

TÜRK SİNEMASINDA ENGELLİLİK TEMSİLİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME ¹

AN ASSESSMENT ON THE REPRESENTATION OF DISABILITY IN TURKISH CINEMA

Tuğçe GEZGİN²

Cevdet YILMAZ³

Özet

Önemli bir kültürel aktarım aracı olarak sinema, engelli kişilere dair kültürel ve sosyal tanımları, anlamları, betimlemeleri görmek için önemli bir kaynaktır. Bu çalışmada Türk sinemasında yönetmenliğini Uğur Yücel'in üstlendiği "Yazı Tura" ve Nihat Durak'ın "Babam" filmlerinde engelli bireylerin nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda filmler nitel içerik analiziyle incelenmiştir. Çalışmada Goffmancı perspektif benimsenmiştir. Engelliliğin damgayla olan ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Goffman'ın farklılıklarından dolayı damgalanan bir grup olarak tanımladığı engellilerin, sinemada nasıl temsil edildiği dramaturji modeli içerisinde incelenmiştir. Araştırmada engelli karakterlerin, dramaturjinin farklı bölgelerinde, benzer temsillerde yer aldığı görülmüştür. Filmlerin toplumdaki önyargı, tutum ve davranışları yansıtarak olumsuz söylem ve davranışları pekiştirdiği ve engelliliği damgalamaya devam ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, Engellilik, Dramaturji, Temsil, Damga

Abstract

Cinema, as a major means of cultural transmission, is a valuable resource for viewing cultural and social definitions, meanings, and descriptions of people with disabilities. In this study, it is aimed to reveal how disabled people are represented in the films "Toss Up" directed by Uğur Yücel and "My Father" by Nihat Durak in Turkish cinema. For this purpose, the films were examined with qualitative content analysis. The Goffmanian viewpoint is used in the study. The relationship between disability and stigma has been attempted to be explained. The dramaturgy model has been used to investigate how disabled persons, whom Goffman identifies as a stigmatized group due to their peculiarities, are represented in cinema. During the research, it was discovered that disabled characters appeared in similar representations in various areas of dramaturgy. It has been observed that films reinforce negative discourse and behaviors by reflecting societal prejudices, attitudes, and behaviors, as well as continuing to stigmatize disability.

Keywords: Turkish cinema, Disability, Dramaturgy, Representation, Stigma.

¹ Bu makale Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Cevdet Yılmaz'ın danışmanlığında tamamlanan "2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında Engellilik Temsilleri" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, E-posta: tugce.gezgin35@outlook.com, ORCID: 0000-0001-8441-7302

³ Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, E-posta: cevdetyilmaz@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9433-6709

GİRİŞ

Sinema her ne kadar günümüzde mekânsallığını kaybetmiş, izleme pratikleri değişen bir kitle iletişim aracı olsa da, kültürel ve toplumsal değerleri ve pratikleri etkileme gücünü hala elinde tutmaktadır. Dolayısıyla bu gücün nasıl kullanıldığı önemini korumaktadır. Temsil meselesi ise bu gücün topluma sirayet etmesinde öne çıkar. Geniş kitlelere ulaşma konusunda oldukça etkili olan sinema, yansıtma hali ve toplumla olan etkileşimi sebebiyle sosyolojinin inceleme alanına girebilmektedir. Sinemanın toplumun kültürel hafızasını zamansız bir biçimde saklamaya fırsat veren yapısı, sinemadaki temsiller üzerinden bir toplum okuması yapmaya olanak tanır. Monaco'nun da dediği gibi *“Sinemanın temel gücü, film ve hayat arasındaki ilişkidir.”* (2021, s. 209). Sosyoloji de bu ilişkide vuku bulur. Sinema ve toplum arasındaki bu ilişkinin nasıl kurulduğu ve kurgulandığı dezavantajlı gruplar söz konusu olduğunda daha da önem kazanır. Ekranlardaki, beyaz perdelerdeki temsiller, temsil edilen grubun nasıl algılanacağı ve ne tür bir muamele göreceği konusunda etkin rol oynar.

Kısacası filmler toplumsal gerçekliği yansıtırken, aynı zamanda onu yeniden üretir. Bu sebeple sinemanın önemli bir gücü bulunur: üretilmiş gerçeklik zamanla yaşanan gerçekliği değiştirebilir. Sinemanın sahip olduğu bu gücün temelinde ise temsil yer alır. Engelliliğe yüklenen anlamlar, olumsuz önyargılar, engelli kişilerle engelli olmayan kişiler arasında yaşanan gerilimler filmlerde engelliliğin nasıl temsil edildiğine bağlı olarak değişebilir. Damga, sinema toplum arasındaki etkileşimde de ortaya çıkabilir. Temsiller damgalayıcı bakış açılarının oluşmasına ve sürdürülmesine neden olabildiği gibi, aksini de sağlayabilir. Bu noktada nasıl bir temsil anlayışının benimsendiği ortaya çıkar. Elbette her film engelliliğe dair bir farkındalık yaratma misyonu taşımaz. Fakat temsil, Hall'ın da belirttiği üzere kişilerin yorumunu kattığı bilinçli bir yaklaşıma da sahip olabilir (2017, s.35-37). Şeylere yüklenen anlamlar, etkileşimsel süreç içerisinde inşa edilir. Engellilik de böyledir. Burcu engelliliğin nasıl inşa edildiğini şöyle açıklar: *“Sosyolojik araştırmalarda bireylerin deneyimlerinin sosyal gerçekliği olarak engellilik biyolojik travmalar ya da bozukluklar/sakatlıklar/ engeller sonucu değil, toplum ve birey arasındaki ilişkiler sonucu ortaya çıkmaktadır.”* (Burcu, 2015, s. 77). Sinema da bu etkileşimsel sürecin bir parçasıdır.

Sinema bizlere engellilerin yaşadığı psikolojiyi, yaşam şartlarını, toplumun onlardan beklentilerini, damgaya maruz kalıp kalmadıklarını, toplumun bakış açısını görebileceğimiz yansıtılmış bir gerçeklik sunar. Engelli bireylerin içinde buldukları sosyo-ekonomik şartlar çerçevesinde, çevreleriyle (aile, okul, iş, arkadaş) olan ilişkilerinde engelliliğinin bu ilişkileri nasıl etkilediğini, engellerinden ötürü damgaya maruz kalıp kalmadıklarını sinemadaki

temsilleri üzerinden görmek mümkündür. Goffman'ın dramaturjisi bu sosyal etkileşimlerin nasıl kurulduğunu görmemize yardımcı olur. Bahsettiğimiz tüm bu dramaturjik unsurları filmlerde de görebilmek mümkündür. Fakat bizim temsilleri dramaturjik bölgelere ayırmamızın sebebi toplumun engelliliği nasıl algıladığını görmemize yardımcı olacağı düşüncesinin yanı sıra engelliliğin hangi bakış açısıyla ele alındığını görmektir. Hepimiz farklı ortamlara göre farklı görünüşler ve performanslar sergileriz. Filmlerde de durum böyledir; karakter bir düğüne ya da hastaneye gittiğinde ortama uygun davranmaya çalışır. Dolayısıyla bu sahnelerden ortaya çıkacak olan temsillerin de farklı olması beklenir. Biz de engellilik söz konusu olduğunda bu durumun nasıl işlediğini görmek istedik ve görülebilir bölgelerde (sahne önü ve sahne arkası) ve iletişimlerde (karakter dışı iletişim) engelliliğin nasıl temsil edildiğini araştırdık. Bu makale özelinde Türk sinemasından Uğur Yücel'in Yazı Tura (2004) ve Nihat Durak'ın Babam (2017) filmine yer verdik. Engelliliğin damgalanmasında, engelliliğin görünürlüğüyle ilişkili olduğunu ve engelliliğin çeşitli bölgelerde farklı şekillerde temsil edildiği sonucuna vardık.

1.YÖNTEM

Türk sinemasında engellilik temsillerinin incelendiği bu çalışmada nitel yöntem benimsedik ve doküman incelemesi yoluyla verilerimizi topladık. Film taraması yapılırken Türk sinemasının belli bir arşivi olmaması sebebiyle oldukça zorlandık. Nitel bir çalışma gerçekleştirmemiz sebebiyle araştırma odağımızı netleştirmek ve daha detaylı bir inceleme yapabilmek amacıyla engellilik temalı iki film belirledik. Gökçe'nin belirttiği gibi zaman, emek, teknik nedenler gibi sınırlayıcı faktörler sebebiyle incelemeyi daha sağlıklı yapabilmek adına örneklem oluşturulur (2012, s. 112). Dolayısıyla bu çalışmanın örnekleminin nicel bir araştırma gibi evreni temsil etme iddiası taşımadığını belirtmemiz gerekir. Engelliliğin sinemada nasıl temsil edildiğini, Goffman'ın bir perspektif benimseyerek araştırdık. Goffman'ın damgalanan bir grup olarak gördüğü engellileri, damganın ortaya çıktığı etkileşim biçimlerini görebileceğimiz dramaturji modeliyle birlikte incelemeyi hedefledik. Bu doğrultuda dramaturjinin çeşitli bölgelerinde (sahne önü ve sahne arkası) ve iletişim biçiminde (karakter dışı iletişim) engelliliğin nasıl temsil edildiğini inceledik.

Filmleri ise nitel içerik analizi tekniğiyle inceledik. Temel olarak içerik analizi herhangi bir iletişim kaynağındaki içeriğin açığa çıkartılması sürecidir (Neuman, 2014, s. 466). Nitel içerik analizi açık veya örtük anlamları, temaları ve bağlamı incelemek açısından uygun bir tekniktir ve bu tür bir incelemenin yapılabilmesi için ilgili materyalin (film, dizi, kitap, belge vs.) "okunması" gerekir (Neuman, 2014, s. 471). Herhangi bir materyalde

doğrudan verilen anlamlar ve mesajlar, görece anlaması ve fark etmesi kolay unsurlardır. Fakat örtük anlamların, dolaylı mesajların ortaya çıkarılması için çözümlenmesi gerekir. Böylece materyalde iletilen sosyal etkileşimin ve iletişimin yönünün anlaşılmasını sağlar. Filmlerde anlamların büyük bir kısmı örtük bir biçimde verilir, göstergelerle iletilir. Seyirci çoğu zaman iletilen mesajın farkında olmadan, mesajın alıcısı haline gelir.

Bu çalışmada filmlerdeki karakterlerin, sahnelerin ve diyalogların detaylı bir şekilde betimleyerek metinlere dönüştürdük. Ardından elde ettiğimiz metinlerde kodlardan temsil biçimlerine ulaştık. Engellilik temsilleri sahne önü, sahne arkası ve karakter dışı iletişimde başlıklarında ele aldık. Engelli karakterlerin yakın halkası dışında kişilerle birlikte olduğu, toplum içinde oldukları ve kendi güvenli alanlarının dışındaki sahneleri sahne önü olarak kabul ettik. Karakterlerin kendi ortamlarında, mahrem alanları ve yakınlık halkası içerisinde oldukları sahneleri ise sahne arkası olarak nitelendirdik. Bu bölgelere ek olarak engelli karakterin mevcut olmadığı, engelli karakterin anlamayacağı ya da fark edemeyeceği şekilde gerçekleşen iletişimler ise karakter dışı iletişim başlığında inceledik. Filmlerde dış bölge olarak tanımlayabileceğimiz bir sahne yer almadığı için Goffman'ın dramaturjinin üçüncü bölgesi olarak tanımladığı dış bölgeyi araştırmaya dâhil edemedik.

2. ENGELLİLİK ve DAMGA KURAMI

Farklı toplumlarda nelerin normal kabul edilip edilmediğine dair değişimlere ve çeşitliliğe bağlı olarak engellilik de tanımlaması zor bir kavram olarak karşımıza çıkar. Engelli, engellilik, sakatlık, özür gibi kavramlar toplumlara, kültürlere, dönemlere göre farklılık göstermektedir. Kavramlardaki bu çeşitlilik ve zamanla kullanımların farklılık göstermesi normallik algısının değişiminden kaynaklanmaktadır. Nitekim Davis de sakat bedeni anlamak için normalin nasıl inşa edildiğine bakmamızı; kamu sağlığı çalışmalarının ve nüfusların tıbbi istatistiklerinin çıkarılmaya başlanmasıyla bir tür norm yaratılarak insanların kategorize edildiğini söyler (2011, s.187-189). Kısacası Davis normun inşasıyla sakatlığın yaratıldığını öne sürer. Normalin ne olduğu, kime ait olduğu ve dolayısıyla kimin dışarıda kalacağını tanımlar (Hall, 2017, s. 19). Bundan sebep neyin engellilik olarak nitelendirilip nitelendirilmeyeceği zaman içerisinde değişmeye devam etmiştir. Örneğin; geçmişte göz bozuklukları sakatlık olarak değerlendirilirken, günümüzde bunun bahsi dahi geçmez. Dolayısıyla günümüzde sakatlık olarak görülen birçok durum, gelecekte öyle değerlendirilmeyebilir. Peki, bu nasıl mümkün olabilir? Sakatlığı tanımayan normların ve sakatlığı engele dönüştüren toplumsal koşulların ve sosyal yapının değişmesiyle mümkün olabilir.

Norm kavranın buyurgan olma özellikleriyle kurallara ve düzenlemelere benzemesi sebebiyle insanları normun içinde kalmaya zorlar (Marshall, 2005, s. 533; Davis, 2011, s.192). Dolayısıyla buyurgan ve üstenci tavır sebebiyle normallik, Gramsci'ye bir atıfla bir tür hegemonyaya dönüşür. Tıbben norm dışı olarak nitelendirilme, toplumda da yansıma bularak toplumun doğuşundan beri var olan engellilerin damgalanmasına sebep olmuştur. Bu süreç sakatlığın, engelliliğe dönüşmesi olarak da yorumlanabilir. Çünkü kişinin sakatlığının getirmiş olduğu birtakım farklılık ya da sınırlanmışlıklar, bazı faaliyetleri yerine getirememesine neden olurken, aynı zamanda onu toplumsal hayattaki rol beklentilerinin de dışına iter. Beklentilerin ve ideallerin dışında olmak toplumsal handikaba dönüşür. Engellilik kişinin sakatlık durumundan ziyade, engelli olan kişilerle engelsiz kişiler arasında görülen bir tür sosyal mesafe ya da bu sosyal ilişkiden doğan bir olguya dönüşür. Yani engellilik, kişinin sadece sakatlığından ötürü değil, sosyal etkileşimde yaşananlar sonucu ortaya çıkar.

Peki, sakatlığın engelliliğe dönüşmesine neden olan unsurlar nelerdir? Aslında buna birçok sebep sayabiliriz: erişilebilir bir çevrenin olmaması, çalışma koşullarının herkese göre düzenlenmemiş olması, eğitim sistemindeki eşitsizlikler gibi. Sakatlığın engele dönüşmesine neden olan bir diğer sebep ise Goffman'ın (2014) sabit bir nitelik değil, bir ilişki türü olarak tanımladığı damgadır. Antik çağdan bu yana engellilik insanlar tarafından kötülükle, günahla ilişkilendirilmiş ve ahlaki açıdan hak edilmiş bir ceza ya da lütuf olarak görülmüştür. 20.yüzyılın başında ahlaki bakış açısından uzaklaşmış olsa da tıbbi perspektif yukarıda bahsettiğimiz norm inşasıyla birlikte engellileri bir kez daha kulvar dışına itmiştir. Engellilik bu kez patolojik bir durum, bir tür sapma olarak görülmüştür. Engelliliğin tıbbi olarak kavramsallaştırılması zamanla sosyal olarak tasarlanabilmesine yol açmış, engelli bireyler ise “damgalanabilir” hale gelmişlerdir (Albert, 2004, s. 2).

Tüm bu bahsettiklerimiz engellilerin damgalanmasına zemin sağlamıştır. Damga, olumsuz kültürel tanımlamalar, affetmeler, değerlendirmeler, önyargı ve kalıp yargılarla, dışlayıcı tutum ve davranışlarla kendini gösterir. Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (1959) çalışması sonrası, dramaturjik etkileşime bağlı olarak yapmış olduğu *Damga* (1963) çalışmasıyla, damgalamanın oluşumuyla ilgili en başarılı ve sistematik kuramı ortaya koymuştur. Ona göre damga etkileşimde, karşımızdaki kişinin veya grubun kimliğine ilişkin beklentilerimiz karşılanmadığında ve ilişki tipi belli bir kalıba oturtulamadığında ortaya çıkan, nitelik/sıfat ile stereotip arasındaki özel ilişkidir (Goffman, 2014, s. 32). Goffman'a göre damga, etkileşimin kaygan zeminine konumlanır ve değişime açıktır. Etkileşimdeki her unsur değişkendir: kimlikler, roller, durumlar. Dolayısıyla Goffman, damgayı değişmez sabit bir

nitelik veyahut yapışkan bir etiket gibi gören diğer sembolik etkileşimcilerden ayrılır. Bizim de Goffman'ı bir bakışı benimsememizin en önemli sebebi budur. Damga diğer kişilerle olan dramaturjik bir ilişkidir; belirli bir birey, nitelik veya davranışın özünde değildir (Goffman, 2014). Goffman'a göre damga temel olarak üç gruba ayrılmaktadır: bunlardan ilki bedensel engeller veya fiziki şekil deformasyonlarına dayalı damga, ikincisi kişilik özelliklerine (eşcinsellik, işsizlik, alkoliklik gibi) bağlı damga tipidir, son olarak etnik ve sınıfsal damgalamalardır (Goffman, 2014, s. 32-33). Üç damga tipi bir arada bulunabilir ve birbirini destekleyebilir.

Daha önce de bahsettiğimiz üzere, damga etkileşimin kaygan yüzeyindedir; dolayısıyla her ilişkide taraflar damga tehdidiyle karşı karşıya kalabilir. Normal ve damgalı bir madalyonun iki yüzüdür; biri itibarsızlaşabilir ya da itibarsızlaşmış bir vasfa sahiptir, diğeri ise bu vasf üzerine kişiyi “anormal” olarak tanımlamayabilecek yargıda bulunandır. Bu ilişki türüne karma temas adı verilir. Bizim çalışmamız özelinde karma teması, engelli kişiyle engelsiz kişi arasında kurulan etkileşim olarak tanımlayabiliriz. Böylesi temaslarda hayali bir hiyerarşi söz konusu olur. İki taraf da kendini farklı, üstün veya aşağı bir konuma yerleştirir ve iki taraf da damgayla yüzleşmek zorunda kalır. Bu sebeple karma temasların ihtimali bile kaçınılacak bir durum haline gelir (Goffman, 2014, s. 40-42). Karma temaslardan kaçınılmasının bir sebebi daha vardır; damganın bulaşıcı olduğuna dair birtakım inançlar bulunur.

Engellilik söz konusu olduğunda bu durumu kolayca fark edebiliriz. Kimi zaman engeli bulunmayan insanlar, engellilerin yanında nasıl davranacaklarını bilemediğinden bu etkileşimi kurmaktan kaçınırlar. Zira bir grubun diğeri hakkında pek bir bilgisi bulunmaz ya da birtakım önyargıları bulunur. Çoğu insan engellilerin maruz kaldığı damganın kendisine bulaşacağından ve dışlanacağından korkarak karma teması kurmaktan çekinir. Engellilik tam da bu sosyal mesafenin getirmiş olduğu bir olgudur. İki taraf da zaman zaman bu ilişkiden çekinebilir. Engelli kişiler ise karma temaslardaki damga geriliminden çekinerek veya zamanla bunalarak ya da maruz kaldıkları damgayı içselleştirerek toplumda ayrıksı bir konuma yerleşirler. Toplum içine karışmaktan, kamusal alanlarda bulunmaktan kaçınırlar, dolayısıyla daha izole bir yaşama sürüklenirler. Toplumun ortalama bir bireyine atfedilen normallik, engelli bireyler için ulaşılması gereken bir şeymiş gibi lanse edilir. Toplumsal çevre, eğitim sistemi vb. olanaklar ortalama sağlam bedenlilere göre düzenlenmiştir. Bu sebeple engelli kişiler toplumda birçok sorunla yüzleşmek durumunda kalır, ayrıca toplumun

engelli kişilere atfettiklerinin (kültürel tanımlamalar, damgalar, sosyal dışlamalar vb.) getirmiş olduğu birtakım durumlar bulunur. Bu durumları filmlerde de görmek mümkündür.

3. GOFFMAN'IN DRAMATURJİSİ

Goffman, Shetland Adaları'ndaki araştırmalarına dayanarak 1959'da yazdığı *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* çalışmasıyla, tiyatronun dramaturji kavramıyla günlük yaşamın etkileşimlerinin incelenebileceğini göstermiştir. Elbette dünyanın bir sahne olduğu düşüncesi yeni bir şey değildir; ancak Goffman, bu düşüncüyü geliştirip sosyolojiye kazandıran isim olmuştur (Marshall, 2005, s. 163). Goffman toplumsal hayatın bir sahne, kişilerin birer oyuncu olduğu fikrini ileriye götürmüş ve dramaturjiyi insan ilişkilerinin nasıl sahnелendiğini, eylemlerinin örüntülerini ortaya koymak için kullanılan bir model haline getirmiştir. Goffman'a göre sosyal etkileşimde insanların farklı ortamlara göre farklı benlik sunumları vardır. Kişiler ortamın gerekliliklerine ya da ortamda bulunun diğer kişilere (seyirci) göre farklı rollere bürünebilir, sonrasında ise bu rollerden çıkabilirler. Ona göre insanlar istedikleri izlenimi yaratmak için eylemde bulunan oyuncular, bu sebeple sürekli olarak yaydığı izlenimi denetlemeye çalışırlar.

Sosyal etkileşimdeki kimisi gözlemci/izleyen/seyirci, kimisi eyleyen/oyuncu/aktör olmak üzere katılımcıların, toplam faaliyetlerinin tümü *performans* olarak adlandırılır (Poloma, 2010, s. 202). Performans belli bir durumda, belli bir katılımcının diğer katılımcıları etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde tanımlanabilir (Goffman, 2018'a, s. 28). Fakat performanslar birden fazla kişiyle de gerçekleştirilebilir, bu tür kümelere *takım* adı verilir. Takım üyeleri birbirine aşınadır ve birbirleriyle iş birliği içindedir (Goffman, 2018'a, s. 87). Takımdaşığın oluşması için uzun bir süre geçmesi gerekmez, herhangi bir rutin performans sırasında birbirini tanıyan bireyler arasında da takımdaşıklık oluşabilir. Takımlarda bireylerin kişisel vitrini ve davranışları, takımın vitrini ve performansı haline gelir; bu sebeple yaratılan izlenime ters düşecek herhangi bir davranış veya görünüm olumsuz bir etki yaratır. Engellilik temalı filmlerin çoğunda takım örneklerini görmek mümkündür. Engellilik, kişinin damgası haline geldiği/getirildiği için, diğer kişiler damganın yayılmacı etkisinden kaçınmayı tercih edebilirler. Engelli karakterin bakımını sağlayan kişiler (genellikle anneleri), ailesi ve yakın arkadaşları ise engelli kişiye yakın olması dolayısıyla fahri olarak damgalanabilirler.

Performansların gerçekleştiği çeşitli bölgeler bulunmaktadır. Bu bölgeler fiziksel sınırların yer aldığı mekânlar olabildiği gibi, farklı beklenti, normların yer aldığı herhangi bir ortam olabilir. Bölgeler temelde üçe ayrılır: izleyicilere yönelik performansın gerçekleştiği *sahne önü*, çizilen izlenimle çelişen öğelerin yer aldığı ve planlanan oyunun hazırlığının

yapıldığı *sahne arkası* ve bu iki bölge dışında kalan her yer *dışarı/sahne dışı* olarak adlandırılır (Goffman, 2018a). Tüm bu bölgeler verilmek istenen izlenime ve katılımcılara göre değişebilen, akışkan bölgelerdir. Örneğin; evinize bir misafir geldiğinde, evin salonu artık sahne önü bir bölgedir. Fakat misafir öncesinde ve misafir gittikten sonra salon, sahne arkası bir bölgedir.

Bunun yanı sıra verilmek istenen izlenimle uyuşmayan bazı iletişim biçimleri bulunur, bu tür iletişim biçimlerinin tümüne *karakter dışı iletişim* adı verilir (Goffman, 2018a, s. 161-195). Karakter dışı iletişim tüm bölgelerde gerçekleşebilir. En bilinen örneği dedikodudur. Kişi sahne önündeyken dahi, orda bulunan bir katılımcı hakkında, o fark etmeden diğer katılımcılarla özel bir iletişim gerçekleştirebilir. Karakter dışı iletişimin ilk çeşidi *mevcut olmayana karşı davranıştır*. Örneğin; alışverişe giden engelli bir bireyin satış elemanı tarafından gayet hoş karşılanıp (çünkü satış elemanının sergilemesi gereken performans budur), engelli birey gidince, yüz yüze iletişimde sunduğu nezaketi göstermeyerek engelli birey hakkında yorumlarda bulunması mevcut olmayana karşı bir davranış biçimidir. Oyuncu seyircinin onu göremeyeceği ve duyamayacağı bir konuma (sahne arkası) geçtiğinde; seyirciyi aşağılayabilir, karikatürize edebilir, küfredebilir veya eleştirebilir (Goffman, 2018'a, s. 163). Karakter dışı iletişimin ikinci çeşidi olan *sahneleme muhabbeti* ise seyirci karşısında bulunmayan anlarda, oyunu, sahne ekipmanlarını, performansını sorgulamasıdır. Sunum yapan bir öğrencinin, sunumu yaptığı ortamı, seyircileri, sunum yaparkenki tavırları hakkındaki konuşmaları sahneleme muhabbetine örnektir. Örneğin; engellilerle ilgili düzenlenen bir bağış etkinliğinde konuşmaların hazırlanması ve prova yapılması sahneleme muhabbetine örnektir. Bu tür etkinliklerde sahneleme muhabbeti oldukça önemlidir; çünkü gerçekleşebilecek herhangi bir gaf, yaratılmaya çalışılan izlenimi yerle bir edebilir. Karakter dışı iletişimin son çeşidi ise takımla ilgilidir. *Takım içi danışıklık* da seyirci için çizilen imaja, tehdit oluşturmayacak biçimde dikkatlice iletilen kaş göz yapmak, ses tonunu değiştirmek, dokunmak gibi her türlü gizli iletişime denir (Goffman, 2018'a, s. 168-170). Engellilik temalı filmlerde takımı, engelli karakterin bakım sağlayıcısı, ailesi ya da yakın çevresi oluşturmaktadır. Bu kişiler kişinin engeli olma durumunu gizleyerek "sağlam" bir izlenim oluşturmaya yardımcı olabildiği gibi, kişinin kendi halinde topluma karışmasında aracı bir rol üstlenerek tampon kurum işlevi de görebilmektedir.

4. SİNEMADA ENGELLİLİK TEMSİLİ

Temsiller, kişiler ve toplumsal gruplar hakkında bilgi aktararak kafamızda imaj oluşmasını sağlar. Her ne kadar biz farkında olmasak da medyanın çeşitli kollarında yer alan

temsiller aracılığıyla mesajların alıcısı oluruz. Bu mesajlar aracılığıyla kafamızdaki imajlar, bilgiler pekiştirilebilir ya da değişebilir. Bu noktada temsillerin niteliği, temsil oluşturulurken benimsenen yaklaşımlar öne çıkar. Hall temsillerle ilgi üç yaklaşım bulunduğundan bahseder: yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşım (2017, s.35-37). Yansıtıcı yaklaşım en basit haliyle gerçekliği ayna tutmuş gibi yansıtmayı amaçlayan, taklitçilik anlayışını benimseyen bir anlayış tarzıdır. Kasıtlı yaklaşım ise yansıtıcı yaklaşımın aksine gerçekliğin yansıtılmasında yoruma önem atfeder. Son yaklaşım ise şeylerin aslında anlamının olmadığını, temsiller, kavramlar ve göstergeler aracılığıyla anlamı bizim inşa ettiğimizi söyler.

Hall temsil ile ilgili görüşleri dil üzerine kurmuştur. Temsilin her türlü sembolik öge için geçerli olması, Hall'in fikirlerinin tüm sanat dalları için geçerli olmasını sağlar. Temsille ilgili başka bir görüş daha bulunur. Marshall'a göre temsil, orijinal kaynakları doğrudan yansitmaktan ziyade yeniden kurmamızı sağlayan bir yapıdır (2005, s. 725). Temsil basit bir mesele değildir. Ancak stereotipleştirmeye dönüştüğünde farklılık ile güç arasında bir bağlantı kurmamıza sebep olmaktadır. Hall'a göre temsildeki güç de buradan gelmektedir; fakat bu güç fiziksel bir baskılama gücü değil, bir sınıflandırma tayin etme gücüdür (akt. Kırel, 2010, s. 336). Sinemanın kitlelere ulaşma gücü düşünüldüğünde temsilin niteliği ekstra önem kazanır. Sinema basit bir eğlence aracının ötesinde, toplumsal gerçekliği değiştirme gücüne sahiptir (Ryan ve Kellner, 2010). Dolayısıyla sinemada temsillerin nasıl oluşturulduğu, temsil edilen grup için çok önemlidir.

Engellilerle hiçbir etkileşimi olmayan insanlar engellilikle ilişkili bilgilerin çoğunu medyadan edinir. Bu noktada Goffman'ın karma temas adını verdiği etkileşimlerin önemi de ortaya çıkmaktadır. Zira sinemadaki engellilik temsilleri uzun bir süre gerçekten oldukça uzak bir biçimde kurgulanmıştır. Karma temasların azlığı, kamusal alanın herkesi kapsayacak bir biçimde düzenlenmemiş olması, engelliliğin damgalanacak bir şey olarak görülmesi, engellilerin daha izole bir yaşam sürmesi, engellilerin sinemadaki temsillerini de etkilemiştir. Engellilik konusunda en eski yaklaşım olan, engelliliği kötülükle, büyücülükle, şeytani güçlerle ilişkilendiren, engelliliği tanrının bir lütfü ya da cezası olarak gören ahlaki/moral yaklaşımı uzun bir süre sinemadaki engellilik temsillerini tesiri altına almıştır.

Bu bağlamda *canavar*, *kötü (villian)*, *trajik kurban*, *tekinsiz-şeytani* ve *kriminal* temsilleri sıkça kullanılmıştır. Engelliliğin kötülükle ilişkilendirildiği bu temsiller tarihsel ve evrensel önyargıları net bir biçimde görebildiğimiz temsillerdir. Tahta bacaklar, kanca eller, cam gözler bir dönem oldukça popüler olmuştur. Gözle görülür engeller karakterin kötü olduğuna dair bir işaret gibi kullanılmıştır, yeri geldiğinde kötülükten iyiliğe dönüşümün bir

işareti olarak gösterilmiştir. Günümüzde hala bu yöntem kullanılmaya devam etmektedir. Ahlaki yaklaşımı sürdüren trajik kurban temsiline ise engelliliğin kader olduğu düşüncesi yatar. Engellilik kişinin tek başına mücadele etmesi gereken bir sınavmışçasına gösterilir. Bahsettiğimiz temsiller kaynağını toplumdandır ve engelliliğin damgayla olan ilişkisini de ortaya koymaktadır. Bu temsillerin ortak bir özelliği bulunur: engelli-kötü karakterlerin karşısında daima engelsiz, “normal”, iyi bir karakter bulunur. Longmore’un (1987) kıskançlık olarak bahsettiği bu durum, bir normal-anormal, sağlam-engelli ikililiğinin bir işaretidir. Çoğu anlatıda bu durum, ana çatışma unsuru olarak kurgulanır.

Engellilikle ilgili başka yaygın temsil biçimleri de bulunur. Norden çalışmasında bu temsil biçimlerini şu şekilde sıralamıştır: *tatlı masum, komik maceraperest, ihtiyar enayi, aziz bilge ve takıntılı intikamcı* (1994, s.308-323). Longmore da çalışmasında sinemanın ve televizyonun pek çok engellilik temsili oluşturduğunu belirtmiştir: *suçlu, canavar, kötü (villian), trajik kurban, gazi, intiharı arayan ağır engelli, haksızlığa/istismara uğrayan, yük, uyumsuz, aseksüel, cinsel açıdan yetersiz* (1987). Norden ve Longmore’un ortaya koyduğu temsil biçimleri günümüzde hala geçerliliğini korumakta. Biz farkında olmasak da bahsedilen temsil biçimlerinin çoğuna farklı kanallar üzerinden rastlıyoruz.

Türk sinemasında da bu temsil kalıplarının sıkça kullanıldığını söyleyebiliriz. Söz konusu engellilik olduğunda akla ilk gelen temsil biçimlerinden biri *acınası-zavallı* temsildir. Özellikle Yeşilçam melodramlarının vazgeçilmezi olan acınası-zavallı temsil, engelliliğin muhtaçlıkla ilişkilendirilmesiyle yakından ilgilidir. Filmlerde duygu yükünü arttırmak, izleyicide merhamet ve acıma duygusunu oluşturmak için engellilerin yardıma ve bakıma muhtaç bir biçimde gösterilmesi, toplumun engelli kişiden engelli rolünü beklemesini yansıtan bir durumdur. Örneğin; Yeşilçam’ın en sevdiği engellilik türü olan körlük temsillerinde, karakter doğuştan kör olsa dahi, sakarlık yapar, kendi suyunu bile zor içen abartılı tasvirlerle gösterilir (Atay Papaker, 2019, s. 47). Filmlerde yaygın olarak bulunan fakat esas karakter üzerinden şekillenmediği için gözden kaçan bir temsil biçimi vardır: *atmosfer olarak engelli*. Çoğu zaman tipler ve kenarda köşede kalan karakterler üzerinden yaratılan atmosferi desteklemek adına oluşturulmuştur. Bu tür anlatılarda engelli karakter anlatı için çok büyük bir rol üstlenmez, olay örgüsünde pek bir etkisi bulunmaz; sadece belirli bir atmosferi yaratmak veya pekiştirmek amacıyla yalnızca görülür. Örneğin; dramatik yapı oluşturulmak isteniyorsa engelli bir çocuğun engelsizlere özenme hali atmosfer destekleyici olarak anlatıda bulunur. Engelli karakteri tanımamız, onunla bağ kurmamız gerekli değildir, hatta çoğu zaman bunun için zaman verilmez; ancak filmin yaratmak istediği

hissiyat için yeterli bir bilgiye ya da imaja sahibizdir. Bu bağlamda Yeşilçam'ın çok sevdiği acınası-zavallı temsilinin yanında gazilik temsilinin de atmosfer yaratma amacıyla kullanıldığını söyleyebiliriz. Tınaz'ın çalışmasına göre gazilik yüceltilmesi gereken engellilik grubunda yer almasına rağmen, gazilik yan karakter aracılığıyla anlatıya dâhil olur ve derin, nitelikli temsiller olarak karşımıza çıkmaz (2017, s. 155).

Acınası-zavallı temsil, birçok temsil biçimiyle bir arada bulunur ve çoğuyla yakından ilişkilidir. Bu temsillerin başında *yük* temsili gelmektedir. Yük temsili engelliliğin muhtaçlıkla, desteğe ihtiyaç duymakla ilişkilendirilmesinin ve engelli kişilerin tek başına var olamayacağı düşüncesinin yansımasıdır. Yük temsili, damganın somutlaştığı “İnsan eti ağırdır.”, “Sakatla uğraşmak zordur.” gibi pek çok söylem ve tutumu gördüğümüz bir temsildir. Acınası-zavallı temsili takip eden diğer temsiller şu şekildedir: *şiddetin nesnesi, trajik kurban, haksızlığa uğrayan, intiharı arayan engelli*. Temsillerin her biri çoğu zaman birlikte bulunur. Engelli karakter çoğu zaman haksızlığa, istismara ve şiddete uğrar. Kişi engelden ötürü daha zayıf biri olarak görülür ve kendini savunamayacağı düşünülür ki öyle de olabilir. Hali hazırda problematik olan bu durum temsiller aracılığıyla pekiştirilir. Engelli kişiye ailesine, topluma, devlete yük olduğu düşüncesinin dayatılması kişinin kendi yaşamını değersiz bulmasıyla sonuçlanır. Kişi kendi yaşamını diğerlerinininki kadar değerli ya da yaşanabilir olduğunu düşünmez. Bu sebeple engelli kişi intiharı arayan engelli konumuna yerleşir. Engellilik konulu filmlerde hayattan kopma teması oldukça yaygındır. Engelli-engelsiz ilişkisinin bir çatışma unsuru olarak kurgulanmadığı bu tür anlatılarda engelli karakterin yanında, onun hayat mücadelesinde tampon kurum işlevi gören engelsiz bir karakter bulunur. Longmore'a göre bu karakterin fonksiyonu engelli karakteri kendisiyle yüzleşmeye zorlamaktır (1987). Hali hazırda birçok problemle baş etmek zorunda kalan engelli karakter, bir de problemlerin sebebi kendisiymiş gibi “uyumsuzluğunu” çözmek için kendisiyle yüzleşmek zorunda kalır. Topluma uyum sağlayamayan engelli karaktere, uyum sağlayamamasının sebebi kendisi hakkındaki olumsuz düşünceleri olduğu söylenir. Lakin toplum ve kültür tarafından ona atfedilen olumsuz anlamlar, damgalar, toplumsal düzen göz ardı edilir. Engelli karakterin maruz kaldığı tutum ve davranışlar, damgayı içselleştirmesine sebep olur. Bu kez de engelli kişi kendisine yöneltilen önyargıları benimsemesi sebebiyle eleştirilir. Engelli karakterler çevresiyle uyum içinde yaşayamayan, topluma katılamayan, kendine acıyan, “çabalayan” biri gibi kurgulanır. Biklen ve Bogdan bu temsil kalıbına *kendinin en büyük ve tek düşmanı* adını verirler (1977). Kendinin en büyük ve tek düşmanı temsilinde, engelli karakterden kendiyile ilgili olumsuz yargılardan kurtulursa iyileşebilir

düşüncesi hâkimdir. Özellikle savaş sonrası filmlerde ya da sonradan engelli kalan karakterleri anlatan filmlerde bu temsil biçimi oldukça yaygındır.

Engelliliği melodram türünden çıkaran ve yaygınlığını koruyan bir temsil biçimi daha bulunur: *gülünecek kişi* temsili. Gülünecek kişi temsili oldukça eskiye dayanan bir temsil biçimidir. Engellilerin sirklerde bir tür merak unsuru gibi kullanıldığı ve komedi nesnesi haline getirildiği freak show (ucube gösterisi) döneminden gelen bir temsil biçimidir. Özellikle duyusal ya da zihinsel engelli karakter üzerinden kullanılan bir temsildir. Yanlış anlaşılmalara, gaflar, sakarlıklar (başka birini yaralamak veyahut öldürmek de buna dâhildir), aşağı görmeler bir güldürü unsuru olarak seyirciye sunulur.

Kökene geçmişe uzanan bir diğer temsil ise *süper engelli* temsildir. Görece daha olumlu bir temsil olarak karşımıza çıkan süper engelli temsiline kökeni süper kahramanları konu alan çizgi romanlara dayanmaktadır. Süper engelli temsiline karakter engelinin yanı sıra kimi zaman “engeline rağmen” başka bir beceriye, daha üstün bir yeteneğe sahiptir. Örneğin; kişi kör olmasına rağmen inanılmaz bir işitme yetisine sahiptir. Süper engelli kalıbını üçe ayırmak mümkündür: birinci engeline rağmen üstün başarı ya da yetenek gösteren *sınırlarının ötesinde engelli*, ikincisi *ilhan verici figür* olarak engelli ve son olarak *Hollywood süper kahramanları* (Grue, 2015). Sınırlarının ötesinde engelli kalıbını özellikle televizyonlarda reality show programlarında, yetenek sergilenen programlarda görmek mümkündür. İlham verici figür ise hepimizin aşına olduğu, haber başlıklarında görmeye alıştığımız, Hellen Keller⁴ ve Steven Hawking gibi gerçek kişileri örnek olarak gösterebileceğimiz bir temsil kalıbıdır. Son olarak engelli süper kahraman temsili kötü (villian) temsiline karşında, engellilerin iyi olabileceğini göstermek adına kurgulanmış, kaybedilen yetinin adeta tazminatı niteliğinde olağanüstü bir güce kavuşan ve bunu diğerlerinin iyiliği için kullanan engellileri anlatan bir temsildir.

Son olarak günümüzde daha çok konuşulmaya başlanan başka bir temsil biçimi daha vardır: *aseksüel-cinsellikten uzak engelli*. Engelli cinselliğinin gösterilmesi, konuşulması tabu olarak karşımıza çıkmaktadır. Engelli cinselliğinin gösterilmesi bir kenara, engelliliğin kadın karakter üzerinden işleyen anlatılara bile nadiren rastlanır. Bu bağlamda Harris (2002) cinsellik söz konusu olduğunda, engelliliğin diğer negatif temsil biçimlerinden pek farklı ele alınmadığını belirtmiştir. Engellilikle birlikte cinsel hayatın da kaybedildiği yani yeni

⁴ Henüz 19 aylıkken geçirdiği ateşli hastalık sonucu görme, duyma ve konuşma yetisini kaybeden ünlü pedagog, aktivist ve yazar. 2013 yapımı, Uğur Yücel’in “Benim Dünyam” filmi, Hellen Kellner’in hayatını konu alan Sanjaay Leela Bhansali tarafından, 2005 yılında çekilen “Black” filminin uyarlamasıdır. <http://altinokta.org.tr/yazardetay.asp?idnourun=32> (Erişim Tarihi: 27.10.2022).

yitiminin bütünsel olarak yayıldığı; bu sebeple engelli kişinin cinsel açıdan yeterli olamayacağı, iyi bir eş olamayacağı ve aile kuramayacağı düşünülür. Yapabilirlik temelinde şekillenen yapı bir kez daha karşımıza çıkar.

Bahsettiğimiz bütün temsiller kaynağını toplumdan ve kültürden alır. Türk sinemasında da engellilik bugüne kadar çeşitli biçimlerde ve formlarda temsil edilmiştir. Engellilik kimi zaman dramatik bir unsur, kimi zamansa bir güldürü nesnesi olarak karşımıza çıkmıştır. Yeşilçam döneminden günümüze pek çok şey değişmiştir ve bu durum sinemaya da yansımıştır. Günümüzde engelliler, artık kendilerine daha fazla ekran süresi bulmaya başlamış ve yan karakterler ya da tipler olarak anlatıya dâhil olmaktan çıkmışlardır. Fakat nasıl temsillerde yer aldıkları hala bir soru işaretidir. Biz de bu soru işaretinden hareketle Türk sinemasında engelliliğin nasıl temsil edildiği araştırdık.

5. YAZI TURA FİLMİ

Yazı Tura filmi askerliklerini Doğu’da yapan iki genç adamın hikâyesini anlatır. Biri Göremeli “Şeytan” Rıdvan, diğeri İstanbullu “Hayalet” Cevher’in askerlikte yaşadıkları travma sonrası bir daha asla kesişmeyen hikayeleri filmin iki perdesinde ayrı ayrı anlatılır. Mayın patlaması sonucu Rıdvan bacağını, Cevher ise bir kulağının işitme yetisini yitirmiştir. Askerden sonra evlerine döndüklerinde ise ikisinin de eski hayatları çok geride kalmıştır. Rıdvan köye döndükten sonra Denizlispor transferi iptal olmuş, futbolculuk işi bir hayale dönüşmüştür. Nişan işi bozulmuş, Şefika birlikte kaçma teklifini reddetmiştir. Yaşadığı çevreden gaziliğin sözde kutsal değerini görememiş ve kendini iyice alkol ve uyuşturucuya vermiştir. Ne yeni haline alışabilmiş ne de yaşadıklarına katlanabilmiştir. Şefika’nın yakın arkadaşı Sencer’le kaçması Rıdvan için bardağı taşıran son damla olmuştur. Finalde Rıdvan intihar etmesiyle film Cevher’in hikâyesini anlatmaya başlar.

Cevher ise askerden döndükten sonra “Gazi” isimli bir büfe açmak için çek senet mafyasının yanında çalışmaya başlamıştır. Büfesini açacağı gün 17 Ağustos büyük Marmara depremi gerçekleşir. Cevher depremde amcasını kaybetmiş, babası ise yaralanmıştır. Babasının Cevher doğmadan önceki evliliğinden olan Teoman ve annesi Tasula’nın Yunanistan’dan yanlarına gelmesiyle Cevher giderek daha agresif biri haline gelmiştir. Eşcinsel abisini kabul etmekte, bağ kurmakta oldukça zorlanır. Fakat Teoman’ın kavgaya karıştığını görmesiyle hemen atılır ve Teoman’ı kurtarmak için adamın önce boğazını sonra kulağını keser. Polisten kaçmaya çalışırken yakalanır, “Bana kelepçe takamazsınız, ben bu ülke için savaştım, gazi oldum” diye bağırması fayda etmez. Film Rıdvan ve Cevherin hayallerini anlattığı bir geri dönüş sahnesiyle son bulur.

5.1. Karakterlerin Damgayla İlişkisi

Adını ve lakabını Fenerbahçe'nin efsanevi oyuncusu “Şeytan” lakaplı Rıdvan Dilmen'den alan Rıdvan'ın hayali olan futbolculuk ve muhtemel transferi bacağına kaybetmesiyle rafa kaldırılır. Memleketine geri döndüğünde bir itibar sembolü⁵ gibi taşıdığı ay yıldızlı kolyesi, milli forması ya da gazilik unvanı onu damgadan koruyamamıştır. Kullandığı protez bacak onu diğer insanların gözünde daha makul bir görünüme kavuştursa da, koltuk değnekleri Rıdvan'ın sakatlığını ele veren bir aksesuar olarak karşımıza çıkıyor. Nitekim sahne önüne çıktığı ve ilk karma temasını gerçekleştirdiği sözlüsü Şefika'yla konuşması Rıdvan'ın damga tehlikesini hissettiği ilk andır. Büyük bir sevinçle yanına gittiği sözlüsü onun elini sıkmamış, niye karşılamaya gelmediğini sorduğunda ise utandığını dile getirmiştir. Şefika'nın “Ayaklı gibisin. İlk geldiğinde ayak yokken kötüydün tabii.” ve “Başka ayakkabı da giyiliyo de mi?” ifadeleri damganın etkileşimde gezindiğinin göstergesidir. Şefika bu diyalogda toplumun bakış açısını yansıtan karakter olarak karşımıza çıkar ve açıkça Rıdvan'a karşı soğuk bir tavır içerisindedir. Rıdvan'ın ısrarla nasıl olduğunu sorar. Özellikle sonradan engelli kalan insanlar için bu soru, önceki halleriyle bir karşılaştırma yapmak ve kendilerindeki durumun diğerleri için fark edilen bir şey olup olmadığını öğrenmek için önemlidir. Zira aradaki fark damganın büyüklüğünü etkileyecektir. Fark edilmeyen unsurlar, gözle görülmeyen engeller Cevher kısmında da bahsedeceğimiz üzere damgalanın etkisini büyük ölçüde etkilemektedir. Kız isteme töreninin protez bacak alındıktan sonraya bırakılması, Şefika'nın ve ailesinin Rıdvan'la ve annesiyle iletişim kurmaktan sürekli kaçınması, insanların Rıdvan'ı görmezden gelmeye çalışması ve gaziliğini alay konusu haline getirmeleri Rıdvan'ın damgalandığını göstermektedir. Çevredeki diğer insanlar Rıdvan'dan uzak durarak, Şefika ve ailesi ise evlilik işini iptal ederek bağlamsal damgadan kaçınmışlardır. Geçirmiş olduğu ağır travmanın üstüne, karma temaslarda yaşanan bu gerilimler Rıdvan'ı daha asabi ve depresif bir haline getirmiştir. Buna alkol ve madde kullanımı eklenince Rıdvan, bir başka damganın tehdidi altında kalmıştır. Goffman eşcinsellik, işsizlik, alkoliklik, bağımlılık gibi kişilik özelliklerinin de bir tür damga tipi olduğunu belirtir (2014, s. 32-33). Ayrıca Rıdvan yarattığı gerilimleri çözmek için sürekli engelinin öne sürer: “*Bak seni üzdüysem beni affedeceksin, ben eller gibi normal değilim, sakatım ben. Anlıyon de mi? Affedeceksin beni.*” ya da “*Firuz abi bak bana gönül koyma. Sen benim büyüğümsün. Ben sakatım. Benim kafam da sakat. Affet beni.*”. Bu tür ifadeler

⁵ Goffman'ın toplumsal bilgiyi ileten göstergeleri tanımlamak için kullandığı bir terimdir (2014, s. 82). Yaka rozetleri, alyans vb. öğeler buna örnektir. İtibar sembolleri damga sembollerinin (dövmeler, koltuk değnekleri, yara izleri vb.) tam tersi göstergelerdir. Milli takım ve ay yıldız vurgusu da bu bağlamda Rıdvan'ın vatan sevgisine ve gaziliğine bir göndermedir.

Rıdvan'ın damgayı içselleştirdiğini gösterir. Normalleri “el” olarak tanımlaması, normal-damgalı düalitesinin ne kadar farkında olduğunu göstergesidir. Kendi engelini bütüne yayarak özür dilemesi, hatasını küçültme çabasıdır. Toplumun yardıma ve ilgiye muhtaçlık olarak gördüğü engelliği, topluma karşı kullanacak noktaya gelmesiyle Rıdvan'ın damgayı ne kadar içselleştirdiğini anlarız.

Cevher'in damgayla ilişkisinin ise daha farklı olduğunu söyleyebiliriz. Cevher'in engeli görülebilir olmaması, sert mizacı, her daim takım elbiseler içinde olan görünümü Cevher'i engelinden ötürü gelebilecek damgalardan koruyor. Film boyunca da Rıdvan'ın engeli kadar bahsi geçmiyor. Sadece yakınları Cevher'in kulağının işitmediğini biliyor. Tam bir takımdaşlık örneği sunarak, Cevher'in bu bilgiyi saklamasına yardımcı oluyorlar. Cevherin “sağlam” görüntüsü, takımı sayesinde korunuyor. Fakat ağabeyi Teoman'ın gelmesiyle birlikte Cevher bir kez daha damganın tehdidi altına giriyor. Teoman'ın eşcinsel olması ne Cevher'de ne de Cevher'in çevresinde pek hoş karşılanmıyor. Cevher'in maço hali, eşcinsel kardeşin varlığıyla pek örtüşmüyor. Bu sebeple ağabeyiyle iletişim kurmaktan kaçınıyor, onu görmezden geliyor. İlişkisel olarak damgalanmaktan korkuyor. Ağabeyiyle olan tüm etkileşimlerinde, damgalı-normal karma temaslarında gerçekleşen çekinme, dışlama, görmezden gelme ve güvensizlik gibi klasik tepkileri veriyor.

5.2. Sahne Önünde Engelli Karakterlerin Temsili

Rıdvan ve Cevher'in ortak yer aldığı ilk temsil gaziliktir. İki de gazi olarak memleketlerine dönerler ancak gaziliğin kutsal değerini göremezler. Film boyunca gaziliğine verilen değeri ararlar, kimi zaman isyan ederler ancak o kutsallık onlara bahşedilmez. Geçirdikleri mayın patlamasının etkilerini hala üstünde taşıyan ikili, toplumun olara vaat ettiği sözde kutsallığı göremeyince giderek daha depresif ve saldırgan bir hale bürünürler. Bunun sonuçları sahne önü temsillere de yansır. İkisinin de alkol ve uyuşturucu problemi olması, saldırgan tavırları çevreleri için katlanılmaz birine dönüşmeleri demektir. Bu sebeple ikisi de uyumsuz engelli temsiliyle karşımıza çıkar. Rıdvan'ın fiziksel yeti yitiminin ilk bakışta fark edilebilir olması ve hikâyesinin engeli üzerinden temellenmesi onun engellilik hakkında daha çok done sunmasını sağlamıştır. Rıdvan'ın karma temaslarında yaşanan gerilimde, arkadaşı Firuz'un “*Bak Rıdvan, başına bir felaket gelmiş, kaybetmişsin ama delikanlılığımız yerinde dursun. Onu da kaybetmeyelim tamam mı koçum?*” şeklindeki uyarısı, engelliliğin felaketle ilişkilendirildiği gösteriyor. Kaybetme söylemi filmin adına bir göndermedir. Film geleceğe karşı atılmış, metaforik bir madeni paranın hikayesi olarak da yorumlanabilir; dolayısıyla kaybetme teması hep vardır. Lakin Rıdvan'ın öyküsünde sıkça yer

alan “kaybetmiş”, “onun da sınavı buymuş”, “kader işte” gibi söylemler neticesinde Rıdvan trajik kurban temsiline yerleşir. Rıdvan’ın kendisine yüklenen damgayı içselleştirmesiyle birlikte bir başka temsil biçimi ortaya çıkar. Film başında sağlamış izlenimi yaratmak adına annesinin yardımını reddederek kendi başına yürümesi onu acınası temsilden uzaklaştırmıştır. Ancak toplumun ondan beklediği engelli rolünü oynamasıyla birlikte acınası ve zavallı temsil ön plana çıkmıştır. Yarattığı tartışmaların sonunda sürekli olarak engelini öne sürmesi ve özrünü engelini kullanarak dile getirmesi, onun kendi engelini istismar ederek acıma ve merhamet duygusu yaratmaya çalıştığını gösterir. Yaşam koşulları, çevresinden gördüğü tutum ve davranışlar acınası ve zavallı temsili devam ettirmiştir. Finale kadar geçen süreçte hayatından nefret etmesi, hayatını yaşamaya değer bulmaması onu *intiharı arayan engelli* temsiline yerleştirirken; en sonunda kafasına sıkıp intihar etmesiyle *şiddetin nesnesi* ve *kendinin en büyük ve tek düşmanı* temsiline yerleşmiştir.

Cevher’in sahne önü temsilleri ise diğer engellilik temsillerinden daha farklıdır. Zira Cevher “engelli” bir karakter olarak ele alınmamıştır. Bu sebeple çoğu çalışmada sadece Rıdvan üzerinden bir okuma yapılmıştır. Fakat her ne kadar engelini gizlese de Cevher engelli bir karakterdir. Cevher’in çizmeye çalıştığı sert erkek imajı, mafyatik işlerle uğraşması, şiddete başvurması sonucu *kriminal* temsili öne çıkar. Cevher suça bulaşmış, tekinsiz biri olsa da, tam olarak kötü (villian) temsilinde yer almaz. Karşısında herhangi bir iyi yoktur, kötülük motivasyonu sağlayan bir durum bulunmaz. Para biriktirme çabası içinde tekinsiz işlere giren birinden ibarettir. Final sahnesinde tutuklanması, askerlik künyesiyle polisler arasında gidip gelen kamera, gaziyim ben diyerek isyan etmesi, hikâyesi ve sonu düşünüldüğünde Cevher’i *trajik kurban* temsiline yerleştirir.

5.3. Sahne Arkasında Engelli Karakterlerin Temsili

Rıdvan ve Cevher’in sahne arkası temsilleri de birbirinden oldukça farklı. Engelin görünürlüğünün ve büyüklüğünün sahne arkasında da gözle görülür bir etki yarattığını söyleyebiliriz. Rıdvan’ın engelli olarak seyircinin karşısına geçtiği ilk sahenin devamında, onun evine hatta banyosuna girmemizle birlikte sahne arkasına geçiş yaparız. Evin, banyonun hali ailenin sosyo-ekonomik durumunun pek de iyi olmadığını gösterir. Kendi bakımını sağlayabilecek düzeyde olmasına rağmen annesinin Rıdvan’ı yıkıyor olması ve yıkarkenki duygu yüklü hali neticesinde engellilik bir kez daha acınası ve zavallı temsil içerisinde yer alır. Aynı zamanda bakımın ve sorumluluğunun annesinin üstünde olması, sahne arkası bölgede sürekli Rıdvan için endişelenen, Rıdvan’ın peşinden koşan bir anne görmemiz ve

annenin çocuğu haricinde kendine vakit ayıramıyor olması gibi pek çok unsur engelliliği *yük* temsiline yerleştirir.

Cevher'in sahne arkasında engelliyle ilişkilendirebileceğimiz tek sahnesi ise babasıyla konuşması oluyor. Cevher'in kulağını tutması, kesilmeyen bir çınlama sesi ve çektiği baş ağrısı yüzünden yaşadığı rahatsızlık babasının gözünden kaçmıyor. Babasının Cevher ile Teoman'ın arasını düzeltmeye çalışması Cevher'in isyan etmesine sebep oluyor: *“Ben de ölümden döndüm. Kolay mı zannediyorsun sen be git elini sık. Hay kaderime sıçıyım ya. Ulan git askerde savaş kulağın sağır olsun, dön tam büfe açacakken deprem olsun, amcan ölsün, şu olsun bu olsun. Derken bi de Yunanistan'dan abin gelsin, o da erkek mi karı mı belli değil.”* Cevher'in sözleri, kaderine isyanı, şanssızlığına vurgusu, Rıdvan'ın öyküsündeki gibi bir kaybetme göndermesine çıkar. Bu bağlamda engellilik *trajik kurban* temsilinde yer alır.

5.4. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili

Karakterler ortamda değilken ya da onlar farkında olmadan gerçekleşen etkileşimlerde Rıdvan'ın evine geçmiş olsun ziyaretine gelen misafirlerin teselli ifadeleri, bir kez daha toplum gözünde engelliliğin felaket olarak görüldüğünü göstermiştir. Toplumdaki bakış açısının tezahürü olan bu sahnede, *“bir evin bir oğluydu nasıl üzülmesin”* vb. söylemler, toplumun ableist tutumunun bir yansımasıdır. Bir evin bir oğlu olmak aynı zamanda evin geçimini sağlayan kişi olmak anlamına gelir. Fakat Rıdvan toplumun gözünde artık bir evi geçindirecek güce sahip değildir. Rıdvan'ın annesinin oğlunun futbolculuk hayallerine yakınması, iptal edilen evliliğe olan üzüntüsü bu bölgede *acınası-zavallı* temsili önüne çıkmasına neden olmuştur.

Cevher'in karakter dışı iletişim sahnelerine baktığımızdaysa herhangi bir temsili ortaya çıkmadığını söyleyebiliriz. Cevher'in belirgin, göze çarpan bir farklılığı olmaması, vücutsal bütünlüğe sahip olması onun engelli biri olarak görülmesini önlemiştir. İşitme kaybından haberdar olan yakın çevresinin de takım rolü içerisinde bu bilginin denetimini sağlamasını Cevher'in “sağlam” görünümünü korumuştur. Bu sebeple karakter dışı iletişimde Cevher karakterinin herhangi bir engellilik temsili bulunmamaktadır.

6. BABAM FİLMİ

Film Gelibolu'da, batmak üzere olan bir sardalya fabrikasının sahibi Yusuf Tunalı'nın eşinin ölümünden sonra zihinsel engelli oğluya bağ kurma sürecini anlatır. Bugüne kadar sadece annesi Neriman'la yakın ilişki kurabilen Arif için bu süreç oldukça zorlu geçer. Arif annesinin yasını nasıl tutacağını bilmezken, adeta bir yabancı gibi gördüğü babasıyla baş başa

kalmıştır. Babası ise daha önce bir kez bile yakından ilgilenmediği oğluyla nasıl başa çıkacağını düşünmektedir. Yusuf'un bu konudaki ilk hamlesi ise Arif'e bakıcı bulmak olmuştur. Ancak Arif yanında yabancı birini istemez ve bakıcılara isteyerek problem çıkarmaya başlar. Onun isteği babasıyla birlikte fabrikaya gidip çalışmaktır. Fakat Yusuf, oğluyla çarşıya bile nadiren çıkmaktadır. Yusuf babadan oğla geçen fabrika sisteminde, oğlunu açık bir biçimde bu süreçlerden soyutlamış ve onun yerine yeğeni Deniz'le birlikte işleri yürütmektedir. Birkaç başarısız bakıcı denemesinden sonra Yusuf, mecburen Arif'i fabrikaya götürmek zorunda kalır. Fabrikada işe başvuran Feride Arif'i gördüğü ilk andan itibaren iyi anlaşır. Durumu fark eden ve Feride'nin atanamayan bir öğretmen olduğunu öğrenen Yusuf, Feride'ye Arif'in bakıcılığını yapmasını teklif eder. Lâkin Feride, Arif'in "hasta" olmadığını, bu sebeple bir bakıcıya ihtiyacı olmadığını belirterek bu teklifi reddediyor. Bu noktadan sonra Arif ile Feride birlikte balık temizlemeye devam ediyorlar. Yusuf Bey tüm çabalarına rağmen fabrikayı satmak zorunda kalıyor. Kazandığı parayla özel eğitim merkezi açmasının ardından hayata gözlerini yumuyor ve film bu veda ile son buluyor.

6.1. Karakterlerin Damgayla İlişkisi

Arif, 20'li yaşlarda, zihinsel engelli, genç bir erkek olarak karşımıza çıkıyor. Engellilik temalı çoğu filmde olduğu gibi bakımı bir kadın tarafından sağlanıyor ve annesinin gözetimindeki bir "çocuk" gibi gösteriliyor. Arif'in zihinsel engelli oluşu onu günlük hayatın dramaturjisinden alıkoymuyor; sosyal etkileşimde ortamı okuyabilen, istekleri doğrultusunda rol yapabilen bir karakter. Ancak engelsiz bireyler kadar benlik sunumuna, kişisel vitrinine dikkat etmiyor. Çevresindeki kişiler Arif'in engelli olduğunu hemen fark edebiliyor. Arif sahne önüne çıkacağı yani topluma karışacağı, karma temaslarda bulunacağı zaman Feride ve Deniz adeta bir tampon kurum rolüne bürünerek Arif'e yardımcı oluyorlar. Fakat onun kişisel vitrinine ya da benlik sunumuna karışmıyorlar. Görüntüde bir değişim yaratarak olası damgadan kaçınma gibi bir strateji kullanmıyorlar. Özellikle Feride, Arif'in kendini ifade etmesi ve çalışması konusunda destekleyici bir tutum sergiliyor. Ancak Arif yine de ilişkilerinde damgalanmaya devam ediyor. Fabrikada çalışan işçilerin "Kim çeker o kahrı?" vb. söylemlerinden, Arif'le çalışmak istememelerinden, kısacası dışlayıcı tutum ve davranışlardan bu durumu anlıyoruz. Sokaktaki insanların garipseyici bakışları da bu duruma eşlik ediyor. Arif zihinsel engelli olması itibarıyla net bir biçimde "işe yaramaz" biri olarak görülüyor. Kendi babasının bile engeli sebebiyle oğlundan utandığını söylemesi, bu yüzden ondan uzak durduğunu itiraf etmesi damganın en yakın halkaya kadar işlemiş olduğunu

gösteriyor. Annesinin Arif’le beraber eve kapanması ve çevresinde eşi haricinde sosyalleşecek kimsenin olmaması Neriman’ın da fahri olarak damgalandığı sonucunu ortaya çıkarıyor.

6.2. Sahne Önünde Engelli Karakterin Temsili

Arif’in ilk karma teması, ne yazık ki annesinin cenazesinde gerçekleşiyor. Annesinin toprak altında olacağı düşüncesini kaldıramayıp isyan etmeye başlaması üzerine Yusuf Bey, Deniz’den Arif’i ortamdaki uzaklaştırmasını söylüyor. Arif’in toplumdan uzaklaştırılarak, eve kapatılması, cenaze sahnesiyle başlıyor ve Feride’nin gelişine kadar geçen sürede filmin geneline yayılan bir temsile dönüşüyor. Arif günlük hayata katılamayan engelli olarak karşımıza çıkıyor. Karma temalardan, sahne önü bölgelerden filmin geneline yayılan, engellilik dramatik bir unsur olarak kullanılıyor. Acınası ve zavallı temsiline temel kodu olan sosyo-ekonomik düzeyin düşük olması, Arif için geçerli olmasa da annesini kaybetmesi, çevreden gelen acıyan söylemler ve bakışlar, izole yaşamı ve yardıma ihtiyaç duymasıyla Arif *acınası-zavallı* temsilden kopamıyor. Ayrıca cenaze sahnesinde başlayan huysuzluğu, bakıcılarla sürekli problem yaşaması, bu kez de onun uyumsuz temsilde yer almasına sebep oluyor. Filmde Arif dışında yer alan diğer engelliler ise özel eğitim merkezinin açılmasıyla anlatıya dâhil oluyorlar. Bu özel kurumun açılmasına duydukları sevinç dolayısıyla yaratılmaya çalışılan pozitif havaya destek sağlıyorlar. Bu bağlamda engellilik, *atmosfer* yaratmak amacıyla kullanılıyor.

6.3. Sahne Arkasında Engelli Karakterin Temsili

Filmin açılış sahnesi aynı Arif’i tanıdığımız ilk sahnede onu dramaturjinin arka bölgesinde görüyoruz. Arif’i bu sahnede deniz kıyısında, annesinin gözetiminde, suda “çocuk” gibi oynarken izliyoruz. Kamera yani seyirci olarak biz, annenin omzundan, dolayısıyla annesinin gözünden Arif’i görüyoruz. Kamera anneye döndüğünde, yorgun ve hüzünlü bir biçimde Arif’e baktığını, ona seslenen kişiyi bile duymadığını görüyoruz. Arif’in bakımını üstlenen kişinin annesi olduğunu ve yorgun hissettiğini anlıyoruz. Bu bağlamda engelliliğin yük temsiline yerleştirileceğinin ilk işaretleri veriliyor. Arif’in sosyo-ekonomik durumu iyi olmasına rağmen destek hizmetlerden ya da özel eğitim merkezlerinden yararlanmamış olması da yük temsiline oluşmasına neden oluyor. Arif’in tüm sorumluluğunun annesine bırakılması ne annenin ne de Arif’in kendi sosyal çevresini yaratamaması gibi birçok unsur yaratılan *yük* temsiline destekliyor.

Arif annesini özlediği bir başka sahnede ise Arif, bahçeye çıkıp toprağı kazmaya başlıyor. Dışarıdan dönen babası etrafa üşüşen komşulara pek bir şey demeden, Arif’i zorla

İçeri soktuktan sonra “*Konu komşuya rezil mi edicen sen beni? Şu hale bak, çabuk banyoya!*” diyerek onu *şiddetin nesnesi* haline getiriyor. Özellikle eşinin ölümünden sonra Yusuf, Arif’i –tıpkı daha önce olduğu gibi- bariz bir şekilde ihmal edip, yas sürecini yalnız geçirmesine sebep oluyor. Arif’in özbakım becerilerindeki eksiklik ve filmin sonuna kadar geçen sürede kısıtlı, yalıtılmış bir ortamda, başkalarına bağlı bir yaşam sürmesi, arka bölgede engelliliğin *acınası-zavallı* şeklinde temsil edildiğini gösteriyor.

6.4. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterin Temsili

Baba oğul arasında bir bağ kurulduğunun ilk filizleri yeşerdikten sonra, Arif ertesi sabah babasıyla birlikte fabrikaya gidiyor. Fabrikaya girer girmez medeni kayıtsızlıktan⁶ uzak bakışlar onları karşılıyor. Yusuf, bakışların son bulması için “*Herkes işine baksın.*” ikazında bulunarak, Arif’i odasına götürüyor. İşçiler Arif için “*Kim çeker o kahrı?*” vb. söylemlerde bulunarak hem Arif’i engelinden dolayı damgalıyor hem de engelli biriyle “uğraşmanın” ne kadar zahmetli olduğuna vurgu yapıyorlar. Engellilik bir kez daha *yük* temsiline yerleşiyor. Arif’in Feride’yle birlikte çalışmaya başlamasının ardından da *yük* temsili bir kez daha öne çıkıyor. Yusuf “*İşinin arasında yük oluyor Arif aslında sana ama*” diye hafif bir mahcubiyet gösterse de Feride bunun ne kadar yanlış olduğunu dile getiriyor: “*Olur mu öyle şey? Ben Arif’i seviyorum, yük ne demek?*”. Bu bağlamda Feride, filmin engelliliğe dair bir farkındalık yaratma çabasını destekliyor.

SONUÇ

Engelli bireylerin temsilleri her zaman sinemada yer almıştır. Fakat yan tipler olmaktan çıkıp hayat mücadelesi içinde, gerçek birer karakter olarak kurgulanmaları oldukça zaman almıştır. Günümüzde her ne kadar engellilik teması popüler olsa da bu tür filmlerin pek çoğunu gişe stratejisi mi yoksa gerçekten engelliliği anlama ve anlatma amacının ürünü mü olduğunu bilmek mümkün değildir. Engellilik filmlerinin popülerleşmesiyle engelli görünürlüğü hakkında gözle görülür bir değişim yaşansa da temsillerin niteliği konusunda pek bir değişim yaşanmadığı söylenebilir. Bu çalışmada nitel yöntemi benimsediğimiz için her ne kadar genellemelere gitmek doğru olmasa da bazı noktalara dikkat çekmek yerinde olacaktır.

Seçilen filmlerdeki sembolik davranışlar ve bu davranışların toplumsal izdüşümlerini oluşturan diyaloglar, toplumun engelli bireye bakışı ve damgalanmanın engelli bireyin toplumdan dışlanmasına, ötekileştirilmesine neden olan en önemli etkenlerden biri olarak

⁶ Medeni ilgisizlik ya da uygar kayıtsızlık Goffman’ın, kent yaşamında karşılaştığımız insanlara, onları rahatsız etmeyecek şekilde, anlık bakıp geçme davranışımızı açıklamak için kullandığı bir terimdir (2018’b, s.107).

karşımıza çıkmıştır. Engelli karakterlerin çoğu zaman takımını oluşturan yakın çevrelerin dahi engelliliği damgalanacak bir şey olarak görmesi, özellikle sahne arkasında ve karakter dışı iletişimde olumsuz temsillerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Sahne önü temsillerde ise toplumun bakışını yansıtan engelsiz karakterlerin, engelli karakterler hakkındaki önyargıları, özellikle engelliliğin kader olduğu düşüncesi trajik kurban temsiline bütün karakterler için geçerli olmasına sebep olmuştur. Olumsuz temsillerin kullanılması, toplumun damga temelli hiyerarşisinin bir yansıması olarak okunabilir. Bu tür temsiller engelli olmayan toplumun kendisini üstün görme aracı haline gelebilir. Engelliliğin acizlikle, muhtaçlıkla ilişkilendirilmesi sebebiyle engelli olmayan kişi kendini engelli kişiden üstün görebilir.

Elbette her film engelliliğe dair bir farkındalık yaratma misyonuna sahip olmak zorunda değildir. Ancak engelliliğin tüm bölgelerde benzer olumsuz temsillerde gösterilmesi, engelliliğin tek boyutlu ele alındığının, engelli bakış açısının incelenen filmlerde yer almadığının göstergesidir. Babam filmi, finali itibariyle toplumda var olan olumsuz engellilik algısını değiştirmeye yönelik bir çabaya sahiptir. Fakat bu çaba, filmin finalinde yaratılmaya çalışılan “umut dolu atmosferin” bir parçası niteliğindedir ve engellilik yine olumsuz biçimlerde temsil edilmiştir. Özel eğitim merkezinin açılması elbette önemlidir. Ancak iki filmde de engelliliğin neden yük olarak görüldüğüne ya da neden topluma katılmada sorunlar yaşandığına dair bir eleştiri yer almaz. Engelli kişilerin ve ailelerinin yeterli destek ve hizmeti alamıyor oluşu, toplumsal sistemin herkesi kapsayacak biçimde düzenlenmemiş olması, erişilebilir çevrenin bulunmaması gibi birçok etmen engelliliğin acınası-zavallı ve yük temsiline yerleşmesinde büyük rol oynamıştır. Ancak filmlerde engellilik hali bireyin kendi sorunuymuşçasına gösterilmiş ve bireysel düzeyde ele alınmıştır.

Sonuç olarak ister gişe stratejisi olsun isterse gerçekten engellilik halini anlatma derdi olsun, engellilik temsilleri olumsuz niteliğini korumaya devam etmiştir. Engelliliğin ve engelli kişilerin görünür kılınması, engelli olmayan toplumla engelliler arasında oluşan ve oluşabilecek olan sosyal mesafenin önlenmesi açısından önemli rol oynayabilir. Bu sebeple medyada, sinemada yer alan temsillerin daha nitelikli hale getirilmesi ve engelli bakış açısıyla şekillenen engellilik kültürüne yer verilmesi bu açıdan önemlidir. Bu tür değişikliklerle yeniden üretilmiş gerçeklikten asıl gerçekliğe dokunmuş sağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Albert, B. (2004). Breifing Note: The Social Model of Disability, Human Rights and Development. Disability KaR Research Project, 1-8.
- Atay Papaker, E. (2019). Türk Sinemasında Sakatlık Temsilleri (1960-1990). Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Arel Üniversitesi.
- Burcu, E. (2015). Engellilik Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Davis, J. L. (2011). Normalliğin İnşası: Çan Eğrisi, Roman ve On Dokuzuncu Yüzyılda Sakat Bedenin İcadı. (Der. D. Bezmez, S. Yardımcı, Y. Şentürk). Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. 187-208.
- Gezgin, T. (2022). 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında Engellilik Temsilleri. Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Goffman, E. (2014). Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar. (Çev: Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Goffman, E. (2018'a). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu. (Çev: B. Cezar). Ankara: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2018'b). Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar. (Çev: A. Bölükbaşı). Ankara: Heretik.
- Gökçe, B. (2012). Toplumsal Bilimlerde Araştırma. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Grue, J. (2015). The Problem of the Supercrip: Representation and Misrepresentation of Disability. (Ed. T. Shakespeare), Disability Research Today: International Perspectives (204-218). London: Routledge.
- Hall, S. (2017). Temsil. (Çev: İ. Dünder). İstanbul: Pinhan.
- Harris, L. (2002). Disabled Sex and the Movies. Disability Studies Quarterly. 22(4). 144-162.
- Kırel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Köseler, H. Helen Keller'in Hayatı. <http://altinokta.org.tr/yazardetay.asp?idnourun=32> (Erişim Tarihi: 27.10.2022).
- Longmore, P. K. (1987). Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures. Social Policy. 16. 31-37.
- Marshall, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev: O. Akınhay, D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Monaco, J. (2021). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. (Çev: T.Göbekçin). İstanbul: Alfa.
- Neuman, L.W. (2014). Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar (Cilt II), (Çev: S.Özge). Ankara: Yayınodası.
- Norden, M.F. (1994). The Cinema of Isolation A History of Physical Disability in the Movies. New Jersey: Rutgers University Press.
- Poloma, M. M. (2010). Çağdaş Sosyoloji Kuramları. (3.Baskı). (Çev: H. Erbaş). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Tınaz, P. (2017). Türk Sinemasında Engelli Bireylerin Temsili (1950-1970 Dönemi). Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Üstün Durak, F. ve Köse, Ö. (Yapımcı) ve Durak, N. (Yönetmen). (2017). Babam. [Film]. Türkiye: Durak Film.
- Yücel, U. , Padouvas, H. , Göçeoğlu, H. ve Kayalar, D. (Yapımcı) ve Yücel, U. (Yönetmen). Yazı Tura. [Film]. Türkiye-Yunanistan: Mahayana Film.