha faydalı bul[maktadırlar]" (Ryan & Kellner, 1998, s. 36-37). Sinema ve ideoloji tartışması bağlamında benzer bir biçimde Uçar İlbuğa da (2018, s. 299) filmlerin ideolojik boyutunun olduğuna dikkati çekmekte ve bir filmin içeriğine ilişkin birçok şeyin toplumsal, kültürel kodlardan etkilendiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda sinema ve politik gayeler arasında güçlü bir ilişkinin olduğunu söylemek mümkündür. Sinema, toplumsal kurumların devamlılığını sağlayan, geleceğe ve dünyaya dair düşünceleri etkileyen, toplumsal gerçekliklerin inşasında bir biçimde et-

kili olan kültürel temsillere ait sistemin içerisinde yer almaktadır (Ryan ve Kellner, 1998, s. 36).

"Öteki" Kamera: Siyah Bağımsız Sinema¹

Kellner ve Ryan'dan hareketle sinemayı bir "kültürel temsil" alanı ve "muhalif temsil" biçimlerinin birbiriyle karşı karşıya geldiği "politik mücadele" zemini (1998, s. 36) bağlamında ele alırsak ideolojik anlamda ve hegemonya bağlamında sinemayı, karşı bir tavır ve başkaldırı aracı olarak da görülebilmek mümkündür. Bağımsız sinemanın ve bu çalışma özelinde Siyah Bağımsız Sinema'nın bu çerçevedeki rolünün önemli olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Altmışlı ve yetmişli yılların genel atmosferi ve meydana gelen teknolojik gelişmeler bağımsız yapımların ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır. Bağımsız yapımların belirli bir seviyeye gelmesi yetmişli yıllara denk gelmektedir (Kellner ve Ryan, 1998, s. 395). Bağımsız sinema içerisinde yer alan ve 1977 yılında çekilen *Killer of Sheep* (*Koyun Katili*) filmi Kellner ve Ryan tarafından (1998, s. 398), kurgusal yapısıyla Amerikan sinema kültürünü etkileyen "çizgi dışı" filmlerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Siyah Bağımsız Sinema 1970'lerin başlarında, Kaliforniya Üniversitesi'nde, çoğunluğu UCLA'de sinema bölümünü tamamlamak üzere olan Afrikalı ve Afrikalı-Amerikalı öğrenciler tarafından kurulmuştur. 1967'de meydana gelen Malcolm X suikastı ve Watts İsyanı; 1968'deki Martin Luther King suikastı ve Vietnam'da başlayan Tet Taaruzu, Charles Burnett'in de içinde bulunduğu öğrencilerin kurduğu ve yaklaşık on yıl sürecek olan bir film okulunu önceleyen olaylardır. Siyah bağımsız sinema hareketinin, 60'lı yılların politik ve toplumsal olaylarından etkilendiği görülmektedir. Amerika'daki Sivil Haklar Hareketi, Kadın Hareketi, savaş karşıtı eylemler ve Latin Amerika, Asya ve Afrika'daki ulusal kurtuluş mücadeleleri söz konusu grubu politik anlamda etkileyen hareketlerdir (Masilela, 1993, s. 107-108).

Gerek yaşanan toplumun politik, kültürel atmosferi gerekse UCLA'nın kendi dinamikleri, Charles Burnett'ı ve arkadaşlarını 'başka' filmler yapmaya yöneltmiştir. Özellikle Charles Burnett'in bu anlamdaki arayışı ve çabası, *Koyun Katili* filmi üzerine olan bir röportajında net bir biçimde görülmektedir. Burnett, UCLA'ye başladığında ne tür filmler yapmak istediği konusunda bir fikrinin olmadığını çünkü tamamen farklı bir top-

¹ Black Independent Cinema

luluktan geldiğini dile getirmektedir. Gittiği okulun varlıklı olduğunu, insanların bütün bu ayrıcalıklara sahip olduğunu, gençlerin çiçek çocuklar, hippiler ve benzeri konularda filmler yapabildiğini vurgulamaktadır (Burnett, 2018, 0:03:09-0:03:28). UCLA'nın farklı bir karşılaşma ortamı olduğundan bahseden Burnett, burada ülkenin oldukça varlıklı bölgelerinden öğrencilerin olduğunu, bu öğrencilerin politikayla ilgilendiklerini, işçi sınıfı ile ilgili filmler yaptıklarını ancak bu filmlerin daha çok işçi sınıfını romantize eden filmler olduğunu vurgulamaktadır. Burnett (2018, 0:0:18-0:0:55) bu durumun meseleyi basite indirgediğini oysa yaşadığı yerde olayların bu şekilde olmadığını belirtmekte ve kendi tarzıyla, bu filmlere ve aynı zamanda Hollywood filmlerine bir reaksiyon gösterdiğini dile getirmektedir. Burnett'in var olanı göstermek anlamında bir gayesinin olduğu, bu bağlamda olaylara müdahale etmeden ve onları dönüştürmeden aktarmak istediği anlaşılmaktadır. Farklı bir kültürden, ekonomik geçmişten ve kentsel mekândan geldiğini vurgulayarak, yaptığı filmlerin bu gerçeklikleri yansıtması gerektiği fikrini taşımaktadır. Bu bağlamda, Corbin'e göre (2014, s. 34-35), *Koyun Katili* filmi önemsiz gibi görünen olayları belgelemeye yönelik, gözlemsel ve natüralist oyunculuk gibi Yeni-Gerçekçi tekniklerin baskın olduğu bir filmidir. Film, gettodaki 'sıradan' insanın, bir yoksulun hikâyesine bakış sunmaktadır. Filmin konusunun ortaya çıkış fikri de benzer bir biçimde toplumsal gerçekliklerden bağımsız değildir. Her gün otobüste karşılaştığı gencin ne iş yaptığını sorması ve onun mezbahada çalıştığını öğrenmesi Burnett'ı etkilemiş ve her gün bu işi yapan bir insanın yaşamının nasıl olabileceği fikri onun filmi için bir ilham kaynağı olmuştur (Burnett, 2018, 0:04:58-0:05:33). Filme ilişkin fikrin ortaya çıkışı ve benzer mekânlarda yaşayan ancak farklı yollara giden iki gencin karşılaşması, Burnett'in vurguladığı ayrışmanın da bir göstergesidir. Goffman'a göre (1963/2022, s. 28), "[...] toplumsal çerçeveler, inşa ettikleri toplumsal bağlamlarda karşılaşılması muhtemel kişi kategorilerini sabitler". Mekânın, gündelik hayat içerisindeki pratiklerin ve karşılaşmaların önemini vurgulayan Demez (2020, s.8), mekânları, kültürel üretimleri, karşılaşmaları ve bunun gibi durumları "kültürün somutlaştığı ve toplumsalın cisimleştiği alanlar" olarak tanımlar. Buradan hareketle şu soruları sormak önemli olacaktır: 'Amerika'nın farklı bir bölgesinde yaşıyor olsaydı Burnett, bu karşılaşma gerçekleşir miydi?' ya da 'mezbahada çalışan bir gencin hikâyesi nasıl anlatılırdı veya anlatılmaya gerek görülür müydü?' Bu soruların akla geliyor oluşu hem karşılaşma biçimlerinin önemini hem de mekânsal ve sınıfsal bir ayrışmanın gündelik hayat pratiklerinde nasıl işlediğini ortaya koymaktadır.

"Öteki" Mahalle: Watts'a bir "Bakış"

Burnett, Hollywood'un da sınırları içerisinde bulunduğu şehrin sahillerini, geniş caddelerini ve portakal bahçelerini görmediğimiz bir kumandan, bir kenar mahalleden yani Watts'tan seyircisine uzanmaktadır. *Koyun Katili* filmi ile Burnett, Amerikan sinema endüstrisinin dışında, bir öğrenci kaleminden çıkan hikâyesiyle 'başka' bir hikâyeyi odağa almıştır. Tüm sıradanlığı, sahiciliği ve sıcaklığıyla Kuzeyin hikâyesine aşina olanlara, Güneyin hikâyesini anlatmaktadır. Watts bölgesinin de sınırları içerisinde yer aldığı Los Angeles, 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına kadar dönemin filmlerini etkilemiş ve dönemin filmlerinden de etkilenmiştir. Sinema ve söz konusu şehir arasındaki ilişki oldukça önemli olmuş ve filmlerde Los Angeles, kimi zaman bir kaçış ütopyasına ev sahipliği yapmış kimi zaman ise son derece gerçek bir kâbusun mekânı olarak temsil edilmiştir. Sahilleri, dağları, portakal bahçeleri ve bulvarları ya da fabrikaları, banliyöleri ve kenar mahalleleri ile Los Angeles, en ilginç sinematik mekânlardan biri olmuştur (Shiel, 2012, s. 7).

Filmin, Watts bölgesinde geçiyor olması kentin 'ötekisinin' sesini duymamıza imkân vermektedir. Film önceleyen, yönetmenin çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği bölgede gerçekleşen 1965 yılındaki Watts İsyanı tarihsel anlamda ve mekânsal boyutta önemli olaylardan biridir. 11 Ağustos Çarşamba günü 22 yaşında Marquette Fry adlı siyahi bir genç, Watts'ın iki mil ötesinde ağırlıklı olarak siyahilerin yaşadığı bölgede, alkollü olduğu gerekçesiyle iki polisin ekip otosuna bindirme girişimleri (bazı tanıkların, polisin Fry'ı zapt ederken aşırı güç kullandığı yönündedir) sırasında, bölgedeki halkın tepki göstermesi ile başlayan ve 5 gün süren, 34 kişinin öldüğü, 1032 kişinin yaralandığı olaylardır. Sonrasında asıl meselenin, Fry'ın alkollü araç kullanması ile ilgili değil de 1000 siyahi semt sakini ile şehrin beyaz yerleşimini temsil edenlerin birebir karşı karşıya gelişi olduğu anlaşılmaktadır (Matei ve Ball-Rokeach, 2005, s. 301-302). Matei ve Ball-Rokeach (2005, s.303-304), kentsel bölgelerde ötekiliğin inşası ile ilgili çalışmalara en büyük katkıların belirli kentsel alanlara ilişkin toplumsal korkunun yaratımında ırksal anlamda kalıplaştırmaların etkisini göstermek olduğunu dile getirmektedirler. Bu bağlamda, belirli bir bölge ile alakalı korkunun güçlendirilmesinde iletişim süreçlerinin önemli olduğu anlaşılmaktadır. İletişim üstyapısına sahip bireylerin, ister kişiler arası iletişim yöntemleri olsun isterse televizyon kanalları aracılığıyla olsun, Los Angeles'ın ırksal olarak kodlanmış bölgeleri ile ilgili daha çok korkma eğilimi gösterdikleri sonucuna erişmiş-

lerdir (Matei ve Ball-Rokeach, 2005, s.303-304). Bir bölge ile alakalı korkunun gelişmesi ile medya arasındaki ilişkiye odaklanmaları, ötekilik ile kentin 'ötekisi' ilişkisinin kurulması anlamında da son derece önemlidir. Kentin 'ötekisinin' yaratımında mekânın önemi anlaşılmakta ve bu damgalamanın ideolojik inşacı medya ile ilişkisi de ortaya konulmaktadır.

Pynchon'un, *New York Times Magazine*'de (1966) yayınlanan "A Journey into the Mind of Watts" adlı çalışması da dönemin atmosferini anlamak ve iki kültür arasında inşa edilmiş olan derin uçuruma dikkat çekmek bağlamında oldukça önemlidir. Ayrışan bu iki kültürden biri ekonominin dayandığı sistemleşmiş bir divaneliğin değişik biçimleri ile meşgul olurken, diğeri şiddet, hastalık ve ölüm gibi gerçekliklerle başa çıkmak durumundadır. Her ne kadar beyazların yaşam tarzı siyahilerin de izlediği televizyonlarda temsil ediliyor olsa da ve çoğu beyaz siyahilerin yoksulluğuna tanıklık ettikleri üst geçitlerden geçse de iki kültür birbirini pek fazla anlamamaktadır. Pynchon 1966 yılını kastederek, Watts'ı birçok beyazın pek de uğramak istemeyeceği toprak bütünü, adeta uzak bir ülke olarak tanımlamaktadır (1966, s. 2). Buradan hareketle, ötekiliğin soyut olduğu kadar somut sınırlar ile çizildiği anlaşılmaktadır. Benzer bir şekilde Demez ve Timurturkan (2021, s. 320), toplumsal ayrışma biçimlerinden bahsederken irksal, mekânsal ve kültürel ayrışma kategorilerine değinmekte ve bu kategorilerin bireylerin dışlanma, ötekileştirilme, ait hissetme ya da hissetmeme gibi deneyimlerini de etkilediğinin altını çizmektedirler. Bu bağlamda, imtiyazlı bir statüye sahip bireyler, bu imtiyaza sahip olmayanlar üzerinde tahakküme dayalı ilişkiler kurabilmektedirler. Bu durum, kültürel, siyasi ve benzeri birçok dışlanma biçimini de beraberinde getirmektedir. 'Öteki', 'yoksul' ve benzeri kategoriler etrafında, toplumsal ayrışmaya sebep olan ve onu yeniden üreten 'dinamikler' oluşmaktadır (2021, s. 311).

"Öteki" Hikâye: Tamir Edilemeyen Teker

Film, bir kadın ve bir çocuğun, Paul Robeson'ın (1898-1976) seslendirdiği "My Curly-Headed Baby" adlı şarkıyı söylemeleri ile başlamaktadır. Söz konusu şarkı, adını henüz bilmediğimiz bir erkek karakterin başka bir çocuğu, kardeşini bir kavga esnasında korumamış olması üzerinden yürütülen tartışma ile kesilmektedir. Filmin en başında Robeson'un² şarkı-

² Nazım Hikmet'in 1949'un Ekim ayında yazdığı "Korku" şiirinde "bize türkülerimizi söyletmiyorlar" (2010, s. 936) diye bahsettiği Afrikalı Amerikalı atlet ve performans sanatçısıdır. Paul Robeson 50'lerdeki "McCarthyçilik parano-

sının seçilmesi Burnett'in siyah beyaz çektiği filmi ile başka bir hikâyeyi anlattığının ipuçlarını vermektedir. Filmin açılış sahnesinde yer alan bu karakter, "[k]imin neyi başlattığı ile ya da kazanan veya kaybeden olması ile ilgilenmiyorum. Oğlum, ya birbirinize sımsıkı yapışsınız [...] ya da iyi birer dost olursunuz. Bir şeyler yapın ve kardeşinle dövüşen kim olursa olsun, onu fena benzetmelisin" (*Koyun Katili*, 1977, 0:01:17-0:01:27) demektedir. Devamında çocuğun babası olduğunu anladığımız bu karakterin çocuğu ile kardeşi arasında toplumsal anlamda da bir 'kardeşlik' inşa etmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu söylemde, bireysel hareket etme yerine bir 'birliktelik' kurma çabası yer almakta, bu savunma güdüsünün ve ihtiyacının ötekiliğin inşasında ve pratiğinde varlık bulduğu görülmektedir. Bir sonraki sahnede (0:05:06) çocuklar geçmekte olan bir trene (Southern Pasific)³ taş atmaktadırlar. Kendi içerisinde bir kapalılığı barındıran bu mahalleye trenin girişi seyirciye 'başka' bir dünyanın varlığı konusunda bir hatırlatmada bulunmaktadır. Bir biçimde tren, hareketliliğe, gitme imkânına ya da imkânsızlığına referans niteliğindedir. Çocukların sokakta oynarken etraftaki nesnelere taş atmaları ve (0:05:44) demir ile taşın çarpışması sonucunda çıkan sesin tınısı, çocukların bir şekilde kendi toplumsal çevrelerinde var olmaya ve ses çıkararak varlıklarını teyit ettirmeye çalışmalarının göstergesidir.

Yönetmenin de doğduğu yer olan Vicksburg'ta bir kulübe gitmek isteyen gençlerin aralarında geçen konuşmalar da bir biçimde karakterlerin gitmekle ilgili bir meselelerinin olduğunu, bazı insanlar için sıradan olan eğlence etkinliklerinin burada yaşayanlar için önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Sonraki sahnede, iki kişinin televizyonu çalmaya çalıştığı esnada, yine aynı mahalleden, görece daha iyi giyimli ve evinin bahçesini sulamakta olan bir bireyin polisi aradığının düşünülmesi, bu kişiye yönelik takınılan tavır ve ondan "[s]iyah gitti, polisi aradı" (0:07:49) diye bahsedilmesi, aynı kültür ve mahallede yaşayan insanlar arasındaki ayrışmaya ve bu ayrışma bağlamında birbirlerini konomlandırma biçimlerine dikkati çekmektedir. Polisi arayıp aramadığı net olmayan ancak kendilerinden yaşça büyük ve 'iyi' giyimli bir kimse hakkında polisi aradığı yönünde bir düşünceye kapılmaları, aynı kültür

yası" esnasında kara listeye alınan ve ırkçılık karşıtı mücadele veren bir aktivisttir (<https://www.biography.com/musician/paul-robeson>).

³ Southern Pasific, 1891 yılında Batı demiryolu inşaatçılığının "büyük dörtlüsü" (big four) tarafından kurulan Amerikalı bir demiryolu şirkettir. Trenin, 35 farklı uluslararası giriş noktası ile de bağlantısı vardır (<https://www.britannica.com/topic/Southern-Pacific-Railroad>).

içerisinde hiyerarşik bir yapılanmanın varlığına ve hiyerarşilerin kendi içerisinde yeniden üretildiğine de işaret etmektedir. Bu örnekte olduğu gibi, "normal/anormal, erkek/kadın, masum/suçlu" ve benzeri karşıtlıklar, ilişkileri simetrik olmayan bir biçimde kurmakta ve bu ilişkilerin sıradanlaşmasını beraberinde getirmektedir (Demez ve Timurturkan, s. 2021, 310). Televizyonu taşırlarken Celil Gant'ın "I wonder" (*Koyun Katili*, 1977, 0:08:12) şarkısı çalmaktadır. Sahnenin devamında ve ev içi mekânda çekilen başka bir sahnede de karakterin yaşadığı bir mutsuzluk göze çarpmaktadır ve söz konusu karakter diğerine Johnny Ace'⁴ referans göstererek kendini öldürmek istediğini söylemektedir. Öncesinde çalan şarkı ve sahnenin devamında yine başka bir şarkıcıya referans verilmesi söz konusu sanatçıların kültürün ve gündelik yaşamın inşasında önemli figürler olduklarını göstermektedir. Hâkim kültürün karşısında bir kültür ve müzik anlayışına referansta bulunulması, Gramsci'nin kültüre olan vurgusunu hatırlatmakta ve karşı bir hegemonyanın inşası bağlamında önemli görünmektedir.

Mezbahada çalışan ve filmin baş karakteri olan Stan'in yaptığı işe ilişkin iç sıkıntısı da Amerikan ideolojisinin ve rüyasının nasıl işlediğini ve kendisini sürekli olarak yeniden nasıl ürettiğini göstermektedir. Stan (0:08:44-0:08:55), "[s]adece kendi cehennemimde kendim için çalışıyorum, gözlerimi kapatıyorum, geceleri uyumuyorum, aklımı yitiriyorum" diyerek bahsettiği, mutsuz olduğu ve kendisini sorgulamasına sebep olan işine yine de her sabah gitmek zorundadır. Stan'in işine ilişkin benzer bir anlamı içeren ve filmin sonunda yer alan sahneler de bu anlamda göze çarpmaktadır. Kadınların evde sosyalleştikleri sırada, eve gelen başka bir kadının bebeği olacağından bahsederken şişen karnını göstermesi ve hemen devamında Stan'in çalıştığı sahneye yani mezbahaya geçilmesi yaşam ve ölümün iç içe oluşuna bir referans niteliğindedir. Tam da bu sahnede Dinah Washington'un "This Bitter Earth" şarkısının çalmaya başlaması da son derece anlamlıdır. Bu şarkı çalarken Stan'in istemeyecek gittiği işinde, koyunlara vurduğu sahne görülmektedir. Dünyanın acımasızlığı, bireyin bu 'acı dünyada' çarkın içerisinde kalmak için verdiği çaba ve öfke, Stan'in tekrarlanan hareketleri ile somutlaşmaktadır. Stan'in, ailesinin ve çevresinde yaşayanların yaşadığı bu yoksulluk ve fırsat eşitsizliği, söz konusu durumun ekonomik anlamda sınıfsal boyutu-

⁴ Johnny Ace Afrikalı Amerikalı bir sanatçıdır ve tabancayla oynarken kendisini öldürdüğü bilinmektedir (<https://www.beachamjournal.com/journal/accident/>).

nun da olduğunu ortaya koymaktadır. Stan'ın karısının⁵ yemek pişirdiği sahnede (0:18:44), tencereye uymayan kapak eşitsiz bir durumun ve sınıfsal statünün metaforik anlamda temsili niteliğindedir. Gerçek dünyadaki eşitsizliğin ve ötekileştirmenin yarattığı koşullar gibi, tencere ve kapak birbirine uymamaktadır. Bu bağlamda Amerika herkes için bir fırsatlar ülkesi değildir. Çocukların taşlarla ve topaç ile oynadığı sahnede (0:22:46) Paul Robeson'ın seslendirdiği "The house I live in" şarkısı da bu anlamda son derece çarpıcıdır:

Amerika benim için nedir? ⁶

Bir isim, bir harita ya da gördüğüm bir bayrak,

Belli bir kelime "Demokrasi",

Amerika benim için nedir?

Yaşadığım evim,

Bir arazi parçası, bir sokak,

Bakkal ve kasap,

Ve tanıştığım insanlar,

Parkta oynayan çocuklar,

Gördüğüm yüzler:

Tüm ırklar, tüm dinler-

Amerika benim için budur (0:22:46-0:23:33)

Bu şarkının seslendirildiği sahnede bir çocuğun topaç ile oynadığı

⁵ Filmde ismi geçmemektedir.

⁶ What is America to me?

A name, a map or a flag I see,

A certain word, "Democracy",

What is America to me?

The house I live in,

A plot of earth, a street,

The grocer and the butcher,

And the people that I meet,

The children in the playground,

The faces that I see:

All races, all religions—

That's America to me.

ve diğerlerinin de etrafa taş attıkları görülmektedir. Şarkıda vurgulandığı gibi, demokrasi ülkesi olarak bilinen ya da adlandırılan veya tanımlanan Amerika, her çocuk için aynı şeyi ifade etmemektedir. Zira buradaki çocuklar oyun alanı olarak kendilerine parkları seç[e]memişlerdir. Çocukların oynadığı sahneden keskin bir geçişle mezbaha sahnesine geçilmektedir. Amerika üzerine aidiyet tartışmasını da barındıran bir şarkıdan ait hissedilmeyen bir alana, bir mezbahaya; Stan'ın belki de kendisini en az ait hissettiği mekâna gidilmiştir. Bu anlamda Stan'ın yaptığı iş ve mezbaha metaforik olarak ötekiliğin somutlaştığı bir alandır. Hayvanların asılı olduğu, demirlerle sıralandığı, mekanik ve soğuk ortam, ötekiliği ve aidiyet meselesini sorunsallaştırmaktadır. Robeson'ın seslendirdiği şarkının tam da bu noktada geçmesi ve mezbaha sahnesinin başladığı anda kesilmesi bu açıdan anlamlıdır. Mezbahada koyunların birbiri ardına dizildiği bir diğer sahne (0:57:56) de sıradanlaşan, rutinleşen ve gündelik yaşamın içerisinde olağanlaşan bir durum gibi sunulmaktadır. Ayaklarından asılan hayvanlar bir zamanlar yaşıyor olan canlı bir varlık olmaktan uzaktırlar. Tamamen aynıdırlar, aynı sırada ve düzende, ölü olarak. Bir canlı olarak koyunlar, "ötekinin de ötekisi" olan ve yok oluşları üzerinden para kazanılan bir meta, Stan'ın sürekli yabancılaştığı rutinleşen işinin bir parçasıdırlar. Stan'ın söz konusu durumuna referansla Ryan ve Kellner (2016, s. 398), filmin işçi ailesini konu alarak işçinin deneyimlediği yabancılaşmanın gündelik yaşamın her alanına nasıl sirayet ettiğini vurgulamaktadırlar.

Yapmayı planladıkları illegal iş için Stan'ı ikna etmek üzere evine gelen erkekler, karısının karşı çıkışları üzerine "Stan'a bak, neyi var? Tüm hayatı boyunca çalıştı [...] Düzgün pantolonu bile yok. Tek yapmaya çalıştığımız bu zenciye yardım etmek" (*Koyun Katili*, 1977, 0:0:28:44-0:28:49) gibi söylemlerle eşitsiz koşullara ve yokluğa dikkat çekerken bir yandan da 'pantolon' metaforu ile toplumsal yaşamda ve gündelik rutinlerde basit gibi görünen ayrıntıların yoksulluğu nasıl somutlaştırdığını da göstermektedirler. Goffman *Damga* adlı çalışmasında, ideal Amerikalı erkek tipi çizmektedir. Bu erkek tipolojisini, "[...] evli genç bir aile reisi, beyaz, kentli, kuzey ırkından gelen, heteroseksüel, Protestan, üniversite diplomalı, [...]" olarak tanımlamaktadır (2022, s. 179). Buradan da anlaşılacağı üzere "düzgün pantolonu bile olmayan" Stan, bu makul erkek tanımlamasına uymamaktadır. Stan'ın evine gelenler de bu hâkim söylem ve ideolojinin kanıksattığı değerler ve kabuller üzerinden Stan'ı ikna etmeye çalışmaktadırlar. Eşitsizliğe ve yoksulluğa olan vurguları gerçektir ancak bu gerçekleri kendi istekleri doğrultusunda Stan'ı manipüle etmek için de

kullanılmaktadırlar. Stan ve Gene'nin arabayı tamir etme isteklerinin de çevrelerindeki diğer erkekler tarafından küçümsendiği görülmektedir. Bu istekleri üzerine "[s]iz zenciler hastasınız! Şimdi kendinizi orta sınıf vatandaş mı sanıyorsunuz?" (Koyun Katili, 1977, 0:31:04-0:31:06) şeklinde bir eleştiri ile karşı karşıya kalmaktadırlar. Bunun üzerine Stan, "[...] ben fakir değilim" (0:31:10) diyerek karşı çıkmaktadır. "Bak, Kurtuluş Ordusu'na⁷ bir sürü şey verdim. Eğer yoksulsan, Kurtuluş Ordusu'na başuş veremezsin" (0:31:12-0:31:17) derken yoksul olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Stan'ın, yoksulluğu kendi içerisinde başka bir ötekilik biçimi olarak tanımladığı anlaşılmaktadır ve cümlesinin devamında yoksul olan birini örnek gösterme ihtiyacı duymakta, "[g]erçekten fakir birini görmek ister misin? O zaman git Walterlara bak. Adam bütün gün bir sırtında ceketle ateşin başında oturuyor, bütün gün dizlerini ovuşturuyor, ottan başka bir şey yemiyor [...]" (0:31:21-0:31:34) demektedir. Stan, bir yandan makul Amerikan erkekliği tanımının farkında olarak kendisini daha büyük bir parçanın paydaşı olarak tanımlamaya çalışmakta bir yandan da erkeklikten beklenen, içselleştirdiği davranış örüntülerini dışa vurmaktadır. Stan'ın Walterlar örneğinde olduğu gibi erkeklik, başka bir 'öteki' üzerinden kurulmaktadır ve bu, erkekliğin inşa pratiğinde var olan bir özelliktir (Kurtuluş, Tol ve Küçükkural, 2004, s. 59). Ancak gerçekliğin Stan'ın tanımladığı biçimde olmadığı, karısının çocuklar dışarı çıktığı esnada kızına "[b]uraya gel ve ayakkabılarını giy. Hasta olursan seni doktora götüreceğim param yok" (Koyun Katili 0:0:29:14-0:29:16) sözüyle ortaya konulmaktadır.

Bisikletinin arkasında Amerikan bayrağı taşıyan çocuğun görüldüğü sahnede (1:05:53-1:06:04) bisikletin arkasındaki bayrağın ne tam sahnede kalabilmesi ne de çıkabilmesi, arada kalmışlığın somutlaştığı sahnelerden biridir ve bayraklı bisikletin buradaki hareketliliği ötekilik ve aidiyet arasındaki çelişkili süreci ve akışkanlığı yansıtmaktadır. Sonraki sahnede, Stan ve arkadaşlarının biraz eğlenmek ve beraber vakit geçirmek için buldukları muhitin dışına çıktıklarında bozulan araba da benzer bir biçimde metaforik açıdan önemlidir. Giyinip süslenildikten ve tüm hazırlıklar yapıldıktan sonra aileleri ile farklı bir mekâna gitme arzuları patlayan teker ile sekteye uğramaktadır. Araba metaforunun film içerisinde değişik biçimlerde tekrarlanarak kullanılması, gitmek melesinin sorunlu yapısını somutlaştırmaktadır. Stan ve arkadaşlarının

⁷ İngilizce karşılığı The Salvation Army olan dini temelli bir yardım kuruluşudur.

uzaklaşma hayali Amerikan rüyasının sınıfsal bir mesele olduğunun da göstergesidir. Birçok orta sınıf vatandaş için sıradan olan bir durum olan gezmek, arabayla bir yerlere gitmek onlar için bir hayal ya da arzu biçimini almaktadır. Düşen motor ya da patlayan teker bu hayalin bir biçimde sınırlandırılması manasına gelmektedir. Yapılan planlarla, ailecek ve bir grup arkadaşla çıkılan yolculuktan, patlak lastikle ve jantın üzerinde tüm hevesleri içlerinde geri dönmektir paylarına düşen. Eve döndükleri gibi Stan'in karısının tamir edilecek bir şeyden bahsetmesi ve arabanın eksik tekeri, onlar için bir şeylerin daima natamam olduğunun göstergesidir. Benzer bir biçimde Maillard (2017), gerçekleştirilemeyen hedeflerin ve Sisifusvari boşa çaba sahnelerinin kendini tekrarladığının altını çizmektedir. Amerikan yolcuğu patlayan bir lastik ile son bulmuş ve Amerikan refahını ve kapitalist sistemi sembolize eden, büyük çabalarla merdivenlerden indirilip arabaya taşınan motor ise zemindeki yerini almıştır (Maillard, 2017, s. 324).

"Öteki" Kadınlık: Bir Tencere Kapağına Yansı[ma]yanlar

Bell Hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center* kitabında Amerika'da feminizmin cinsiyetçiliğe dayalı baskıya, fiziksel, ruhsal ya da psikolojik şiddete maruz kalan kadınlar tarafından doğmadığını, bu kadınların koşullarını değiştirecek güce sahip olmadıklarını söyleyerek onları "sessiz çoğunluk" olarak tanımlamaktadır (1984, s. 1). Hooks, modern feminist düşüncenin temel iddiası olarak tanımladığı "bütün kadınlar ezilir" düşüncesini eleştirerek, bu iddianın kadınların ortak bir kaderi paylaştığı düşüncesini beslediğini ve sınıf, ırk ve benzeri faktörlerin kadınların yaşamlarında farklılık yaratmadığı imasını barındırdığını iddia etmektedir. Ezilen olmanın seçeneklere sahip olmamak manasına geldiğine dikkati çekerek, yaşadığı toplumdaki kadınların çoğunun yetersiz de olsa seçenekleri olduğunu dile getirmektedir. Bu anlamda Amerika'daki kadınların kaderini daha doğru tanımlayacak ifadenin "sömürü ve ayrımcılık" olduğu düşüncesini taşımaktadır. Kapitalist toplumda ataerkinin yapılanma biçimine dikkati çekerek, bu yapılanma biçimi ile başka alanlarda sınırlandırılmaların olmamasına izin verilirken bile cinsiyetçiliğin kadın davranışlarını sınırlandırdığını dile getirmektedir. Aşırı sınırlamaların olmaması çoğu kadının ayrımcılığa ya da sömürüye uğradığı alanı görmezden gelmesine sebebiyet vermektedir (Hooks, 1984, s. 5). Siyahi kadınların bir grup olarak diğer gruplara kıyasla toplumsal statünün daha altında yer aldığını dile getirerek, ırkçı, cinsiyetçi ve sınıf temelli bir baskı ile karşı karşıya olduklarının altını çizmektedir. Aynı zaman-

da kurumsallaşmış başka bir 'ötekiye' izin verilmediği için, baskıcı ve sömürücü rolüne göre toplumsallaşmadıklarını vurgulamaktadır (1984, s. 14). Bell Hooks'un düşüncelerinden hareketle siyahi kadınların ötekileştirilme biçimleri katmanlı bir yapıya sahiptir ve cinsiyete dayalı ayrışmanın yanı sıra ırkçı ve sınıfsal bir ayrışmanın da bu bağlamda son derece önemli bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. *Koyun Katili* filmindeki kadınların deneyimlerine odaklanmak, bu ayrışmaların tümünün yarattığı koşullar içerisinde ötekilik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi kurmak adına oldukça önemlidir. Bu bağlamda filmde ilk göze çarpan, kadın karakterlerin isimlerinin olmayışıdır. Stan'ın hayatı üzerinden anlatılan hikâyede, Stan'ın hayatında son derece önemli bir yere sahip olan ve görece güçlü bir kadın profili çizen karısının, film içerisinde ismi geçmemektedir. Burnett'in var olanı yansıtmak gibi bir gayesi olduğu düşüncesi hesaba katılırsa, bu noktada kadınların katmanlı olan ötekileştirilme biçimleriyle ve toplumsal koşullarla karşı karşıya kaldıkları görülmekte ve bu gerçeklik Bell Hooks'un "sessiz çoğunluk" (1984, s. 1) argümanını desteklemektedir.

Nancy Chodorow, *Anneliğin Yeniden Üretimi: Psikanaliz ve Toplumsal Cinsiyetin Sosyolojisi* (1978) adlı kitabında çocukların ebeveynlerle olan ilişkilerine ve bu ilişkilerin ruhsal boyutlarına odaklanarak, eşitsizliği yeniden ve nasıl üretildiğini ortaya koymaktadır. Eşit ebeveynliğin toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamındaki önemine dikkati çeken Chodorow, pek fazla üzerine düşülmeyen bir konu olarak nitelendirdiği kadınların anneliğini, cinsiyete dayalı eşitsizlikler bağlamında son derece önemli bir konu olarak görmektedir (1978/2021, s. 34). Bu bağlamda kadın karakterlerin annelikle olan ilişkisi filmde ön plana çıkan temalardan biridir ve babalığın anneliğin karşısında konumlandırıldığı da açıkça görülmektedir. Kadınların evleri ve dolayısıyla özel alandaki pratikleri, annelikleri ile bağlantılı bir biçimde sunulmaktadır. Filmin ilk sahnesinden itibaren çocukların yetiştirilme sorumluluklarının annede olduğu; onları kamusal yaşamdaki eril toplumsallaşma biçimine hazırlayanların ise babalar olduğu görülmektedir. Çocuğun bakımı, sağlığı ve beslenmesi ile ilgili sorumluluklar kadın üzerinden anlatılırken, babanın toplumsal yaşam içerisinde özellikle erkek çocuğun toplumsallaşma biçimi ile ilgilendiği görülmektedir. Buradan hareketle film, şarkı söyleyen ve bebeğine bakmakta olan kadının sesinin, baba tarafından "[y]ine birinin kardeşine saldırmasına izin vermişsin ve sadece durup izlemişsin. Oğlum, seni ölesiye döverim" (*Koyun Katili*, 1977, 0:1:07-0:01:14) cümleleri ile kesilmesiyle başlamaktadır. Annenin küçük çocukla ilgileniyor olması ve babanın bü-

yük çocuğuyla dış dünya ile bağlantılı bir biçimde ilişki kuruyor olması eşitsiz ebeveynliği gözler önüne sererken bir yandan da eril tahakküm biçimlerinin kendi içerisindeki dinamiklerini ve erkekliğin inşa pratiklerini ortaya koymaktadır.

Dışarda diğer çocuklarla kavga eden, etrafa taş atan bir toplum-sallaşmanın aksine, Stan'ın kızı annesinin yemek pişirdiği sahnenin devamında bir bebek ile oynamaktadır (0:18:56). Yemek yapan anne ve hemen devamındaki sahnede bebeği ile oynayan kız arasında bir ilişkisellik söz konusudur. Küçük kızın bebeğine bakarak şarkı söylediği esnada annenin, banyoda aynaya bakarak makyaj yapması ve annenin kız çocuğu ile bağlantılı ve ilişkisel çevrede sunulması bu anlamda önemlidir. Çocuğun, annenin ve babanın mutfakta beraber oturduğu sahnede kadının kocasının mutsuz olması üzerine sorduğu sorularda kız çocuğu ile göz göze geldiği görülmektedir. Kız çocuğun anneye duygusal ve ruhsal bir yakınlık kurduğu ve onun tepkilerine odaklandığı anlaşılmaktadır. Bu noktada Chodorow, “[k]adınların anneliği, kendisini, toplumsal-yapısal olarak teşvik edilen psikolojik mekânizmalar aracılığıyla sürekli kılmaktadır. Bu, fizyolojinin dolaylı bir ürünü değildir. Kadınlar annelere dönüşmektedir zira onlara kadınlar annelik yapmaktadır” (1978/2021, s. 395) demektedir. Kapitalizm ile ev ve iş yerinin birbirinden ayrılması, aile içi ilişkileri ve kadınların yaşam biçimlerini etkilemiştir. Bu bağlamda kadınların aile içindeki rolleri çocuk bakımının yanı sıra erkeklerle ilgilenilmesi üzerinden de şekillenmiştir. Buradaki emek yalnızca fiziksel emek bağlamında düşünülmemesi gereken bir emek türüdür (Chodorow, 1978/2021, s. 35-36). Benzer bir biçimde, mutfakta geçen sahnenin devamında kocasının elini tutarak “[n]eden gidip biraz uyumaya çalışmıyorsun? Bulaşıkları yarın yıkarım” (*Koyun Katili*, 1977, 0:20:47-0:20:49) diyerek, işte problem yaşayan ve mutsuz bir erkeği teselli etmekte olan, yemeği yapmış, giyinmiş, süslenmiş ve bulaşıkları ne zaman yıkanacağına ilişkin planlama yapmak gibi fizikselin ötesinde bir yükü olan bir kadındır. Stan'ın lavaboyu tamir ettiği, arkadaşları ile dertleştiği, bir şeyler oynadığı ya da kadınlar hakkında sohbet ettiği mutfak, kadının yemek pişirdiği bir yerdir. Bu bağlamda mekânın cinsiyetlendirildiğini görmek mümkündür ancak mekânın kiminle ilişkili olarak sunulduğu bu cinsiyetli zemini değişken kılmaktadır. Erkek için mutfak, lavabo tamir ettiği, arkadaşıyla işi hakkında sohbet ettiği bir mekânken, kadın için tencerenin kapağında kendisini incelediği (0:18:25) ve yemek pişirdiği bir mekândır. Ev içi alanda bile cinsiyetli olan mekânlarda kadının görevi, kapitalist sistem içerisinde, psikolojik olarak da sömürülen kocasını teselli etmek,

beslemek, yarınki sömürü düzenine yeniden hazırlamaktır. Kapağı tencesi ile uymayan bir kapta yemek pişirmek zorunda kalan kadının ezilmişliğinin özgüllüğü tam da bu noktadadır. Kadınların eşitsizlik durumunu sömürgecilik bağlamında ve Hindistan örneği üzerinden tartışan Spivak da (1999/ 2020, s. 59) benzer bir biçimde kadınların katmanlı olan sömürülme biçimlerine dikkati çekerek "[s]ömürgeci üretim bağlamında madunun bir tarihi yoksa ve konuşamıyorsa, kadın olarak madun daha da derin bir şekilde gölgede kalır" demektedir.

Stan'ın evine gelen iki erkeğin, onu kanunsuz bir iş yapmaya ikna etmeye çalıştıkları sırada karısı, evin içerisinde sinekliğin arkasında onları izlemektedir. Kadın evden adımını attığı sırada, Stan'ın yanına gelen bu iki erkeğin bir biçimde tedirgin oldukları görülmekte ve Stan'ın karısı onlara "[n]eden daima birilerine zarar vermeniz istiyorsunuz?" (*Koyun Katili*, 1977, 0:27:44) sorusunu sormaktadır. Kadının bu anlamlı sorusu bu iki erkeğin dünyasında sıradan gibi tartışılan bir meselenin acımasızlığını gözler önüne sermektedir. Bunun üzerine içlerinden biri, "[d]oğanın yöntemi bu" (0:27:50) diyerek davranışlarını meşrulaştırmaya çalışmakta ve kendisini bir hayvanla ilişkilendirerek erkeklik ve şiddet arasında bir bağlantı kurmaktadır. Ona göre "[b]ir hayvanın dişleri varsa bir erkeğin de yumruğu" (0:27:52-0:27:54) vardır. Burada söz konusu karakterin cinsiyetçi dili, hayvanın dişlerinden bahsederken İngilizcedeki *his* yani "onun" anlamında iyelik zamirini kullanması ile daha da pekişmektedir. Bir erkek olarak o ancak dişi olmayan bir canlıyla özdeşim kurabilmektedir. Bu açıklamasının devamında "[b]en bu şekilde yetiştirildim" (0:27:57) diyerek eril toplumsallaşma ve yetiştiriliş biçimine vurguyu bizatihi kendisi yapmaktadır. Kadının bu durumu anlamlandıramaması ve erkeğin söz konusu duruma getirdiği açıklama, iki cinsiyetin toplumsal anlamda aynı kültürel ortamda nasıl farklılaştığını ve aralarına kadınlık ve erkeklik inşaları üzerinden nasıl sınırlar çizildiğini de göstermektedir. Öncesinde sinekliğin arkasından dâhil olduğu sohbete, sahnenin devamında elleri belinde bu durumu sorgulayan bir tavır ve konumdan yaklaşarak "erkekligi" sorgulayan kadın, bu anlamda 'o' dünyaya bir tehdit olarak algılanmaktadır. Erkeklerin onun gelişiyile tedirginlik duyması ve Stan'ın karısına olan bakışı, kadının erkeğin karşısında bir "öteki" olarak konumlandırıldığı somut bir göstergesidir. Bu erkek karakterlerden birinin kadının sorgulaması karşısında müdafaaya geçmesi, yaptığını meşrulaştıracak zeminleri inşa etmesi ve bu savunmayı erkeklik üzerinden yürütmesi de bu bağlamda önemlidir. Bizim dünyamız ve dişi olmayan hayvanların dünyası benzerlik gösterir diyerek, kadınlık ve erkeklik

arasına bir duvar örmekte ve kültürel benzerliklerin kadınlık ve erkeklik deneyimlerini aynı kılmadığını vurgulamaktadır. Stan'î "erkeklik" üzerinden zorlamakta ve ona "[i]stersen sen de erkek olabilirsin, Stan" (0:28:16) diyerek toplumsal kabulleri kullanarak onu ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak Stan'ın karısının bu noktada aldığı inisiyatif ve karşı duruşu oldukça anlamlıdır. 'Öteki' olarak konumlandırılmış ve 'erkeklerin meselelerinden' anlamadığı düşünülen bir kadının, son derece net bir karşı duruşu söz konusudur: "Erkeklikten bahsediyorsunuz, kendinize gelin. Suratınızdaki çiziklerden ve yumruklarınızdaki daha fazlasına ihtiyacınız olduğunu bilmiyor musunuz? Bir hayvandan mı bahsediyorsunuz? Burayı hala kendi vahşi doğanız mı sanıyorsunuz? Buradasın, beynini kullanırsın" (0:0:28:19-0:0:29) diyerek kendi cümleleriyle ve tarzıyla erkeklik meselesini tartışmaya açmaktadır. Kadının karşı çıkışı üzerine erkeklerden birinin, kadının kolunu tutarak onu susturmaya çalışması da sorgulanan erkekliğin düştüğü çıkmazın göstergesi niteliğindedir.

Connell (1990), erkekliğin toplumsal olarak inşa edildiğini vurgulamaktadır. Erkekliğin ve kadınlığın, toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde karşıt konumlandırıldığının altını çizerek böylesi bir konumlandırmanın kadınlar ve erkekler arasındaki güç ilişkilerini devamlı kıldığını dile getirmektedir (Connell, s. 454). Erkekliklerin ve kadınlıkların çocuk yetiştirme, duygusal ve cinsel ilişkiler, politikalar ve benzeri toplumsal süreçlerde oluştuğunun altını çizen Connell, bedenlerimizin de bu süreçlerden etkilendiğine dikkati çekerek, oturma, kalkma ve bu gibi davranış pratiklerimizin toplumsal cinsiyeti deneyimleme biçimlerimizi gösterdiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda bireyin bedeni toplumsal yaşamı belirleyen değildir, daha ziyade bedenler toplumsal süreçlerin içine çekilmekte ve toplumsal yaşamı inşa etmektedir (Connell, 1997, s. 8). Bu düşünceden hareketle, kız ve erkek çocuklarının gündelik hayattaki davranış biçimleri ve oyun oynama şekilleri de filmde göze çarpan başka bir olgudur. Etrafa taş atan erkek çocuklarının karşısında kız çocukları kendi grupları içerisinde dans etmektedirler. Erkeklerin ve kızların farklı oyunları tercih ettikleri ve beraber çok fazla oynamadıkları görülmektedir. Erkekler, daha tepkisel oyunlar oynarken, kızlar daha barışçıl oyunları tercih etmektedir. Karşıt bir biçimde konumlanan bu iki toplumsal cinsiyetin yetişme biçimleri, onların hayat görüşlerini ve toplumsallaşma biçimlerini de farklılaştırmaktadır. Erkek çocuklarının metruk binalarda ve görece daha tehlikeli alanlarda, kızların ise dans edilen sahnede olduğu gibi sokak arasında, kısıtlı ve çevrili mekânlarda oynadıkları görülmektedir. Erkek çocukları, bisiklete atlayıp arkadaşları ile mahalle dışına çıkabilirken, kızlar daha çok

mahalle içerisinde ve kısıtlı oyunlar oynamaktadırlar. Benzer bir biçimde, Stan'in yalın bir şekilde eve geldiği ve mutfakta beraber yemek yedikleri sahnenin devamında, evin erkek çocuğu masadan sert bir şekilde kalkarken davranışlarını ve tepkisini sınırlandırma hissiyatı göstermezken, evin küçük kız çocuğu sakince ve masayı toplayarak kalkmaktadır. Aynı sahne de anne ve baba iş hakkında konuşurlarken görüntüde bu kız çocuğu yer almaktadır. Erkek çocuğu sertçe sandalyeyi masaya çarparak evden çıkıp gittiğinde kimse ona nereye gittiğini sormamıştır. Bu haliyle evin küçük kızı annesinin kadınlık rollerini icra etme biçimlerine bir şekilde şahitlik etmektedir. Yemek masasından kalkarken aynı zamanda tabakları da toplayan kadın, kızgın da olsa içselleştirilmiş davranış biçimleri ile hareket ederken kız, annesine bakarak babasının omuzlarını ovmakta ve onu sessizce teselli etmeye çalışmaktadır. O bir anlamda annesinden görevi devralmıştır. Kızın özel alanda kalması ve ağabeyin kamusala kendi iradesi ile ve sorgusuz çıkması, yetişkinlerin dünyasındaki bu eşitsiz durumu mikro düzeyde ortaya koymaktadır.

Sonuç

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişkinin varlığı, alternatif bir düşünceyi inşa etmenin ya da görünür kılmanın yollarının da sinemadan geçebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda Burnett'in *Koyun Katili* filmi var olan kendi tarzıyla göstererek, izleyiciyi 'gerçekliklerle' bir biçimde karşı karşıya getirmekte ve onlar üzerine düşünmeye yöneltmektedir. Filmin görece sakin ilerleyen tarzı, müzikal anlamdaki zenginliği ve yaşamın içerisinde var olan tüm unsurların sade bir biçimde her an bir sahnede varlık bulması ya da bulabileceği hissi, anlatılan hikâyenin gerçekliğine seyirciyi ikna etmektedir. Bu bağlamda film, ötekiliğin gündelik hayat içerisinde deneyimlenme biçimlerini göstererek, farklı ötekiliklere ışık tutmakta ve ötekiliğin sınıfsal, ırksal, mekânsal ve cinsiyetçi pratiklerini ortaya koymaktadır. Yedek lastik olmadan çıkılan bir yolculuk ya da tencerenin kapak ile uyumsuzluğu sınıfsal bağlamdaki eşitsizliği ve ötekiliği ortaya koyarken, özel alanda annelikle, mutfakla ve yemek pişirmekle alakalı olarak sunulan kadınlıklar da eşitliksizliğin ve ötekiliğin toplumsal cinsiyet ile ilişkili çok katmanlı bir boyutunun olduğunu göstermektedir. İdeolojik temsilleri ve aygıtları ile toplumun gündelik hayatına sirayet eden, ikna mekânizmaları ile görünmez hale gelen ve kültürün inşasında son derece önemli bir kabiliyete sahip olan sinemanın 'öteki' olarak konumlandığı bir noktadan anlatmak, aynı mekanizma üzerinden Gramsciyen anlamda bir karşı hegemonya kurmak bağlamında da değerlendirilebilmektedir.

Bu düşünceyi destekler nitelikte Bell Hooks (1984), kurumsallaşmış bir 'ötekisi' olmayan kadınların, cinsiyetçiliğin, ırkçılığın ve hâkim sınıfın ideolojisini zorlayacak deneyimleri bizatihi yaşadıklarını vurgulayarak bu deneyimlerin, ayrıcalıklara bir derece de olsa sahip olanlara kıyasla farklı bir bilinç yaratmış olabileceğini söylemektedir. Bu bağlamda, siyahi kadınların ötekileştirilme biçimlerinin onlara sağladığı farklı bakış açısının, ırka, sınıfa, cinsiyete dayalı hâkim hegemonya karşısında bir hegemonya inşa etme anlamındaki önemine vurgu yapmaktadır (Hooks, 1984, s. 15). Benzer bir biçimde ve Stan'ın karısının da yaptığı gibi, *Koyun Katili* filmindeki isimsiz ve ev içi alanla sınırlandırılmış kadınlar, var olan koşullar içerisinde kendi özgül karşı koyma biçimlerini sergilemekte ve içselleştirilmiş kadınlık rollerinin yanı sıra hâkim ideolojinin ürettiği erkeklik biçimlerinin argümanlarını sorgulamaktadır. Bu bağlamda, 'öteki' bir mekânda geçen 'öteki' bir hikâyenin 'öteki' kadınlık deneyimlerini gölgede bırakmadığı bir 'öteki' sinema anlatısının gerekliliği, toplumsal dönüşümün ideolojik boyutunun sinema ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Althusser, L. (2006). "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)". *The Anthropology of the State*. Sharma, A. ve Gupta, A. (Ed.), Blackwell.
- Berger, A. A. (1995). *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. Sage Publications.
- Bertens, H. (2008). *Literary Theory: The Basics* (2. Baskı). Routledge, Oxon.
- Charles Burnett (Yönetmen). (1977). *Killer of Sheep*. [Film]. Milestone Films. ABD.
- Charles Burnett on "Killer of Sheep" (2018). [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HZ5kGuIGSrQ>.
- Chodorow, N. (2021). *Anneliğin Yeniden Üretimi: Toplumsal Cinsiyetin Sosyolojisi*. (Çev. D. Tanal Tatar). Phoenix.
- Connell, R.W. (1990). A Whole New World: Remaking Masculinity in the Context of the Environmental Movement. *Gender and Society*. 4(4): 452-478.

Connell, R.W. (1997). Men, Masculinities and Feminism. *Social Alternatives*. 16 (3): 7-10.

Corbin, A. Charles Burnett's Dialogic Aesthetics: My Brother's Wedding as a Bridge between *Killer of Sheep* and *To Sleep with Anger*. *Black Camera*. 6(1): 34-56.

Demez, G. (2020). Beden Sosyolojisine Dair. *Bedenin Sosyolojisi*. Demez, G., Timurturkan, M. ve Ertan, C. (Ed.). Bağlam.

Demez, G. ve Timurturkan, M. (2021). Hassas Gruplarla Çalışmaya İlişkin Sahadan Notlar: "Hükümlü" Olmayı Anlatılarla Deneyimlemek. *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar, Yönelimler, Yeni Boyutlar*. Mirza, G. A. (Ed.). Bağlam..

Freden, M. (2011). *İdeoloji*. (Çev. H. Gür). Dost Kitabevi, Ankara.

Goffman, E. (2022). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (7. Baskı). (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı ve S.N. Ağırnaslı). Heretik.

Gramsci, A. (2011). *Hapishane Defterleri. Felsefe ve Politika Sorunları* (6. Baskı). (Çev. A. Cemgil). Belge Yayınları.

Hikmet, N. (2010). *Bütün Şiirleri*. Yapı Kredi.

Hooks, B. (1984). *Feminist Theory: From Margin to center*. South End Press.

Ives, P. (2008). *Gramsci's Politics of Language: Engaging the Bakhtin Circle and the Frankfurt School*. Toronto Press.

Kurtuluş, C., Tol, U. U. ve Küçükkural, Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden. *Toplum ve Bilim*. 101: 50-70.

Maillard, M. (2017). *Killer of Sheep* by Charles Burnett. *Black Camera*. 9(1). 323-328.

Masilela, N. (1993). The Los Angeles School of Black Filmmakers. *Black American Cinema*. Diawara, M. (Ed.). Roudledge.

Matei, S. A. ve Ball-Rokeach, S. (2005). Watts, the 1965 Los Angeles Riots, and the Communicative Construction of the Fear Epicenter of Los Angeles. *Communication Monographs*. 72(3): 301-323.

Pynchon, T. (1966). A Journey into the Minds of Watts. *New York Magazine*. <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/609/Pynchon%2C%20A%20Journey%20into%20the%20Mind%20of%20Watts.pdf> (erişim tarihi: 30.05.2021).

Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (3. Baskı). (Çev. E. Özsayar). Ayrıntı.

Sharma, A. ve Gupta, A. (2006). Introduction. *The Anthropology of the State*. Sharma, A. ve Gupta, A. (Ed.). Blackwell Publishing..

Shiel, M. (2012). *Hollywood Cinema and the Real Los Angeles*. Reaktion Books.

Spivak, G. C. (2020). *Madun konuşabilir mi?*. (Çev. E. Koyuncu). Dipnot Yayınları.

Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim*. 11(2): 292-320.

Williams. R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press, Oxford

