



## Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik

Mustafa ASLAN<sup>1</sup>



### ÖZET

Sayısal çoğunluğun dışında kalan veya kalmaya zorlanan bireyin, psikolojik ve fiziksel şiddete varan ötekiliğe itilişi, Türk bağımsız sinemasında uç noktalarda temsil edilir. Karakteri kadrajın merkezinden çıkartarak kenarlarına konumlandırmak, açılar ve renklerle perçinlenen anlatı evrenleri, öteki temsilinde önem kazanır. Algısal bütünlüğün sağlanmasında başvurulan bu ve benzeri yöntemler, seyircinin ötekiye bakışını yönlendirme, manipüle etme gayesiyle biçimlenir. Bu açıdan bakıldığında Türk bağımsız sinemasında oldukça fazla temsil bulan ötekilik imgelemi, seyirci hazzına da hizmet eder. Kadraja ve kendi dünyasına sıkışan karakterlerin seyirciye aktarımında Demirkubuz kamerayı, karanlık sokaklarda, otellerde, tükenmişliğin ve çöküntünün içinde birey ile birlikte sürükler. Üçüncü Sayfa filmi ötekiliği, anlatıya konumlandırılan karakterler aracılığıyla seyirciye aktararak Türk bağımsız sinemasının önemli filmlerinden olur. Çalışmada amaçlanan; ötekilik kavramı ışığında Üçüncü Sayfa filmi karakterlerinin betimsel analiz yöntemiyle ötekiliğe itilişi üzerine çözümleme yapılmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Kimlik, Öteki, Türk Sineması, Bağımsız Sinema, Üçüncü Sayfa

## The Other Character In Turkish Cinema: Otherness In *Üçüncü Sayfa*

### ABSTRACT

The individual, who stays is forced to stay out of quantitative majority and repressed to otherness by psychological and physical abuse, is represented in the extreme of Turkish independent cinema. Remaining the character from the center of the frame and positioning to the edges, clinching the story together with angles and colours play on important role in representing the other. These methods, which are referred for providing perceptual integrity, are formed for the purpose of directing and manipulating audience's glance to the other. From this point of view, the imagination of otherness, which is highly represented in Turkish independent cinema, also serves the audience pleasure. Here in, Demirkubuz drags the camera to the dark streets, hotels, collapses with the individual in transferring the characters that are stuck on the frame and their own world. His film, *Üçüncü Sayfa*, narrates otherness via characters positioned in the story and becomes one of the most important fillms in Turkish independent cinema. The study aims to analyze the characters of *Üçüncü Sayfa* in the context of otherness by descriptive analysis.

**Keywords:** Identity, The Other, Turkish Cinema, Independent Cinema, Üçüncü Sayfa

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, maslan@adu.edu.tr

## 1. Giriş

Sosyal bilimler sözlüklerinde ağırlıklı olarak “biz-den olmayan” şeklinde tanımlanan “öteki”; bilinmeyen ve sınıflandırılmayan “şeylere” verilen genel bir addır. Bilinmeyenin çerçevesi çizildiğinde bilinenin kendiliğinden ortaya çıkacağı kuralından hareketle öteki olanın varlığı gerçekte ötekiyi tanımlamaktan ziyade bilineni tanımlamak için kullanılmaktadır. Dil bilimciler de bir eşya ya da nesneyi tanımlama ve sınıflandırma çalışmalarına, tanımlamak istedikleri nesnenin/cismin öncelikle ne olmadığını tespit ederek başlarlar. Toplum yapısını inceleyen sosyologlar, bireyler arası iletişim ve toplumsal iletişimi ele alan iletişim bilimciler ve bireyin ruhsal durumunu üzerine çalışan psikologlar başta olmak üzere birçok sosyal bilimci öteki kavramı üzerine araştırmalar yapmaktadır. Farklı disiplinlerin sık kullandığı bir kavram olan öteki, kullanıldığı yere göre de yeni anlamlar alabilen bir yapıya sahiptir. Kısaca öteki, içinde yaşadığımız kültürün ve tanımlamayı yapan kişinin tümüyle dışında kalan şeyleri sınıflandırmak ve tarif etmek için kullanılan bir kavramdır.

Bilinenin dışında, diğeri, öbürü gibi anlamlara gelen öteki, aynı zamanda toplum içinde değersiz olan her türlü şey için de kullanılmaktadır. Toplum içinde bir kişi ya da bir grup değersizleştirilmek ve etkisiz hale getirilmek istendiğinde öteki olarak tanımlanmaktadır. Toplumda başta kadın olmak üzere, göçmen, Roman, Ermeni, Kürt, eşcinsel, işçi, gayrimüslim, vb. etnik gruplara mensup olanlar öteki olarak tanımlanmaktadırlar. İdeolojiyi yeniden üreten ve de yaygınlaştıran güçlü bir argüman olan sinema, toplum ve birey nezdinde öteki algısının oluşması ve pekiştirilmesinde önemli roller üstlenmektedir. Bir hikâye anlatma sanatı olan sinemada; hangi tür hikâye anlatımı tercih edilirse edilsin, öteki muhakkak hikâyenin merkezinde olmaktadır.

Bu çalışmada; işçi, kadın, başka kültüre mensup olanlar, etnik gruplar, farklı ideolojik tercihi olanlar ve politik sistemler, cinsel tercih farklılıkları, göçmenler, dar gelirliler, farklı dine inananlar vb. olarak karşımıza çıkan ötekinin, Zeki Demirkubuz’un *Üçüncü Sayfa* filminde nasıl temsil edildiğine bakılacaktır. Zeki Demirkubuz sinemasında, gündelik hayatta fark edilmeyen, görmezden gelinen, dışlanan, düşünce, inanç ve ahlaki değerleri ile yaygın olandan farklı bir yerde duran, kısaca toplumun içine almakta zorlandığı ve hep ötede bir yerlerde durmasını tercih ettiği ötekinin yeri başkadır. Demirkubuz’un karakterleri, kadrajları, kamera hareketleri, kurgusu ve film içinde kullandığı müzikler öteki olanı anlamaya dönüktür. Yönetmen sineması bağlamında filmlerine onun filmlerine bakıldığında, objektifinin öteki üzerine çevrildiği görülecektir.

Kapalı mekânlarda ve asimetrik kadrajlarla ötekinin ruh halini yansıtan Demirkubuz, kamerasını öteki olana çevirerek, hayatlarına daha yakından bakma fırsatı sunmaktadır. Her gün gazetelerin üçüncü sayfa haberlerine konu olan olayları ve yitip giden hayatları beyazperdeye taşıyan yönetmen, kamerasını öteki olana çevirerek toplum tarafından dışlananların ve ötekileştirilen insanların görmezden gelinmeleri, yok oluşlarını seyirciye anlatır. Demirkubuz sinemasında suç, şiddet, cinayet, istismar, vb. bireyin hayatında gündelik olanın sıradan bir anına dönüşerek alışılmış olan ve dolayısıyla görünürlüğünü kaybeden bir hal almıştır.

## 2. Öteki Olanın Tarihi ve Öteki Kavramı Üzerine Notlar

Kimlikler bireyi tanımlar, sınıflandırır, onu benzersiz kılarak ve diğerlerinden ayrı bir yerde durmasını sağlarlar. Resmi olan kimliğin yanında bireyin bir de sosyal kimliği vardır. Kimlik; dinsel geleneğe bağlılık, dinsel gruba bağlılık, mesleğe duyulan aidiyet, sosyal yapı ve benzeri topluluklar içinde sınırsız çeşitliliğe sahiptir. Tüm dönemlerde meşru bir kimlik

tanımlaması, ötekilerden üstün olduğunun kabul edilmesi ile mümkün olmaktadır (Maalouf, 2000: 16-18).

Kimliklendirme süreci belli başlı özelliklerin, bireye veya toplumlara atfedilmesiyle başlar. Bireye ya da bir topluluğu kimliklendirme, sınıflandırma, toplumsal belleğin oluşmasına sebep olurken; ortaya çıkan toplumsal bellek, bireyler arası bağlılık ve dayanışma gibi duyguların yeşermesini sağlar. Grupların kendilerini kabul ettirebilme yetisi tanımlamalara ve kimliklendirmelere bağlıdır. Bireylerin proletarya, işçi, yönetici gibi ortak isimler çevresinde bir araya gelmesi daha kolay olurken kabulün dışında kalan gruplar ötekiliğe doğru itilmektedir.

Agacinski; kadın-erkek siyasetinde özellikle cinsler arası ötekilikten bahseder ve kadın-erkek arasında yaşanan ötekilik çatışmaları, insanlığı geneliyle kapsayan bir olgudur. Cinslerde iki olanağın bulunduğu söyleyen Agacinski, üçüncü ihtimalin ötekileşmenin ilk kapısını aralayan nokta olduğunu vurgular. Erkek veya kadın kimliklendirmesi önemli bir siyasetin kavrayış noktasını oluşturur (Agacinski, 1998: 60-61).

Görüldüğü üzere kimlik kavramının sayısız varyasyonu örnekleme daraltma gereğini doğurmaktadır. Milliyetçilik, etnisite, cinsiyet ve kimlik üzerine çalışmalar yapan Anthony Smith; kimlik tanımlamasını üç kategori içine dâhil ederek örnekleme daraltır. İlki; cinsiyet kategorisi, ikincisi; mekân, ülke veya toprak kategorisi, üçüncüsü ise kolektif kimlik türü yani; sosyo-ekonomik toplumsal sınıf kategorisidir (Smith, 1994: 17-18) Kimlik politikaları ve kimlik inşasını içine alan kimlik paradoksu Eagleton'a göre; ondan kurtulma özgürlüğüne sahip olmaya gereksinim hissetmek anlamına gelir. Kişinin bir yere, sınıfa ait olma, bir kültüre dâhil olma çabası, kimliği olmayan bireyi mutlu etmektedir (Eagleton, 2005: 81). Dolayısıyla kimlik bir aidiyet noktasını benimseyen bireyler için benzer niteliğe sahip kurallar bütünüdür ifade eder. Bu kurallar bütünü bireysel olarak ihlalinde toplumun cezalandırma mekanizmaları devreye girer. Erving Goffman'ın Damga kuramı başlığı altında betimlediği bu süreç, toplum içinde ötekinin görünür kılınmasını betimler.

Antik Yunan'da damgalama, suçlu kişinin ifşa edilmesi için bedene kazınan veya deri üstüne yakılarak yapılan simgelerdir. İfşa etme güdüsüne dayanan damgalama kavramı, suçlu bireyin toplum tarafından görünür kılınmasını sağlar. Dolayısıyla damgalanan bireyin toplumdan soyutlanması ve ötekileştirilmesi kaçınılmazdır (Goffman, 2014: 27). Fiziki imgelerle oluşturulan damgalar, kişiyi toplumdan soyutlayarak geri dönülemez bir bedensel kusur yaratır. Antik Yunan'da uygulama bulan durum damgalanan bireyi sosyal alanda çöküntüye uğrattırırken, psikolojik tahribatın kapısını aralar.

Yukarıdaki tanımlamalara benzer biçimde sınıflandırma da ötekileştirmenin farklı boyutunu sunar. Verilen isme uygun veya uygun olmayan varlıklar olarak yapılan bir ayırmada, sınıflandırma dışında kalan sınıflar ötekilerin kategorisine dâhil olabilirler. Dolayısıyla böyle bir sınıflandırma eylemi, dünyaya uygulanan bir şiddet eylemidir ve bu eylem zaman zaman zor kullanmayı gerektirebilir. Dâhil etme ve dışlama eylemlerinden meydana gelen ayırmayı sınıflandırma olarak adlandırmak mümkündür (Bauman: 2003: 11). Kitlesele ötekileştirmelerden bir diğeri de ırkçılıktır. Biyolojik ve bedensel karakteristikler arasındaki muhalefetin toplum geneline yayılmasıyla görünür hale gelen bu tutumlar, kültürel bağıntıları etrafında kümelenen insanların aykırı gördüklerine karşı kutuplaşmaları sebebiyle ortaya çıkar (Hall, 1997: 243).

Kimliklendirme süreci, belli başlı yaygın özelliklerin, bireye veya toplumlara atfedilmesiyle başlar. Toplu bir hafıza yaratımına sebep olan bu durumlar da topluluğun içinde bağlılık ve dayanışma gibi niteliklerin ortaya çıkışına olanak sağlar. Gruplarda ve toplumlarda sunulan bu kimlikleri benimsemek, bir kabullenışı beraberinde getirir. Aynı zamanda bu kimliklerin

belirlenerek kabullenilmenin sağlandığı durumunda, sembolik sınırlar da çizilerek, bir toplum veya topluluk diğerinden ayrılır. Sembolik düzlemde çizilen ayrıştırıcı sınırlar ise politikaların belirlenerek diğer sembolik sınırlarını çizen topluluklar ile ilişki kurma veya tam aksine yıkma gerekliliğini doğurur (Beneviste ve Gaganakis, 2000: 8-9).

Sembolik sınırlarını çizen topluluklar içindeki küçük grupların toplumsal kabullenışı sağlaması bir takım gerekliliklere bağlıdır. Bu gereklilikler grupları veya bireylerin toplum tarafından kabullenilmesinin ön koşulu niteliğindedir. Seks işçiliği, muskacılık, falcılık gibi toplum tarafından meşru kabul edilmeyen işlerden uzak durabilme ve kaçınma yeteneği, kabul ediliş noktasında önemli rol oynar. Grupların kendilerini kabul ettirebilme yetisi tanımlamalara ve kimliklendirmelere de tabidir. Proletarya, işçi, yönetici gibi ortak isimlerin çerçevesinde grup olunması, kabullenilişi kolaylaştırırken kabulün dışında kalan gruplar ötekiliğe doğru itilir. (Bourdieu, 2015: 696).

Ötekilik terimi kısaca, egemen kültürel temsillerin dışında kalan tüm kimlikler için kullanılır. Başka birey veya bireylerle yaşam kabiliyetinin edinimi zor bir süreçtir. Dolayısıyla yaş, cinsiyet, ırk ve akla gelebilecek tüm fiziki nitelikler, kusurlar ötekiliğin tanımlanmasında gerekli yapıtaşlarıdır (Jasper ve Plate, 1999: 4) Goffman'a göre, üç farklı damga tipi bulunur. Bunların ilki, bedenin kötü görünümü veya fiziksel kusurların tümüdür. İkinci damga türünü Goffman, bireyin zayıf iradesi yani doğal olmayan tutkular, karakter bozuklukları olarak görür. İkinci damga türüne ilişkin intihar eylemleri, her çeşit bağımlılık, hapis yatmak, eşcinsellik ve ruh bozuklukları örnek olarak verilebilir. Üçüncü damga türünü ise etnolojik damgalar oluşturur. Soy bağı ile aktararak ailenin gelecek kuşaklarına tesir eden damgalardır (Goffman, 2014: 31). Goffman'ın ilk damga türüne ilişkin örnekleme, Foucault tarafından üretilen öteki kimliklendirmesi ile benzerlik taşır. Foucault'nun (2013, s. 23-24) hasta birey tanımlaması fiziksel damgalı veya yoksun bireylerin, ötekileştirilmeye ilk bakışta maruz kalışlarını anlatır.

Becker (2015: 22) ise toplum tarafından dışlanmış, ötekileştirilmiş bireyleri "harici" olarak tanımlar. Goffman'ın fiziki kusurlara yönelik oluşturduğu kuramında damgalanan bireylerin yerini Becker'de hariciler alır. Becker'e göre; toplumsal gruplar devamlılıklarını sağlayabilmek adına kurallar koyar ve bu kurallara biat beklerler. Kimi zaman dayatma ile kabullendirilmek istenen kurallar bütünü, doğru ve yanlış kavramlarının üretildikleri topluma göre farklılık arz etmektedir. Toplum tarafından belirlenen kuralları ihlal eden kişi, harici olarak tanımlanır. Burada öteki karakterin kurallar bütünü karşısında tutumu önemli bir noktadır.

Kendinin dâhil olmak durumunda kaldığı kurallar bütünü, kural ihlalini gerçekleştiren öteki için rasyonel bir çerçeveye sahip midir? Becker'e göre, meşruiyetin sorgulanma zemini bireye göre değişkenlik gösterir. Dolayısıyla yargılanan ihlalci, yargılayanların harici olduğunu düşünür ve kural çiğneyenler ile kural koyanlar arasında organik bağın olanaksızlığı görülür (Becker, 2015: 21-22).

Öteki olanın sinemada temsil biçimleri ve bu biçimler etrafında şekillenen seyirci algısı, zor durumda kalan, dışlanan ötekiyi izlemekten haz duyan bir kitle varlığının kabulünü de gerektirmiştir. İzleyicinin korku ve haz duygusunu bir arada yaşadığı bu seyir durumu, Freudyen bakış açısıyla tanımlanırsa sinemada skopofili hazzını yani; öteki karakteri seyretme isteğinin bir diğer yüzünü temsil etmektedir. Skopofili, nesnelere olarak konumlandırılan insanların acı çekiyor olmalarının seyrinden duyulan hazzı ifade etmek için Freud'un kuramsallaştırdığı bir olgudur. Skopofilide hazzın temel sebebi, nesne olarak görülen bireylerin acı çekiyor oluşudur ve dolayısıyla bu sadist bir eyleme de işaret eder (Butler, 2011: 79). Dolayısıyla sinemada ötekiye bakış bir haz doğurmaktadır. Skopofili

nosyonuyla açıklanabilecek olan bu durum, seyircinin ötekileştirilene acıma duygusuyla bakmasını ve bunun hazzını ifade etmektedir.

Hem *Üçüncü Sayfa* filminde, hem de genel olarak Demirkubuz filmlerinde öteki olanların, daha çok kural ihlalcileri olduğu görülmektedir. Öteki olanın yaşamına pornografik kaygı ile yaklaşan yönetmen, öteki olanı dramatize edilerek haz duygusunun seyircide uyanmasını sağlamaktadır. Filmde dayatılan kuralların bütünü veya bir kısmını ihlal eden öteki, toplum dinamiklerini tehlikeye atar.

### 3. Sinemada Öteki Kavramı

Bir hikâye anlatma sanatı olan sinema, hangi tür yapım olursa olsun anlatısını ikili karşıtlıklar üzerine inşa etmektedir. Hikâyenin kurgusal yapısında seyircinin kendisini “onun yerine” koyacağı “biz”e ve çatışmayı kurabilmek için öteki olana ihtiyaç duymaktadır. Sinema tarihinin erken dönem filmlerinden (Lumiere Kardeşlerin filmleri), hikâye ve kurgu ile birlikte anlatımın ön plana çıktığı D.W. Griffith’in filmlerine ve gelişen teknoloji ile birlikte artık bir endüstri halini alan sinemanın son örneklerine kadar tüm filmlerde bu karşıtlıkları görmek mümkündür. Gerçek hayatta hikâyenin temelini oluşturan bu karşıtlıklar eğer yoksa sinema kendi ötekisini kendisi oluşturmak durumundadır.

Günlük hayatta bir cisim/nesne tanımlanırken daha çok zıt olanı ile tarif edilir. Kötülük olmadan iyiliğin, yoksunluk olmadan zenginliğin, tutsaklık olmadan özgürlüğün, vb. tarifi ve anlaşılması mümkün değildir. Bu ikili karşıtlıklar her türden tanımlamada kullanılmaktadır. Bir grup, bir topluluk kendisini tanımlarken ne olduğunu değil, gerçekte ne olmadığını açıklamakta ve kendisini karşısındakine göre konumlandırmaktadır. Batılı toplumların kendilerini tanımlarken ilk başta Doğulu olmadıklarını özellikle vurgulamaları bu yüzdendir. Doğulu olanı tarif ederken gerçekte Batılı olanın nasıl olması, algılanması gerektiğinin ipuçlarını vermekte; Batı imajını bunun üzerine inşa etmektedirler. Köken itibarıyla bir Batı sanatı olan sinema, hikâyelerini anlatırken çoğunlukla oryantalist bakış ile karşılaşılmaktadır.

Sinemada öteki karakterinin sunumu/temsili, hikâyenin kimin tarafından anlatıldığı ile doğru orantılıdır. Hollywood yapımı filmlerde Japonlar, Almanlar, Araplar başta olmak üzere Koreliler ve Vietnamlıların öteki olarak konumlandırıldıkları görülmüştür. Amerika ile Rusya arasında yaşanan ve uzun yıllar devam eden Soğuk Savaş döneminde bir tehdit unsuru olarak komünistler öteki olarak betimlenmiş, soğuk savaşın ardından sinema aracılığı ile sunulan öteki stereotipleri arasında; Yahudiler, eşcinseller, siyahiler vd. azınlıklar yer almıştır. Özellikle 11 Eylül 2001 Dünya Ticaret Merkezi ikiz kulelerine yapılan saldırıdan sonra Araplar, Hollywood sinemasının ötekisi olmuştur (Namaz, 2011: 80).

Sinemada öteki inşa edilirken; sinema anlatısına etki eden iki temel unsurun iyi planlanması gerekmektedir. Bu iki temel unsurdan birisi, anlatı dili, diğeri de sinemasala estetikdir. Sinemada hikâyesini anlatırken yönetmenin kullandığı gramatik yapı, olaylara yaklaşım tarzı, karakterlere yüklediği anlam ve karakterlerin birbirleri ile olan ilişkileri ötekinin belirlenmesinde önemlidir. Dilin etkin kullanımı yanında, sinemanın estetik unsurları da, öteki inşasında oldukça önemlidir. Kameranın nerede konumlandığı, sahnedeki ışıklandırma, renk kullanımı, müzik ve diğer estetik unsurlar sinemasal anlatımı doğrudan etkilemektedir.

Aslında tüm iletişim araçları için bu geçerlidir. Mesajın hedef kitleye ulaştırılması sırasında kullanılan araç çoğu zaman mesajın içeriğini de etkiler. Hedef kitle ile kurulan duyumsal bağlar bu sayede gerçekleşir. Müzikte kullanılan her bir nota aslında sesin iletim aracı ilken, sözcük dizilimleri edebi eserlerini, renkler ve perspektif ise resmin algısal boyutlarını oluşturmaktadır. Bu sembolik diller, bağlantı noktalarının sanatçı tarafından manipüle edilmesiyle fiziksel düzenlemede kendi fikrini sunarlar.

Sinemasal estetik dilin en küçük yapı birimi olan kadraj ve yönetmenin kadrajı manipüle etmedeki özgürlüğü ve her yönetmenin bu düzlemsel alanı manipüle ediş yöntemindeki farklılıklar, karakterlerin kimliklendirilmesinde bilinçdışının gücünün yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bilinçdışı, yönetmenin kurmak istediği dünya ile alakalıdır. Bu bakımdan kadraj yönetmenin sunmak istediği bilinçdışının keşif alanını temellendirmektedir.

Sinemada sunulan öteki karakterlerin yok sayılışı ve ardından yok edilişi alışlagelmiş sonudur. Bu sonun sinemada temsilinden önce anlatı evreninin belirli kodlarla biçimlenmesi gerekir. Bu biçimleniş, anlatı evreninde yönetmen tarafından uygulanan kodları seyirciye sunar. Kodlarla biçimlenen anlatı evreninin ardından öteki karakter ötekiliğinin bedellerini ödemeye başlar. Bu durum Canetti'nin Dahomey<sup>2</sup> Krallığı örneği ile örtüşür. Bu örnekte idamların seyri için toplanan kitlenin sinema seyircisi ile benzerliği söz konusudur. Toplumsal kabulün ötesinde konumlandırılan gruplar veya bireylerin cezalandırılışı seyircide haz uyandırmaktadır. Dolayısıyla yönetmen bu hazza hizmet etmek için görüntü, ses ve kurgusal düzenlemede karakterlerin ötekiliğini anlatma çabasına girmektedir.

Tüm iletişim araçları, iletim kanalları aracılığıyla duymusal bağları gerçekleştirir. Sesin iletim aracı müzik, jestlerle dans, sözcük dizilimleriyle edebi eserlerin algısal boylamları oluşturulur (Andrew, 2010: 90). Bu süreci Ulus Baker, *Yurttaş Kane* filmiyle anlatmaktadır. Birbirleriyle kayıtsız iki ortamın üst üste konularak aynı anda anlatma çabası, kamera hareketleri ve çekim süreleri, *Yurttaş Kane* filminde arka plana loş aydınlatma yapılmasıyla anlamlanır. Karakterin tüm geçmişi, bilinçdışı karanlık alanda bırakılırken, seyirci merak duygusuyla arka planda neler olup bittiğini anlamaya çabalar ve Baker, algı sürecinin seçim süreci olduğunu ifade eder (Baker, 2011: 270-271). Yönetmenin istediği ortam oluşur ve artık öteki karakteri kodlamanın seyirci zihnindeki inşası için uygun ortam sağlanır. Baker'in uzun uzun betimlediği ve çözümlendiği bu örnekten yola çıkıldığında, bağımsız Türk sinemasında bu yöntemlerin fazlasıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışma da seçilen örnekleme de bu fikirden hareketle belirlenmiştir.

#### 4. Türk Sinemasında Öteki

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da öteki olan ile sıklıkla karşılaşmaktadır. Hikâyelerini toplumun içinden karakterlerle bezeyen yönetmenler, filmlerinde toplumdan dışlanmış olanlara, susturulanlara, ezilenlere, mazlumlara, cinsel ve dini tercihleri farklı olanlara yer vermektedir. Sinemanın toplumun bir aynası olduğu düşünüldüğünde filmlerde görülen öteki karakterindeki çeşitliliğin kaynağı da anlaşmış olur. Özellikle 1950'li yıllar itibariyle başlayan köyden kente göç dalgası Türk sinemasında ötekinin temsil edilmesi bakımından somut örneklerle doludur. Sinema anlatılarının ve karakter inşasının gözle görülür şekilde değiştiren göç hareketi, Yeşilçam sinemasında tema çeşitliliğine sebep olmuştur.

Köyden kente göçen insanların küçük burjuvazinin içinde kaybolan hayatları bir dönem Türk sinemasında en çok işlenen başat konuları arasında yer almaktaydı. Sosyal hayattan dışlanan karakterler ve bu karakterlerin yaşama tutunma mücadeleleri, özellikle Yeşilçam sineması hikâyelerinin temel anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesi bir ortamda yönetmenlerin anlatılarını kimlikler üzerine inşa ederek öteki olanı görünür kılmaya çalıştıkları görülmektedir.

---

<sup>2</sup> Dahomey Krallığı'nda kral ve ileri gelenler bir platformda oturur, halk ise tutsakların (ötekilerin) cezalandırılışını izlemek için meraklı ve dehşet dolu gözlerle tören alanına bakar. Kralın işaretiyle görevlerine başlayan cellatlar, Yıllık Gelenek ismi verilen bu kanlı törende kesilen kafalardan bir yığın oluşturacak kadar çalışırlar. Törenin ardından ise idam edilenlerin vücutları halka sergilenir (Canetti, 2006: 144).

Türk sinemasında farklı kimliklerin ve öteki olanın daha görünür olmaya başlaması normalleşmeyi ve toplumsal kabulü de beraberinde getirmektedir. Yeni Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata filmi, büyükşehirde yaşayan küçük insanların hayatlarını beyazperdeye aktarırken; gay, lezbiyen, travesti karakterlerin yaşamlarından kesitler sunması bakımından önemlidir. Türk bağımsız sinemasında temsil bulan öteki karakterler, Derviş Zaim örneğinde görüleceği üzere kameranın realiteye çevrildiği, görülmeyen hayatları göstermeye çabalayan yönetmenler ışığında perdeye aktarılır.

Kendisini hâkim ideolojinin karşısına konumlandıran hemen hemen herkes toplumda öteki olarak algılanmaktadır. Toplumsal cinsiyet, etnik grup, ırk, siyaset, akıllı olma hali, delilik, yaşlılık, engellilik ve benzeri unsurlar temelinde algılanan bu farklılıklar, sineması anlatısı içinde kullanılmaktadır. Gerçekte birbirinden keskin çizgilerle ayırmanın doğru olmadığı bu yapılar, gündelik hayatın içinden sinemaya aktarılmaktadır.

Seyircinin kendinden bir parça bulduğu bu anlatılar, üretimi şekillendirerek sinema filmlerinin kodlarını oluşturmuştur. Özdeşleşme kavramının bir yansıması olarak değerlendirilebilecek olan bu durum, seyircinin reaksiyonlarını düzenleyerek beğeni algısını da biçimlendirmektedir. Kitle kültürü ve kültür endüstrisi üzerine çalışmaları ile bilinen Theodor Adorno seyircinin arzuladığı şeyi sinemada görmek istediğini, bu görme eylemi ile kitlenin doyuma ulaştığını söylemektedir. Seyirciye bir şey sunmanın veya sunulan şeyi onlardan esirgemenin seyircinin arzusu açısından aynı olduğunu söyleyen Adorno, seyirci arzusunu ve karakter ile özdeşlik kurmasının öneminden bahseder (Adorno, 2011: 74). Bir örnek ile açıklanacak olursa; göç olgusu gibi bir dönem Türk sinemasına damga vuran Melodram filmlerinde seyirci zihninde öteki karakterine yönelik bir algı oluşturduğu söylenebilir. Objektiflerin acınası hayatlara çevrildiği bu filmler, öteki olanın hayatının ağlama seansları ile pazarlandığı filmler olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla ailelerin sosyal yapısını değiştiren göç dalgalarıyla şehirlerde tutunmaya çalışan bireyler, acıklı melodram filmlerine ilgi duymuş, arz talebi yaratmıştır.

Karakterin kimliği, etnik kökeni veya toplumsal statüsü seyircinin karaktere karşı takındığı olumlu veya olumsuz tutumu belirlemektedir. Ülkede yaşanan toplumsal hareketlilikler, politik istikrar ya da istikrarsızlıklar, buhranlı dönemler, başarı ve toplumsal zafer havası öteki karakterinin inşasına etki etmekte ve onu biçimlendirmektedir.

##### **5. Üçüncü Sayfa Filminin Betimsel Analiz Yöntemiyle Çözülmesi**

Zeki Demirkubuz, yarattığı anlatı evreninin çeşitliliğiyle adından ve filmlerinden çokça söz edilen, yönetmenin kişiliği ve filmleri üzerine akademik çalışmalar yapılan Türk Sinemasının auteur yönetmenlerindedir. Yönetmen filmografisinin içerisinde Demirkubuz sinemasını açık biçimde yansıtan en önemli film *Üçüncü Sayfa* 'dır. Yönetmen kadrajına aldığı her bireyi psikolojik çöküntü ve tahribatın içinde sunmaktan çekinmez. Karakterlerin iç içe geçtiği ve her bir karakterin bir diğersinin ötekisi olarak sunulduğu film, seyirci üzerinde derin etkiler bırakmaktadır. Meryem karakterinin femme fatale olarak değerlendirilebileceği *Üçüncü Sayfa*, film noir türünün eli silahlı, lateks kostümlü erkeği felaketlere sürükleyen kadın karaktere benzer bir kadını öyküsünde barındırmaktadır. Meryem sınıf atlamayı başarırken ötekilerin içinden sıyrılışıyla anlatıyı şekillendirmektedir.

Demirkubuz, filmografisindeki hemen hemen tüm filmlerde, birey temsilinden toplumsal temsile açılan bakış açısıyla anlatısını şekillendirmektedir. Çevre ile birlikte bireyin sunulduğu filmlerinde yönetmen, bireyi dekorların içinde sunmaktan öte yaşayan mekânların içinde sunmaya çabalar, böylelikle gerçekçi bir sinema dili yakalamış olur (Aytekin, 2015: 166).

Yaygın olanın dışında öteki olanı beyazperdeye taşımayan yönetmen, filmin ismini de özenle seçmiştir. *Üçüncü Sayfa*; kural ihlallerinin, acının, şiddet olaylarının, gözyaşının, istismarın, cinayetin vb. sıra dışı olayların yazılı basında yer bulduğu üçüncü sayfa haberlerine gönderme yapmaktadır. Bu anlamda *Üçüncü Sayfa* filmi üçüncü sayfa haberlerinin bir derlemesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Filmin başlangıç sahnesinde toplumsal kabulün bir yansıması olarak dönemin siyasal imgeleri, televizyondan seyredilen futbol maçından gelen sesler ve patronunun karşısında savunmasız olan İsa karakteriyle beraber izleyiciye sunulmaktadır.

İsa karakterinin sözel ve fiziksel şiddet karşısında kendisini hiçbir şekilde savunmadığı, korkuyu ve bulunduğu toplumsal konumu içselleştirerek boyun eğdiği ilk sahne, karakterlerin birbirlerini ötekileştirdikleri ve baskıya uğrayanın da fırsatını bulduğunda baskı kurmaktan çekinmediğini anlatmaktadır. Karakterin uğradığı şiddetin anlatıldığı bu sahneden duvarda asılı duran Tansu Çiller portresine kadraj düzenlemesinde yer veren yönetmen, devletin öteki olanın hakkını korumakta sessiz kaldığını, öteki eğer hak/adalet istiyorsa, bunu kendisinin yapması gerektiğine işaret etmektedir. Devlet mekanizması öteki olanın çılgınlıklarına kulak asmamakta, ötekinin hayatının pek de önemli olmadığı söz konusu otoritenin sessizliği tasvir edilmektedir. Dolayısıyla karakterler haklarını arayacak, kendilerini savunacak bir mekanizmanın olmayışından ötürü şiddet karşısında daima susarlar. Filmin bu ilk sahnesi, öteki olana bakışı çözümlenmek için bir alan sunmaktadır. Bu sahneden ardından kanlar içinde sokaklarda dolaşan İsa, Goffman'ın damgalı birey kavramsallaştırmasında, suçlu bireyin ifşa yoluyla toplumda görünürlülük kazanıyor oluşunun bir göstergesidir.

Gündelik hayatın koşturmacasında çoğu zaman gözden kaçırdığımız hayatları beyazperdeye taşıyan film, içe geçmiş yaşamlardan kesitler sunar seyircisine. Hayatın içinde başka hayatların olduğunu film içinde film ile anlatan yönetmen, kendisi başlı başına bir karakter olan İsa'nın film içinde figüranlık yapmasıyla pekiştirmektedir. Bu iç içe geçmiş yaşamlar, hayatın katmanlı yapısının keşfi, ötekinin gün yüzüne çıkmasını ve görünür olmasını beraberinde getirmektedir.

Film içinde bir filmde figüranlık yapan İsa karakteri, yaşam savaşında görünür olmak ister. Kimsenin kendisini fark etmediği ve görmediği bir hayatı vardır. Göğe yükselen binaların aksine bodrum katında yaşayan İsa'nın öteki olduğu bu toplumda görünür olmanın tek yolu filmlerde figüran olmaktır. Başkalarının hayatına eklemlenmeden yaşamak isteyen İsa, kendi hayatının figüranı değil, baş aktörü olma arzusundadır.

Patronu, set arkadaşları ve tüm çevresi tarafından yok sayılan İsa, bu haliyle Dostoyevski'nin Raskolnikov<sup>3</sup> karakterini andırmaktadır. Patronu tarafından sürekli aşağılanan İsa'nın bu köşeye sıkışmışlık hali kadraj düzenlemeleriyle de pekiştirilmektedir.

Filmdeki öteki karakterler, yükselen binalarının arasında küçülen insanlığı ve insani değerleri simgelemektedir. Bodrum katındaki tek göz odalı evinde kendi yaşamına son vermek isteyen İsa, intihar mektubunu yazdığı sırada ev sahibinin küfürlü, aşağılayıcı söylemlerine dayanamaz. Kira ödememesi halinde fiziksel şiddet ile korkutulan İsa, kendi intihar eylemini ev sahibi üzerinde gerçekleştirir. Çıkar yol bulamayan karakter, üst üste gelen borçlardan bıkar, bir anda kendini öldürmekten vazgeçerek ev sahibini öldürür.

---

<sup>3</sup> Bir cinayet işleminin ardından hayatı farklılaşan Raskolnikov, Suç ve Ceza romanının baş karakteridir. Bu cinayetin ardından Raskolnikov kendini toplumdaki soyutlamaya başlar, psikolojik olarak büyük bir yıkıma uğrar. Demirkubuz'un Dostoyevski üslubuyla seyirciye aktardığı İsa karakteri, Raskolnikov'un giderek öteki oluşuyla benzerlik taşır.



Toplumsal statü olarak öteki olan İsa artık, aynı zamanda bir suçlu, bir katildir. Çırpındıkça bataklığa gömülen İsa, üzerindeki kan lekeleri ve kural ihlalcisi oluşuyla, Goffman'ın sözünü ettiği tüm damga tiplerini benliğinde toplamaktadır.

El örgüsü hırkası ve başörtüsünden çıkan dağınık saçları ile geleneksel, çalışmayan ev kadını simgeleyen Meryem evli ve iki çocuğuyla, İsa'nın karşı dairesinde oturmaktadır. İşi gereği arada bir eve gelen kocasından fiziksel şiddet gören Meryem, ataerkil toplumda yaygın kadın imajını temsil etmektedir. Geleneksel kadın karakteri olarak sunulan Meryem'in komşuları ile kurduğu ilişkilere bakıldığında aslında onun aykırı bir yerde durduğu görülmektedir. Hiç tanımadığı bir erkeği evine alıp ona sofraya kurması ve İsa ile olan ilişkisi, geleneksel anne ve ev kadını rolünün dışında davranışlardır. Yüzünün sağındaki kırmızı leke ile Goffman'ın Damga kuramını doğrulayan Meryem, Zeki Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa*'sının ötekileri arasında yerini almaktadır.

Demirkubuz filmdeki öteki kurgusunu sadece karakterler üzerinden yapmaz. Bodrum katında yaşayan karakterlerinin televizyonda seyre daldıkları gündüz kuşağı kadın programları da toplumun genel öteki kabulünü yansıtmaktadır. Ayşe Özgün'ün sunuculuğunu yaptığı programda kadınların yüzlerinin karton maskelerle gizlenmesi; şiddete uğrayan, cinsel tacize uğrayan, dışlanan kadınlar filmde ötekileştirilmekte ve yüzlerindeki maskelerle bireyselliklerinden arındırılıp aynılaştırılmaktadır. Kadın, kadın programlarında bile kimliğini bulamamakta ve ötekileştirilmektedir.

Meryem içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için İsa üzerinde baskı kurar. Onu en zayıf yeri olan erkeklik meselesi üzerinden yakalar ve kocasını öldürmesi konusunda ikna eder. Toplumsal cinsiyet normlarına göre erkek ve kadın cinsiyetleri arasındaki eşitsiz ilişkileri de filmde görmek mümkündür. Meryem kaybolmuş hayatlar içinde yaşama tutunmak ve sınıf atlamak için plan yapar. Var olabilmesini ekonomik gelir düzeyine bağlayan Meryem, bunu görece ekonomik rahatlığa kavuşacağı ev sahibi ile evlenmekte bulur. Bu hali ile de aslında başka bir hayatın nesnesi olmayı kabul ettiğinin farkında değildir. Bu açıdan filmdeki İsa ve Meryem karakterleri; Goffman'ın damgalı, Becker'in harici, Bauman ve Hall'in öteki birey tanımlamalarına denk düşmektedir.

### **5.1. Karakterlerin Toplumsal Konumu**

Film İsa'nın elli dolar için dövüldüğü sahne ile başlar. Filmin açılış sahnesinde dayak yiyen ve sonrasında üzeri kanlı olduğu halde çaresizce parayı bulmaya çalışan İsa karakterini gösteren yönetmen daha filmin başında öteki olanı tasvir etmiştir. Yönetmen, karakterin toplum içinde görülme/dikkat edilmeyen olduğunun anlatmak için zıtlık ilkesini kullanarak, İsa karakterini toplum içerisine dâhil etmeyi denemiştir. İsa üzeri kanlar içindeyken dahi dönüp yüzüne bakılmayan, varlığı ile yokluğu arasında bir fark olmayan bir karakterdir. Toplum içinde fark edilmeme, yokluk ve görünmeme hali film içinde Meryem ve İsa'nın hayatlarının ortak paydası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyal statü olarak toplumun en alt katmanında bile yaşam şansı bulamayan bu iki karakterin hem ekonomik hem de sosyo-ekonomik durumu; bir apartmanın bodrum katında hava almayan tek göz bir odada karşılıklı kapı komşusu olarak konumlandırılmaları ile anlatılmaktadır. Toplumsal konumlarından memnun olmayan ve statü atlamaya çabalayan bu karakterler film içinde görünmeyen ve ötekileştirileni temsil etmektedirler.

## 5.2. Karakterlerin Ötekileştirilişi

Meryem'in şiddet karşısında dilsizliği, diğer Demirkubuz filmleri ile benzerlik taşıırken, şiddetin karşısında kullanılan suskunluk, Meryem'in görünür olamayışını ve İsa ile aynı gayeyi taşıdığını imgelemektedir. Film setlerinde oyuncu olmak isteyen İsa'nın kendini kamera karşısında görünür kılma arzusu, Meryem'in toplumsal statüsünü yükseltebilmek için ekonomik ferahlığı planlaması ve bu sayede görünür olma hayali ile özdeşdir.

Goffman'ın damgalı birey tanımlamasının karşılığı olan Antik Yunan'da damgalama örneği, Meryem ile hayat bulmaktadır. Yüzünde bir lekeye sahip olan Meryem, aynı zamanda doğuştan damgalanmıştır. İsa'nın ilk sahnelerde yüzünde ve vücudunda bulunan kan lekeleri, damgalamanın bir diğer örneğidir. İsa, her yeri kan içindeyken bile toplumun dikkatini çekemeyen bir karakterdir.

Filmin karakterleri ve öyküsüne bakıldığında Smith'in kimlik tanımlaması (1994: 17-18) açıklayıcı bir tanımlama olarak değerlendirilmektedir. Smith'in üçüncü tanımlaması filmde karakterlerin öyküye konumlandırılışında etkin biçimde kendini göstermektedir. Kolektif kimlik türü yani; sosyo-ekonomik toplumsal sınıf kategorisi, anlatının temelini oluşturur.

Becker'in tanımlamasında (2015: 22) görülen ihlalcilik ise filmde kendini göstermektedir. Bahse konu karakterler, filmin başında ihlalciler değildirler. Buradan hareketle, Smith'in üçüncü tanımlaması yani kolektif kimlik türü, ihlalciliğin nedenselliğinin kavranmasında aydınlatıcı durumdadır. Kolektif kimliğin dışında tutulan birey, suç etrafında şekillenecek olay örgülerinin kıvılcımını ateşler. Şiddet karşısında ihlalciliğin görünür kılması, Becker'in tanımlamasında sorguladığımız rasyonel çerçevenin ihlalciliğe varan boyutlarını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla İsa ve Meryem'in kural ihlallerinin meşruiyetinin sorgulanma zemini, seyirciye göre değişkenlik göstermektedir. Toplumsal kabul ölçütünde bakıldığında ise kural ihlaline azmettiren olması sebebiyle suçlu Meryem'dir.

## 5.3. Suç ile Ötekileştirme

Aynı apartmanda yaşayan diğer karakterleri çeşitli sebeplerle Meryem ile karşılaştıran yönetmen, Meryem'i hikâyenin ve karakterlerin kesişme noktası olarak belirlemiştir. Film içinde öteki karakterlerin birbirine temasını Meryem üzerinden anlatan yönetmen, öykünün çatışmasını da bu karşılaşmalara üzerine kurmaktadır. Meryem, İsa'nın ev sahibiyile zorunda kaldığı bir ilişkiyi sürdürürken, ev sahibinin oğluyla kendi isteğiyle bir ilişki içinde dir.

İsa'nın kendisine olan ilgisinin farkına varan Meryem, çıkarları için bu ilgiyi kullanır. Meryem karakterinin femme fatale sunumu, çıkarları için erkeğin ölümüne varacak bir anlatı sürecini de seyirciye deneyimletmiş olur. Toplumsal düzlemde alt sınıf kabul edilen karakterler ve birbirleri içinde sunulan ötekiler, karakterlerin içinde buldukları girdaptan kurtulmak için çıkış yolu arayışları ve bunu birbirlerinin üzerinden gerçekleştirmeleriyle *Üçüncü Sayfa* filmi, anlatısını dramatik ve çarpıcı hayatları birbirleriyle ilişkilendirerek sürdürmektedir.

Ev sahibinin metresi olduğunu kocasının bildiğini düşünen Meryem, İsa'dan kocasını öldürmesini ister. Bu esnada Meryem'in kocası farklı bir şekilde ölürken, İsa cinayet işlememiş olmasına rağmen artık zihinsel ve ruhsal düzlemde adam öldürmeye ikna olmuş bir karaktere evrilmiştir.

Bir televizyon programında, Süleyman Demirel'in konuşmasını film içine ekleyen yönetmen, Demirel'in; meşru kurallar ve meşru zeminler içinde herkesin isteğinin yerine getirebileceğini söylediği konuşmaya yer verir. Burada Becker ve kural ihlalcileri

tanımlamasının bir örneği ile daha karşılaşılr. Kural ihlalini gerçekleştiren veya gerçekleştirmeyi düşünen kişi, devlet otoritesini tehdit etmekte aynı zamanda seyirci zihninde sorgulamanın kapılarını aralamaktadır.

Fiziksel ve cinsel şiddetin hâkim olduğu aile içinde çaresiz kalan kadının cinayet işlemeyi düşünmesi ile devlet otoritesinin karşı karşıya gelmesi, anlatıdaki kırılma noktalarından bir diğeridir. Dolayısıyla Becker'e göre bireyden bireye değişen meşruiyetin sorgulanma zemini, seyirciden seyirciye, otoriteden otoriteye de farklılık göstermektedir.

Öteki karakterlerin başta masum olsalar da zaman içinde gerçek anlamda bir suçlu bireye dönüştüklerini anlatan film, temiz olarak görünen İsa ve ev sahibinin oğlunun nasıl bir katile ve aldatıcı kimliklere bürünebileceğini de gözler önüne sermektedir.

## 6. Sonuç

Kloströfobik mekânların, nihilizmin, çaresizliğin ve yeraltında yaşayan karakterlerin yönetmeni olan Demirkubuz; kapı komşusu olunsa bile görülmeyen, aynı mahallede birlikte yaşanılsa da halde her seferinde es geçilen, gazetelerin üçüncü sayfalarında vesikalık fotoğrafı ve kısa bir habere konu olduğunda dahi birey olarak değil de daha çok adli bir vaka olduğu için dikkati çeken hayatları konu edindiği *Üçüncü Sayfa* filmi ile karşımıza çıkıyor.

Filmin başrolü İsa ve Meryem karakterleri, ev sahibi ve oğlu ile şekillenen anlatı içerisinde karakterize edilir. Smith'in tanımlamasında yer alan kolektif kimlik türüne göre, ekonomik durumu en iyi olan ev sahibi için diğer karakterler ötekidir. Tersten bakıldığında ise İsa ve ev sahibinin oğlu için Meryem haricindeki tüm karakterler öteki olarak algılanmaktadır. Meryem öyküde yer alan tüm karakterleri suça teşvik ederek ötekileştirmektedir. Birbirleri içinde ötekiliği uçlarda sunan karakterler, suçlar etrafında şekillenen bir anlatının parçalarıdır.

Filmde sunulan tüm öteki bireyler, bunu kabul edip içselleştirdiklerinde suça yönelerek Becker'in tanımlamasını doğrularlar. Televizyonda duyulan futbol sesleri, televizyon programında gösterilen maskeli kadınlar, Süleyman Demirel'in devlet otoritesini temsil ettiği konuşma karşısında öteki bireyler çaresizce seyre dalarlar. Toplumun içinden bir kurgu ile sunulan öykü, gerçekçiliğin izlerini taşır ve perdeye yansıyan tüm karakterler, yeraltında yaşayan toplumun görülmeyen kesimini oluşturmaktadır. Apartmanda cinayet işlendiğinde kimse silah sesini duymaz, cinayeti görmez ve bir karakter sessizce yok olur. Çünkü aslında yok olup giden ardına dönüp bakılmaya değmeyen, toplum için varlığı ile yokluğunun herhangi bir anlam taşımadığı ötekidir. Ötekilerin birbirleri arasında yaşadığı çekişmeler karşısında filmde yer alan tüm otoritelerin suskunluğa gömüldüğü görülmektedir.

Varlığından gazetelerin üçüncü sayfaları sayesinde haberdar olunan, dışlanan ve ötekileştirilen karakterleri anlatısının merkezine alan film, toplumun öteki olana karşı gösterdiği tutumu gözler önüne sermektedir. Filminde toplumsal sistemin kendi ötekisini ürettiğini ve bunun bir diyalektik olduğunu anlatan yönetmen, seyircinin öteki olana odaklanmasını ister. Kameranın öteki olana çevrildiği filmde öteki olanın; fırsatını bulduğunda bir başkasını ötekileştirmekten geri durmadığı ve kendi ötekisini üretme konusunda oldukça arzulu oldukları görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (2011). Kültür Endüstrisi. (E. Gen, N. Ülner, & M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANDREW, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- AYTEKİN, P. E. (2015). Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader. Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 2(2), 155-178.
- BAKER, U. (2011). Beyin Ekran. (E. Berensel, Der.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAUMAN, Z. (1991). Modernlik ve Müphemlik. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BECKER, H. S. (2015). Hariciler. (L. Ü. Şerife, Çev.) Ankara, Hariciler : Heretik Yayıncılık.
- BOURDİEU, P. (2015). Ayrım-Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi. (G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.
- BUTLER, A. M. (2011). Film Çalışmaları. (Çev: Ali Toprak),. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık
- CANETTİ, E. (2006). Kitle ve İktidar. (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, T. E. (2005). Kültür Yorumları. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2013). Akıl Hastalığı ve Psikoloji. (E. Bayoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GOFFMAN, E. (2014). Damga. (L. Ünsaldı, Ş. Geniş, & S. N. Ağırnaslı, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.
- HALL, S. (1997). The Spectacle of "the Other": Cultrual Representation and Signifying Practices. London: Sage.
- MAALOUF, A. (2000). Ölümçül Kimlikler. (A. Bora, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- NAMAZ, Y. (2011). 11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında Ötekinin Sunumu. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- PLATE, B., DAVID, J. (1999). Imag (in) Ing Otherness: Filmic Visions of Living Together. Oxford University Press.
- SMİTH, A. D. (1994). Milli Kimlik. (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ZAIM, D. (Yöneten). (1996). Tabutta Rövaşata [Sinema Filmi].
- DEMİRKUBUZ, Z. (Yöneten). (1999). Üçüncü Sayfa [Sinema Filmi].