

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.30520/tjsosci.1537868

Ötekinin Ötekisi Olmak: Türk Sinemasında Travesti Kimliğine Dair Eleştirel Bir Analiz

M. Özer ÖZKANTAR

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye, ozerozkantar@gmail.com

Özet

Sinema birçok kavramı içerisinde barındıran, bu kavramları kendi bağlarıyla inceleyen, analiz eden ve yorumlayan, bunu gerçekleştirirken ise kimi zaman eleştirel, kimi zaman gerçekçi kimi zaman ise manipülatif çerçeveler oluşturabilen bir sanattır. Dolayısıyla sinemanın bu çok yönlü ve katmanlı halleri, anlatılar içerisinde de birçok farklı kimliğe değinilmesini mümkün kılmaktadır. Bu kimliklerden biri de öteki kimliğidir. Kadın, yaşlı, engelli, cüce ya da trans bireylerin oluşturduğu bu kategoride çoğu kez LGBTİ+ kimliklerin ötekiliğin ötesinde bir yaklaşımla filmlere eklemeliği görülebilmektedir. Bu noktada bu çalışmanın amacı Türk Sineması özelinde travesti kimliğini ötekilik çerçevesinde ele almaktır. Bu doğrultuda Dönersen Işık Çal (1992), Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) ve Güneşi Gördüm (2009) filmleri bilinçli örneklem yoluyla belirlenmiştir. İlgili yapımlar bu çalışmanın argümanı ile paralel özellikler göstermeleri nedeniyle tercih edilmiştir. Filmler ötekilik kapsamında oluşturulan farklı kategoriler üzerinden ele alınmış ve bu nedenle betimsel analizden faydalanılmıştır. Sonuç olarak, ismi geçen filmlerde travesti kimliğinin öteki kimliklerinin de ötekisi olduğunu ortaya koyan iz düşümlerin yer aldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Öteki Kimliği, Travesti

ORCID¹: 0000-0001-9364-5606

Başvuru Tarihi: 23.08.2024

Kabul Tarihi: 19.09.2024

Being The Other of the Other: A Critical Analysis of Transvestist Identity in Turkish Cinema

M. Özer ÖZKANTAR

¹ Asst. Prof. Dr., Gaziantep University Gaziantep, Turkey, ozerozkantar@gmail.com

Abstract

Cinema is an art that contains many concepts, examines, analyzes and interprets these concepts in their own contexts, and while doing so, it can sometimes create critical, sometimes realistic and sometimes manipulative frameworks. Therefore, these multifaceted and layered forms of cinema make it possible to address many different identities within the narratives. One of these identities is the identity of the other. In this category consisting of women, elderly, disabled, dwarf or transgender individuals, it can be seen that LGBTİ+ identities are often included in films with an approach beyond otherness. At this point, the aim of this study is to examine the transvestite identity within the framework of otherness in Turkish Cinema. Accordingly, the films Dönersen Işık Çal (1992), Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) and Güneşi Gördüm (2009) have been selected through purposeful sampling method. These films have been preferred because they have parallel characteristics with the argument of this study. The films were analyzed through the different categories created within the scope of otherness and therefore descriptive analysis has been utilized. As a result, it has been observed that the aforementioned films contain projections that reveal that the transvestite identity is also the other of other identities.

Keywords: Cinema, Turkish Cinema, Identity of Other, Transvestist

ORCID¹: 0000-0001-9364-5606

Received Date: 23.08.2024

Accepted Date: 19.09.2024

GİRİŞ

Sinema toplumsal cinsiyet rollerinin inşası, üretimi, yeniden üretimi ve sürdürülmesi hususunda başat rol oynayan kitle iletişim araçlarından biridir. Diğer yandan, toplumsal cinsiyet kimliklerinin sosyo-kültürel anlamda nasıl bir karşılığının olduğunu ortaya koymak hususunda da sinema birçok açıdan bir ayna vazifesi görmektedir (Kaymaz Mert, 2022: 12). Bu noktada öteki kategorisinde ele alınan toplumsal kimlikler de sinemanın perspektifi içerisinde değerlendirilebilir. Öteki “bizden olmayan”, yaşanan topluma dair kabul edilmeyen, dışlanan, yargılanan hemen her kimliği içerisinde barındıran bir kavram olarak ifade edilebilir (Aslan, 2018: 66). Dolayısıyla toplumun normları dışında kalan kimlikler çoğu kez öteki bireyler olarak ifade edilebilir. Bu noktada klişe imajların içerisinde kendini tanımlayamayan kadınlar, erkekler, LGBTİ+ bireyler, engelliler, yaşlılar, fazla kilolu insanlar, farklı din, dil ya da mezhebe sahip kişiler belirli bir toplumda öteki statüsünde konumlandırılabilir.

Ötekilik çoğu kez rahatsızlık duyulan, dışarıda bırakılmak istenilen, küçümsenen, hor görülen bir kimlik olarak toplumların içerisinde kendine yer edinen bir yapıdır. Hatta alışılmışın dışında kalması nedeniyle öteki olarak görülen ve bizden farklı olduğu düşünülen bireyler korku duyulan kişiler olarak da sınıflandırılmaktadır (Kaçar, 2023: 309). Bu noktada ötekilik deneyiminin de kademeli bir yapı olduğunu belirtmek mümkündür. Örneğin, kadın erkeğin ötekisiyken, eşcinsel bireyler heteroseksüel bireylerin ötekisi olarak gösterilebilir. Ya da siyahi bireyler beyaz ırktan olan insanların ötekisi olarak konumlandırılırken, Müslüman bireyler Hristiyan toplumların ötekisi olabilmektedir. Travesti bireyler ise sıklıkla bu kademeli yapı içerisinde en alt kategoride yer almaktadır. Dolayısıyla tüm bu bileşenler her ne kadar toplumsal ve kültürel yapılar bakımından farklılıklar gösterse de ötekileştirilen kimlikler açısından en sorunlu grubun trans bireyler ya da travesti kimlikler olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bu durumun sinemada da benzer şekilde kendine yer edindiğini de ifade etmek mümkündür.

Bu çalışma, ötekilik kavramını, travesti bireylerin sinemadaki imajları çerçevesinde eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın birincil amacı öteki kategorisinde sınıflandırılan kimliklerin Türk Sineması çerçevesinde ele alınması üzerine kuruludur. İlgili çalışmanın ikincil amacı ise ötekilik meselesinin çok katmanlı bir bağlama sahip olduğunu ortaya koymak ve travestilerin bu sınıflandırma içerisinde son sıralarda yer aldığını vurgulamaktır. Bir başka deyişle, Türk Sineması özelinde ötekinin ötekisi bağlamında travesti kimliğinin ele alınması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda, *Dönersen Isık Çal* (1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994) ve *Güneşi Gördüm* (2009) isimli filmler, bahsi geçen argüman özelinde amaçlı örneklem yoluyla belirlenmiştir. Bu filmlerin belirlenmesinde ilgili yapımların ötekilik kavramını çok yönlü ele alan bağlamlar barındırması etkili olmuştur. Filmlerin analizinde yöntem olarak bazı kategoriler oluşturulmuş dolayısıyla betimsel analizden faydalanılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri kategorisinde sınıflandırılan betimsel analiz yöntemi, toplumsal ve kültürel olaylarının biçimini, içeriğini ve kapsamını belirli bir çerçeve ve tema dâhilinde ele almayı kendine amaç edinen bir yöntem olarak nitelendirilebilir. Bu yöntem kapsamında birey ya da toplumların yaşam tarzları, davranış biçimleri, hayat hikâyeleri bir çerçeve ve belirli alt başlıklar ya da kategoriler halinde ele alınmaktadır. Dolayısıyla betimsel analiz kapsamında betimleme, sınıflandırma ve verilerin bir tema çerçevesinde işlenmesi ya da anlaşılması öncelenmektedir (Özdemir, 2014: 330). Bu çalışma da travesti ve ötekilik bağlantısını ortaya koymak adına kadınlık, erkeklik ve öteki kimlikler çerçevesinde çeşitli kategoriler oluşturulmuş ve travesti kimliği bu tematik kategoriler doğrultusunda detaylandırılmıştır.

Bu çalışmanın önemi ise ilgili alanda yapılan çalışmaların sınırlı olmasından ileri gelmektedir. Türk Sineması

ve travesti kimlikler ile ilgili literatür taraması yapıldığında, YÖK Ulusal Tez merkezi özelinde ve sinema alanında eşcinsel erkekler üzerine yazılmış dört yüksek lisans tezi olduğu görülmüştür. Son dönemde ise konuya ilişkin çeşitli kitap bölümlerinin varlığından bahsetmek mümkündür. Bildiri ve makale çerçevesinde ise dört farklı çalışma yer almaktadır. Bu çalışmalar, travesti bireyleri mekân, şiddet, hegemonik erkeklik ve toplumsal kabuller üzerinden analiz etmektedir. Bu çalışma özelinde ise film incelemelerinde eleştirel bir yaklaşım esas alınmıştır. Dolayısıyla bu makalenin konu ile ilgili alanyazına katkı sunması noktasında gelecekteki çalışmalara faydası olacağı düşünülmektedir.

Son olarak, bu makalede, film çözümlenmeleri öncesinde ise ilgili argümanın daha güçlü bir çerçevede tartışılmasına olanak sağlamak adına kimlik kavramı ve ötekilik kavramı toplumsal cinsiyet ve diğer öteki unsurları üzerinden ele alınmış, Queer Çalışmalarına yönelik çeşitli bilgiler sunulmuş, sonrasında sinema ve öteki kimliği incelenmiş ve cinsel azınlıkların temsili çerçevesinde çeşitli bilgiler verilmiş ve ardından Türk Sinemasında ötekilik ve travesti bireylerin konumuna dair genel bir çerçeve çizilmiştir.

2. KİMLİK KAVRAMI VE ÖTEKİ KİMLİĞİ

Kimlik, birçok tanıma sahip olan bir kavram olarak ifade edilebilir. İlgili terimin birçok akademik alanın kapsamına girmesi nedeniyle kimlik meselesi hem çok yönlü hem de farklı bağlamlarla ele alınmaktadır. Ayrıca kimlik meselesi kültürel ve siyasal eklemler çerçevesinde de tanımlandığı ve dinamik ve değişken kavramlardan beslendiği için yaşayan ve sürekli güncellenen bir konu olarak ifade edilmektedir (Mollaer, 2014: 7). Kimlik en yaygın tanımıyla bireyin tüm özelliklerini ortaya koyan, kişiyi hem fiziksel olarak hem de toplumsal olarak tanımlamayı mümkün kılan özelliklerin birleşimi olarak nitelendirilmektedir (Aşkın, 2010: 213). TDK'ya göre kimlik; “toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü; etiket” şeklinde tanımlanmaktadır. Oxford Dictionary ise kimliği “öz, bileşim, tabiat, özellikler veya esas olan belirli nitelikler bağlamında aynı olma durumu veya hali; mutlak veya özde yer alan aynılık durumu, birlik” şeklinde tanımlamaktadır. Psikoloji alanı üzerinden bakıldığında kimlik, benlik üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede kimlik ile ilgili, bireyi diğer bireylerden ayırtıran ve kendine dair kılan nitelikler ve göstergeler bütünü şeklinde bir tanım mümkündür (Aşkın, 2010: 214).

Kimlik ben ve ötekiler üzerinden de tanımlanabilecek bir kavram olarak nitelendirilebilir. Bu noktada kimlik bireyin nasıl tanımlandığı, tanındığı ve ne olduğudur şeklinde ifade edilebilir (Connolly, 1995: 92). Bu açıdan bakıldığında, kimlik özdeşlikler değil farklılıklar üzerinden bireyin kendini tanıması ve tanımlaması üzerine kuruludur. Muchielli (1986: 8) ise kimlik kavramını belirli kategoriler kapsamında ele almaktadır. Bu noktada ilk kategori fiziksel özellikler ve referanslar olarak adlandırılmakta ve bu kavramların kimliğin üzerindeki etkisine odaklanılmaktadır. Bu kapsamda ekonomik güç, sahip olunan eşyalar ve kas gücü kimliğin oluşumundaki önemli etkenler olarak sunulmaktadır. Bir diğer kategori tarihsel köklerdir. Bu kategoride kişilerin ait olduğu etnik kökenin ve kültürel köklerinin bireyin kimlik oluşumundaki etkisine değinilmektedir. Üçüncü kategoride psiko-kültürel referanslar yer almaktadır. İnançlar, dinler ve ideolojiler bu grupta değerlendirilmekte ve bireyin kimlik oluşumunda ilgili kavramların etkisi üzerine değerlendirilmelerde bulunmaktadır. Son kategori ise psiko-sosyal referanslar olarak ifade edilmektedir. Bu kavram kapsamında kimlik, cinsiyet, meslek, yaş, ünvan, bireye yüklenen toplumsal roller kapsamında şekillenmektedir. Kimlik kavramı ayrıca sosyal kimlik ve kültürel kimlik şeklinde de iki temel kategori üzerinden ele alınmaktadır Sosyal kimlik kişinin sosyal statüsünü ortaya koyan kimlik olarak da ifade

edilebilir. Ayrıca bireyin bir gruba ait olması ve bu grubun niteliklerini kendi bünyesinde barındırması da sosyal kimlik oluşumunun temellerini oluşturmaktadır. Kültürel kimlik ise gücünü mekândan, zamandan, tarihten bir başka deyişle belirli bir kültürden alır ve kişinin birey olma süreci bu kavramların gölgesinde meydana gelir (Aka, 2010: 18). Bu kavrama ek olarak toplumsal kimlik kavramı da literatürde kendine yer edinmiş bir terim olarak nitelendirilebilir. Toplumsal kimlik bireyin “ben kimim?” sorusundan ziyade “biz kimiz?” sorusuna verdiği yanıtla anlaşılabilen bir kavramdır. Bir başka deyişle, bireyin toplumsal rolleri toplumun normları ile şekillenir ve bu toplumsal kimliğin oluşumuna katkıda bulunur (Ak, 2020: 5337).

Kimliğin oluşumunda sosyal çerçevenin etkisi oldukça büyüktür. Bu çerçevede “kimlik kontrol sistemi” kavramı önemli bir terim olarak ifade edilebilir. Bu kavrama göre, kimlik kendi olma algısı, karşılaştırma yaparak kendine dair olanı keşfetme, kimlik standartları, bireyin davranışları ve son olarak bireylerin kimlikleri ile ilgili karşılıklı fikir alış-verişi ve dönüt ile oluşmakta ya da şekil almaktadır (Kerpelman ve diğerleri, 1997). Görüldüğü üzere, kimlik oluşumu çok yönlü bir kavram olarak alan yazında kendine yer edinmiştir. Bu noktada kimliğin şekillenmesinde özellikle toplumsal etkilerin önemi yadsınamaz bir gerçek olarak ifade edilebilir. Bu çerçevede alışılmışın dışında yer alan kimliklerin de anlaşılması, yorumlanması ve eleştirel bir şekilde analiz edilmesi elzemdir.

Öteki kavramı, insan ilişkilerinde ve toplumsal yapıda önemli bir yer tutmaktadır. Bu kavram, bireyin kendisi dışındaki diğer varlıkları, grupları veya kültürleri ifade eder. Öteki, farklılıkların ve çeşitliliğin olduğu her yerde karşımıza çıkabilen bir terimdir. Sosyal bilimlerde, özellikle Psikoloji, Sosyoloji ve Antropoloji gibi alanlarda bu kavramın oldukça detaylı şekilde ele alındığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Öteki, genellikle kimlik oluşumu, aidiyet duygusu, önyargılar, ayrımcılık ve toplumsal hukuk gibi konularla ilişkilendirilir. Bu kavramın anlamı ve etkisi, bireyin kendi kimliği ve toplumla olan ilişkisinde derinlemesine incelenmekte ve kişinin kendini konumlandırması ve tanınması sürecinde önem kazanmaktadır.

Türk Dil Kurumu'na göre, öteki üç farklı şekilde tanımlanmaktadır. Buna göre öteki; “Bilinenin, sözü edilenin dışında olan şey; öbürü, öbürkü”, “sözü edilen veya benzer iki nesneden veya kimseden önem veya konum bakımından uzakta olan; diğer, öbür” ve “mevcut kültürün kabul görmüş değerleri içinde dışlanmış olan” şeklinde ifade edilmektedir. Bu tanımlarda, ilgili kavramın bir hayli olumsuz bir bağlam ile ele alındığı görülebilmektedir.

Tarihin derinliklerine inildiğinde de öteki kavramının bir şekilde hep var olduğu görülmektedir. Antik Yunan'daki köle sahip kültürü, Roma İmparatorluğunda yer alan azınlıkların toplumsal anlamda dışlanmış olmaları ötekiliğin oldukça eski bir durum olduğunu ortaya koymaktadır (Çay Sağlam ve Yaşar, 2022: 139). Keyman'a göre, (1999: 77-78) ötekilik kavramı sosyolojik ve antropolojik bazı kategorilerden oluşmaktadır. Bu kategorilerden birincisi ampirik bir yaklaşım olarak öteki kimliğidir. Bu yaklaşım, öteki olarak konumlanan kişi ya da gruba dair nesnel bilgiler toplanarak ötekinin tanımlanması üzerine kurulu bir sistemi kendi içerisinde barındırır. Bir diğer kategori kültürel bir nesne olarak ötekidir. Burada ötekinin kim ya da ne olduğundan ziyade ne olmadığını anlamak öncelenmektedir. Bir başka kategori içerisinde ise söylem ve öteki ilişkisi irdelenmekte ve söylemin nasıl kimliklere dair alt anlamlar yarattığı üzerinde durulmaktadır. Son kategori olarak farklılığı kendine alan yaklaşımın varlığından söz etmek mümkündür. Bu kategori ise ayrıştırılan-ayrışan karşıtlığını kendine esas alan ve farklılıkların nasıl bir ötekilik oluşturduğunu açıklamaya çalışan yaklaşımdır.

Öteki kimliği sıklıkla olumsuz imajlar üzerinden tanımlanmaktadır. Birçok öteki kimliği sıklıkla marjinal

gruplar olarak damgalanmaktadır. Özellikle bir kültürel ve ideolojik bir baskı aygıtı olduğunu iddia etmenin mümkün olacağı kitle iletişim araçları, mevcut tahakkümün çizdiği çizgilerin dışında kalan hemen her kimliği bazı kodlarla yaftalamakta ya da dışlamaktadır (Ünür, 2013: 257). Ötekilik bunun yanı sıra ön yargılar ile doğrudan ilintilidir. Ön yargıların davranış pratiklerine dönüştüğü süreçler kendi içerisinde sistematik bir ötekilik mekanizmasının fitilini ateşleyebilmektedir (Göregenli, 2012: 22). Öteki olma kavramı zamana, mekâna, kültüre göre değişebilen dinamik bir kavram olarak nitelendirilebilir. Örneğin, kültürel anlamda oldukça geleneksel bir toplumun öteki kavramına yaklaşımı ile daha Batılı bir toplumun bu kavrama yaklaşımı belirgin ölçüde ayrışabilmektedir.

Ötekilik kavramı kadar ötekileştirme kavramı da bu noktada önemli ve anlaşılması ve üzerine düşünülmesi gereken bir terim olarak nitelendirilebilir. Bir kişiyi, grubu ya da topluluğu dışlamak, damgalamak, kendi grubuna dâhil etmemek, hariç bırakmak, kendi haklarından mahrum bırakmak amacıyla çeşitli haklardan uzaklaştırmak, belirli klişeler, ön yargılar yaratmak ve bu yargıları pekiştirici söylemlerle sürekli ve yeniden üretilebilir hale getirmek ötekileştirme sürecinin temel adımları olarak ifade edilebilir (Nahya, 2011: 30). Ötekileştirme eylemi kimi zaman mekân ve barınak ile kimi zaman yaratılan alan ile kimi zaman ise söylem ile fark edilebilir (Gezer Oğuz, 2023: 1060). Örneğin 1960'lı yıllarda Amerika'da da siyahi öğrenciler ayrıştırılarak beyaz öğrencilerle aynı sınıflarda eğitim alamamaktaydı. Keza yine aynı dönemde otobüslerde beyazlar ayaktayken bir siyahın oturması büyük problemlere neden olabilmekteydi. Buna ek olarak, birçok toplumda inancı nedeniyle ya da etnik kökeni nedeniyle şiddete uğrayan, damgalanan, dışlanan birçok kimliğin varlığından söz etmek mümkündür. (Purifoye, 2017: 367). Söz konusu cinsiyet olduğunda ötekileştirmenin daha karmaşık ve katmanlı bir konu olduğunu iddia etmek ise yanlış olmayacaktır. Erkeğin, kadının, eşcinsel bireyin farklı kültürlerde farklı ötekilik deneyimleri yaşadığı birçok pratik meydana gelebilmektedir.

2.1. Öteki Olarak Kadın ve Erkek Kimliği

Öteki kavramı toplumsal cinsiyet üzerinden ele alınmaya uygun bir kavram olarak ifade edilebilir. Özellikle kadınlığın yüzyıllardır sistematik olarak erkek egemen düzenin ikincil öznesi olarak yer alması, bu kategoride kadın kimliği ve ötekilik ilişkisine özel bir parantez açılmasını zorunlu kılmaktadır. Kadın tarihsel olarak birçok açıdan eril korkuların kurbanı olmuştur. Erkeğin iktidarını yitirme endişesi ise kadının ikincilleştirilmesi ve geleneksel kodların dışında kalan kadınların ötekileştirilmesi hem kitle iletişim araçları ile hem de ideolojinin diğer aygıtları ile gerçekleşebilmektedir (Yavuz ve Küngerü, 2017: 406). Bu arada kadının ötekileştirilmesi kadının kendi gerçekliğinden koparılması ve erkeğin karşıtı olarak konumlandırılması ile oluşmaktadır (Yazıcı, 2016: 57). 17. yüzyıldaki kadın hareketleri ile bu durum kadının lehine şekilde dönüşmüştür ancak eril düzenin geleneksel kodları hala kadını toplumsal açıdan erkeğin bir adım gerisinde tutmaya devam etmektedir. Kimi zaman göçmen kadın, kimi zaman özel alanın içerisinde kafeslenmiş kadın, kimi zaman anne, kimi zaman ev hanımı, kimi zaman Cam Tavan Sendromu'nu iliklerine kadar hissedilen başarılı genç iş kadını erkek egemen düzenin ötekisi olabilmektedir. Bu noktada kadınlığa dair tek bir ötekilik katmanı olduğunu söylemek mümkün değildir.

Erkeklik de ötekilik noktasında kaygan ve muğlak bir zeminde yer alabilmektedir. Erkeklik birçok toplumda heteronormatif bağlamlar üzerinden tanımlanan bir kavram olarak ifade edilebilir. Ancak bu bağlamın dışında kalan alternatif erkeklik deneyimlerinin çoğu kez azınlık durumunda olduğunu ve alışılmış eril düzenin marjinal ötekisi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır (Arslan, 2019: 988-989). Erkeklik de tıpkı kadınlık gibi toplumsal bir

inşadır ve bu süreç sıklıkla egemen gücün iç dinamikleri tarafından şekillendirilir. Bu noktada erkeklik, çoğu kez güç, iktidar ve kadınlıktan kaçış üçgeninde kimliklenen bir yapı olarak ifade edilebilir (Kimmel, 2013: 93-96). Bu yapıya dair kodların dışında kalan erkeklik ise çoğu kez bir azınlığa dönüşmekte ve ötekileştirilmektedir. Bu noktada LGBTİ+ üyesi erkekler sıklıkla bu kategoride sınıflandırılmaya uygun bir grup olarak nitelendirilebilir. Ancak ötekilik salt kadın ve erkeklik kavramları ile sınırlı değildir.

2.2.1. Öteki Olarak Yaşlılık, Cücelik ve Engelli Kimliği

Öteki statüsünde yer alan farklı kavramların da olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu kategoriler kimi zaman fiziksel görünüm üzerinden belirlenirken kimi zaman ise toplumsal normlar farklı öteki kimlikler ortaya çıkarabilmektedir. Örneğin yaşlılık postmodern evrenin yeni ötekisi olarak ifade edilebilir. Özellikle Türkiye gibi geleneksel toplumlarda yaşlı kişiler saygı duyulan insanlardır. Ancak toplumsal dinamiklerin dönüşmesi bu süreci de kendi içerisinde değişime uğratmıştır. İş hayatında yaşlılar yerine gençler tercih edilmeye başlanmış, geleneksel geniş ailelerin yerini çekirdek aile almıştır. Yeni medya araçlarının ve teknolojinin gelişmesi de yaşlı bireylerin aleyhine olmuştur. Birçok yaşlı insan yeni yaşam evreninin yarattığı hızlı değişime ayak uyduramamış hatta gençlerin alay malzemesine dönüşmüştür. Dolayısıyla yaşlı bir kişi olmak hem fiziksel hem de mental açıdan bir ötekilik sürecine dönüşmektedir (Balcı Aydoğan ve Abuşoğlu, 2022: 42).

Bir başka öteki kategorisi engelli bireylerdir. Bedenin diğer kişilerin bedeninden farklı ya da noksan olması çok eski zamanlardan beri insanların damgalanması, küçümsenmesi ya da öteki olarak gruplandırılması ile sonuçlanmıştır. Bedensel engelli bireyler kimi zaman korkulan, kimi zaman acınan, çoğu kez iş dünyasında kendine yer edinemeyen, kamusal alanda güçlü kimlikler olarak yer alamayan bir gruptur. Bu durum salt bu kişilerin fiziksel farklılıklarından kaynaklanmamakta, ayrıca toplumsal ve kişisel ön yargılar da bu bireyleri statü açısından ikincil bir konuma taşımaktadır (Nazlı, 2012: 16-18). Hatta engelli olmayanın engelli olana dair doğal bir üstünlük kurduğu düşünülmektedir (Thomson, 1997: 8).

Öteki kategorisinde sınıflandırılan ve bedensel farklılıkları nedeniyle toplumsal açıdan ikincilleştirilen cüce bireyler de birçok açıdan toplumun dışlanan grubunda yer almaktadır. Cücelik yani normal insanlara göre daha kısa boylu olma durumu genetik faktörler de dâhil olmak üzere çeşitli etkenlerle gerçekleşmektedir. Kimi zaman çeşitli takma adlarla dalga geçilen kimi zaman bedensel farklılığı aleyhine kullanılan kimi zaman ise kamusal alanda kendine yer edinemeyen cüce bireyler, diğer ötekilik grupları gibi oldukça dezavantajlı bir statüdedir. Evlenirken, flört ederken, iş ararken, sosyal imkânlardan yararlanırken hatta hayatın içine karışırken bile sorunlar yaşayan cüceler de çoğu kez ötekileştirilmeye maruz kalan gruplardan biri olarak ifade edilebilir (Weinberg, 1968: 66-68).

2.2.2. Queer Çalışmaları Kapsamında Öteki Olarak Eşcinsellik ve Trans/Travesti Birey Kimliği

Ötekilik kavramının eşcinsellik bağlamında ele alınması noktasında Queer Çalışmalarının anlaşılması oldukça elzemdir. Bu noktada, Queer Teori'nin tarihsel olarak 1960'lar ve 70'lerdeki LGBT hareketlerinden etkilendiğini ifade etmek mümkündür. Dahası Stonewall Ayaklanması (1969) gibi olaylar, Queer Teori'nin siyasi temelini oluşturmuş ve LGBT hakları için mücadeleyi hızlandırmıştır. Ayrıca, AIDS krizi de Queer Teori'nin gelişiminde büyük bir rol oynamıştır. 1980'ler ve 90'larda, queer aktivistler ve teorisyenler, AIDS'e karşı devletin ve toplumun tepkilerini eleştirerek, bu hastalık üzerinden yapılan ayrımcılığı vurgulamışlardır (Algül, 2022: 96-97).

Queer kelimesi 1990'lı yılların ortasına kadar eşcinsel bireyleri aşağılamak amaçlı kullanılan, "tuhaf", "garip", "acayip", "ucube" gibi anlamlara sahiptir. Ancak 1990'lı yıllarda Queer hareketinin yükselişe geçişi ile bu kelime egemen sisteme meydan okuyan, eşcinsellerin fail olma deneyimlerini temsil eden bir kavrama dönüşmüştür (Halperin, 2003: 339-340). Bu noktada bu kelime her ne kadar hem kolektif hem bireysel bir bilinci ve bu durumun politik yansımalarını kendi içerisinde barındırır da çok katmanlı ve çok yönlü ve değişken ve kaygan bir terim olarak da literatürde kendine yer bulmaya devam etmektedir (Epstein, 1994: 196).

1990'ların başlarında gelişen Queer Teori, Michel Foucault'nun cinsellik tarihi üzerine çalışmaları ve Judith Butler'ın performativite teorileri gibi kuramsal yaklaşımlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Queer Teori, heteroseksüelliğin norm olarak kabul edildiği ve diğer cinsellik biçimlerinin marjinalize edildiği heteronormatif düzeni oldukça sert bir dille eleştirmektedir. Bu çerçevede Queer Teori, cinsiyet ve cinsellik kimliklerinin sabit, değişmez ve biyolojik olarak belirlenmiş olmadığını, aksine kültürel ve toplumsal süreçlerle şekillendiğini öne sürmektedir (Sullivan, 2003: 190). Judith Butler'ın (2019) "*Gender Trouble*" (Cinsiyet Belası) adlı eseri ise bu noktada bir mihenk taşı olarak görülmektedir. Bu noktada cinsiyetin performatif bir eylem olduğunu savunarak bu görüşün temel taşlarından biri haline gelmiştir. Butler'a (2019) göre, cinsiyet kimlikleri, tekrarlanan toplumsal performanslar aracılığıyla inşa edilir. Bir başka deyişle, cinsiyet kaygan bir zemindir ve değişen ve dönüşen dinamikler cinsiyet algısına yönelik imajları da dönüştürmektedir.

Queer Teori, aynı zamanda kimlik politikalarına da eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Kimlik politikaları, çoğu zaman belirli bir kimlik kategorisi (örneğin, "eşcinsel" ya da "lezbiyen") etrafında örgütlenerek hak taleplerinde bulunmayı merkeze alan bir duruşu ifade etmektedir. Ancak Queer Teori, bu kimlik kategorilerinin bile sınırlayıcı olabileceğini ve bireylerin deneyim çeşitliliğini tam olarak yansıtamayacağını savunmaktadır (Jagose, 2015: 14). Bu nedenle, Queer Teori sabit kimliklerden ziyade akışkan ve değişken kimliklerin önemini vurgulamaktadır.

Bu noktada Queer Teori'yi çok daha eleştirel bir şekilde ele alan ve mevcut Queer Teori'nin bazı sınırlılıkları olduğunu belirten Adam Isaiah Green (2002), *Gay But Not Queer: Toward a Post-Queer Study of Sexuality* isimli makalesinde kesişimselliği de kendine esas alarak çeşitli önerilerde bulunmakta ve Queer Teori'nin güncel dinamikler ile uyumlu olması için farklı bağlamlarla Queer Teori'yi ele almaktadır. Diğer queer kuramcılardan farklı olarak, akışkanlığın tek başına yapılan mücadeleyi zayıflatabileceğini düşünen Green (2002: 539-540), sınıf ve ırk meselesini ön plana çıkartan bir tavır sergilemektedir. Ayrıca radikal yapısökümcü bir tavır üzerinden ilerlenmesinin Queer Çalışmalar ekseninde yanlış teoriler üretilmesine neden olabileceğini belirtmektedir.

Görüldüğü üzere, Queer Teori eşcinsel kimliklerin varoluş mücadelelerine odaklanmaktadır. Ancak bu mücadele her ne kadar birçok noktada ses getirirse de sınırlı bir şekilde toplumda kendine yer edinebilmiştir. Bu doğrultuda, ötekilik kavramı eşcinsel ve trans bireyler üzerinden de anlaşılması gereken bir kategori olarak ifade edilebilir. Heteroseksizm ve heteronormativitenin neredeyse birçok toplumda standart bir yapı olduğu hesaba katıldığında, eşcinsel bir birey olarak hayatını sürdüren kişilerin sistemin dışına itilen, dışlanan ve ötekileştirilen kimlikler olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Günümüzde her ne kadar feminist mücadele ve Queer Çalışmalar aracılığıyla bu döngü kırılmaya çalışılsa da eşcinsel kimlikler fallus merkezli eril dünyanın belki de en belirgin ötekilerinden biri olarak gösterilebilir (Kundakcı, 2018: 66). Eşcinsellik kadınsılıkla özdeşleştirilmesi ve eril düzenin cinsiyet algısını esnetmesi nedeniyle de birçok toplum tarafından adeta lanetlenmektedir (Gürhane ve

Arkonaç, 2013: 2).

Trans veya travesti kimliği ise eşcinsellik çatısı altında yer almakla birlikte çok daha travmatik bir dışlanma hali barındırmaktadır. Trans bireyler çeşitli operasyonlar sonucu karşı cinse geçen kişilerdir. Kimi zaman bir erkek kadın bedenine dönüşmek için çeşitli ameliyatlar ve hormonal tedaviler geçirirken kimi zaman ise bu durumun tam tersi gerçekleşebilmekte ve kadın birey erkek bedenine sahip olmak adına çeşitli aşamalardan geçmektedir. Bu aşamada trans kimliklerin yanı sıra travesti kimliklerin de anlaşılması önemlidir. TDK'ya göre travesti "kadın gibi giyinip süslenen eşcinsel" şeklinde tanımlanmaktadır. Görüldüğü üzere, ilgili kavramın tanımı birçok açıdan ayrıştırıcı bir söylem barındırmaktadır. Bu noktada hem kadınlık hem eşcinsellik bir ötekilik statüsünde konumlandırılmaktadır. Ancak travesti kimliği çok daha derin bir ötekilik tanımı ile iç içe geçmiş görünmektedir.

Her ne kadar Trans Çalışmaları ya da feminist hareketler sayesinde bahsi geçen ötekilik deneyimi çeşitli argümanlarla yapı bozuma uğratarak dönüştürülmeye çalışılıyor olsa da birçok açıdan bu mücadele farklı coğrafyalarda radikal kabul edilen bir azınlığın sesi olarak süregelmektedir. Örneğin *Trans Çalışmaları/Feminist Kuşatmalar* (2020) isimli kitapta, birçok farklı yazarın trans/travesti deneyimlerini dönüştürme çabası yer almakta ve travesti kimliklere yönelik ön yargılar bir parça da olsa yok edilmeye çalışılmaktadır. Bu doğrultuda bu konu akademik bir zeminde ele alınmakta ve tartışılmaya açılmakta ve trans/travesti bireylerin yaşam deneyimleri üzerine üretilen alternatif forizmalar aracılığıyla bu kimliklerle ilgili ön yargılar değiştirilmeye çalışılmaktadır. Ancak yine de bütüne bakıldığında travesti bireylerin yaşam deneyimleri ötekilik merkezinde hareket etmeye devam etmektedir

3. SİNEMADA ÖTEKİ VE BEYAZ PERDEDE CİNSEL AZINLIKLARIN TEMSİLİ

Ötekilik, akademik çerçevede sıklıkla üzerinde çalışmalar yürütülen bir kavramdır. Bu noktada ötekiliği din, kültür, cinsiyet hatta coğrafi farklılıklar ile bağlantılı şekilde ele alan çalışmaların varlığından bahsetmek yanlış olmayacaktır (Okcul, 2021, s. 92). İlgili kavramın sinema bağlamında ele alınma şekli ise birçok farklı şekilde olabilmektedir. Bu durumun birçok nedeni olduğunu ifade etmek mümkündür. Örneğin Amerikan Sineması ülke politikaları çerçevesinde farklı kimlikleri ötekileştirmektedir. Dönemsel olarak Hollywood'da siyahiler, Vietnamlılar, Ruslar, Meksikalılar, Koreliler, Müslümanlar farklı dönemlerin ötekileri olarak sıralanabilir. Bu noktada ülke dinamikleri ve kültürel değişkenler Hollywood çerçevesinde sürekli olarak yeni öteki karakterler üretmiştir (Aslan, 2018: 69).

Sinemada öteki evreni salt politik sınırlarla çizilmemiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri, göçmenlik deneyimleri, fiziki farklılıklar, ırksal ve dinsel kodlar sinema evreninde de bir şekilde öteki kimliğini içine alacak şekilde kendine yer bulmuştur. Fransız Sinemasından İtalyan Sinemasına kadar birçok Avrupa Sineması da tıpkı Hollywood gibi alternatif ötekiler üretmiştir. Özellikle bu tarz yapıların oryantalist bakış açıları sıklıkla Orta Doğu ve Asya kültürüne yönelik öteki kimlikler yaratmaktadır (Dönmez-Colin, 2012).

Bu noktada, popüler kültür çerçevesinde ve sinema bağlamında ele alındığında, cinsel azınlıkların temsili de birçok açıdan travmatiktir. Queer karakterler sıklıkla görülen değil görülmek istenmeyen bireyler olarak televizyonda ve medyada kendilerine yer edinmekte, böylelikle ötekileştirilmektedir. Birçok Amerikan dizisinde eşcinseller kendilerine sınırlı ölçüde yer bulmakta ve bu kimliklerin televizyon ekranındaki sunumları olumsuz imajlar üzerinden betimlenmektedir (Peele, 2007: 5). Öteki kimliğini trans bireyler üzerinden anlatan Yeni Latin Amerikan Sineması'na bakıldığında ise bu durumun çoğu kez izleyici noktasında negatif karşılandığı görülmektedir. İzleyicilerin trans

bireylerle ilgili olumsuz kalıp yargılar nedeni ile filmlerde bu karakterlere olumlu anlamlar yüklemekte zorlandığı düşünülmektedir. (Subero, 2008: 160). Mekân üzerinden incelendiğinde de sinemada LGBTİ+ kimliklerin egemen mekânsal pratiklerin dışında konumlandırıldığı görülmekte, dolayısıyla kamusal alanda bu bireylerin çok sınırlı şekilde sinema perdesinde kendine yer edindiği gözlemlenmektedir (Yüksel, 2016: 139). Görüldüğü üzere, ötekilik çerçevesinde ele alındığında, eşcinsellik ve travesti temsilleri çoğu kez negatif bağlamlar üzerinden tasvir edilmektedir.

Bu noktada Richard Dyer (1977), Queer Çalışmaları kapsamında *Gays and Film* isimli çalışmasında eşcinsel bireylerin sinema dünyasında, özellikle de Hollywood'da nasıl ele alındığını tarihsel bir çerçevede ele almaktadır. Dyer (1977: 9), Hays Yasası (1930-1968) aracılığıyla eşcinselliğin tasvirinin nasıl yasaklandığını vurgulamakta ve eşcinsellerin sıklıkla sorunlu karakterlerle özdeşleştirilmesinin perde arkasında yatan nedenleri sorgulamaktadır. Bunu yaparken oldukça eleştirel bir kullanan Dyer (1997), eşcinselliğin doğrudan gösterilmemesi, imalar ve saklı imajlarla sunulması için ne tür kodlar ve alt metinler kullanıldığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bir başka deyişle, Dyer (1997) eşcinsel karakterler ya da eşcinsellikle ilgili temaların jestler, diyaloglar ve görsel imajlar veya göndermeler aracılığıyla nasıl bir ötekilik alanı yarattığına odaklanmaktadır. Bu durum, geçmişten günümüze eşcinsel bireylerin ana akım medya ve sinemada öteki olarak ifade edilmesine dair genel bir kanı oluşması hususunda değerli bir detay olarak nitelendirilebilir.

Richard Dyer, *The Culture of Queers* (2002: 2) isimli eserinde ise temsil, ırk ve cinsiyet temelli bir yaklaşım üzerinden hareket etmektedir. Özellikle gay kültürünün politik bağlamını ele alan yazar, LGBTİ+ kimliklere dair üretilen stereotipleri ve bu kategorilerin medya ve sinema aracılığıyla nasıl yanıltıcı bir boyut kazandığını vurgulamaktadır (Dyer, 2002: 46). Hatta yazar tarafından bu durumun eşcinsellere yönelik nefreti hangi bağlamlarla körüklediği farklı janrlar üzerinden anlatılmaktadır. Vampirlik kavramının eşcinsellikle bağdaştırılması (lezbiyen kimlik) bu durumu örnekler bir yaklaşım ile ilgili çalışmada kendine yer edinmektedir. Richard Dyer (2002) ayrıca eşcinsel kimlik ve arzu kültürünü incelemekte ve eşcinsel erkeklerin kendi deneyimlerini ve arzularını yansıtan bir kültür yarattıklarını ve bu kültürün hem direniş hem de kabul aracı olduğunu ifade etmektedir. Hatta Dyer (2002) bu durumu daha güçlü ve somut bir zemine oturtmak adına "camp" kavramını ortaya atmaktadır. Bu kelime bireyin eşcinsel kimliğini açık şekilde ifade etmesi üzerine kurulu bir meydan okuma olarak da ifade edilebilir. Son olarak, Dyer (2002), Queer zaman kavramını ele almakta, yani queer yaşamların ve hikâyelerin normatif zaman anlayışlarını nasıl bozduğunu tartışmakta, Queer anlatıların, lineer tarih anlayışına meydan okuma potansiyeli taşıdığını vurgulamaktadır. Bu yönüyle ilgili eser egemen düzene meydan okuyan fail bir özne olarak eşcinsel bireyi olumlamaktadır. Bu yaklaşımın sinemada da bir karşılığı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Sinemada ötekilik meselesini kendine dert edinen ve klişe imajları ters düz eden düşünce yoğun filmlerin varlığından da söz etmek mümkündür. Örneğin 1970'li yıllarda çekilen feminist avant-garde yapımların birçoğu kadının ötekilik süreçlerini ele almakta ve bu durumu dönüştürmek ve kadının lehine çevirmek için farklı temalarla kadın kimliğini kendine esas almaktadır. Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) isimli yapıımı bu duruma uygun bir örnek olarak gösterilebilir. Keza Catherine Breillat'ın 1975 yapıımı *Une vraie jeune fille* isimli filmi sinemada kadınlığa yönelik ön yargılı eril bakışı kırmak adına yapılan cesur yapımlardandır. Ayrıca Queer Sinemada da benzer bir etkinin varlığından bahsetmek olasıdır. Eşcinsel bireylerin öz

yaşam deneyimlerini, sade, süssüz ve gerçekliği ön plana çıkartacak şekilde ele alan bu yapımlar, ötekilik deneyimlerinin yarattığı dolaylı travmalara da dikkat çekmeleri ile fark yaratabilen yapımlardır. Yakın dönemde vizyona giren ve iki eşcinsel erkeğin ilişkisini konu alan *Call Me By Your Name* (2017) Queer Sinema'nın dikkat çekici örneklerinden biri olarak gösterilebilir. *Brokeback Mountain* (2005), *Milk* (2008), *Hayali Aşklar* (2010), *Weekend* (2011), *Mavi En Sıcak Renktir* (2013), *Carol* (2015), *Tangerine* (2015), *And We Danced* (2019) isimli yapımlar da eşcinselliği oldukça güçlü bağlamlarla ele alan diğer güçlü yapımlardan sadece birkaçıdır. Görüldüğü üzere, sinema ötekiliği oldukça çok yönlü ve alternatif şekilde işlemektedir. Sinema aracılığıyla belirli kimlikler ötekileştirildiği gibi yine sinemanın imkânları sayesinde öteki bireylerin sesleri beyaz perdede kendine yer bulabilmektedir.

3.1. Türk Sinemasında Öteki

Sinema toplumsal anlamda rahatsız edici olan hemen her konuya değinebilme yetisine sahip bir sanattır. Bu nedenle öteki olma meselesinin Türk Sineması bağlamında birçok farklı perspektif üzerinden ele alındığını ve bu durumun Yeşilçam sinemasından günümüze farklı dinamiklerle beraber hala süregeldiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Türk Sineması birçok açıdan geleneksel kodlarla çevrelenmiş, ataerkil bakış açısının daha güçlü olduğu bir sinema yapısına sahiptir. Dolayısıyla hegemonik eril düzenin toplumsal ötekileri Türk Sineması'na da birçok açıdan yansımıştır. Türk filmlerinin birçoğunda kadın belirli kalıp yargılar ile resmedilen, özel alana sıkıştırılmış bir kimliktir. Filmlerde ideal erkeklik imajları hâkimdir ve kadın bu imajların dışında kalan öteki unsurdur. İdeal eril imaj heteroseksüel bir gücün izdüşümü olarak Türk filmlerinde kendine yer edinmektedir (Yılmaz, 2008: 65).

Kadın kimliği dışında öteki olarak film iklimine yansıyan bir diğer kimlik ise LGBTİ+ karakterlerdir. Birçok filmde küçük rollerle filmlerde yer alan eş cinsel karakterler, bu filmlerde çoğu kez alay edilen, damgalanan, eleştirilen azınlık kimliklerdir (Duyan, 2011: 30). Kimi zaman bir crossdresser, kimi zaman hayatını idame edebilmek için fuhuş yapan bir travesti, kimi zaman ise mahallenin alay konusu olarak filmlere yansıyan bu kimlik, özellikle Yeşilçam filmlerinde genelde negatif bağlamlarla yer almaktadır.

Günümüz Yeni Türk Sinemasında ise ötekilik kavramı noktasında alternatif filmlerin varlığından söz etmek mümkündür. Örneğin Mustafa Altıoklar'ın döneminde büyük ses getiren yapıımı *İstanbul Kanatları Altında* (1996), Ferzan Özpetek'in ünlü yapıımı *Hamam* (1997), yine Mustafa Altıoklar'ın yönetmenliğini gerçekleştirdiği *Ağır Roman* (1997), Perihan Mağden'in yönetmen koltuğunda oturduğu *İki Genç Kız* (2002), Çağan Irmak'ın engelli bir birey ve eşcinsel bir adamın dostluğunu anlattığı *Tamam Mıyız?* (2013), Leyla Yılmaz'ın yönetmen koltuğunda oturduğu *Bilmemek* (2019), Ümit Ünal'a ait *Aşk, Büyü vs.* (2019) İsmail Kurtuluş ve Kaan Arıcı'nın çekmiş olduğu *LCV (Lütfen Cevap Veriniz)* (2022), Ali Kemal Güven'in yönettiği *Çilingir Sofrası* (2022) ve Emin Alper'in son filmi *Kurak Günler* (2022) isimli yapımlar, eşcinsel bireylerin yaşamlarına dair alternatif bir bakış açısı sunmaları ile Türk Sinemasındaki yaklaşımlara dair yeni bir sayfa açmıştır. Dolayısıyla günümüz yapımlarında anaakım filmlerin birçoğunda ideolojik uzantıları nedeniyle öteki kimlikleri sorunlu şekilde yer alsa da yeni dönem yönetmenlerin bazı filmlerinde toplumun dışlanmış kimlikleri öteki birey olma deneyiminin dışındaki yansımalarla da film evreninde yer almaktadır.

4. BULGULAR

Bu bölümde, travesti kimliğinin toplumsal anlamda nasıl konumlandırıldığını ortaya koymak adına belirlenen Türk

filmleri belirli kategoriler ışığında betimsel analize tabi tutulmuştur. Burada amaçlanan temel yaklaşım travesti kimliğinin diğer öteki kimliklerine oranla nasıl sınıflandırıldığını sinematik bir perspektif üzerinden ortaya koymaktır.

4.1. Türk Sinemasında Ötekinin Ötekisi Olarak Travesti Kimliği

Çalışmanın bu bölümünde Türk Sineması özelinde travesti kimliği ele alınacaktır. Seçilen filmlerde travesti bireylerin ötekileştirilme pratikleri incelenecek olup travestilerin toplumsal anlamda öteki kabul edilen diğer kimliklerden ne açıdan ayrıştıkları ve hangi bağlamlarla onların da ötekisi şeklinde sinema perdesine aktarıldıkları belirli kategoriler ışığında analize yansıtılacaktır.

4.1.1. Dönersen Ishk Çal (1992) Filminde Öteki Kimliği Çerçevesinde Travesti Temsili

Tür: Dram

Yönetmen: Orhan Oğuz

Oyuncular: Fikret Kuşkan, Derya Alabora, Mevlüt Demiryay, Menderes Samancılar

Dönersen Ishk Çal (1992), İstanbul Beyoğlu'nun karanlık sokaklarında travestilik yapan bir adam ve bir barda çalışan bir cücenin kesişen öyküsüne odaklanan, dönemine göre gerek konusu gerek de oyunculukları ile devrim niteliğinde olan bir film olarak nitelendirilebilir. İlgili yapım eşcinsellik ve travesti kimliklerine dair yarattığı etki ile çok daha cesur yapımların çekilebilmesinin önünü açmıştır. İlgili yapım, küçük bir çocuğun aforizmaları ile başlamakta ancak ardından bu çocuğun başka biri tarafından cinsel istismara maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Ardından filmde bir bar sahnesi yer almaktadır. Bu bölümde filmdeki cüce (Mevlüt Demiryay) ile tanışırız. Hemen ardından ise Beyoğlu'nun ıssız sokaklarında bir grup adamdan kaçan travesti (Fikret Kuşkan) ile karşılaşırız. Bu sırada işten çıkıp evine giden Cüce, travestiyi kendince bir yöntemle ölmekten son anda kurtarır. Bekçi düdüğü ile travestinin etrafındaki adamlardan kurtulan cüce, travestiyi bir kadın sanarak onu kendi evine götürür. Filmin devamında cüce ve travestinin aralarında şiddetli bir tartışma gerçekleşir. Cüce travestiyi yalancılıkla suçlayıp ona hakaretler savururken travesti ise cücenin fiziksel kusurları ile dalga geçmektedir. Cüce toplum içerisinde fiziksel olarak hep aşağılanmış bir karakterdir. Kendini çirkin bulmakta, bu yüzden yapayalnız olduğuna inanmakta ve tüm sevgisini köpekleriyle paylaşmaktadır. Bu durumu keşfeden travesti ise cüce ile yavaş yavaş bir dostluk geliştirmeye başlar. Bu esnada filmdeki iki önemli karakter ile daha karşılaşılır. Cüce'nin komşusu olan hayat kadını (Derya Alabora) ve onu başka erkeklere pazarlayan kocası Adıgüzel, (Menderes Samancılar) ilgili yapımın olay örgüsünü güçlendiren kimlikler olarak filme bu aşamadan itibaren eklenmektedir. Adıgüzel, hayat kadını olan eşinin sözünden çıkmamakta, hayat kadını ise Adıgüzel'i filmin birçok yerinde azarlamakta ya da aşağılamaktadır. Filmin ilerleyen aşamalarında ise hayat kadını, cüce ile birlikte olmak ister ama cüce bunu şiddetle reddeder.

Filmde cüce ve travestinin ilişkileri ötekilik evreninde ilerlemeye devam etmektedir. Travesti cüceye taşınır ancak aralarındaki ilişki travestinin cüceyi istismar etmesi ile travmatik bir hal alır. Ancak cüce de travesti de yalnız, ıssız ve toplumsal anlamda dışlanmış kimliklerdir. Bu nedenle tüm çatışmalara rağmen iletişimleri kopmamaktadır. Öte yandan cücenin evinde sakladığı gizli bir oda vardır ve travesti oraya ne zaman girmek istese cüce bu duruma şiddetle karşı çıkmaktadır.

İlerleyen aşamalarda ise filmdeki ilişki ağı çok daha karmaşık bir hal almaktadır. Filmde travesti ile Adıgüzel'in birliktelik yaşadığı anlaşılmaktadır. Aslında ikili çocukluk arkadaşıdır. Hatta Adıgüzel hayat kadını olan eşinin yanında yaşayamadığı eril evreni sadece travesti arkadaşı ile yaşayabilmektedir. Sonrasında ise Adıgüzel ve travestinin, hayat kadını tarafından evde yakalandığını görürüz ve ardından ise Adıgüzel'in karısını yirmi yerinden bıçaklayarak öldürdüğünü öğreniriz. Bunun üzerine, travesti olayların içinden sıyrılmak adına cüceden para ister ve akabinde sırta kadem basar. Ancak en yakın dostu ve sırdaşı olan travestiyi merak eden cüce karakteri bir şekilde ona ulaşır. Bu esnada Adıgüzel'in hapse atıldığını ve ardından kendini ceza evinde asarak öldürdüğünü öğreniriz.

Filmin son aşamasında cücenin, boyunu uzatmak için dolandırıcılar tarafından aldatıldığını gördüğümüz sahneye tanıklık ederiz. Cüce, iş çıkışı evine giderken bir grubun saldırısına uğrar ve ciddi ölçüde yaralanır. Kendini evine zar zor atan cüceyi yaralı şekilde travesti bulur ancak artık cüce için çok geçtir. Cüce hayatını en yakın arkadaşı olan travestinin kucağında kaybeder. Son sahnede ise travesti karakter cücenin gizli odasına girer, orada onlarca renkli top görür ve bu topları çatıdan İstiklal Caddesi'nin sokaklarına fırlatır ve film son bulur.

Dönersen Islık Çal (1992) filminde neredeyse hiçbir karakterin ismi yoktur. Bu nedenle film özetinde hemen tüm karakterler ya travesti ya cüce ya hayat kadını ya da barmen olarak isimlendirilmiştir. İlgili yapım dışlanan, toplumda ayrıştırılan ve ötekileştirilen kimlikleri merkeze alan bir bağlama sahiptir. Bu isimsiz olma durumu da öteki kimliklerin konumlandırılması noktasında önemli bir mesaj olarak filme eklemlenmiş görünmektedir. İlgili yapımdaki tüm karakterler oldukça gerçekçi şekilde tasvir edilmelerine rağmen isimsiz şekilde betimlenmekte ve böylelikle bu karakterlerin toplumsal dışlanmışlıkları dolaylı bir şekilde filmin eksenine konumlandırılmaktadır.

4.1.1.1 *Dönersen Islık Çal* (1992) Filminde Bir Öteki Olarak Kadın Kimliği

İlgili yapımda ötekilik çerçevesindeki ilk kategori kadınlık üzerine kurulmuştur. Bu noktada filmde çok fazla kadın karakter yer almamakla birlikte, filmde bulunan hemen tüm kadınlar toplumsal çerçevede bir şekilde öteki konumundadır. Örneğin filmde Derya Alabora tarafından canlandırılan kadın bir hayat kadınıdır ve eşi tarafından başka erkeklere para karşılığı pazarlanmaktadır. Hayat kadınlığı birçok toplumda olduğu gibi, Türk toplumunda da bir tür damgalanmış kimlik olarak nitelendirilebilir. Bu noktada bu filmde kadın kimliğinin ötekilik ile olan ilk göstergesi fahişe kimliği üzerinden film iklimine eklemlenmektedir. Filmdeki ikinci belirgin kadın karakter ise Madam'dır. Gayrimüslim bir kadına hayat veren Madam bu noktada bir diğer ötekiyi oluşturmaktadır. Toplumsal anlamda bir azınlık olan gayrimüslim kimliği kadın kimliği üzerinden filmde tasvir edilmekte ve ötekilik çerçevesinde filmde kendine yer edinmektedir.

4.1.1.2. *Dönersen Islık Çal* (1992) Filminde Bir Öteki Olarak Cüce Kimliği

Dönersen Islık Çal (1992) filminde yer alan ve toplumsal anlamda dışlanan ve hor görülen bir diğer kimlik, filmde barmenlik yapan, en yakın dostları küçük köpek yavruları olan cüce kimliğidir. İş çıkışı Beyoğlu'nun tekinsiz sokaklarında kendini korumak için bekçi düdüğü taşıyan bu korunmasız karakter, toplumsal açıdan hep dışlanmış hissetmektedir. Film boyunca birçok diyalogda kendini çirkin ve yetersiz bulan cüce karakter, öte yandan çocuksu bir birey olarak da filmin merkezinde konumlandırılmaktadır. İlgili yapımin birçok sahnesinde fiziksel olarak kısa olması nedeniyle sürekli kendini tehlike altında hisseden cüce kimliğinin bu korkuları filmde maalesef karşılık bulmaktadır. Filmde ilgili karakterin cinsel anlamda da iktidarsız olduğuna dair göndermeler bulunmaktadır. Hal böyle olunca

alışılmış erkek kimliğinin de ötekisi bir karakter filmde kendine yer edinmektedir. Travesti arkadaşının tacizine maruz kalan ve buna fiziksel olarak karşılık veremeyen cüce kimliği filmin finalinde ise darp edilir ve ağır yaralanır. Hatta yediği dayak sonrası filmin finalinde hayatını kaybeder. Görüldüğü üzere, ilgili yapımda cüce karakter fiziksel farklılığı nedeniyle toplumsal anlamda ötekileştirilmeye maruz kalmaktadır.

4.1.1.3. *Dönersen Isık Çal (1992) Filminde Ötekinin Ötekisi: Travesti Kimliği*

Yönetmen Orhan Oğuz'un dönemine göre oldukça cesur bir şekilde ele aldığı bir diğer karakter ise travesti kimliğidir. İlgili filmde Beyoğlu'nun arka sokaklarında kaderlerine terkedilmiş, yavaş yavaş çürüyen, kaybolmuş ve yok olmaya yüz tutan birçok karakterden bahsetmek mümkün görünmektedir. Ancak travesti kimliği toplumsal açıdan belki de en alt ötekilik katmanında yer almaktadır. Filmde, travesti kimliğini canlandıran Fikret Kuşkan, hayatını fuhuş yaparak kazanmaktadır. Dolayısıyla tıpkı Derya Alabora'nın canlandığı hayat kadını gibi travesti karakter de yaptığı iş nedeniyle damgalanmış bir kimliktir. Ancak travesti kimliği toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde ele alındığında da farklı bir ötekilik alanı yaratmaktadır. Eşcinsellik geleneksel toplumların birçoğunda tabuyken bir erkeğin kadın kılığında hayatını devam ettirme mücadelesi de doğal olarak travestiyi salt bir ötekiden farklı hale dönüştürmekte, ötekinin de ötekisi bir kimlik, film içerisinde kendine yer edinmektedir.

Örneğin filmin başlangıcında birkaç adamın saldırısına uğrayan travesti karakterin kendini savunamadığı ve darp edildiğini görürüz. Bu noktada tıpkı cüce kimliğini canlandıran karakter gibi, travesti karakter de hep tehlike altındadır. Çünkü travesti karakteri gücü temsil eden bir yapı olarak erkekliğin alışılmış dinamiklerinin dışında bir kimliğe sahiptir. Bu nedenle diğer öteki kimliklerinden de daha alt bir tabakada filmde betimlenmektedir. Bir başka deyişle, kadının, cüce kimliğinin, karısını pazarlayan adamın toplumsal imajları ve onlara yüklenen anlamlar her ne kadar birçok açıdan bu kimlikleri sosyolojik ve kültürel açıdan öteki ilan etse de travestilik bu kimliklerin de dışında ve ötekiliğin de ötesinde bir olumsuz perspektifle toplumda konumlandırılmaktadır. Bu filmde de bu durum farklı kimliklerin bir araya getirilmesi aracılığıyla çok yönlü şekilde ele alınmaktadır.

4.1.2. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) Filminde Öteki Kimliği Çerçevesinde Travesti Temsili*

Tür: Dram

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Derya Arbaş, Deniz Türkali, Uzay Heparı, Deniz Atamtürk, Kaan Girgin

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994), ünlü yönetmen Atıf Yılmaz'ın en cesur filmlerinden biri olarak ifade edilebilir. Tıpkı *Dönersen Isık Çal* (1992) gibi, bu yapımda Beyoğlu'nun tekinsiz, karanlık sokaklarında geçen ve hayatını bedenini satarak idame ettiren kimliklere odaklanan bir film olarak ifade edilebilir. İlgili film 20'li yaşlarında olan ve hayat kadınlığı yaparak para kazanan Serap'ın hikayesi (Derya Arbaş) ile başlamaktadır. Serap, filmin ilk bölümünde polis baskınlarından kaçan ve hayatını fuhuş yaparak kazanmak zorunda kalan travesti birey Arif'e (Deniz Atamtürk) yardım eder. Ancak Arif Serap'ın evine sığındığı ilk günün ardından Serap'ın parasını çalarak kaçar. Bunun üzerine Serap parasını Arif'den geri almak için onun peşine düşer. Bu esnada Serap, bir barda oldukça yakışıklı bir adam olan Hakan (Uzay Heparı) ile tanışır ve ikili arasında güçlü bir çekim meydana gelir. Hakan, Serap'ın kim olduğunu barın sahibi Remzi'ye sorar. Remzi, Serap'ın bir hayat kadını olduğunu belirtir ve Hakan'a onu pazarlamayı teklif eder. Serap gittiği barda bir şekilde Arif'i görür ve onu yakalar ancak tam o sırada barı polisler

basar ve Arif ve Serap oradan uzaklaşır. Sonrasında ise Arif ve Serap yakın arkadaş olur. Serap hayat kadınlığı yaptığı esnada oldukça zengin bir adamın arabasına biner ve genç adam (Kaan Girdin) onu bir doğum günü partisine götürür. Serap bu zenginlikten ve gösterişten çok etkilenir. Bu sürecin hemen ardından ise Melek (Deniz Türkali) karakteri filme dahil olur. Melek, takıntılı şekilde Osman isminde mafyatik bir adama aşiktir ve Osman'ı yaraladığı için hapse girmiştir. Hapisten çıktıktan sonra, ilk olarak yine delicesine âşık olduğu Osman'ı ziyaret etmek isteyen Melek, Osman tarafından hakaretlere uğrayarak kapı dışı edilir. Bu zor durumun hemen ardından Melek ile Arif'in (Takma adı Fulya) yolları kesişir. Arif de Melek'i Serap ile tanıştır ve Melek de Serap'ın evine taşınır. Bu süreçte Melek, Osman'a olan derin bağlılığını ve takıntılı aşkını uzun uzadıya anlatır.

Filmin ikinci yarısında Serap ile Hakan'ın yakınlaşmaları filmin merkezinde yer almaktadır. Ancak Hakan her ne kadar Serap'a âşık olmuş olsa da başka bir erkekle de ilişki yaşamaktadır. Öte yandan Hakan, Serap'ın başka erkeklerle beraber olmasını kabul edememekte ve bu durum ikili arasında büyük tartışmalara neden olmaktadır. Serap da Hakan'a çok aşiktir ancak hayat kadınlığı yapmaktan başka çaresi de yoktur. Film içerisinde Hakan ve Arif'in de arası oldukça kötüdür. Her ne kadar Hakan biseksüel bir birey olarak betimlense de Arif'i travesti olduğu için hor görmektedir.

Filmin son bölümünde Serap ve Hakan'ın ilişkileri oldukça tutkulu ve güçlü bir hal almıştır. Ancak Hakan, para için bir iş adamı olan eski sevgilisi ile Serap'ın evinde beraber olur ve Serap onları evinde basar. Bunun ardından ise kimseye haber vermeden ortadan kaybolur ve Serap'dan filmin sonuna kadar kimse haber alamaz. Filmin finalinde Melek, Osman'ı görmek için adamın sahip olduğu bara gider ve Osman Melek'i bıçaklayarak öldürür. Filmin son kısmında Serap ve Arif, Melek'i son nefesinde kucaklar. Son sahnede ise Serap'ın yeni bir hayata adım attığını ve oldukça zengin olduğunu görürüz ve film son bulur.

4.1.2.1. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) Filminde Bir Öteki Olarak Kadın

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) Atif Yılmaz'ın 1990'lı yıllarda çektiği en alternatif ve ses getiren yapımlardan biri olarak ifade edilebilir. İlgili filmde yönetmen birden çok toplumsal kimliği çok yönlü ele alırken kadın kimliğine dair dokunuşları da oldukça ilgi çekici ve bu çalışmanın argümanına uyumlu olarak filmde yer almaktadır. Bu noktada filmin baş karakteri Serap ve Melek kadın kimliği ve ötekilik penceresinden incelenmeye uygun kimlikler olarak ifade edilebilir. Serap güzel bir genç kadın olmasına rağmen para kazanmak için hayat kadınlığı yapmaktadır. Öte yandan bu durum toplumsal anlamda bir tabu olmasının yanı sıra filmde hukuki açıdan bir suç olarak da yer almakta ve bu işle uğraşan hemen tüm kadınlar filmde polis tarafından göz altına alınmaktadır. Dolayısıyla Serap bir hayat kadını olarak filmde öteki bir kimlik olarak yer almaktadır. Bir diğer kadın ise Melek'dir. Melek, ilgili yapımda Osman'a delilercesine âşık olan ve gözü hiçbir şey görmeyen, bu yüzden sevdiği adamı yaralayan ve hapse giren bir kadın karakterdir. Dolayısıyla alışılmış kadın stereotiplerine çok uygun bir profil çizmeyen Melek, Serap'a sığınmıştır. Filmde Melek'in eski bir kadın mahkûm olması ve Osman'ın ona karşı tavırları onu tam anlamıyla bir ötekiye dönüştürmektedir. Bu noktada, ilgili yapımda kadın karakterini konumlandırırken hem Serap'ı hem Melek'i erkekliğin ötekisi olarak sınıflandırmaktadır.

4.1.2.2. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) Filminde Bir Öteki Olarak Eşcinsel Birey

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994), birçok katmanı içerisinde barındıran bir filmidir. Bu noktada filmde Serap'ın erkek arkadaşı rolünde yer alan Hakan karakteri de cinsel kimliği nedeniyle toplumsal açıdan dolayı da olsa öteki bir bireydir. Hakan, her ne kadar Serap'a âşık olsa da ilk etapta onu başka erkeklere pazarlamayı kabul etmiştir. Bu rol alışılmış erkeklik rollerinin oldukça dışındadır. Ayrıca Hakan, oldukça zengin bir iş adamıyla da birliktelik yaşamaktadır. Bu açıdan bakıldığında Hakan biseksüeldir ve para için tıpkı Serap gibi o da bedenini satmaktadır. Dolayısıyla Hakan bilinen erkeklik pratiklerinden birçok noktada ayrılmaktadır. Eşcinsel olmasına karşın trans bireylerden pek de hazzetmeyen Hakan, kendi içerisinde değerleriyle ilgili arada kalmış, arafta bir karakterdir. Özetle, Hakan kimliği ve rutinleri nedeniyle eril düzenin ve hegemonik erkekliğin ötekisi olarak filmde yer almaktadır. İlgili yapımda Hakan'ın erkek arkadaşı rolündeki eşcinsel kişi ise zengin bir karakter olarak filme yansımaktadır. Fakat bu karakter de alışılmış eril rollerin dışında betimlenmekte, Hakan'a olan aşkı yüzünden kontrolünü yitirmiş bir erkek olarak film ikliminde kendine yer edinmektedir.

4.1.2.3. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994) Filminde Ötekinin Ötekisi: Travesti Kimliği

İlgili filmde travesti kimliği filmin ilk anından itibaren toplumsal açıdan ayrıştırılmış ve damgalanmış bir yapı olarak sinema perdesine yansımaktadır. Polisler tarafından fahişelik yaptıkları için zorla arabaya bindirilen ve çıplaklıkla ve erotizm ile kodlanan travestiler film içerisinde de çoğu kez alışılmış normların ve değerlerin dışında bireyler olarak resmedilmektedir. Travesti karakterler, sıklıkla hayat kadınlığı yapan, başka kadınlara sığınan, erkek bedenlerini nasıl dişil vücutlara dönüştüreceklerini bilmeyen, tek yollarının fahişelik yapmak olduğunu düşünen karakterler olarak filme eklemlenmiştir. Filmdeki en belirgin travesti birey Arif'dir. Serap'a sığınan ve sonrasında Serap'ın parasını çalan Arif, ilk olarak parasız pulsuz bir hırsız olarak filmde yer almaktadır. Hayatta kalabilmesi için tek şansı fuhuş yapmak olan Arif bu noktada travesti kimliklere dair genel bir perspektif sunmaktadır.

Filmde, Arif hem kadınların hem erkeklerin hem de biseksüel erilliğin ötekisi şeklinde yer almaktadır. Öyle ki Arif, Serap olmadan neredeyse iş bulamamakta, hatta kalacak yeri dahi ona Serap sağlamaktadır. Öte yandan fahişelik yaparken de müşterilerini bulması için Serap ona destek olmaktadır. Dahası bedensel anlamda da daha estetik görünmek için tek dayanağı Serap'dır. Öte yandan Hakan, Arif'den nefret etmektedir. Bunun tek nedeni ise Arif'in travesti kimliğidir. Ayrıca filmdeki hemen tüm travesti kimlikleri toplumu zehirleyen, kirleten, ahlaki yapısını bozan, hastalık saçan ve polis tarafından alıkoyulması gereken karakterler olarak *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*'da (1994) yer almaktadır. Görüldüğü üzere, toplumun karanlık sokaklarında dahi ötekilik çok katmanlı bir halde yer almakta ve bu katmanın en alt tabakasında çoğu kez travesti bireyler yer almaktadır.

4.1.3. *Güneşi Gördüm* (2009) Filminde Öteki Kimliği Çerçevesinde Travesti Temsili

Tür: Dram

Yönetmen: Mahsun Kırmızıgül

Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül, Yıldız Kültür, Sarp Apak, Cemal Toktaş, Demet Evgar

Güneşi Gördüm (2009) çekildiği dönem itibarıyla oldukça büyük ses getiren bir yapım olarak ifade edilebilir. İlgili yapım ötekilik meselesini çok yönlü şekilde ele almasıyla ve birden çok toplumsal travmaya hayli sert ve gerçekçi bir şekilde yaklaşmasıyla önemli bir film olarak nitelendirmeye uygun görünmektedir. *Güneşi Gördüm* (2009) Güneydoğu Anadolu'da yer alan bir köyde geçmektedir. Köyde yaşayan insanlar, terörün gölgesinde hayatlarını

sürdürmektedirler. Bu süreçte filmin ana karakterlerinden biri olan Ramo'nun (Mahsun Kırmızıgül) tek hayali ise erkek çocuk sahibi olmaktır. Karısı Havar (Demet Evgar) birçok kez doğum yapmış ama bu ikilinin hep kız çocukları olmuştur. Ancak nihayetinde Ramo en büyük isteğine kavuşur ve bir oğlu olur. Öte yandan Ramo'nun erkek kardeşi Kadri (Cemal Toktaş) diğer erkeklerden farklıdır. Tavırları ve tarzı kadınsı olan Kadri bu nedenle ailesi tarafından birçok kez şiddete maruz kalmıştır.

Filmde baba rolünde yer alan Davut (Altan Erkekli) ise terör süreci nedeniyle büyük sorunlar yaşamaktadır. Bir oğlu asker diğer oğlu ise terörist olan Davut'un çıkan çatışma sonucu her ki oğlu da hayatını kaybeder ve bu süreç ordunun da etkisiyle köyün terkedilmesi ve neredeyse köydeki herkesin İstanbul'a göç etmesiyle sonuçlanır. Filmin ikinci yarısı köyden kente göç eden Ramo ve ailesinin İstanbul'a uyum sağlama mücadelesi ve kültür şokunu bertaraf etme çabaları ile ilerlemeye devam eder. Davut ise akrabalarının olduğu Norveç'e kaçak yollarla giderek yeni bir hayata başlamayı arzulamaktadır. Bu nedenle insan kaçakçılarının ciddi paralar ödeyen Davut ve ailesi bir şekilde Norveç'e gitmeyi başarır. Filmin İstanbul'da geçen kısmında ise özellikle ilgili yapımla Kadri'nin dönüşümüne odaklanmaktadır. Kadri bir eşcinsel bireydir ve İstanbul'da yaşadıkları semtte Kadri, travesti olarak yaşayan farklı bireylerle tanışır. Bu durum Kadri'nin hem bedensel hem de zihinsel anlamda bir tür uyanış yaşamıyla sonuçlanır ve ailesinin büyük baskısının etkisiyle de evden kaçır ve travesti olarak kendine yeni bir hayat organize etmeye çabalar.

Film birçok açıdan dramatik sahneler ile doludur. İstanbul'a yerleşen Ramo'nun karısı Havar birdenbire büyük bir rahatsızlık geçirir ve hastaneye kaldırılır. Bu süreçte geriye kalan çocuklara Ramo bakmak zorundadır ancak yıllardır hasretini çektiği erkek evladının başına oldukça üzücü bir olay gelir ve ailenin erkek evladı hayatını kaybeder. Bunun üzerine çocukların velayetini devlet üstlenir ve Ramo çocuklarından uzak kalmak zorunda kalır. Öte yandan Davut ve ailesinin Norveç 'deki yaşamları da sorunlu bir hal almıştır. Norveç devleti kaçak yollarla ülkelerine gelen aileyi sorguya çekerek sınır dışı edip etmeyeceklerine dair kararlar almaktadır. Filmin final bölümü ise Ramo ve ailesinin Kadri'nin peşine düşmesi üzerine kurgulanmıştır. Kadri travesti olduktan sonra hayatını vücudunu satarak kazanmaktadır. Bu durum oldukça muhafazakâr ve geleneksel bir aile olan Ramo Altun için bir namus davasına dönüşmektedir. Bu nedenle, Ramo her yerde kardeşini aramaktadır. Bu durumu bir şekilde öğrenen Kadri ise gerçek kimliğiyle ağabeyinin karşısına çıkmak adına bir plan yapar ve Ramo ve Kadri filmin finalinde yüzleşir. Oldukça dramatik ve etkileyici olan bu bölümde Kadri travesti haliyle görünür ve Ramo'ya ya onu bu şekilde kabul etmesini ya da onu öldürmesini söyler. Ramo her ne kadar kardeşini vurmamak için dirense de en sonunda töre kültürü baskın çıkar ve Ramo Kadri'yi öldürür ve film son bulur.

4.1.3.1. Güneşi Gördüm (2009) Filminde Bir Öteki Olarak Kadın

Güneşi Gördüm (2009) birçok toplumsal travmayı kendine esas alması nedeniyle çok yönlü bağlamlar barındıran bir yapımla nitelendirilebilir. Ancak ismi geçen filmdeki en güçlü temalardan biri ötekilik kavramıdır. İlgili filmde ötekilik meselesinin ele alındığı ilk tema kadın kimliği üzerine kurgulanmıştır. Filmde, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesinde kadınların hangi şartlarla hayatlarını devam ettirdiğine dair oldukça sert ve dramatik sahneler yer almaktadır. Filmde yer alan en belirgin kadın karakter Demet Evgar'ın canlandığı Havar karakteridir. Havar, Ramo'nun en büyük hayali olan erkek çocuk arzusunu yerine getirebilmek için neredeyse her sene hamile kalmaktadır. Buna karşın uzun süre Havar ve Ramo'nun erkek evlatları olmaz. Bu aşamada Ramo başka bir kadınla

evlenmeyi ve Havar'ın üzerine kuma getirmeyi istemektedir. Bu noktada Havar, eril perspektif bağlamında sadece çocuk yapan, evlatlarına annelik yapan ve bu işlevler dışında hayatına dair pek de söz sahibi olmayan bir kadın olarak filmde yer almaktadır. Ayrıca filmde kız çocuğuna sahip olmak erkeklik açısından bir tür statü eksikliğine neden olmaktadır. Bu aşamada kadın olmak filmde adeta ikinci sınıf birey olmakla özdeş tutulmaktadır. Kısaca, kadın erkeğin ötekisi olarak filmin merkezinde konumlandırılmaktadır.

4.1.3.2. Güneşi Gördüm (2009) Filminde Öteki Olarak Mülteci ve Göçmen

Bu filmde yer alan bir başka öteki temsili ise mülteci kimliği ve göçmen kimliği üzerinden analiz edilebilir. Terör nedeniyle yaşadıkları köyden kente göç etmek durumunda kalan Ramo, Davut ve aileleri İstanbul'a alışma aşamasında da büyük zorluklar yaşamaktadır. Şehir hayatının sosyo-kültürel farklılıklarının yanı sıra geçim zorluğu da eklenince Ramo ve Davut için zor günler kapıya dayanmıştır. Bir yandan Kadri'nin büyük değişimi, öte yandan Havar'ın sağlık sorunları ve çocuğunun ölümü Ramo için yıkım olmuştur. Ramo ve ailesi daha ilk günden kent hayatının ötekisi olarak filmde resmedilmektedir. Davut ve ailesi ise illegal yollarla Norveç'e mülteci olarak gitmiştir. Ancak onları burada da birçok problem beklemektedir. Ailenin yasal olmayan yollarla ülkeye girişi onların kaçak göçmen statüsünde yargılanmaları ile sonuçlanmıştır. Dolayısıyla Davut ve ailesi de farklı bir bağlamda, mülteci olarak ötekilik deneyimini yaşamak zorunda kalmıştır.

4.1.3.3. Güneşi Gördüm (2009) Filminde Ötekinin Ötekisi: Travesti Kimliği

Güneşi Gördüm (2009) travesti bireylerin yaşam deneyimlerini oldukça cesur bir şekilde ele almasıyla güçlü bir söyleme sahiptir. Filmdeki travesti kimliği Kadri üzerinden anlatılmaktadır. Kadri çocukluğundan itibaren kendini daha dişil rollerle tanımlayan genç bir erkektir. Bu farklılık ise Ramo ve ailesinin ona sürekli şiddet uygulamasına sebebiyet vermiştir. Dahası Kadri'nin alışılmışın dışında bir erkeklik profili çizmesi adeta ailesi için bir utanç kaynağına dönüşmüştür. Ramo ve ailesinin İstanbul'a taşınmaları ise Kadri için büyük bir dönüşümün fitilini ateşlemiştir. Yeni taşındıkları mahallede Kadri tarz olarak kendine benzeyen dostlar edinir. Sonrasında ise bu arkadaşların travesti olduklarını ve akşamları bedenlerini pazarlayarak hayatlarını idame ettiklerini öğreniriz. Kadri bu süreçte adeta kendini keşfetme imkânı bulmuştur. Bedeni erkek ruhu dişi olan Kadri, evden kaçmış ve travesti olarak kendine yeni bir düzen oluşturmuştur. Fakat filmde yer alan diğer travesti kimlikler gibi Kadri de toplumsal anlamda aşağı tabakada bir bireydir. Travesti bireyleri hem eril düzenin damgalanmış ve aşağılanmış karakterleridir hem de yaptıkları iş nedeniyle adeta lanetli kişiler olarak görülmektedir.

Filmin finalinde Kadri'nin Ramo tarafından öldürülmesi travesti bireylerin ötekilik konumuna dair net bir mesaj vermektedir. İlgili filmde birden fazla öteki kimliği yer alsa da hayatta kalma şansı verilemeyen tek kimlik Kadri'dir. Bu durumun yegâne nedeni ise onun cinsel tercihidir. Kültürel anlamda Ramo'nun geleneklerine tamamen aykırı olan travesti Kadri bu filmdeki tüm ötekilerin de ötekisi olarak filmde yer almaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Sinema, insanların kendilerini tanıması ve ötekini anlaması için güçlü bir araçtır. Bir filmdeki karakterlerin, farklı kimliklerin ve yaşam tarzlarının çeşitliliği, farklılığı hatta sıra dışılığı seyircilere yaşanan toplumun çok katmanlı olduğunu ve görünenden fazlasına sahip olduğunu gösterir ve bu durum sinema seyircilerine güçlü bir düşünme alanı açar. Bu yönüyle sinema, öteki kabul edilene anlama ve kabul etme sürecinde önemli bir rol oynayabilmekte,

kendinden olmayan kimlikleri çok yönlü şekilde analiz edebilmeyi olası hale getirebilmektedir.

Öteki olma deneyimi, kültürden kültüre değişen bir kavram olmasına karşın, birçok toplumda belirli kimlikler, alışılmışın dışında kabul edilmekte ve çoğu kez yaşanan toplumun dışında bırakılmaktadır. Bu durum söz konusu toplumsal cinsiyet kodları olduğunda çok daha radikal bir çerçevede kendine yer edinebilmektedir. Örneğin geleneksel toplumlarda kadınlık ve erkeklik stereotipleri çoğu kez marjinal imajlar barındırmaz. Bu nedenle normların dışında kalan erkek ve kadınlar sistemin bir adım dışında konumlandırılır. Özellikle de kadınlığın ataerkil bir yapının dışında şekillenen halleri sıklıkla toplumsal baskı ile adeta redde uğrar. Bu durum kendi içerisinde belirgin bir öteki kadınlık kategorisi oluşmasına neden olmaktadır.

Fiziksel görünümü nedeniyle de toplumsal standartların dışında konumlanan kimliklerin çoğu kez ayrıştırıldığı hatta ötekileştirildiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Örneğin boyu aşırı kısa olan bir birey cüce kimliğiyle dışlanabilmektedir. Keza siyahi olan bir kimlik ten rengi nedeniyle ayrıştırılabilmektedir. Ya da aşırı kilolu ya da aşırı zayıf bir kişi de için de benzer bir tablonun yaşanması mümkün olabilmektedir. Bunlara ek olarak, yaşlı bireylerin de kimi zaman toplumsal açıdan öteki olduğu durumlar söz konusudur. Dolayısıyla tek bir ötekilik kategorisi oluşturmak çok da mümkün görünmemektedir. Ancak neredeyse kültürel bir genel geçer kod olan öteki bağlamlarının olduğunu da iddia etmek bu noktada mümkün görünmektedir. Bu çerçevede travesti kimliğinin hemen her toplumda büyük bir öteki olduğunu hatta ötekiliğin de ötesinde bir kategoride sınıflandırıldığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışma, sinema ve öteki olma deneyimini çok yönlü ele almayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda örneklem olarak belirlenen Türk Sineması'na ait filmler, içerisindeki kodlar ile bu çalışmanın argümanı ile bağlantılı olan imajlar, mesajlar ve kodlar içermektedir. Örneğin ilk incelenen film olan *Dönersen Islık Çal* (1992) toplumun arka sokaklarında sıkışıp kalmış bireylerin trajedik ve dramatik hikâyelerini merkezine almaktadır. Bu süreçte ise bu yapımdan birden fazla kimliğin öyküsüne çok yönlü bir bağlamla yaklaşmaktadır. Filmin isimsiz ötekileri kimi zaman bir cüce, kimi zaman bir hayat kadını kimi zaman ise bir travestidir. Fakat filmdeki en travmatik hikâye Fikret Kuşkan'ın canlandığı travesti bireydir. Kadının da cücenin de erkeğin de kısaca Beyoğlu'nun ve Türk toplumunun damgalanmış kimliği olarak yer alan travesti karakter, filmin de en zayıf halkası konumunda bir ötekidir.

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) filmi de çok katmanlı bir ötekilik evreni yaratmaktadır. Serap ve Melek eril düzenin ötekileridir. Hakan ise cinsel tercihi nedeniyle arafta bir bireydir ve hegemonik erkekliğin damgalanmış simgesi olarak filmde kendine yer edinmektedir. Arif ve filmdeki diğer travesti kimlikler ise adeta en alt tabakada yer alan kayıp karakterlerdir. Kendi başlarına yaşama alanları olmayan, silik ve yok olmaya mahkûm bireyler olarak bu filmde yer alan travesti kimlikler ötekiliğin tam da odak noktasında konumlandırılmıştır. Son analiz edilen yapımda ise *Güneşi Gördüm* (2009) isimli filmidir. Bu filmde de diğer iki filmdeki bağlamlara benzer özellikler görmek mümkündür. Kadın erkeğin ötekisi, mülteciler ve göçmenler kent hayatının ve Avrupa'nın ötekisi iken, Kadri neredeyse tüm toplumun ötekisi konumundadır. Sonuç olarak, seçili örneklemeler üzerinden bakıldığında, Türk Sineması geleneksel ve kültürel anlamda farklı olan bireyleri kendi merkezine yerleştirmek noktasında oldukça güçlü bir yapı olarak görülmektedir. Dolayısıyla ötekilik birçok filmde çok yönlü şekilde ele alınmıştır. Bu çalışmada da ismi geçen filmlerde birçok ötekilik deneyiminden bahsedilmiş ancak travesti bireylerin yaşam öykülerinin sinema ekseninde çok daha travmatik şekilde beyaz perdeye yansıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bir başka deyişle, travesti

kimlikler ötekiliğin de ötesinde konumlandırılmış, damgalanmış ve ikincilleştirilmiş karakterler olarak film ikliminde kendine yer edinmiştir.

ARAŞTIRMACILARIN KATKI ORANI BEYANI

Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir.

DESTEK VE TEŞEKKÜR BEYANI

Çalışma herhangi bir destek almamıştır. Teşekkür edilecek bir kurum veya kişi bulunmamaktadır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ak, M. (2020). Türkiye’de kültürel kimlik arayışları. *International Social Sciences Studies Journal*, 6(74), 5375-5385. <https://doi.org/10.26449/sss.2500>
- Aka, A. (2010). Kimliğe teorik yaklaşımlar. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(1), 17-24.
- Algül, M. (2022). Bir azınlığın ana akıma giden yolculuğu. Queer televizyon çalışmaları üzerine bir değerlendirme. *İletişim ve Sanat Dergisi*, 3(7), 93-117.
- Arslan, A. D. (2019). Öteki, iktidar, erkeklik ekseninde Murathan Mungan’ın “Binali ile Temir” ve “Dumrum ile Azrail” öyküleri. *Folklor/Edebiyat*, 25(100), 985-995. <https://doi.org/10.22559/folklor.1027>
- Aslan, M. (2018). Türk sinemasında öteki karakter: Üçüncü Sayfa filminde ötekilik. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 65-76. <https://doi.org/10.30803/adusobed.443358>
- Aşkın, M. (2010). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220.
- Balcı Aydoğan, B., ve Abuşoğlu, H. Ö. (2022). Capslerde yeni neslin “öteki”si: Yaşlılar. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(3), 41-60. <https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1068422>
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Connolly, W. E. (1995). *Kimlik ve Farklılık*, (Çev. F. Lekeşizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çay Sağlam, T. ve Yaşar, M. (2017). Teoride, pratikte ve araştırmalarda öteki ve ötekileştirme. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(3), 135-154. <https://dx.doi.org/107827/TurkishStudies.11362>
- Dönmez- Colin, G. (2012). *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Duyan, Y. (2019). Türkiye sinemasında travesti ve transseksüellere yönelik mekân kurgusu üzerine bir inceleme. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 21-41.
- Dyer, R. (1977). *Gays and film*. California: University of California Press.
- Dyer, R. (2002). *The culture of queers*. New York: Routledge.
- Edmund. S. C., Weiner, J. ve Simpson, A. (2004). *The Oxford English dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Epstein, S. (1994). A queer encounter: Sociology and the study of sexuality. *Sociological Theory*, 12(2), 188–202.

<https://doi.org/10.2307/201864>

- Göregenli, Melek (2102). Temel kavramlar: Önyargı kalıpyargı ve ayrımcılık. *Ayrımcılık çok boyutlu yaklaşımlar*, Kenan Çayır ve M.A. Ceyhan. (der.) içinde, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 17-27.
- Green. A. I. (2002). Gay but not queer: Toward a post-queer study of sexuality. *Theory and Society*, 31(4), 521-545.
- Gürhanel, M. ve Arkonaç, S. A. (2013). Geylelerin “öteki” inşası: Kadınsılık. *Psikoloji Çalışmaları*, 33(2), 1-14.
- Halperin, D. (2003). The normalization of queer theory. *Journal of Homosexuality*, 45(2-4), 339-343.
- Jagose, A. (2015). *Queer teori: bir giriş*. (A. Toprak, Çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Kaçar, F. (2023). Fatih Akın’ın filmlerinde kimlik, ötekilik ve göç olgusu. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 305-320. <https://doi.org/10.29029/busbed.1208746>
- Kaymaz Mert, M. (2022). Türk sinemasında toplumsal cinsiyet gerçeğine farklı bir bakış: Değişmek zorunda olan kadınlar. *YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi*, 2(1), 9-24. <https://doi.org/10.29228/yazitdergisi.2>
- Keyman, Fuat (1999). Farklılığa direnmek: uluslararası ilişkiler kuramında “öteki” sorunu. *Oryantalizm, hegemonya ve kültürel fark*. Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu (Der.). s. 71-106. İletişim Yayınları.
- Kerpelman, J. L., Pittman, J. F., ve Lamke, L. K. (1997). Toward a microprocess perspective on adolescent identity development. *Journal of Adolescent Research*, 12(3), 325-346. <https://doi.org/10.1177/0743554897123002>
- Kimmel, M. S. (2013). Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında korku, utanç ve sessizlik. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 5(2), 92-107.
- Kundakcı, F. S. (2013). Heteroseksizm ve ötekileştirme eleştirisi. *Liberal Düşünce*, 18(71), 65-79.
- Mollaer, F. (2014). Kimlik: can alıcı bir mesele ve banalleşen bir kelime. *Kimlik politikaları: tanınma, özdeşlik ve farklılık*, (s. 7-17). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mucchielli, A. (1986). *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve ötekileştirme: Cadılar, yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 27-38.
- Nazlı, A. (2012). Öteki beden: Bir ötekilik biçimi olarak engelli beden ve engellilik. *Sosyoloji Dergisi* (27), 15-32.
- Okçul, M. (2021). Özne’nin hariçtekini itibarsızlaştırma uğraşı: Ötekilik. *MECMUA Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(12), 91-109. <https://doi.org/10.32579/mecmua.972764>
- Özdemir, M. (2014). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 321-343.
- Peele, T. (2007). *Queer popular culture: Literature, media, film and television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Purifoye, G. Y. (2017). Transporting urban inequality through public transit designs & systems. *City & Community*, 16(4), 364-368.
- Sozluk.gov.tr. (2023) Kimlik nedir? <https://sozluk.gov.tr/>
- Streyker, S. ve Whittle, S. (2020). *Trans çalışmaları/feminist kuşatmalar*. (İ. Özküraplı, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Subero, G. (2008). Fear of the trannies: On filmic phobia of transvestism in the new latin American cinema. *Latin American Research Review*, 43(2), 159–179. <https://doi.org/10.1353/lar.0.0017>.
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. New York: NYU Press.
- [Thomson, R. G. \(1997\). Figuring physical disability in American culture and literature. Columbia University Press.](https://doi.org/10.1215/00141801-2000-0000)
- Ünür, E. (2014). Görünmeyen kimlikler: Öteki kimliği bağlamında “Kayıp Şehir” dizisinin analizi. *Akademik*

İncelemeler Dergisi, 8(2), 251-273.

Yavuz, A. ve Kengürü, A. (2017). Öteki olarak kadın: Gazete haberlerinde kadın temsilleri. *International Journal of Academic Value Studies*, 3(16), 404-418.

Yazıcı, Ç. (2016). Toplumsal Cinsiyet ve Irk Kesişimlerinde Çoğulluğun İmkanını Düşünmek. Z. Direk (Der.), *Cinsiyeti Yazmak* (ss.55-56). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, E. (2008). *Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine/sinema, ideoloji, politika*. İstanbul: Nirengi Yayınları

Yüksel, E. (2016). Güneşi Gördüm ve Teslimiyet filmlerinde trans kimliklerin mekânsal örgütlenmesi ve sınırlılıkları. *Fe Dergi* 8(2), 137-48. https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000171.

Weinberg, M.S. (1968). The problems of midgets and dwarfs and organizational remedies. A study of the little people of America. *Journal of Health and Social Behavior*, 9(1) 65-71. <https://doi.org/10.2307/2948318>