

Beyazperdede 'Öteki' Olmak 'Dönersen Islık Çal' Filmi Üzerine Bir İnceleme

Nurcan Pınar Eke*

Özet

Çalışma kapsamında 'öteki' olgusu üzerinde durularak, bu olgunun bir çeşitlemesi olan cinsel yönelim farklılığına dayalı ötekiliğin Türk Sineması'ndaki tezahürlerine bakılmıştır.

Cinsel yönelim temelli ötekilik olgusu, sinemamızda ilk kez 1990'larda gerçekçi biçimde beyazperdeye yansıtılmış bir konu olması nedeniyle yine bu yıllara ait öncü bir film bağlamında ele alınmıştır.

Araştırma yöntemi olarak kuramsal kısımda betimleyici bir yaklaşım tercih edilmiş; uygulama kısmında ise Dönersen Islık Çal adlı Türk filminde yer alan ana karakter (travesti) üzerinden sosyolojik bir yaklaşımla, Türk Sineması'nda ötekinin temsili ve bu temsilde travestilerin varlığı toplumsal cinsiyet politikalarıyla beslenen bir okumayla irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Öteki, Türk Sineması, Temsil, Travesti, Dönersen Islık Çal, Toplumsal Cinsiyet.

To Be 'The Other' On The Silver Screen An Analysis On 'Dönersen Islık Çal' Movie

Abstract

In the framework of the study, has been focused on the phenomenon of 'the other' and which is a variation of otherness that based on sexual orientation differences have been examined on the movies in Turkish Cinema.

The phenomenon of 'the otherness based on sexual orientation' is an issue that reflected to silver screen at the first time in the 90s' with a realistic view. In this reason, the issue is examined in the context of a pioneer film which is belonging to the same years.

In the theoretical chapter, preferring a descriptive approach as the research method, a literature review has been done; as for in the application chapter, the movie which name is Dönersen Islık Çal analysis has been made by a sociological reading.

Keywords: The Other, Turkish Cinema, Representation, Dönersen Islık Çal, Gender.

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri ABD; pinareke@gmail.com

Giriş

İnsanoğlu, var olduğu günden bu yana kim olduğunu tanımlama ve varlığını anlamlı bir zeminde konumlandırma çabası içinde olmuştur. 'Kim olduğumuz?' sorusu, 'kim olmadığımız?' sorusunu da kapsayan derin bir konudur ve kimlik tanımlarımızın belkemiğini oluşturur.

Bu soruya verilebilecek yanıtlar ise çeşitlidir. Bu yanıtların temel çerçevesi aynı olsa ve bireyin dünya görüşü bağlamında belirse de; birçok koşula bağlı olarak öncelik-sonralık sırası değişebilmektedir.

Foucault'nun da kimlik çalışmalarında altını çizdiği bu nokta, eşdeyişle bireyler olarak çok katmanlı kimlikleri içselleştirdiğimiz gerçeği (Aktaran: Marshall, 1999: 406), aslında kimliğe dair net tanımlar yapılmasını zorlaştırmaktadır. Zira toplumsal yaşamın her alanı bireye farklı bir kimlik tanımı ve bu kimliğe uygun roller dayatmaktadır. Bu farklı katmanlar ise ekseriyetle birbirleriyle etkileşim içinde ve bir arada var olmaktadır.

Bu varoluşta tanımlar, toplumsal hassasiyetlerden ve atmosferden bağımsız biçimlenmemektedir. Her toplumsal yapının kendine mal ettiği ve kendi gibi olmayanlara atfettiği kimi yargılar vardır ve bu değer yargıları kimlik tanımları için 'kaçınılmaz'dır. Söz konusu bu yargılar, gündelik hayatın dört bir yanında bireyin karşısına çıkmakta ve düşünceden eyleme her adımında -kısmen ya da tamamen- bağlayıcı olmaktadır.

Bize bizi anlatan; acılarımıza, umutlarımıza, korkularımıza, kimi zaman en derin arzularımıza ışık tutan sinema da, perdesine çoğu kez içinde yeşerdiği toplumun yargılarını taşımaktadır. Öyle ki sanat olma yönüyle öncü bir rol üstlenen ve toplumu inşa eden; aynı zamanda toplumun bir yansıması olarak perdede can bulan anlatıları aracılığıyla sinema, daima toplumsal algının bir tezahürü olmaktadır. Çalışmada da, söz konusu bu tezahürün izinde ve toplumsal kimliğimizi inşa eden yargılar çerçevesinde beyazperdede yansımaları bulan 'ötekimiz'in peşine düşülmektedir.

Bu bağlamda başka bir çalışmanın konusu olabilecek kimlik olgusu/inşası gibi tartışmalara değinilmemiş, yalnızca şu noktanın altı çizilmiştir: Kimlik, birçok farklı yaklaşımla tanımlanabilen ancak temelde hep diğerine odaklı bir konumlanışı içinde barındıran bir olgudur. Bu nedenle 'öteki' kavramı ve bu kavramın kimlik olgusuyla bağıntısı, kimliğin tüm diğer dayanaklarından daha önemli ve ön planda görülmektedir.

Buradan yola çıkarak çalışma kapsamında 90 sonrası Türk Sineması'nda öteki içinde değerlendirilen travesti karakterine değinilmiş ve nasıl temsil edildiği sorusuna yanıt aranmıştır.

Çalışma; öteki olgusunu, beyazperdede ki inşa süreçlerini ve bu süreçte çoğu zaman görünmez bir hal alarak 'olağanlaştırılan' öteki olma durumunun toplumsal açıdan önemini ortaya koyması nedeniyle dikkate değerdir.

Çalışmanın temel amacı; çoğu zaman fazlasıyla içselleştirildiği için görünmez bir hal alan öteki olgusunun toplumsal kimliklerin inşa sürecindeki rolünü açığa çıkarmak ve Türk Sineması'nda bir öteki olan travesti karakteri üzerine çevrilmiş 'toplumsal bakış'ı ortaya koymaktır.

Bu çerçevede, çalışma kuramsal ve uygulama olarak iki kısma ayrılmıştır. İlk kısımda literatür taraması yapılarak çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Çalışmanın ikinci kısmı olan uygulama bölümünde ise Orhan Oğuz tarafından 1992 yılında çekilen ve kültürler arasında sayılan *Dönersen Islık Çal* filmi ele alınmıştır.

Dönersen Islık Çal, iki ana karakterin, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bir barda barmenlik yapan cüce ile aynı sokaklarda seks işçisi olarak hayatını kazanan bir travestinin, etrafında şekillenen ilginç bir hikâyeye sahiptir. Filmin analiz nesnesi olarak tercih edilme nedeni öncelikle ana akım sinemada pek rastlanmayan bu olay örgüsü ve başrol için alışılmadık olan karakter seçimidir. Ancak dikkate değer daha önemli bir sebep vardır ki o da; filmin Türk Sinema tarihi içinde ilk kez 'gerçekçi' bir travesti karakterini perdeye başrol olarak yansıtmasıdır.

1. Öteki Olgusu ve Sinema: Öteki Nedir/Kimdir? Sinemanın Ötekiyi İnşa/Temsil Etmedeki Rolü Nedir?

Çalışma kapsamında esas olarak sinemamızdaki temsili üzerinde durulacak olan 'öteki', TDK (2014) tarafından şu cümlelerle açıklanmaktadır: "*Diğeri, öbürü. / Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan. / Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan*".

TDK'nın bu tanımı sorunlu olmakla birlikte, ötekiye bakışta toplumsal anlam haritalarını açığa çıkarması açısından dikkate değerdir. Zira tanımda biz-biz olmayan, merkez-çevre ikiliği ve olumlu-olumsuz vurgusu gibi birçok ön kabul ziyadesiyle vardır. Burada Voloşinov vb. düşünürlerin tespitleri doğrultusunda dilin nasıl ideolojik bir yapılanma olduğu ve toplumsal koşullar içinde biçim aldığı anımsanmalıdır.

Öyle ki aynı kavram, Oxford İngilizce sözlükte şöyle tanımlanmıştır: "*Hâlihazırda bahsedilen ya da anlaşılanlara ek olan ya da onlardan farklı olan*" (1997: 439).

Görüldüğü gibi, sadece iki dil arasında bile kavramın tanımlanışı ve konumlandırılışı açısından ciddi fark vardır. Dolayısıyla, ötekinin sabit ve değişmez bir anlamı olmadığı açıktır. Öteki, Türkçe'de daha negatif çağrışımlarla yüklü bir kelimeyken; İngilizce'de görece nötrdür.

Bu durumu 'öteki' kelimesinin orijinine bakarak da fark etmek mümkündür; zira öteki, 7. ve 6. yüzyıla kadar Greklerin 'yabancı'lar için kullandığı bir terimdir ve sadece negatif anlamda kullanılmamakta; aynı zamanda diğer yerler ve diğer insanlar için; ayrıca, Avrupalıların diğerlerini tanımlamada kararsız kaldığı alanlar için de kullanılmaktadır (Ergun, 2000: 112).

¹ Çeviri tarafıma aittir, orijinali şu şekildedir: "*In addition to or different from one or ones that have already been mentioned or understood*".

Sosyolojik bir vurgu olarak ise öteki kavramı; etnisite, din, dil ve benzeri toplumsal kategorileri açıklamak için tercih edildiği gibi bu kavram ile 'biz' ve 'onlar'ın yaratılması açısından gerekli bir toplumsal sürece de işaret edilmekte: 'Öteki kimdir?' sorusuyla biz olmayanı nitelemek için kullanılan bir kategorileştirmeye gidilmektedir (Yanık, 2013: 85).

Sözcüğün dönüşen yapısıyla öteki, 'biz'den olmayan anlamına gelmektedir. İki kavram arasındaki ilişkisellik biri olmadan diğersinin anlaşılmasını engellemekte ve 'biz'in inşası ancak öteki üzerinden gerçekleştirilebilmekte: Öteki de biz tarafından kendi anlam dünyasının içinde kurulmaktadır (Balcı, 2013: 15). Dolayısıyla Baudrillard'ın da dediği gibi ötekinin sırrı, kendi olmasına asla imkân verilmeyen bireyin, ancak dışarıdan gelenin kaçınılmaz saptırmasıyla var olmasında saklıdır (2012: 155).

Bu çerçevede Hall, bir süreç, anlatı ve söylem olarak kimliğin daima 'diğeri/öteki' ile ilgili olduğundan söz etmektedir. Kimlik, teklerin özgürce hareket edebildikleri, açık bir alan değildir: Zira tarih, geçmişin güçlü ve lider örgütlenmeleri eliyle kurulmakta; dolayısıyla her kimlik, tarihin izlerini ve bağlantılarını da bünyesinde taşımaktadır (1998: 72-83). Burada tarihin bireylerce yapıldığı savı hatırlanırsa, kimliklerin saf ve verili olmadığı gerçeği de fark edilecektir.

Tüm bunlar dikkate alındığında, öteki olgusuyla doğrudan ilintili bir unsur olarak kimliğin yansız olmadığı görülmektedir. Kimlik arayışlarının ardında farklı ve çoğunlukla çatışan değerler vardır. Sorun, bunların yalnızca farklı topluluklar arasında değil; bireylerin kendi içlerinde de açıkça çelişki halinde olmasıdır (Weeks, 1998: 86). Zira itibari kimliklerimiz ile kendiliğinden olumlanan kimliklerimiz, ya da diğer bir deyişle içsel ve dışsal kimliklerimiz, her zaman üst üste binmemekte ve örtüşmemektedir. Gerek birey olarak gerekse bir grup, cemaat ya da devlet olarak kendimize biçtiğimiz paye ile bize biçilen her zaman aynı değildir².

Bu minvalde kimliğin farklılıkla olan ilişkisindeki paradoksal unsuru şöyle açıklamak mümkündür: Paradoks, kişisel ya da kolektif kimliklerden vazgeçilmemesi; ama yine de bu kimlikler üzerine doğruluk damgasını basma yönündeki çeşitli dürtülerin, farklılıkları ötekiliğe, ötekiliği de doğru kimlik görüntüsünü güvenceye almak için yaratılan günah keçilerine çevirme işlevi görmesidir. Farklılığa hakkını vermek doğru bir kimlik vaadini feda etmek demekken, doğru bir kimliğe sahip olmak da farklılığa haksızlık etmek demektir (Connolly, 1995: 96). 'Onaylanabilir kimlik' ve 'farklılık' arasındaki bu ilişki ya da başka bir ifadeyle gündelik hayat gerçekliğinin meşrulaştırma işlevi, bireyin öznel kimliğinin 'doğruluğuyla' da alakalıdır. Sosyalizasyonun doğası gereği öznel kimlik belirsiz bir şeydir. Öznel kimlik, bireyin anlamlı ötekilerle kurduğu, değişebilecek ya da tümenden kopabilecek ilişkilere bağlıdır ve ancak bir sembolik evren kontekstine yerleştirildiğinde nihai olarak

² Sözelimi Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (2012) adlı yapıtından anımsanacağı üzere 'Doğu'yu doğu yapan, egzotik ve macera dolu kılan 'Batı'dır. Doğu, Şarklılığı keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı kılınabilmesi -eşdeyişle Şarklı kimliğini benimseyip sürdürmesi- için Şarklaştırılmıştır. Oysa kendi sesiyle, kendisi adına konuşmasına izin verilse, bambaşka bir Doğu ihtimali de vardır. Kimliği oluşturan unsurlar tahakkümü ele geçirmek için devamlı bir mücadele halinde ve yaslandığı değerlerin üstünlüğünü kanıtlama peşindedir.

meşrulaştırılmış olmaktadır. Birey, toplumda ancak, günışığında ve anlamlı ötekilerin bakışları altında rutin sosyal rollerini oynayan biri olarak düşündüğü kişinin gerçekten kendisi olduğuna dair bir güvence duyarsa yaşayabilmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 145-147).

Bu döngü içinde 'biz'in sınırları semboller vasıtasıyla çizilip dışarıdan ayrıştırılırken, sınırın dışında kalanlara yönelik algı da yine semboller üzerinden var edilmektedir. Ancak bu durum, sınırın dışında kalan 'öteki'nin tanınması önünde ciddi bir engeldir. 'Öteki' stereotipler üzerinden kavranmaktadır ki bu stereotipler, dünyayı basitleştirip kategorilere ayırdığı gibi toplumsal normları da tanımlamaktadır (Balci, 2013: 18).

Öteki ve ötekileştirme, yaşadığımız dünyanın bir gerçeği ve belki de en önemli problemlerinden biri olmasına karşın; popüler kültür ürünleri bu konuda bir farkındalık yaratamamakta, aksine bir ön kabuller silsilesi oluşturmaktadır. Ötekine dair temsil politikalarının profesyonellerce düzenlenmesi kadar, medyada temsiller aracılığıyla 'doğallaştırılması' da sorgulanması gereken bir alandır³ (Kirel, 2010: 325). Söz konusu sorgulama çalışmanın ilerleyen aşamalarında yapılacağından; burada bu alanın, gündelik hayatın gerçekliğiyle olan yakın ilişkisine değinmekle yetinilecektir.

Gündelik hayatın gerçekliği, başkalarıyla paylaşılan bir gerçekliktir ki bu gerçeklik içinde 'buradalık ve şimdilik' esasına dayanan yüz-yüzelik önemlidir. Ne var ki bireyler yüz yüze dahi ötekini, tipleştirici şemalar aracılığıyla kavramakta; iletişim, gündelik hayatın rutini içinde ortaya çıkıyorsa da, daha başlangıcından itibaren bir kalıba göre biçimlenmektedir. Tipleştirici şemalar ise karşılıklıdır. Ötekine ait tipleştirmeler bireyin müdahalesine ne denli açıksa, tersi durum da o denli açıktır. Kısaca sürekli bir müzakere vardır (Berger ve Luckmann, 2008: 44-47).

Gündelik gerçekliğimizi üzerine inşa ettiğimiz bu şemalar, yansımaları kolaylıkla medya metinlerinde bulmaktadır. Burada o metinleri oluşturanların da toplumun bir parçası olmasının yanı sıra, şemalarla konuşmanın riskten uzak oluşu da genel kabulleri sarsıcı ürünlerin ortaya konulması önündeki önemli engellerdendir. Ayrıca çoğu zaman, gündelik hayatın içinde farkına varmadan tekrarladığımız ve içselleştirdiğimiz bu şemalar o kadar "olağan"laşmıştır ki, alternatif bir yaklaşım akla dahi gelmemektedir. Dolayısıyla ekranın ya da beyaz perdenin yansıtıkları aslında sokağın, gündelik örüntülerin bir uzantısıdır ve burada da erk/iktidar dengeleri belirleyicidir. Bu denge, biz ve öteki arasındaki çizgiyi çizmektedir.

³ Zira öteki çoğu zaman kendi sesiyle konuşma imkânı bulamamakta ya da bulsa dahi, 2010 yılında çekilen *Teslimiyet* filminde görüleceği üzere, yaygın kalıpları kırarak özgün bir söylem/varlık gösterememekte: Haliyle dolaşımdaki hâkim temsiller daha da "doğallaşır" pekişmektedir. Her ne kadar, 2012 yılında çekilen ve yönetmeni de senaristi de farklı cinsel yönelimleri sebebiyle öteki olan ve yaygın medya temsillerini alt üst eden *Zenne* gibi filmler misali, kendini kendince anlatan az sayıda olumlu kabul edilebilecek örnek olsa da, toplumsal eğilim bu anlatıları ve yansıtıkları hayatları "istisnai iyi örnek" olarak algılamak ve olumsuz olanı genelleştirmek yönündedir. Bu açıdan temsil aracılığıyla olağanlaştırma da en az temsil biçimlerinin kendisi kadar sıkıntılı bir konudur. Çalışmanın ilerleyen kısmında, örnekler üzerinden bu konuya detaylıca değinileceğinden burada bir tartışma açılmamıştır.

Öyle ki bir kimse, belirli bir konuma tabi kılındığı ve o konum için gerekli nitelikleri taşıdığı varsayıldığında ancak, başkalarıyla arasındaki farklılığın bilincine varmaktadır. Bu ayrım, egemen öznelerin ideolojisi açısından önemlidir; zira 'egemenlik', başkası ile belirli ve can alıcı bir ilişkiyi kesin olarak ortaya koyan bir edimdir (Therborn, 1989: 32).

Bu bağlamda, kendisi de Türkiye'de yaşayan bir Ermeni olarak 'ötekiliği' bizzat deneyimlemiş olan Prof. Dr. Arus Yumul'un konuyla ilgili yorumu dikkat çekicidir:

İnsanlar doğal olarak kendi gruplarına bağlıdırlar, ötekini düşman görürler, kendilerinden daha aşağı bir konumda görürler gibi özcü yaklaşımlar durumu doğallaştırıp, normalleştiren yaklaşımlardır. Bu bakış açısı gerçeği yansıtmaz. Kimi 'bizden' görüp, kimi görmeyeceğimizi bize öğretirler. Siz de örneğin öteki olduğunuzu size gâvour diyen komşularınızdan öğrenirsiniz. Yani tüm bunlar bir süreç içerisinde oluşur ve bu süreç sosyalleşme içerisinde gerçekleşir, ana akım medya ve kamuoyu önderleri denilen insanların söylemleriyle de sürekli olarak pekiştirilir (Aytav, 2011: 103).

Bu yorumun teorik açıklamasını Berger ve Luckmann'da bulmak mümkündür. Berger ve Luckmann'a göre (2008: 192): Her birey, kendi sosyalizasyonunda işbaşında olan anlamlı ötekilerle karşılaştığı nesnel bir dünyaya doğmaktadır. Bu anlamlı ötekiler, ona empoze edilmiştir. Onların kendi durumlarına dair yaptıkları tanımlar, nesnel bir gerçeklik olarak bireyin karşısında durmaktadır. Dolayısıyla birey, nesnel bir sosyal yapı kadar nesnel bir sosyal dünyanın da içerisine doğmaktadır. Bu dünya ile birey arasında aracılık eden anlamlı ötekiler, bu aracılık esnasında söz konusu dünyayı dönüştürmekte, bir elekten geçirmektedir. Bu da bireye hazır bir referans çerçevesi sunmakta; içinde yer aldığı konumu özümsemesini kolaylaştırmakta ve bilincin sınırlarını çizmektedir.

Bilincin belirlediği kimliğin kazanılmasında en önemli etkiyi anlamlı ötekiler yapmaktadır ve her birey, kendi kimliğini ve pozisyonunu da içine alan dünyasının, devamlı olarak onaylanmasını arzu etmektedir (Metin, 2011: 82).

Birey bu amaçla anlamlı ötekilerin rol ve tutumlarını benimsemekte, bunları içselleştirerek kendinin kılmaktadır. Bu özdeşleşme sayesinde kendini tanımakta, öznel bakımdan tutarlı ve makul bir kimlik edinmeye muktedir olmaktadır. Başka bir ifadeyle birey, kendi anlamlı ötekileri tarafından atfedilen şey haline gelmektedir. Bu, tek taraflı ve mekanik değil, diyalektik bir süreçtir (Berger ve Luckmann, 2008: 193).

Gerek bilincin oluşması, gerekse devamındaki süreç, dil aracılığıyla kurulmaktadır. "Biz" ve "öteki" arasında Jacques Ellul'un ifadesiyle dilin doldurduğu derin ve büyük bir boşluk vardır. Heidegger'in de vurguladığı gibi, 'dil varoluşun evidir'. Dolayısıyla biz ve öteki arasındaki ilişki de aslında bu yanı sıra 'dil' sorunu haline gelmektedir (Aktaran: Sözen, 1999: 29). Ne de olsa her sözcük, farklı yönleri sahip toplumsal vurguların çarpıştığı ve birbirlerini çapraz kestiği bir mücadele alanı olmanın yanı sıra; toplumsal güçlerin yaşayan etkileşimlerinin bir ürünü ve tezahürü niteliğindedir (Voloşinov, 2001: 90).

Burada sözün iki yönlü bir edim olmasının payı büyüktür. Sözü belirleyen, *kimin* sözü olduğu kadar *kimin için* söylendiğidir. Dolayısıyla her söz 'birisi'ni 'öteki'yle bağıntılı olarak

adlandırmaktadır. Kişi kendine başkasının, nihai olarak da ait olduğu toplumsal grubun ya da cemaatin bakış açısından dilsel şekil vermektedir. Söz, kişinin kendisi ile başkası arasında kurduğu bir köprüdür. Köprünün bir ayağı kendisine bağlıysa öbür ayağı da gönderilene bağlıdır. Bu nedenle söz, söyleyenin ve muhatabının paylaştığı bir alandır (Voloşinov, 2001: 147) ve öteki olgusu da işte bu alanda kurulmaktadır.

Bu alanda Lacan'a göre insani arzu, aslında 'öteki'nin arzusunun arzusudur; eş deyişle birey arzulanmayı arzulamakta ve kendini ancak dilde, 'öteki'nin nezdinde yine öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda, kendine yabancı(laşmış) olarak imlemektedir. Böylece özne kendini imlerken aslında ötekinin arzusunu dile getirmektedir (2013: 13). Bunun en önemli sebebi bireyin, bir toplumun üyesi olarak doğmaması; sosyalizasyon ve içselleştirme yoluyla o toplumun üyesi haline gelmesidir (Berger ve Luckmann, 2008: 190). Dolayısıyla bir yaşantının ne derece algılanabilir, belirgin ve formülleştirilmiş olduğu; ancak toplum tarafından ne derece yönlendirilmiş olduğu ile ortaya konulabilmektedir. Bir yaşantının toplumsal yöneliminde çeşitli algılanabilirlik, belirginlik ve farklılaşma dereceleri olanaklı olsa da; bir tür değerlendirici toplumsal yönelim olmaksızın yaşantı da yoktur (Voloşinov, 2001: 148-149). Bu sav geçerli kabul edildiğinde, toplum tarafından tanınmayan her kimliğin bir anlamda ölü doğmuş olduğu söylenebilmektedir.

Bu bağlamda sinemaya göz atacak olursak, beyaz perdenin bizlere kırmızı çizgilerimizi gösterdiğini söyleyebiliriz. Zira perdeye yansıyanlar kadar yansımayanlar da aslında toplumsal anlam ve kabul çerçevemizin sınırlarını çizen birer işarettir.

Nijat Özön, Sinema Sözlüğü'nde sinemayı şöyle tanımlar: *"Herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptama, sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturma işi"* (2000: 640).

Özön'ün sinemaya ilişkin bu tanımı, neredeyse aynı ifadelerle TDK sözlüğünde de yer almaktadır. Tanım, parçalama ve yeniden bir araya getirme eylemleri etrafında kurulmuştur ve bu eylemler, sinemanın gerçek hayatı parçalara ayıran ve bir kurgu etrafında yeniden tasarlayan yapısıyla paraleldir. Bu anlamda, sinemanın bir inşa faaliyeti olduğu söylenebilir; zira bizler, seyirci olarak, ancak yönetmenin göstermek istediği kadarını görür, söylemek istediği kadarını işitiriz⁴. Yönetmenin anlattısı, mutlaka bütünün tamamını kapsamak ya da olanı olduğu gibi yansıtmak zorunda değildir: Sorun edilen konunun öznel bir dışavurumudur. Dolayısıyla sinema, aslında yönetmenin -perdeye yansıyan- gerçeğidir ve bu gerçek, bir 'dil' yardımıyla kurulmaktadır.

Jean Mitry, bu kurguya ilişkin: *"Sinemanın temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge-söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek sinema yapmak değildir"* demektedir (Aktaran: Adanır, 2012: 16). Dolayısıyla sinemasal dil, *anlam yaratan* ve *anlam aktaran* bir dildir. Kendine özgü kuralları vardır.

⁴ Burada reel bir edimden çok, söylenenin söylenmeyi, gösterilenin gösterilmeyi ima etmesi durumunu da içeren sinemasal dil kast edilmiş olup; yönetmenin anlattısı olarak film, bu çerçevede değerlendirilmelidir. Çalışmanın analiz nesnesi olan *Dönersen Isık Çal* adlı film ele alınırken de bu bakışa/gaze'e sadık kalınmış ve bu yüzden anlatı cücenin gözünden aktarılmıştır.

Sinemada anlam *imgelerle* ilintilidir. Yönetmenin *bakış açısının* süzgecinden geçen imgeler, belli bir sırayla/hızla/bağlamla bir araya getirilmekte ve böylece anlam yaratılmaktadır. Ancak yaratılan bu anlamın seyircide karşılığını bulabilmesi, imgeler üzerinde asgari de olsa bir uzlaşma gerektirmekte ve bu uzlaşma aracılığıyla olmaktadır. Dolayısıyla etkili bir anlam aktarımı için imgelerin tanınmış olması şarttır. Aksi takdirde yönetmenin imgelemi seyircinin zihninde 'doğru' yere temas etmeyecek ve anlam muğlaklaşacaktır. Bunun sebebi ise sinema dilinin kendine özgü simgesel yapısıdır. Mitry'nin ifadesiyle: "*Sinema gösterdikleri açısından en keskin; ima ettikleri açısından ise en belirsiz dil yetisidir*" (Aktaran: Adanır, 2012: 58).

Bu karşıtlığın tam ortasında yer alan önemli bir unsur 'temsil' meselesidir. Stuart Hall, kültürle ilgili çalışmalarda temsilin yeni ve önemli bir alan olduğunun altını çizerek; temsili, "*dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir şekilde sunmak*" diye tanımlamaktadır. Hall'a göre temsil, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçasıdır. Dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içermektedir ve bir mücadele alanıdır (Kırel, 2010: 327-329).

Temsil, imge ve metinlerin temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtmalarından ziyade, onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir. Önemlidir zira insanın kendisi ile dünya arasında ve nesnelere ile dünya arasında bir sınır koyabilmesinin aracıdır (Balci, 2013: 25).

Bu bağlamda sinema, inşa potansiyeli olsa da çoğu kez temsillere yönelmekte ve toplumsal yapıyı, değerleri, beğenileri perdeye getirmektedir. Dolayısıyla toplumun ötekisi olan hemen her zaman perdenin de ötekisidir. Sinema, bu yönüyle, verili olanı sürekli yeniden yapılandıran ve pekiştiren bir faaliyettir.

2. Türk Sineması'nda Öteki Olarak Travesti Karakteri: Travestiler *Sinemamızda Nasıl Temsil Edilmektedir?*

İncelenen filmde de başrol olan travesti 'karakter'i, Türk Sineması'nın kısmen de olsa 'aşına' olduğu bir öğedir.

Karakter, kişilerin psikolojilerinin, tavır ve davranışlarının dış görünüşleri ile birlikte oluşturduğu bütündür. Kişinin fiziksel ve psikolojik yapısının, sosyolojik ortamıyla kurduğu atmosferle şekillenmektedir. Bu üç boyut olmaksızın derinlikli, gerçekçi ve güçlü karakterlerden bahsetmek mümkün değildir (Yağız, 2009: 9). Bu nedenle Türk Sineması

⁵ Zira sinemanın özü imgelerin kurucu unsuru olarak faaliyet gösteren göstergeler, yalnızca gerçekliğin bir parçası olarak varlık göstermemekte; başka bir gerçekliği de yansıtmakta ve saptırmaktadır. Buna bağlı olarak, bir gösterge bir gerçekliği çarpıtabilir, ona uygun olabilir ya da onu özel bir bakış açısından algılayabilir. Her gösterge, ideolojik değerlendirme ölçütüne tabidir (Voloşinov, 2001: 49). Bu da öznelliğe çok açık ve çok yanlı olduğuna işarettir.

uzunca bir dönem karakterlere değil, tiplemelere dayalı bir seyir izlemiş ve yine bu nedenle, yukarıda karakter sözcüğü ve aşinalık durumu tırnak içinde verilmiştir.

Ağah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında Türk Sineması'ndaki travestileri⁶ de ele almıştır. Buna göre sinemamızda ilk kez kadın giysileri ile görülen erkekler,

⁶ Türk Sineması'ndaki travesti karakterlerine değinmeden önce kısaca travestizmin ne olduğuna bakmak, bu olgunun sinemamızdaki tezahürlerini doğru yorumlamak açısından gereklidir.

'Travesti' sözcüğü pek çok kişi için temel referans kaynağı olan TDK (2014)'da şöyle açıklanmaktadır: "*Kadın gibi giyinip süslenen eşcinsel*". Ne var ki bu tanım eksik ve bir o kadar da hatalıdır zira erkek kılığına giren kadınları yok saymakta ve kılık değiştirdiği halde hemcinslerinden değil de karşı cinsten hoşlanan kişileri dışlamaktadır. Diğer taraftan tanım, travesti dendiğinde toplumun zihninde beliren ve medya temsillerinde de kitlelere sıklıkla dikte edilen resmi ortaya koyması açısından önemlidir; ancak yukarıda da belirtildiği üzere doğru değildir. Bu konuda dört başı mamur bir tanım bulmaksa hayli zordur, zira tıp literatüründeki kabuller sürekli değişmekte ve pek çok farklı bakış açısı eşzamanlı olarak geçerli addedilebilmektedir.

Yine de -operasyonel bir bakışla- seksoloji literatüründe 'crossdressing' olarak adlandırılan travesti olgusunun, daha çok dış görünüşüyle ve davranışlarıyla karşı cinsin kılığına girme uğraşı içinde olan kişilere atıfta bulunduğu (Yurdigül, 2008: 43) söylenebilir. Bu kişiler karşı cinse ait eşyaları kullanmaktan ya da karşı cinsten rol çalmaktan bir nevi haz almakta ve bilhassa cinsel uyarım ve tatmin için buna ihtiyaç duymaktadır. Gündelik yaşamını herkes kadar sıradan sürdüren bir kadın ya da erkek, cinsel yaşamında travesti olabilmektedir.

Öte yandan travestizm, toplumsal gerçeklikte ve pratikte sıklıkla literatürde farklı kabul edilip tanımlanan başka bir kavramla 'transeksüalizm'le karıştırılmakta ve hatta bu iki kavram birbirleri yerine kullanılmaktadır. Toplumsal algı çoğunlukla travestiliği transeksüelliğe ya da eş değişle cinsiyet değiştirmeye giden yolda bir geçiş aşaması olarak algılasa da; travestizmin transeksüalizmden ayrıldığı nokta, bu kılık değiştirmenin çoğunlukla cinsellik alanında kalması ve verili cinsiyete yönelik kalıcı bir tehdit taşımamasıdır. Bugün literatürde kabul edildiği şekliyle travestizm toplumsal cinsiyetler arası geçişkenlik sağlayan (transgender) bir durumdur ve transeksüalizmden farklı olarak dilsel alanda kurulan, stabil olmayan bir cinsel kimliktir.

Cinsel kimliğin aksine cinsiyet kimliği ise doğum öncesinde neredeyse bütünüyle tamamlanan bir yapıdır. Bireyin cinsel organları döllenmeden 6 hafta sonra gelişmeye başlamakta; embriyonun beyinsel cinsiyet gelişimi de yine bu tarih itibarıyla olmaktadır. Hamileliğin altıncı haftasında fiziksel olarak cinsiyeti oluşmaya başlayan bebeğin, hormonları da devreye girerek beyinsel gelişiminin cinsiyetine paralel olmasını sağlamaktadır. Ne var ki, kimi zaman sözgelimi erkek ceninde oluşan erkeklik hormonları erkek cinsiyet organlarının yaratılması için yeterli olabilmekte, ancak cenin beyininin erkek beyine dönüşmesi için yeterli gelmemekte: Ceninin fiziksel yapısı erkek olarak gelişse de beyni kadın olarak kalmaktadır. Bunun tam tersi de olasıdır (Moir ve Jessel, 2002: 35-37). Doğumdan sonra ise süreç şu şekilde ilerlemektedir: Kişi cinsel farklılığı fark etme noktasına gelmekte (normalliğin 'ideal kurgusu'), reddetmekte (psikoz), fark etmede başarısız olmakta (nevroz), ya da fark etmemeye karar vermekte (karakter)dir. Başka bir ifadeyle kadınsılığın ya da erkeksiliğin birbirlerinden farkları üzerinden tanımlandığının ayrımında olmaktadır. Birey, aradaki çizgiyi aşabilse de, çizgi (transeksüalizm) varlığını hep korumaktadır (Mitchell, 2011: 125-126). Dolayısıyla, transeksüalizm daha ziyade 'cinsiyet kimliği karmaşası'na işaret ederken, travestizm duyguların/cinsel kimliğin alanına işaret etmektedir. Bugünkü bağlamıyla travestizm yönelime dayalı bir tür inşadır.

Bu durum, cinsellik kavramının cinsel arzu ve pratikleri tanımlayan bir araştırma ve inceleme nesnesi olarak modern bir söylemsel kurgu olduğu; dahası cinsel tasnif, kategori ve kimliklerin evrensel, doğal ve sabit olmaktan ziyade tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiği hatırdta tutulursa daha iyi anlaşılacak; ayrıca tarihsel ve kültürel anlatıların toplumsal cinsiyet kurguları ve cinsel özdeşleşme

yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı, 1923 yılında çekilen *Leblebici Horhor* filmiyle seyirci karşısına çıkmıştır⁷ (2006: 53-54).

Özgüç'e göre sinemamızdaki travestizm 1959 yılından sonra görülmeye başlanan erkeksi kadın tiplerleriyle bir moda gibi yayılmaya devam etmiştir. *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Nebahat*, *Gece Kuşu* ya da *Belalı Torun* gibi filmlerde erkek kılığındaki ve erkeksi davranışlar içindeki kadınlar beyaz perdeye yansımıştır⁸ (2006: 57). Ne var ki, sinemamızda cinsiyet ve cinsellik üzerinden işleyen olay örgüleri, çoğu zaman fazlasıyla yapay ve yüzeysel kalmaktadır.

Bunda en büyük etken, Türk Sineması'nın cinselliğe çoğunlukla kriz dönemlerinde sarılması ve onu doğal yapısı içinde yansıtmak yerine ticari kaygılarla ele almasıdır. Bu nedenle sık kullanılan bir tema olmasına rağmen, sinemamızda cinsellik dendiğinde başyapıt düzeyine çıkan çok az sayıda filmle karşılaşmaktadır (Evren, 1995: 6).

Travestizmin daha doğru denemese de daha tutarlı bir zeminde ele alındığı ilk filmlerden biri Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmeden önce Londra'da çektiği *Beddua*'dır. Melih Güngen'in yönettiği bu filmde, çocukken tecavüze uğrayan Ersoy'un gençlik döneminde yaşadığı buhran ve bu olay nedeniyle travesti oluşu işlenmektedir (Özgüç, 2006: 60). Sinemamızda 90'lara kadar çekilen filmler arasında karşı cinsin kılığına giren oyunculara sıklıkla rastlansa da, bu durum çoğunlukla ya güldürü ya da dram unsuru olarak kullanılmıştır. Travestiliği reel boyutlarıyla ele alan yapımlara pek rastlanılmamakta, nadir tutarlı yapımlarda da halkın benimsediği klişelerle travestizm temellendirilmekte; bu durum toplumsal algıda meşru ve mazur görülecek sebeplerle açıklanmaktadır.

Söz gelimi çeşitli yaklaşımların kimlikle ilgili ortaya koyduğu bir görüş, sinemamızın cinsellikle ilgili 'norm dışı' konularda başvurduğu temel bir klişedir. Buna göre, bireylerin kimlik duygusu, psike'nin özgül deneyimleriyle, özellikle de çocukluğa dair olan deneyimleriyle hesaplaşması aracılığıyla kurulan davranışsal kalıplarla şekillenmektedir.

sorunu bakımından daha iyi değerlendirilmesi de mümkün olacaktır (Delice, 2008: 76). Zira öznedeki nedensellik, öznenin bilinçdışı boyutu, öznenin bilen 'öteki'sindeki hakikati, kendisine ait bilmediği şeylerin kendindeki bilgisi; bütün bunlar cinsellik söylemi dâhilinde yayılma fırsatı bulmaktadır. Ama unutulmamalıdır ki bu yine de, cinselliğin kendisinde ayrılmaz biçimde var olan herhangi bir doğal özellikten dolayı değil, bu söyleme için iktidar taktiklerine bağlı olarak oluşmaktadır (Foucault, 2007: 58).

⁷ Ne var ki, bu filmde görülen kılık değiştirme gerçek anlamda bir travestiliğe işaret etmediği gibi, filmin senaryosu da böyle bir konu etrafında dönmemektedir. Özgüç, bu filmi ilk travesti filmi olarak algılayıp değerlendirirse de film, *Leblebici Horhor* adlı bir adamın kızı olan Fadime'nin Hurşit Bey tarafından kaçırılmasını ve babasının onu kurtarmak için düzenlediği çeşitli oyunlar sırasında kadın kılığına girerek yaptıklarını konu alan bir tür komedidir.

⁸ Ancak burada da Özgüç'ün saptaması tartışılabilir; zira Özgüç travestizm nitelemesini yapabilmek için oyuncuların karşı cinsin kıyafetleriyle kamera karşısına geçmesini yeterli bulmaktadır. Oysa bu filmlerin senaryolarına bakıldığında gerçek bir cinsiyet geçişinden ziyade, hayat mücadelesi içinde çoğu zaman ekmek parası kazanabilmek için erkek gibi davranma zorunluluğuyla hareket eden kadınlar görülmektedir.

Psike'nin geçmişteki deneyimlerle ilişki tarzı, onun bugünkü ve gelecekteki deneyimleriyle de ilişki tarzının yönünü belirlemektedir (Hutton, 2003: 115).

Söz konusu yaklaşımın etkisini *Beddua'* da olduğu gibi analiz nesnemiz *Dönersen Islık Çal'* da da görmek mümkündür. Sinemamızdaki bu tarz filmlerin nerdeyse tamamında rastladığımız bu klişe, sanki kaçınılmazdır. Bu filmde de karakter küçükken uğradığı cinsel sömürü/taciz/tecavüz nedeniyle bugün travestidir ve 'normal' bir cinsel hayattan ya da görünümünden uzaktır. Bu temellendirme, içinde, mevcut durumun bir anomali olduğu ve geçmişte her şey normal seyrinde gitseydi şayet böyle bir sonucun hiç yaşanmayacağı ya da kişinin başına gelenlere karşı daha farklı bir tavır sergilemeyi 'seçebileceği' ön kabulünü de barındırmaktadır. Bu ise travestizmin bir kimlik olarak kabul edilmesini ketlemekte; acınası bir zavallı olarak ötekileştirilmesini ise kolaylaştırmaktadır.

Sinema perdesinde klişelerle yansımaları bulan travesti karakterleri iktidar bakışından bağımsız değildir. Şahin ve Allmer'in altını çizdiği gibi, ancak bedenın sırrına erenler ona sahip olabilmekte, dolayısıyla iktidar olmaktadır. Bunun yolu ise 'bedenin zihni'ni ele geçirmekten geçmektedir. O halde yapılması gereken şey önce zihne hükmetmek, sonra da onu yeniden kurmaktır. Zihni yeniden kurmaktaki kilit kavramsa bu noktada cinselliktir (2010: 80). Dolayısıyla sinema perdesinde dahi böyle 'norm dışı' karakterlerin bilimsel gerçekliklerle ya da daha hümanist/olumlayıcı bir bakışla yansıtılması, toplumun kalıplaşmış değerlerini ve toplumsal cinsiyet algısını/düzenini sarsacak bir tehdit unsuru olarak algılanmaktadır.

Bunun önemli nedenlerinden biri, travestizmin ya da benzer 'norm dışı' cinsel yaşantıların günümüz toplumlarını tanımlayan heteronormativizmin (eşdeyişle heteroseksüel cinsiyet rejiminin norm haline geldiği, evlilik, aile, bekâret, aile reisliği gibi kavramların yanı sıra, kadının ev içerisiyle erkeğinse kent mekânıyla özdeşleştirildiği muhafazakâr toplumsal cinsiyet kalıplarının (Şentürk, 2009: 39)) tam tersini ifade eden 'denetlenemez' bir yapıyı temsil etmesidir.

Diğer taraftan Baudrillard'a göre, görünümünün hakikati boğduğu, 'ne kadar görünürsen o kadar varsın' zihniyetinin hâkim olduğu bu dönemde, travestilik ve transeksüellik sembolik olarak sistemin ruhunu yansıtmakta (Aktaran: Selek, 2011: 77); ancak yine de sistemin ötekisi olmaktan kurtulamamaktadır. Zira dünya tarihine bakıldığında yaşamın daima (sınırları keskin) cinsiyetler üzerinden biçimlendirildiği görülmektedir. Toplumsal cinsiyet sistemleri, kimlikleri, bu kimliklere biçilen roller ya da işbölümü toplumdaki topluma ve zaman içinde değişse de, her topluluk ve toplumda böyle bir ayırım vardır (Berghan, 2007: 17). Bu ayırım, kimliklerin inşa sürecinde temel bir referans kaynağı olan ötekinin varlığına sıkı sıkıya bağlıdır.

Neredeyse tüm insan eylem ve ürünleri, simgeler ve dil, kişilik özellikleri ve hatta renkler cinsiyet temelinde sınıflandırılmakta ve böylece günlük yaşam pratiklerinde toplumsal cinsiyet ayırımı yeniden ve yeniden üretilmektedir (Berghan, 2007: 18). Bu ise bir anlamda standartlaşmayı sağlayarak kitlelerin öngörülebilir olmasına imkân tanımakta ve iktidarın varlığı kadar kontrol gücünü de pekiştirmektedir.

Foucault'a göre cinsellik yoluyla kendini gösteren iktidar, özel olarak gerçekliğin bir ögesi olan cinsel organa ya da genel olarak cinsiyete yönelmektedir. Cinsellik iktidara göre dışta yer alan ve iktidarın dayatmasına maruz kalan bir alan değil; tersine iktidarın düzenlemelerinin sonucu ve aracı olan bir alandır. Ancak cinsiyet, iktidara oranla 'öteki', cinsellik içinde onun etkilerini yaydığı merkezdir (2007: 112). İşte tam da bu nedenle öngörülebilir 'net' çizgileri olması şarttır.

Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin alanında özdeşim kurma ve cinsel arzuyu anlamlandırma, kimliği tutarlı bir normatif ideale, kavranabilir bir bütünselliğe kavuşturma, öznenin temel sancısı haline gelmekte/getirilmektedir. Öznede *ben*, ötekilerin sahası belirlendiğinde *bendir*. Ben dışladıkça *bendir*. Kimlik, bu bitmeyen dışlamalar sürecinin bir sonucu, tamamlanmayan kişisel bir proje, meşruiyetini tabiiyetinden alan bir aidiyet sancısıdır. Dolayısıyla özne için normla ve normativiteyle girdiği ilişki kaçınılmaz ve devinimseldir (Çakırlar, 2008: 207). Burada Paul Feyerabend'in görüşlerini anımsamak ve (normativiteyi kuran) değerlerden bahsetmenin, insanın sürdürmek istediği ya da sürdürmek istediğini düşündüğü yaşam biçimini tanımlamasının dolaylı şekli (Aktaran: Weeks, 1998: 88) olduğunu vurgulamak önemlidir. Zira iktidar bu yolla, kimi değerleri kutsama ve kimilerini de yok etme/değersizleştirme yoluyla kitleler üzerinden varlığını sürdürmektedir.

Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkilemektedir. Bu sebeple (değerlerimiz etrafında oluşturduğumuz) temsiller, toplumumuzun düşünce, inanç ve kültüründen devralınarak içselleştirilmektedir. Temsiller, toplumun belirlediği rollerin ve kalıpların bir ifadesidir; ancak toplumun seçtiği bu roller zamanla kişilerin kendi tercihleri olarak algılanmaya başlanmakta: Toplum içinde yaşayan her bireyin kendi rolünün temsilcisi olması, bireyler tarafından doğal bir durum olarak görülmektedir (Balci, 2013: 26). Dolayısıyla tek tek her bireyde vücut bulan temsiller, toplumun normal ve anormal algısının cisimleşmiş halidir.

Bu noktada sıradışılık ise sıradan olma ile açıklanmaktadır. Sıradan/normal olma Heidegger'in 'herkes alanı' ile ilişkilidir. Gündelik hayat içindeki hemen her pratikte, her 'ben'in karşısındaki 'öteki' de aslında 'ben'dir. Bütün benler ve ötekiler herkes alanında birliktedir, dolayısıyla herkes ötekidir ve hiç kimse kendisi değildir. Birlikte olmanın içerdiği mesafelik, temelini birlikte olmanın sağladığı 'sıradan olma'da bulmaktadır. Sıradan olma, herkes alanını oluşturan özelliklerin başında gelmekte; toplumsal norm ve değerler, herkes alanını ayakta tutmaktadır. Sıradan olma kaygısı, insanın temel bir eğilimi olan bütün varlık alanlarının 'tekdüzeleşmesi' sonucunu açığa çıkarmaktadır (Yurdigül, 2008: 26).

Tüm bu anlatılanlar çerçevesinde bir filminden söz etmek ise yalnızca bir öykü, karakter, mekân ya da yaşam tarzını anlatmak değil; aynı zamanda, John Berger'in ifadesiyle, bu öğeleri yaşamımızdaki 'görme biçimi'dir. Her film herhangi bir tarihte, herhangi bir şeyi betimleyebilir ancak betimlediği şeyin sunum biçimi ve neden belirli bir tarzda sunulduğu büyük oranda farklılık göstermektedir (Corrigan, 2008: 38). Bir konuya özel bir anlam yüklenmesinde gözlenen bu farklılık ise dönemlerin hâkim bakış açılarına ve eğilimlerine tutulan bir ayna; ya da diğer bir deyişle perdeye yansıyan 'toplumsal gerçeklik'tir.

Belirtmek gerekir ki bir kültüre egemen olan ve toplumsal gerçekliğin perdedeki yansıması sayılan bu temsiller, politik önemi büyük olan bir mevzudur; zira tüm kültürel temsiller, politik duruşları biçimlendirmekte ve toplumsal yaşamın nasıl şekillendirilmesi gerektiğine dair söylemler oluşturmaktadır (Balcı, 2013: 27).

Sinemamızdaki travestizm olgusu bu açılardan ele alındığında ise karşımıza Althusserci anlamda bir ideoloji (Hitchcock, 2013: 83-91) ile sarmalanmış 'görme biçimi' çıkmaktadır. Türk Sineması toplumsal yapının bir uzantısı (ya da belki de bu yapının bir yaratıcısı) olarak travestizmi, reel açıklamalarından ve varoluş koşullarından koparmıştır. Sinemamızda travestizm, bireylerin gerçek durumlarıyla aralarındaki hayali ilişkinin zihinlerdeki temsili üzerine temellendirilmiştir. Bu ise klişelerin toplumsal arenadaki geçerliliğinin önünü açtığı gibi, hem birey hem de toplum açısından durumu daha kolay anlaşılabilir ve kabullenilebilir bir zemine oturtmuştur.

Sinemamızdaki temsillerinde travesti, hemen her zaman eklektik bir karakterdir ve bireysel bütünlüğünde toplumun idealize ettiği kadına ya da erkeğe ulaşma/dönüşme amacıyla hareket etmektedir. Böylece 'gerçek' bir insan olabileceğini düşünmektedir. Bu durum ise Althusser'in bir metaforu olan *çağırma* ile yakından ilgilidir. Travesti diğerleriyle karşılaştığı toplumsal arenada her boy gösterişinde bedensel ve ruhsal farklılıkları nedeniyle ötekileştirilmekte; kısaca herkes gibi 'sıradan' bir kimliğe sahip olamamaktadır. Oysa daha önce de vurgulandığı gibi toplum tarafından onaylanmamış/üzerinde uzlaşılmamış bir kimliğin 'yaşam şansı' yoktur. Travesti işte bu varoluş mücadelesinde şayet diğer bireylerin dışlayıcı söylemine kayıtsız kalmaz ve herhangi şekilde olursa olsun tepki verirse, işte o zaman çağırma metaforu devreye girmekte ve onu hâkim ideolojinin bir öznesi haline getirmektedir. Ne var ki söz konusu bu özneleşme süreci, travestiye dayattığı değerlerle onu aynı zamanda ideolojinin nesnesi de kılmaktadır. Zira Voloşinov'un ifadesiyle (2001: 125) birey, hiçbir zaman *sözcükler* söylemez ya da *sözcükleri* işitmez; yalnızca neyin doğru, iyi, önemli, hoş neyin yanlış, kötü, önemsiz ve nahoş olduğunu ve benzerlerini söyler ve işitir. *Sözcükler* her zaman davranış ya da ideolojiden türeyen içerik ve anlamlarla doludur. *Sözcükleri* anlama tarzı budur ve birey yalnızca davranışsal ya da ideolojik olarak kendisini bağlayan *sözcüklere* tepki vermektedir.

Dolayısıyla travesti, bir taraftan bu seslenişe karşılık vererek kendisini özne hissedecek; diğer taraftansa (bu seslenişin ardında yatan değerleri içselleştirdiği oranda) 'gerçeğe' ya da 'idealize edilene' yaklaşmak amacıyla görünümünü ne denli abartırsa, nesneleşme sürecini de o denli hızlandıracak ve üzerindeki tahakkümü de sağlamlaştıracaktır.

Butler bu durumu şöyle açıklar: Bireyin 'tutarlılığı' ya da 'sürekliliği' birey olmanın mantıksal ya da analitik özellikleri değil; daha ziyade, toplumsal olarak tesis edilen ve sürdürülen idrak edilebilirlik normlarıdır. 'Kimlik', onu istikrarlı kılan cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden güvenceye alındığı müddetçe, kişi gibi görünen fakat kişilerin tanımlanmasını, kültürel olarak idrak edilebilmeyi sağlayan toplumsal cinsiyet normlarına uymayan, toplumsal cinsiyeti 'tutarsız' ya da 'süresiz' olan varlıkların kültürel alanda belirmeleri 'kişi' mefhumunun kendisini şüpheli bir hale sokmaktadır (2012: 66).

Cinsel kimliğin oluşumunda benlik ve toplum birlikte, ayrılamaz şekilde, diyalektik bir ilişki içinde çalışmaktadır: Zira cinsel kimlik bir kez şekillendikten sonra onu şekillendiren topluma geri dönmektedir. Bireysel cinsel kimlik, toplumsal cinsiyetten dolayı varlık gösteren bir yapıdır. Fakat toplumsal cinsiyet de sadece fertlerin kendiliklerini ve bireysel cinsiyetlerini idrak ettikleri zaman ve toplumsal cinsiyeti referans göstermeleri halinde mümkündür. Eşdeyişle kimliğin oluşumunda geçerli olan kişisel kimlik ve sosyal kimlik arasındaki paradoksal ilişki, cinsel kimliğin oluşumunda da etkilidir (Yurdigül, 2008: 31).

Bu bağlamda Türk Sineması'na dönülecek olursa, psikolojik boyutları ve toplumsal içeriğiyle (görece) gerçek bir travesti filminden bahsedebilmek için 1992 yılının beklendiği görülecektir. Filmin yönetmeni Orhan Oğuz, *Dönersen Islık Çal* için "Bir travesti filmi değil bu; bir dostluk filmi" dese de: Film, genel atmosferiyle bir travesti filmidir. Filmin ana kahramanları, yaşam biçimleri, hikâyenin geçtiği çevre ve hikâye örgüsü bu nitelemeyi yapmaya olanak tanımakta ve filmi benzerlerinden ayırarak bir 'ilk deneme' olarak öne çıkarmaktadır (Özgüç, 2006: 61-63).

Dönersen Islık Çal, sinemamızda önceleri de görülen ancak bir türlü yapay bir kılık değiştirme ve güldürü unsuru olma işlevinden öteye gidemeyen travestiliği ilk kez gerçek bir zeminde ele alma başarısını ve cesaretini göstermiştir. Filmin başrol oyuncusu *Fikret Kuşkan* ise abartıya ödün tanımayan tavırlarıyla, etiyle kemiğiyle, tüm gerçekliğiyle perdede izlediğimiz ilk travestidir (Evren, 1995: 67). Ancak film konusunda herkes aynı fikirde değildir.

Sinema yazarı Atilla Dorsay, *Dönersen Islık Çal* için 'marjinallik modasına uymuş ancak sanatını konuşturamayıp klişelerin kısılcığında kalmış bir yönetmenin özgünlüğe erişememiş filmi' yorumunu yapmaktadır. Dorsay'a göre, Oğuz, ele aldığı zengin malzemeye rağmen; zekâ ve duyarlılık ürünü herhangi bir şeyi perdeye yansıtmadığı gibi, çekimlerde ve anlatıda da kolayca kaçmış, sinemasal değeri olan tek bir sahne bile ortaya koyamamıştır (Dorsay, 2005: 61).

Türk Sineması'nın koşulları içinde böyle bir filmin fikri bile takdire şayandır ancak Dorsay'a katılmamakta elde değildir; zira O'nun da belirttiği gibi film pek çok açıdan klişelerin batağına saplanmıştır. Oğuz, bu filmle travestizmi bir güldürü unsuru olmaktan çıkarmış ve travestilerin de insan olduğu gerçeğini seyirciye anımsatmıştır; ancak filmi çözümlerken görüleceği gibi, onlarla ilgili stereotipleştirmelerden de uzak duramamıştır. Söz gelimi, bu filmde de travestiliğin sebebi çocuk yaşta yaşanan olumsuz bir cinselliktir; bu filmde de travesti kendisine güvenilemeyecek, karşısındakini yarı yolda bırakacak kişidir; şiddete eğilimli ve dengesiz bir ruh hali içindedir. Daha yumuşak, naif ve romantik gibi görünse de zor da kaldığı anlarda ekranlardan bilinen o hırçın ve saldırgan erkeksi tavır gözlenmektedir. Arsızdır. Örneklerde de görüleceği gibi bunlar genelin zihninde zaten 'verili' olan temsillerdir. Bu açıdan film, söylemsel bir yeniliği temsil etmemektedir. Filmdeki travesti karakteri görünümünün sadeliği dışında seyirciyi pek de şaşırtmamakta, çoğu zaman beklentilere ve kabullere uygun davranmaktadır.

Diğer taraftan film, başta travesti karakteri olmak üzere neredeyse tüm karakterlerinde ve bunlar arasındaki ilişkilerde, ötekiliğin ve ötekileştirme üzerinden bir kimlik edinmenin somutlaşmış başarılı bir örneğidir.

Filmde yer alan ana karakterlerden sadece ev sahibesi Madam Lena'nın ve pezevenk Adıgüzel'in ismi geçmekte; tüm diğer karakterler film boyunca isimsiz bir varoluş sergilemektedir. Fahişenin, travestinin, hizmetçinin ve cücenin adı yoktur ve bu yokluk manidardır. Bilinçli bir seçim midir bilinmez ama bu dört karakterin bir isme sahip olmaması, onları izleyicinin zihninde farklı bir yere konumlandırmakta ve özdeşlik kurmayı zorlaştırmaktadır; zira onlar 'insan' gibi algılanmamaktadır. Fahişe sanki doğduğu gündün beri fahişedir, hizmetçi keza öyle. Travesti ve cüceyse fiziksel özellikleri nedeniyle sanki birer ucubedir, 'normal' insanlarla bir arada olsalar ya da biraz fazla yakınlarsalar sanki herkesi kendilerine benzeteceklerdir. Zira aykırı bir şekil görüntüsü, fiziki saldırı benzeri bir şiddetin taşıyıcısı gibi, ötekinin tüm masumiyetine rağmen agresyonu gündeme getirmektedir (Ancet, 2010: 14). Bu nedenle toplumun ötekisi olmaktan başka çareleri yok gibidir. Bu dört karakter isimsizdir ve bu belirsizlik onları tüm yaşam alternatiflerinden dışlamaktadır. Onlar için başka bir dünya tahayyülü ancak uzak bir 'keşke' olarak vardır. Bu da seyircinin zihninde onların toplumsal konumunu doğallaştırmakta ve alternatif bir söylem üretebilme ihtimallerini dahi yok etmektedir. Film bu açıdan fazlasıyla muhafazakârdır.

3. Film Analizi: *Olay Örgüsü, Diyaloglar, Temalar*

3.1. *Dönersen Islık Çal*

Orhan Oğuz'un 1992 yılında çektiği *Dönersen Islık Çal*, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bir barda barmenlik yaparak hayatını kazanan bir cüceyle, aynı sokaklarda seks işçisi olarak çalışan bir travestinin öyküsüdür.

Film gökyüzüne yönelmiş bir kameranın çektiği bulut görüntüleri ve bu bulutlar hakkında konuşan bir çocuk sesiyle açılır. Devamında ise kamera çocuğa döner ve arkadan gelen nefes sesleri eşliğinde çocuğun ağzından 'Mustafa Abi sen beni düzüyor musun?' cümlesi dökülür. Böylece başlayan film, bize ana karakterlerinden birini, geleceğin travestisini tanıtır. Bu açılış, daha ilk sahneden filmin bir klişeler bekçisi olacağını sinyallerini verir ve yukarıda travestizmin temellendirilmesi ile ilgili anlatılan her şeyi tekrarlayan bir örnek olarak seyircinin karşısına dikilir.

Benzer bir döngü, öteki ve travestizmin kuramsal bağlamında düşünüldüğünde film boyunca kimi noktaların ön plana çıkmasında da gözlenmiş ve bunlar, tema olarak nitelenip film analizi bu temalar eşliğinde gerçekleştirilmiştir.

3.1.1. Tema I: *Ötekinin Ötekileştirilmesi*

Filmin iki ana karakteri arasındaki ilişki, tesadüfi bir karşılaşmayla başlar. Cüce, bir gece sabaha karşı işten eve dönerken, sokak serserilerinin saldırdığı ve 'gerçek' bir kadın sandığı travestiyi görür. Onu serserilerin elinden kurtararak evine götürür ve misafir eder. Bu 'kadın'a

önce ne kadar güzel olduğu hakkında iltifatlar eden cüce, onun aslında bir erkek olduğunu anlayınca büyük şaşkınlık yaşar ve ona çok çirkin olduğunu, midelerini bulandırdığını söyler. Travesti ise “*bana çirkin diyene bak, sen hiç aynaya bakmıyorsun galiba! Çirkin olan ben miyim yoksa sen mi şu şekilsiz vücudunla... Zavallı insan müsveddesi!*” diyerek cüceye karşılık verir. Cüce travestiyi, “*defol, sapık aşağılık fahişe*” sözleriyle evinden kovar. Travesti, gecenin o saatinde gidecek yeri olmadığını, sabah gideceğini söyleyerek cüceyi geceyi orada geçirebilmek için ikna eder ve ona “*sabah istesen de durmam zavallı küçük dev adam*” diyerek konuşmanın geçtiği mutfaktan ayrılıp salona döner.

Burada Oğuz, toplumsal kabullerin ve değerlerin; beğenilerimiz, duygularımız ve yargılarımız üzerindeki belirleyiciliğini olduğu kadar hayli kısa bir zamanda bunları nasıl değiştirebileceğini de çok çarpıcı bir şekilde göstermiştir. Cücenin estetik bağlamda beğendiği ve olumlu duygular hissettiği sonuç itibarıyla bir insandır ve onun cinsiyeti estetik değerini azaltmamalıdır. Ancak böyle olmaz ve cüce kadın olduğunu düşünürken hayranlık beslediği travestiye erkek olduğunu anlayınca tiksintiyle yaklaşır. Oysa cüce, her insan gibi maddeye/bedene yönelmiş bir beğeni sergilemektedir ve kadın, erkek ya da travesti olmak maddenin temel niteliklerini/estetik yapısını değiştirmemektedir. Ne var ki beğenilerimiz bağımsız ve saf yargılar değildir; toplumsal kabuller dâhilinde ve belli ideolojilerle sarmalanmış biçimde gelişmektedir. Pierre Bourdieu’nun da dediği gibi, *beğeni sınıflandırmakta ve sınıflandırıcıyı da sınıflandırmaktadır*. Bu sınıflandırma ise bir ‘öteki’ için bile toplumsal normlardan ayrı ya da onlara karşıt olmamaktadır. Bu durum kimliğin inşasında nelerin göz önüne alınacağı, nelerin ise göz ardı edileceği konusunda önemli bir süzgeçtir. Zira Voloşinov’un da vurguladığı gibi (2001: 148), toplumsal durum, sözcelemi şekillendirmekte ve isteğini şu ya da bu şekilde ama mutlaka kabul ettirmektedir. Yukarıdaki sahnede dikkat çeken bir diğer unsur ise toplum tarafından fiziksel özellikleri nedeniyle dışlanan travesti ile cücenin de kendi varlıklarını ortaya koyarken aynı tavrı sergilemesi ve birbirlerini bu yolla ötekileştirmesidir.

Yurdigül bu durumu şöyle açıklar: Sosyal yaşam daima bireyin diğerleriyle arasındaki ilişki ve bu ilişkide dikkate alınan referanslar bağlamında oluşan bir yapıdır. Bunlar bireyin kimliği üzerinde bir tehdit unsuruna dönüştüğünde ise farklılaşma arayışı başlamaktadır. Kendi kişiliği ya da kendisiyle özdeşleştirdiği kişilikler hakkında olumsuz ve/veya tehditkâr enformasyonlarla karşılaşan birey, durumunu kendinden daha kötü ya da aşağı düzeydeki bireylerle kıyaslama yoluna gitmekte: İyi ve olumlu olma güdüsü tehdit edildiği andan itibaren, daha alt konumdakilerle kıyas yapma, küçümseme ve hatta zarar verme güduları devreye girmektedir (2008: 18). Kısacası, Simmel’in ifade ettiği gibi, “*olumsuzlama dünyanın en basit şeyidir. Bu yüzden bir hedefte anlaşılamayan herkes burada buluşmaktadır*” (Aktaran: Baudrillard, 2012: 71).

3.1.2. Tema II: Hegemonik Erkeklik Baskısı

Travesti geceyi cücenin evinde geçirir. Bu süre zarfında cüce kandırıldığını düşünmekte ve uyuyamamaktadır. Cüce terasta köpeğiyle oturarak rakı içerken kendi kendine konuşmakta ve travestinin haklı olduğunu, hatta kendisinden başka herkesin haklı olduğunu

bir tek onun suçlu olduğunu, çok çirkin olduğunu ve bu yüzden yalnız olduğunu söylemektedir. Bu arada aşağıdaki sokağı kolağan etmekte ve kendisini güçlü hissettiren belki de tek nesne olan düdüğünü çalmaktadır. Cüce travestiyi de bu düdük sayesinde kurtarmıştır. Düdüğün sesini duyanlar bir bekçi ya da polisin geldiğini sanmakta ve şayet negatif bir eylem içerisindelirse hemen buldukları yeri terk etmektedirler. Cüce, Beyoğlu'nun arka sokaklarında geceleri kendini böyle korumaktadır.

Cücenin kendi kendine sarf ettiği sözler, tam da daha önce bahsedilen ideoloji ve çağırma metaforu arasındaki ilişkiye denk düşmektedir. Cüce, kendisine dair fikirlerini, toplumsal bakışın süzgecinden geçirerek kurmakta ve kendi fikirleriymişçesine içselleştirmektedir. Toplumsal ve varoluşsal gerçekliğiyle arasındaki ilişki o denli perdelenmiştir ki yalnızlığının sebebini toplumun ona affettiği çirkinlikte bulmaktadır. Ancak ne kadar çirkin olursa olsun, sonuçta o bir erkektir ve güçlü olmak 'zorundadır'. Fiziksel nitelikleriyle elde edemediği gücü ise başka bir güç erki olan bekçinin zihinlerdeki suretine bürünerek elde etmektedir. Böylece kendine özgü bir erkeklik kurgusu yaratmakta ve bu kurgu içinde kendini güvende hissetmektedir. Bu küçük oyun, öteki olan cücenin kimlik inşasında büyük bir adımdır.

3.1.3. Tema III: *Toplumsal Onay Arzusu*

Salonda uyuklamakta olan travesti düdüğün sesine uyanır ve cücenin uyumadığını fark ederek terasa çıkar. Cücenin içtiğini görünce mutfaktan bir bardak almaya gider, 'beni anlamadın ya ben ona yanıyorum' şarkısını söyleyerek geri döner ve 'cam cama can cana' diyerek kadeh tokuşturur ona eşlik eder. Karşılıklı içtikleri sırada cücenin boynunda asılı düdüğü fark edip ne olduğunu sorar. Cüce şu cümlelerle açıklar: "*Benim koruyucum. Biliyorsun gece sokaklar tekin değil, hırlısı hırsızı belalı sapığı var. Sokak fareleri duyunca beni bekçi zannedip en cesuru bile çil yavrusu gibi dağılır önümde, ben de rahat rahat geçerim*". Travesti bunu duyunca kendisine saldırdıkları sırada duyduğu düdük sesini de cücenin çıkardığını anlar ve sevinçle cüceye çok zeki ve müthiş olduğunu, canı olduğunu söyler. Bu sözler cücenin yüzüne gururlu bir gülümseme olarak yansır ve travestiye yönelik bakışlarındaki ifade yumuşar.

Travestinin terasa çıkarken söylediği şarkı aslında onun topluma karşı kendisini konumlandırışıdır. Bu şarkıyı travestiden filmin ilerleyen sahnelerinde yine duyarız. Travesti içten içe de olsa aynı kaderi paylaştığını bildiği cücenin bile onu anlamayıştan yakındır. Bu tüm toplumun ona düşman olduğu algısının bir yansımasıdır. Travesti ötelenmişliğinden ötürü kimseye güvenmemekte ancak her insan gibi onaylanmak, benimsenmek ve olduğu gibi kabul edilmek istemektedir. Bu durum, kimliğin toplumsal bir uzlaşım/onay olduğu savını anımsatır.

3.1.4. Tema II: *Hegemonik Erkeklik Baskısı*

Sonraki sahnede cüce bir odada tek başına spor yaparken görülür. Kaslı kolları dikkat çekmektedir. Anlarız ki sabah olmuştur ve bu sabah sporudur. Daha sonra cüceyi mutfakta görürüz, bir tepsiye hazırladığı kahvaltıyı alarak travestinin uyuduğu salona götürür ancak

kapıyı açtığında onun çoktan gitmiş olduğunu görür. Bir salona bir de tepsiye bakar, yüzünden hayal kırıklığı okunmaktadır. Yatak odasına döner ve uyur.

Akşam uyanıp işe gitmek üzere apartmandan çıkarken alt katında oturan fahişe ile karşılaşır. Fahişe kapı önünde içerideki kocasının/pezevenğinin çıkmasını beklemektedir. Kısa bir selamlaşma konuşmasından sonra cüce apartmanı terk eder ve fahişenin kocası dışarı çıkar. Fahişe ona “*sen adam olmazsın, şu adama bak enik kadar en birinci barlarda çalışıyor, seninse bir boka yaradığın yok*” diyerek çıkar. Sonrasında adamın kadını sattığını görürüz ve kamera alışverişin yapıldığı sokaktan cücenin çalıştığı bara atlar. Cüce rutin bir iş gecesinde görülür ve bitiminde sokaktaki bir ATM’den para çekerek eve dönmek için yürür. Yürürken birkaç adamı bir travesti için pazarlığa tutuşmuşken görür ve düdüğünü çalarak uzaklaşmalarını sağlar. Peşi sıra ise kendi kendine keyifle “*sizi sapık çil yavruları sizi, nasıl kaçırdım*” diye söylenir. Tekrar yoluna devam ederken önünden koşarak iki adam geçer ve arkasına döndüğünde birinin diğerini kıştırdığını ve bıçakladığını görerek yine düdüğüne davranır ancak çalmaya cesaret edemeyerek arkasını döner ve bir duvara kapanarak çaresizliğine ağlamaya başlar.

Cüce boyunu uzatmak gibi kendi çabasıyla erişebileceği bir fiziksel dönüşüm ihtimalinden yoksun olsa da; erkekliğin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen kaslar için düzenli olarak spor yapmaktadır. Bu kaslar ve her antrenman sonrası cücenin yüzünde beliren memnuniyet dolu gülümseme onun toplumsal kabullere uygun erkeklik idealine bir yönüyle olsa da yaklaşması demektir. Zira Atay’ın da altını çizdiği gibi, erkeklik bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır (2004: 14). Kişi bu toplama ne kadar uygun olursa kendi gözünde ve diğerlerinin gözünde o kadar onaylanmaktadır. Cüce de birçok başka faktörün yanı sıra kasla fiziksel görünürlük elde eden ve erkeklikle özdeşleştirilen gücün peşindedir. Fahişenin kocasını yermesine ve cüceyi yüceltmesine neden olan da yine bu ‘güç’tür. Erkeklik fiziksel olduğu kadar maddi güçle de bir anılmakta ve birinci sınıf bir barda iş sahibi olmak cücenin içinde yaşadığı sosyal çevrede ona değer kazandırmaktadır. Bu bağlamda erkek ‘olmak’, bir erkek referans topluluğu tarafından kişinin erkekliğinin onaylanmasına dayanmaktadır. Erkekliğin oluşması sosyal bir süreçtir. Dişiliğin tersine erkeklik verilir; bağışlanan bir şey olduğundan ötürü de verildiği gibi geri de alınabilir (Real’den Aktaran: Atay, 2004: 26). Erkekliğin söz konusu kaypak zemini, cücenin travestilerle birlikte oldukları için sapık nitelemesiyle aşağıladığı ve değersizleştirdiği diğer erkekler üzerindeki küçümseyici bakışında ve hemen peşi sıra gözlerinin önünde işlenen bir cinayete müdahale edemeyişinin yarattığı çaresizlik gözyaşlarında açıkça görülmektedir. Erkeklik belki de en çok erkeği ezmektedir.

3.1.5. Tema IV: Kentte Yaşam, Yalnızlık ve Yabancılar

Sonraki sahnede cüceyi evinin terasında yine tek başına içerken görürüz. Bu sırada köpeğiyle dertleşir, dışarının karışıklığından kimin ne olduğunun belirsizliğinden bahseder. Ne olup bittiğini anlamadığını, dışarda onlara hayat olmadığını söyler. “*Baksana yeni dostumuz da unuttu bizi*” diyerek travestinin dönmemesine de sitem eder. Sonra kirasını ödemek üzere

aynı apartmanda oturan bir Rum olan ev sahibesi Madam Lena'ya gider. Madam yaşlı bir kadındır ve o sırada yatağındadır, cüceyi de yanına oturtur ve sohbet ederler. Bu sırada Madam'a şarap getiren hizmetçisi odadan çıkarken aynanın önünden bir mücevheri alarak göğsüne saklamak ister ancak Madam aynadan görür ve onu yerine bırakarak çıkmasını söyler. Cüce hayretle Madam'a bakar. Madam, bunun hizmetçisiyle arasındaki bir yalnızlık oyunu olduğunu anlatır, *"o mücevherlerimi çalmaya çalışır ben görürüm bazen de götürmesine izin veririm"* der. Cüce *"ama bu resmen hırsızlık"* diyerek bir kez daha şaşkınlığını belirtir. Madamsa *"bu sadece bir oyun, bir ölüm oyunu, kapının altından o güzel ışığın süzülmesi için, canlı durması için bir oyun"* der.

Burada, kent yaşamı içinde kendi yalnızlığına gömülen atomize olmuş bireyleri ve bu bireylerin toplumsallaşma ihtiyaçları dolayısıyla geliştirdikleri hayatta kalma stratejilerini görürüz. Birincil ilişkilerin yerini ikincil ilişkilere terk ettiği kent yaşamında bireyler, hem bilmedikleri diğerinden ürkek bir çekingenlikle uzak durmakta hem de diğerinin varlığını arzulamaktadır. Bu arzu, çoğu kez toplumsal hiyerarşide bireyin kendi benliğini konumlandırma çabası olarak açığa çıksa da, kökeni aslında çok daha insani bir yere uzanmaktadır. Her biri kendi kozasına çekilmiş birer ipek böceği misali apartman katlarında bir başına yaşayan bireyler için, içine düştükleri yalnızlığı paylaşmak, başka bir nefesle bir nebzedede olsun yalnızlığı aşmak asla doyurulmayan lanetli bir açlık hissi gibidir. Kentte, bir umudun peşinde süregelen yalnızlığını kovalayan bireylere rastlamak çok olasıdır.

Cüce'yi çoğu zaman yalnız olsa da sürekli rakı sofrasında içerken görmekse onun erkeklik idealine dair bir başka ritüelin ifadesidir. Cüce, tüm diğer 'gerçek' erkekler gibi, düzenli olarak içmekte hatta içkilerin en serti kabul edilen rakıyı tercih etmektedir. Ve yine tüm 'gerçek' erkekler gibi yalnızlığı yalnızca köpeğiyle paylaşmakta, dertlerini bir tek ona anlatmakta, dışarıya hiçbir açık vermemektedir. Cüce de travesti gibi toplumca kabul edilmemenin sancısını çekmektedir. Bu nedenle evinin dışındaki mekânlarda ve özellikle diğer bireylerle temasta bulunabileceği sokaklarda mümkün olduğunca az vakit geçirmektedir. O'nun için dünya, evinin ve çalıştığı barın sınırları kadardır. Cücenin görece en sık görüştüğü ve yanında en rahat olduğu insan onu bir anne şefkatiyle kucaklayan ve kendisi de bir öteki olan Madam Lena'dır. Cüce, Madam'la en çok yalnızlığı paylaşmaktadır. Belki de O'nu gördüğünde, O'nun nefes almak için hizmetçisinin varlığına bağlı olduğunu sezdiğinde, kendi eksikliklerini unutmaktadır. Zira cücenin yalnızca kimliği diğerlerinin onayına muhtaçken, Madam'ın hayatı hizmetçisine mahkûmdur. Ancak burada vurgulamak gereken önemli bir nokta da şudur; hizmetçinin hareket ve yaşam alanı da onun patronu olan Madam'ın izin verdiği kadardır. Madam görmezden gelirse bir mücevher daha edinebilmekte, Madam O'nun o evde kalmasını istediği sürece orada yaşayabilmektedir. Görüldüğü gibi en zayıf olan bile kendinden bir şekilde daha zayıf olanını bulmakta ve onun üzerinde kurduğu tahakkümle kendi gücünü sınamakta, kimliğini yeniden ve yeniden yapılandırmaktadır.

3.1.6. Tema II: Hegemonik Erkeklik Baskısı

Yeni bir sahnede cüceyi kendi evinde telefonda markete yiyecek sipariş ederken izleriz. Telefonu kapatınca çalmakta olan müziğin sesini biraz daha açar ve dans ederek evin içinde

dolaşır. Bu sırada kapı çalar, gelen alt kat komşusu fahişedir. Cüce'ye cilveli bir şekilde 'küçük adam' diye hitap ederek kahve ister. Üzerinde kısa bir gecelik ve önu açık bir sabahlık vardır. Cüce kahve getirmek için mutfağa gidip döndüğünde onu kapıda bulamaz ve kapıyı kapatarak salona döner. Fahişe salonda sabahlığını çıkarmış, şuh bakışlarla oturarak cüceyi beklemektedir. Fahişe cüceye iç geçirerek "hadi gel yanıma" der, cüce ise "ne demek istiyorsunuz?" diye sorar. Fahişe cüceyle cinsel ilişkiye girmek istediğini belirten cümleler sarf eder. Cüceyse bunun doğru olmadığını, evinden çıkmasını söyler. Fahişe isteğini tekrar eder, cüce tedirgin olarak yine "çık evimden" der; bu sırada zil çalar ve fahişe bir cüce tarafından reddedilmesine kızıp "sen bilirsin koçum" diyerek eşyalarını toplarlar, bir taraftan da "bedava buldun da..." diye söylenerek kapıya yönelir. Gelen marketin çırağıdır, fahişe kapıdan çıkarken cüceye döner ve aşağılayıcı bir ses tonuyla "kahve için teşekkürler küçük adam" diyerek evine iner.

Fahişe için başlangıçta fiziksel özellikleri nedeniyle bir fantezi unsuru ve kocasıyla kıyasladığında bir cazibe merkezi olan cüce, onu reddettiği andan itibaren artık bir alay ve tiksinti konusudur. Herkes gibi fahişe de arzulanmak ister, arzulayan bir cüce olsa bile... Zira cüceyi sarmalayan ve 'bedava bulduğu halde' fahişeye dokunmasına engel olan toplumsal değerler, bir kadın olarak fahişeyi de etkilemektedir. Cüce, fahişeyi bir erkeklik gösterisi olarak anlamlandırılan cinsel ilişkide başarısız olma korkusunun ve bu ilişki sırasında bir başka bakış altında iyice küçülecek olan organının yaratacağı utancın etkisiyle reddetmiştir. Kendini başkalarının gözünde erkek kılamayan cüce, en azından zihninde ve kendi gözünde erkek olmak, erkeklik idealini korumak istemektedir.

3.1.7. Tema II-III: Hegemonik Erkeklik Baskısı ve Toplumsal Onay Arzusu

Cüceyi tekrar çalıştığı barda görürüz. Sabahında hala bardayken kapıda travesti belirir. Cüce bir masada tek başına oturmakta, içmekte ve gazete okumaktadır, yanına oturur ve ona eşlik eder. Konuşurlarken cüce içme sebebini anlatır, tüm şehir bakacak bana diye hayıflanır. Travesti de "sen hiç bu şehirden kovuldun mu?" diye sorar. Cüce kovulmadığını ama kovulsaydı bir daha adımını atmayacağını söyler. Travesti de "pis küçük adam gururu" diyerek dalga geçer ve "benim gururum yok öyle mi?" diye sorar. Cüce öyle demek istemediğini söylediğinde travesti "sana her gittiğin yerde garip garip bakıp alay etmiyorlar mı kıçımın padişahu" diyerek kahkahalar atar. Sonra "ben senin yerinde olsam intihar ederdim" diyerek içmeye devam eder. Cüce sessiz ve utanmış haldedir. Travesti iyice üstüne giderek "boş ver bu insanları senin ufaklık ikimize de yeter" der ve kahkahayı basar, sonra bir çocukmuşçasına cücenin burnundan makas alır. Cüce, gurur yapmadığını, ona kızmadığını sadece düşündüğünü söyler. Travesti bunla da dalga geçer ve "aaa küçük adam düşünürmüş de" der, sanki cücenin beyni yokmuş ya da düşünmeye yetmezmiş gibi. Cüce anlatmaya başlar, "biliyor musun yıllardır barda envai çeşit insanla karşılaştım, çoğu senden daha kadın benden daha cüceydi. Önemli olan sahicilik, dostluk" diyerek travestiye kadeh kaldırır. Travesti cüceyi kucakladığı gibi kalkar ve "yürü lan gidiyoruz, hep gece yürüyecek değiliz ya biraz da güneşe doğru yürüyelim" diyerek dışarı çıkartır. Cüce "senin de boyun ikimize yeter" der ve gülüşürler. Sonra gün ışığında el ele Beyoğlu'nda

yürürken izleriz onları. Gelen geçen bakmaktadır, bazıları peşlerine takılır, etraflarını sarar. Travesti korkar ve cüceyi kucaklayarak kaçır.

Burada, cücenin şehrin bakışlarına karşı cesaret toplamak için içtiğini anlatması, aslında ulaşmaya çalıştığı erkeklik idealini ve bu ideale asla ulaşamayacağını bilen benliğini koruma çabasıdır. Zira Atay'ın da ifade ettiği gibi erkeğin yaşamı, taşıyıcısı olduğu iktidarı hayata geçirme yolunda ömrü boyunca, ötekilerin bakışları altında ezildiği, o bakışları tatmin etme, 'insanları kendine güldürmeme' yolunda kendi benliğini yok ettiği bir cenderedir. Aslında söz konusu olan erkeklik kimliği altında insan benliğinin ezilmesidir (2004: 25). Travesti, kendini cüce karşısında üstün gördüğünü hissettiren saldırgan sözleriyle bir anlamda daha dışarı çıkmadan bu benliği ezer ve canı yanan cüce, acı içinde gerçeği sezerek mühim olanın fiziksel görünüm olmadığını, peşinden koştuğumuz idealler olmadığını söyler. Ancak söylemle eylemin her zaman birbirini desteklemediği gibi, cüceyle travesti de onları kendinden saymayan sokağın kalabalığına karıştıklarında maddi gerçekliğin tasavvur ettikleri gibi olmadığını görür ve kaçmak zorunda kalırlar. Bu durum, kimliklerin toplumsal uzlaşının izin verdiği ölçüde açığa vurulmasını somutlar ve toplum, ötekisini ancak karanlıkta görmeyi arzular; zira ötekinin varlığı, bir anlamda bütünü kimliğine, geçer akçe oluşuna yönelmiş bir tehdittir.

Connolly bu durumu şöyle açıklar: Doğal ya da içsel bir kimliğin yokluğu olasılığı, dışlayıcı bir kimliğin kendi oluşturduğu farklılıklarla ilişkisi her zaman bir iktidar boyutunu içermektedir. Eğer bir toplumun elverişli kıldığı kimliklerle insandaki bu olanakları aşan, onlara direnen veya onları yadsıyan şeyler arasında her zaman bir ayrılık varsa, doğru kimliğe sahip bulunduğu iddiası oluşturduğu ötekinin gölgesi tarafından sürekli zor duruma düşürülmektedir (1995: 94). Ötekini gün ışığında, tüm gerçekliğiyle görmek, buna izin vermek toplumun kendi kimliğiyle ve doğrularıyla yüzleşmesi, saklamaya ya da yok saymaya çalıştığı aksak yanlarıyla temas etmesi demektir. Bu nedenle sokaklar gündüzleri 'herkesin', geceleri ise hırsızların, sapkınların, dönmelerin, kısacası toplumun ıslah edemediği 'ötekilerin' dir.

3.1.8. Tema I-II: Ötekinin Ötekileştirilmesi ve Hegemonik Erkeklik Baskısı

Sonraki sahnede cüceyi pijamalarıyla evde görürüz, kapı çalar gelen travestidir. Cüce içeri koşarak açık olan demir bir kapıyı kilitler. Travesti merakla yanına gelir ve "odada ne var?" diye cüceyi sıkıştırır. Cüce "eski şeyleri koyduğum bir depo" diye geçiştirir. Bu arada travesti dışarıya döner ve fahişenin kocasını "gelsene" diyerek içeri alır. Cüce onları buyur eder ve mutfağa bir şeyler hazırlamaya gider. Pezevenk ve travesti eski arkadaştır, cücenin terasında hep birlikte oturur ve içerler. Travesti pezevenkle kadeh tokuşturup cüceyi yok sayınca cüce bozulur, zaten muhabbet de iki eski arkadaş arasında dönmektedir. Pezevenk sarhoştur, bıçağını çıkarır ve 'ben delikanlıyım' diye naralar atar. Travesti cücenin tedirgin olduğunu görünce pezevenki evine götürür. Terasta yalnız kalan cüce pezevenkin devirdiği sandalyeyi düzeltir, rakı bardağını ise yere fırlatır. Sonra yerine oturup içmeye devam eder. Travesti yanına gelir tekrar ve arkadaşını anlatır, iyidir aslında der, çocukluktan beri tek dostu olduğundan ama karısının onu çok üzdüğünden bahseder. Cüce de küskün ve kırgın bir tavırla "orospunun iyisi mi olur" der. Bu arada yağmur başlar ve travesti cücenin itirazlarına

aldırmadan onu kucaklayarak dans edip, cüceye *"hep sakin olma, sev, ağla, ağlat... hayat bu!"* der.

Burada cücenin bakışlarından pezevenğin varlığından haz etmediği ancak travestinin dostluğu için ona katlandığı okunmaktadır. Travesti gerçek bir kadın olmasa da, Madam'dan sonra cücenin yakınlık kurduğu tek kadındır ve onun arkadaşlığını bir başka ve cüce açısından 'gerçek' bir erkekle paylaşmak, cücenin erkeklik onurunu zedeleyen bir durumdur. Zira erkeklik katı kuralları olan bir bölgedir ve dengede tutmak hassasiyet kadar sürekli bir çaba da istemektedir. Başka bir erkekle aynı rakı masasını paylaşmak bile cücenin iktidarına ve iktidar alanı olan evine yönelik bir tehdittir. Bu nedenle cüce, pezevenk gider gitmez bardağını fırlatıp atar ve devirdiği sandalyeyi düzeltir; kontrolü tekrar kendinde hissettikten sonra da yerine oturup içmeye devam eder.

Cücenin travestiye söylediği *"orospunun iyisi mi olur?"* lafı ise manidardır. Böylece cüce, travestiye pezevenkle yakınlık kurarak onun dostluğunu suiistimal ettiğini ve ona güvenmediğini ima etmektedir. Ayrıca orospunun daimi kötülüğü, toplumsal izdüşümü olan bir kanaattir. Jones'un altını çizdiği gibi, özellikle moderniteyle beraber kadın cinselliği etrafında kurulan anlamlar, 'bakire/anne/fahişe' üçlemesini kadınların önüne model olarak koymaktadır. Bu üçlemedeki fahişe ise diğer iki kategorinin saygınlığının garantisidir zira, kadın cinselliğinin toplumdaki sunumu ya da pratiği 'orospu' bedeninin sembolik işlevleriyle düzenlenmekte ya da yasaklanmaktadır (Aktaran: Zengin, 2009: 267-269). Bu nedenle, kutsanan kadınların daimi iyiliği için orospu daimi kötü olmak zorundadır. Her kimlikte olduğu gibi burada da karşıtlıklar üstünden gidilmekte ve 'biz'e ait kabul edilmeyene tüm olumsuz sıfatlar yüklenmektedir. Dolayısıyla Yanık'ın vurguladığı gibi, ontolojik anlamda, 'biz' nasıl bir bütünlük ve kolektivite içeriyorsa, 'öteki' de bu türden bir birlikteliği içermek zorundadır. Farklılık ve çeşitlilikten ziyade bir bütünlük olan öteki, bizim kabul etmediği pejoratif/kötüleyici-küçümseyici anlamların tamamını içermektedir (2013: 87).

Travestinin cüceye *"hep sakin olma, sev, ağla, ağlat... Hayat bu!"* demesi ise provokatiftir ve Adornocu bir gönderme barındırır. Cüce o denli kapalı ve rutin bir hayat yaşamaktadır ki neredeyse her adımı kestirilebilir ve bellidir. Travesti, cüceye bu kadar kontrollü bir yaşamın yaşam olmadığını, insanın doğasına aykırı olduğunu ve anlamsızlığını gösterir.

3.1.9. Tema V: *Fallusun Anlamı*

Devamında cüce bornozuyla salona gelir. Onu öyle gören travesti *"senin çükün de yoktur"* diye laf atar ve *"bakacağım"* diyerek cüceye yaklaşır. Cüce kaçmaya çalışır, ama travesti yakalar ve zorla bakar. Cüce bu sırada yalvarmakta ve ağlamaktadır. Sonraki sahnede cüceyi hala ağlarken, travestiyi de özür dilerken görürüz ancak cüce çıkışır, *"seni dostum sanmıştım oysa senin aklın hep belden aşağı"* diyerek içeri gider. Cüceyi tekrar gördüğümüzde yüzünde bir gülümsemeyle demir kapılı odadan çıkmaktadır, çıkmadan önce odadan gelen seslere travesti uyanmış ancak cüceyi fark edince uyduğunu sanması için numara yapmıştır. Cüce de onu uyuyor sanarak, bir battaniye getirip üzerini örter ve evin anahtarını çantasının yanına bırakarak yatak odasına dönüp yatar.

Travestinin tavrı karşısında cüce bir inceleme nesnesi gibi kalmış ve bireysel bütünlüğü parçalanarak bedeni her türlü teşhire açılmış, bir süreliğine de olsa kendi denetiminden çıkmıştır. İnsanlarla gündelik pratikler içindeki teması bile sınırlı olan cücenin istemi dışında bedeninin mahrem yerlerini bir bakışa açması travmatik bir durumdur. Diğer taraftan bu, bir rol değişimidir; zira travestinin yaptığını toplumsal arenada erkekler kadınlar üzerinde yapmaktadır. Bu deneyim sonucu cücenin erkeklik algısı kökten sarsılmış ve travestinin bedensel mahremiyetini çiğnemesi aslında onu korkularıyla yüzleştirmiştir. Böyle bir olaydan sonra travestiye anahtarını vererek evini açması, kendini dış dünyaya ve diğer insanlara kapatmasını gerektirecek bir sorun olmadığını algılaması olarak yorumlanabileceği gibi artık saklayacak bir şeyi olmadığını düşünmesi ve böylece kendini kısmen de olsa 'sıradan' hissetmesi anlamına da gelmektedir.

3.1.10. Tema VI: *Beden Politikaları ve İktidar Mücadelesi*

Sahnede cüce sabaha karşı eve dönmektedir ve sokakta travesti ile pezevenği samimi bir şekilde görerek bozular. Devamında evde tek başına içtiğini izleriz. Çöpü atmak için kapıyı açtığı anda aşağıdan gelen gülüşme seslerini duyar, baktığında travesti ve pezevenk birbirlerine sarılmış merdivenlerden çıkmaktadır. Onları öyle görünce iyice sinirlenir ve travestiye küfrederek içeri girer. Pezevenk travestiye evine davet eder, ancak karısı kovar, pezevenk "çocukluk arkadaşım yapma" der; ancak karısı "bu mu çocukluk arkadaşım, bunlar çıktı çikali işler kesat defol evimden" diyerek travestiye dışarı atar, peşinden de 'orospu' diye bağırır.

Burada cüce travestiye güvendiği için aslında kendisine küfretmektedir zira toplum erkeğe sahip olduklarını gözden ırak tutma sorumluluğu yüklemektedir. Diğer taraftan travesti cücenin tek arkadaşıyken, tam tersi söz konusu değildir ve bu durum cüceye yalnızlığını sürekli hatırlatan bir at sineği gibidir. Pezevenğin varlığı bu nedenle cüceyi rahatsız etmektedir. Pezevenğin karısının durumuysa çok daha dikkat çekicidir. Kendisi de bir fahişe olmasına rağmen, bu gerçeği dışsallaştırır ve travestiye hakaret edip küçük düşürmek için kullanır. Burada yine bir reddedilme ve bunun sonucunda yaşanan öfke söz konusudur zira travestiler yüzünden 'gerçek kadınlara' olan talep azalmıştır. İşini ve kendisini arzulayan erkekleri ya da başka bir ifadeyle kendisine duyduğu güveni elinden aldığı için fahişe, travestiye karşı olumsuz duygular içindedir. Bu tavır, kategorileştirilen ve prototipleştirilen öteki ile biz arasındaki ilişkide var olan 'nitelik' boyutudur. Bu türden bir nitelik açıklamasında ön planda olması gereken bizim oluşumundaki öteki ile etkileşim düzeyimizdir (Yanık, 2013: 92). Hangi kimlikleri öteki olarak karşımıza aldığımız ve konumumuzu anlamlandırdığımız bu etkileşimin derecesine göre belirlenmektedir. Etkileşimimizin yoğun olduğu ancak kendimize yakın ya da uygun bulmadığımız diğerlerini daha fazla ve yoğun ithamlarla ötekileştiririz ve fahişe de tam olarak bunu yapmaktadır.

3.1.11. Tema IV: *Kentte Yaşam, Yalnızlık ve Yabancılar*

Sonraki sahnede cüceyi işten dönerken görürüz ancak oturduğu apartmanın önünde polisler vardır. Pezevenk karısını bıçaklamıştır. Travesti ise evde cüceyi beklemektedir, gelir gelmez paraya ihtiyacı olduğunu söyleyerek borç ister. Cücenin karşılığıysa "yoksa zavallıyı birlikte mi öldürdünüz, sizi gördüm çok samimiydiniz" olur. Travesti öyle olmadığını ama olayı

gördüğü ve sorguya alabilecekleri için kaçması gerektiğini anlatır. Cüce cebinden çıkardığı parayı uzatarak *“bütün param bu”* der ama travesti o paranın yetmeyeceğini söyleyerek daha fazlasını ister, cücenin ceplerini karıştırır; bir şey bulamayınca paraları kilitli odada sakladığını düşünerek kapısını açmaya çalışır. Bu sırada yapmaması için onu engellemeye çalışan cüceyi hırpalar, acıyla yerde kıvranan cüce onu evden kovar. Gecenin ilerleyen saatlerinde cüceyi yine o odadan çıkarken görürüz. Sonrasında ise cüce Madam Lena'nın kucağında yatmakta ve Madam ona eski günleri anlatmakta, bugün her şeyin kurmaca olduğundan, samimi olmadığından yakınmaktadır. *“Saflık ölmüş, çocuklarda bile yaşamıyor”* demektedir.

Travestinin kriz anlarında sergilediği bu erkeksi tavır ve şiddet, cücenin bedensel dezavantajına duyduğu içlemeyi pekiştiren ve onu insanlardan uzaklaştıran bir durumdur. Cüce, ezilen onurunu ayağa kaldırmak için kendisini yanında daha avantajlı hissettiği Madam'a bu yüzden sığınmaktadır.

3.1.12. Tema VI: *Beden Politikaları ve İktidar Mücadelesi*

Devamında cüce bir ofistedir, arkadaki afişte 'garantili boy uzatılır' yazmaktadır. Cüceyi gören ve oranın sahibi olduğu anlaşılın adam *“yine paramı mı istiyorsun, yeter boyununu uzattık ya”* diye çıkışır ancak cücenin cevabı çarpıcıdır. Cüce *“artık boyumun uzamasını istemiyorum, cüce olan ben değilim sizsiniz”* der ve ofistekiler kahkahalarla güler. Cüce çıkarken başka bir cüce ofise gelir. Bunu gören cüce kapıda onu bekler ve çıkınca kenara çekerek *“boşuna uğraşma boyunun uzayacağı falan yok bunlar dolandırıcı, aklını uzat”* der ancak diğer cüce sinirlenir ve *“sen ne diyorsun be hem ben senden daha uzunum çekil”* diyerek uzaklaşır.

Burada yine toplumsal arenada bir horoz dövüşü misali devam eden üstünlük mücadelesini görürüz. Aynı kaderi paylaşan, aynı hayaller için uğraşan iki cüce bile uzlaşmamakta ve diğeri üzerinde tahakküm kurmak, gücünü ispatlamak istemektedir. Dünya bir savaş meydanı gibidir. Aynı safta yer alması gerekenler bile birbirini düşman olarak görmektedir; zira dünyaya kendi gözleriyle değil, sistemin gözlükleriyle bakmaktadırlar. Bu da ötekileştirmenin bir çıkış gibi büyümesine ve kimsenin bundan kaçamamasına yol açmaktadır.

Cüce travestinin yaşadığı eve gider, travesti *“ne işin var burada”* diyerek çıkışır, pezevenğin kendini asarak öldüğünü söyler. Cüce *“üzüldüm”* deyince *“sen anca üzülürsün başka neye yararsın ki”* der ve onu kovar. Cüce evine dönmek için bir taksiye biner ancak taksi şoförünün kıs kıs gülmesine dayanamayarak evine varmadan iner ve inerken de *“pis cüce”* diye taksiciye bağırır. Sonra indiği yerde gördüğü yüksek bir binaya çıkar ve şehre doğru *“cüceler, hepiniz benden daha cücesiniz”* diye bağırır ve oradan bir bara giderek içer. Bardan çıkıp sokakta yürüdüğü sırada birkaç kişi önünü keser ve *“nereye kısa bacak ver cüzdanını”* diyerek cücenin etrafını çevirir; cüce kaçmaya çalışınca da kıştırıp döverler.

Cüce travestinin fişliğini ateşlediği yolda bir değişim için çabalamaktadır ancak dünya bu değişime izin verecek kadar iyi değildir. İnsanlar sakat ya da kusurlu bedenler üzerinden kendi kabul edilebilirliklerini teyit etmekte ve rahatlamaktadır. Bu tavra karşılık cüce de kendini ötekileştirenleri insanlık bakımından cüce olmakla itham edip ötekileştirmektedir;

ancak, onun direnişini sadece söylemseldir zira gerçek bir mücadele ortamında zaten 1-0 yeniktir.

Cüce bir şekilde evine gelir, perişan halde ve korku içindedir. Güçlülükle yatağına yatar. Sonraki sahnede sabah olmuştur ve cüce halen yatakta inleyerek yatmaktadır. Kalkmaya çalışır ancak başaramayıp yere yuvarlanır ve tüm gün öylece yerde kalır. Gece travesti gelir ve “şeker kutusu neredesin?” diye evin içinde dolaşırken onu yerde bulur. Cüce sayıklar, terasa çıkmak ister. Orada travestiye bu onu son görüşüymüş gibi veda eder, “bir gün tekrar dünyaya başka bir bedenle dönersen beni tanır mısın?” diye sorar. Travesti “tanırım tabii, hem sen dönersen ıslık çalarsın o zaman seni hemen tanırım” der ve cüce travestinin kollarında can verir. Travesti, cücenin cebinden kilitli odanın anahtarını alarak kapıyı açar. Orada, bir oda dolusu rengârenk plastik topta cücenin umutları ve hayalleri gizlidir. Travesti kucağında bir topla köpek kulübesinde tüm gece öylece oturur ve ağlar. Gün ağarınca makyaj yapar, sonra tüm topları terastan aşağı atar, cadde top yağmuru altında kalır ve travesti elinde kırmızı bir topla caddeye çıkar. Ona bir tekme savurur, kalabalığa aldırmaşızın peruğunu çıkarıp atarak yürür ve film burada biter.

Film boyunca travesti ve cüce arasında sıklıkla gözlenen cinsiyet rolleri değişimi burada da gözlenir. Travesti cüceyi bir ‘erkeğe’ hitap edilmeyecek yumuşaklıkta sıfatlarla çağırır. Ve V. Propp’un masal çözümlemelerine benzer şekilde travesti hep erkek kahramanın rol yapısı içinde hareket eder. Cüceyse özellikle filmin sonlarına doğru çeşitli açılardan kurtarılmayı bekleyen kahramana bağımlı kadına benzer. Bu durum, her ikisinin de karşısındakinde eksik olanı kendi benliğinde ön plana çıkarması gibidir. Travestinin filmin son sahnelerinde kucağındaki topla cücenin ölümüne ağlaması ise aslında kendi hayallerinin de bir gün böyle zamansız sonlanabileceği fikrinin yarattığı korkudur. O kırmızı topu tekme atarak kalabalığa savurmakla korkularını, hayallerini ve tutkularını dışa vurmuş böylece peruğu olmadan da özgüvenle, ‘gerçek bir kadın gibi’ inandığı yolda yürüyebileceğinin farkına varmıştır.

Sonuç

Ötekilerin popüler kültürde yer alma biçimleri, sıklıkları ve değişim çizgileri ele alındığında yaşanan dönemdeki egemen algı da gözler önüne serilmektedir (Kirel, 2010: 325). İncelenen *Dönersen Islık Çal* filmi de, döneminin ötekiye bakışını yansıtmaları açısından önemlidir. Ayrıca her toplumda kadın ve erkeği birbirinden ayıran bir dizi toplumsal ve kültürel değerle karşılaşmaktadır. Bu değerler, toplum nezdinde idealize edilmiş kadın ve erkek stereotiplerinin oluşması için kritik bir konumdadır ve kültürden kültüre, zamandan zamana farklılaşmaktadır. Film, döneminin toplumsal cinsiyet kalıplarını açığa sermesi bakımından da dikkate değerdir.

Film boyunca hemen tüm karakterlerde ve bunlar arasındaki ilişkilerde dozu değişse de varlığı asla değişmeyen, dikkat çekici bir diğer konu da Nietzscheci bir kavrayışla güç olgusudur. Nietzsche gücü elde tutulabilir bir nesne olarak değil, sürekli değişen güçler denizinde hiç bitmeyecek bir mücadele olarak algılamakta ve hayatın ahlaktan önce gelen bir güç istencine bağlı olduğunu söylemektedir. O’na göre güç istenci yalnızca bir yaşama istenç

değil, güce sahip olup onu kullanma ve bu süreçte diğer istekleri de içine alma istencidir (Hitchcock, 2013: 58). Bu tavır, filmin tüm karakterlerinde sezilmekte; neden her fırsatta ve kaçınılmaz şekilde kendilerini hâkim pozisyona koyacak ötekileştirmelere başvurduklarını açıklamaktadır.

Çalışma kapsamında kimliklerin, tarihsel süreç içinde gelişen, değişen, dönüşen farklılaşmalar; fakat aynı zamanda mantıki olmaktan ziyade sembolik yolla bütünleşmeleri sağlayan kavramsal oluşumlar (Sözen, 1999: 9) olduğu ortaya konulmuş ve bu yapı içinde ötekinin yeri sorgulanmıştır

Sonuç olarak, alternatif söylemler ve bakış açıları kimliğin öteki olmadan ya da öteki olumsuzlanmadan da inşa edilebileceğini söylese de, gündelik pratikler içinde öteki üzerinden 'biz'i var etmek sorgulanmaksızın yerine getirilen bir ritüel gibi yaygındır. Ve her ötekinin, bir daha ötekisi vardır. Sinema ise bunu göstermekte hem acımasız hem de en etkin bir araçtır.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ancet, Pierre. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (Çev: Ersel Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atay, Tayfun. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer, Toplum ve Bilim Dergisi Erkeklik Sayısı, Güz: 101. Sayfa No: 11-30.
- Aytav, Tufan Erkam. (2011). *Türkiye'de Öteki Olmak*. İstanbul: Mavi Ufuklar Yayınevi.
- Balcı, Dilara. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baudrillard, Jean. (2012). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, Peter ve Luckmann, Thomas. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. (Çev: Vefa Saygın Öğütle). İstanbul : Paradigma Yayıncılık.
- Berghan, Selin. (2007). *Lubunya: Transeksüel Kimlik ve Beden*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith. (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev: Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Connolly, William. (1995). *Kimlik ve Farklılık*. (Çev: Ferma Lekesizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Corrigan, Timothy. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.

Çakırlar, Cüneyt. (2008). Sürçen Söylemler: Lubunya ve Tekinsiz Normativite, *Cinsiyet Halleri*. (Der: Nil Mutluer). İstanbul: Varlık Yayınları, Sayfa No: 207-219.

Delice, Serkan. (2008). Osmanlı'yı Bugün Nasıl Tefsir Ediyoruz? Tarih ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine Düşünceler, *Cinsiyet Halleri*. (Der: Nil Mutluer). İstanbul: Varlık Yayınları, Sayfa No: 72-87.

Dorsay, Atilla. (2005). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ergun, Doğan. (2000). *Kimlikler Kıskaçında Ulusal Kişilik*. Ankara: İmge Kitabevi.

Evren, Burçak. (1995). *Türk Sinemasında Cinsellik*. İstanbul: AD Yayıncılık A.Ş.

Foucault, Michel. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hall, Stuart. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. (Der: Anthony King / Çev: Gülcan Seçkin ve Ümit Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. Sayfa No: 63-96.

Hitchcock, Louise. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. (Çev: Seda Pekşen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hutton, Patrick. (2003). Foucault, Freud ve Benlik Teknolojileri, *Kendini Bilmek*. (Foucault Michel, Gutman Huck ve Hutton Patrick. / Çev: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Om Yayınevi. Sayfa No: 112-139.

Kirel, Serpil. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Lacan, Jacques. (2013). *Fallus'un Anlamı*. (Çev: Murat Tura). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Marshall, Gordon. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Metin, Abdullah. (2011). *Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı*. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(1): 74-92.

Mitchell, Juliet. (2011). *Kardeşler: Cinsellik ve Şiddet*. (Çev: Pınar Padar ve Billur Yılmazzyiğit). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Moir, Anne ve Jessel, David. (2002). *Beyin ve Cinsiyet: Erkeksi Kadınlar, Kadımsı Erkekler*. (Çev. Tarık Demirkan). İstanbul: Pencere Yayınları.

Oxford. (1997). *Wordpower Dictionary*. (Ed: Sally Wehmeier). Oxford: Oxford University Press.

Özgüç, Ağah. (2006). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: +1 Kitap.

Özön, Nijat. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Said, Edward. (2012). *Şarkiyatçılık*. (Çev: Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Selek, Pınar. (2011). *Maskeler, Süvariler, Gacılar*. Ankara: Ayizi Kitap.

- Sözen, Edibe. (1999). *Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Şahin, Zümrüt ve Allmer, Açıya. (2010). *Beden, Mekân ve John Malkovich Olmak, Sinemekan: Sinemada Mimarlık*. (Der: Açıya Allmer). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Şentürk, Levent. (2009). *Eril Kente Dönüş, Cins Cins Mekân*. (Der: Ayten Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları. Sayfa No: 36-62.
- TDK. (2014). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts. Erişim Tarihi: 18.11.2014, Erişim Saati: 10:10.
- Therborn, Göran. (1989). *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*. (Çev: İrfan Cüre). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Voloşinov, Nikolayeviç. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. (Çev: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yağız, Nebat. (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Yanık, Celalettin. (2013). *Dünyada ve Türkiye'de Çokkültürlülük*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Yurdigül, Yusuf. (2008). *Medyatik Kimlikler: Farklılık, Ötekilik, Sıradışılık, Bağlamında Travesti Kimliği*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Zengin, Aslı. (2009). *Devletin Cinsel Kuyuları: İstanbul'da Fuhuşun Mekânları, Cins Cins Mekân*. (Der: Ayten Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları. Sayfa No: 264-283.
- Weeks, Jeffrey. (1998). *Farklılığın Değeri, Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık*. (Çev: İrem Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi. Sayfa No: 85-100.