



T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**2000 YILI SONRASI TÜRK SINEMASINDA ENGELLİLİK
TEMSİLLERİ**

Tuğçe GEZGİN
1930209015

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Cevdet Yılmaz

ISPARTA-2022

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI



T.C.



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında Engellilik Temsilleri**” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

Tuğçe GEZGİN

26.08.2022



T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-SOYADI	Tuğçe GEZGİN
Öğrenci Numarası	1930209015
Enstitü Ana Bilim Dalı	Sosyoloji
Programı	Tezli Yüksek Lisans Programı
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora
Danışmanın Unvanı, Adı-SOYADI	Prof. Dr. Cevdet YILMAZ
Tez Başlığı	2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında Engellilik Temsilleri
Turnitin Ödev Numarası	1885865700

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 167 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 23/08/2022 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönergesinin 14 üncü maddesinde yer alan filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

Kaynakçalar hariç, alıntılar dahil, 10 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç;

% 12'dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

24/08/2022
Prof. Dr. Cevdet YILMAZ

ÖZET

Önemli bir kültürel aktarım aracı olarak sinema, engelliliğe, engelli kişilere dair kültürel ve sosyal tanımları, anlamları, betimlemeleri gözlemlemeyi sağlayan bir yapıya sahiptir. 2000’li yıllar Türk sinemasında engelliliği konu alan bu çalışmada, sinemanın toplumsal gerçekliği yansıttığı düşüncesinden hareket edilmiştir. Sinemada engellilik temsillerinin ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Çalışmada nitel yöntem benimsenmiştir. Araştırmada nitel içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Türk sinemasında engelliliğin nasıl temsil edildiği toplamda beş film (*Yazı Tura*-2004, *Abimm*-2009, *Tamam Mıyız?*-2013, *Özür Dilerim*-2013, *Babam*-2017) üzerinden incelenmiştir. Farklılıklarından dolayı damgalanan bir grup olarak engellilerin nasıl temsil edildiği dramaturjinin çeşitli başlıklarında ele alınmıştır. Araştırmada engelli karakterlerin, dramaturjinin farklı bölgelerinde, benzer şekilde temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Aynı zamanda filmlerin toplumdaki önyargı, tutum ve davranışları yansıtarak olumsuz söylem ve davranışları pekiştirdiği ve engelliliği damgalamaya devam ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinema, engellilik, temsil, damga, dramaturji

(GEZGİN, Tuğçe, *Representations of Disability in Turkish Cinema After 2000*, Master's Thesis, Isparta, 2022)

ABSTRACT

As an important means of cultural transmission, cinema has a structure that allows observing cultural and social definitions, meanings, descriptions of people with disabilities. In this study, which focused on disability in Turkish cinema in the 2000s, the idea that cinema reflects social reality was acted upon. It is aimed to reveal the representations of disability in cinema. The study used a qualitative methodology. The qualitative content analysis technique was used in the research. How disability is represented in Turkish cinema has been examined through a total of five films(*Toss Up*-2004, *My Brother*-2009, *Are we OK?* -2013, *I'm Sorry*-2013, *My Father*-2017). How disabled people are represented as a group that is stigmatized due to their differences has been discussed in various areas of dramaturgy. In the research, it was concluded that disabled characters are represented in a similar way in different parts of the dramaturgy. At the same time, it has been seen that films reinforce negative discourses and behaviors by reflecting prejudice, attitudes and behaviors in society and continue to stigmatize disability.

Key Words: Cinema, disability, representation, stigma, dramaturgy.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın yürütülmesinde ve tamamlanmasında gösterdiği sabır ve destek için başta danışmanım Prof. Dr. Cevdet YILMAZ olmak üzere, Engellilik Sosyoloji dersiyle tez konuma ilham veren Prof. Dr. Ümit AKÇA'ya ve Doç. Dr. Fatih KAHRAMAN'a değerli katkılarıyla tezin daha iyi hale gelmesini sağladıkları için çok teşekkür ederim. Pandemide gerçekleşen yüksek lisans sürecini daha iyi geçirmemizi sağlayan ve desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Cihad ÖZSÖZ hocama da bir teşekkürü borç bilirim.

Çalışma sürecisince geçirdiğimiz onca zorluğa rağmen yanımda olan, beni bıkmadan dinleyen sevgili arkadaşlarıma, özellikle yardımlarını hiç esirgemeyen, yıllarca sıra arkadaşlığı yaptığım değerli dostum Seda YÜCE'ye çok teşekkür ederim. Tez dönemi başında kaybettiğim, yaşamının bir kısmını benimle paylaştığı ve keyifli anlar yaşattığı için sevgili kedim Sami'ye teşekkür ederim.

Son olarak her zaman yanımda olan, bu süreci daha kolay geçirmem için ellerinden gelen her şeyi yapan, hayatımın en büyük şansları olan değerli annem Hatice GEZGİN'e ve babam Nedim GEZGİN'e sonsuz teşekkürlerimle.

İÇİNDEKİLER

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI.....	i
YEMİN METNİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU	5
2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	5
3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	6
4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	7
5. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI.....	7

2. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN YÖNTEM ve TEKNİKLERİ

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	10
2. ARAŞTIRMANIN VERİ ANALİZ TEKNİĞİ.....	11

3. BÖLÜM

SİNEMADA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI LİTERATÜR ÖZETİ

4. BÖLÜM

ÇALIŞMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1. ENGELLİLİK OLGUSU	24
2. NORMALLİK	28
3. ABLEİSM	31
4. ENGELLİLİK KÜLTÜRÜ	35
5. ENGELLİLİĞE YAKLAŞIMLAR	39
5.1. Ahlakî/Moral Model	39
5.2. Geleneksel Bireyci Medikal Model	40
5.3. Sosyal Model	42

5.4. Alternatif Modeller	45
6. DAMGA KURAMI VE ENGELLİLİK	48
7. GOFFMAN'IN DRAMATURJİSİ	59
7.1. Benlik	60
7.2. Performans	62
7.3. Bölgeler	63
7.3.1. Sahne Önü/Ön Bölge/Vitrin	64
7.3.2. Sahne Arkası/Arka Bölge	65
7.3.3. Dışarısı/Sahne Dışı	66
7.4. Takımlar	67
7.5. Ayrık Roller	68
7.6. Karakter Dışı İletişim	69
7.7. İzlenim Denetimi	70
8. SİNEMA ve SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ	72
9. SİNEMADA TEMSİL	81
10. SİNEMADA ENGELLİLİK TEMSİLİ	85

5. BÖLÜM

BULGULAR ve DEĞERLENDİRME

1. YAZI TURA	100
1.1. Filmin Konusu	100
1.2. Filmin Özeti	100
1.3. Filmdeki Engelli Karakterlerin Özellikleri	102
1.4. Filmin Takımı	104
1.5. Performanslarda Öne Çıkan Temsiller	105
1.5.1. Sahne Önü Temsiller	105
1.5.2. Sahne Arkası Temsiller	115
1.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili	116
2. ABİMM	118
2.1. Filmin Konusu	118
2.2. Filmin Özeti	118
2.3. Filmdeki Engelli Karakterlerin Özellikleri	119
2.4. Filmin Takımı	121
2.5. Performansta Öne Çıkan Temsiller	121
2.5.1. Sahne Önü Temsiller	121
2.5.2. Sahne Arkası Temsiller	122
2.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili	123
3. TAMAM MIYIZ?	125
3.1. Filmin Konusu	125
3.2. Filmin Özeti	125
3.3. Filmin Engelli Karakterinin Özellikleri	126

3.4. Filmin Takımı	127
3.5. Performansta Öne Çıkan Temsiller	127
3.5.1. Sahne Önü Temsiller	127
3.5.2. Sahne Arkası Temsiller	129
3.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili	130
4. ÖZÜR DİLERİM	131
4.1. Filmin Konusu	131
4.2. Filmin Özeti	131
4.3. Filmin Engelli Karakterinin Özellikleri	132
4.4. Filmin Takımı	133
4.5. Performanslarda Öne Çıkan Temsiller	133
4.5.1. Sahne Önü Temsiller	133
4.5.2. Sahne Arkası Temsiller	135
4.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterin Temsili	135
5. BABAM	136
5.1. Filmin Konusu	136
5.2. Filmin Özeti	136
5.3. Filmin Engelli Karakterinin Özellikleri	137
5.4. Filmin Takımı	138
5.5. Performanslarda Öne Çıkan Temsiller	138
5.5.1. Sahne Önü Temsiller	138
5.5.2. Sahne Arkası Temsiller	139
5.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterin Temsili	140
SONUÇ	141
KAYNAKÇA	154
ÖZGEÇMİŞ	163

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Çalışma Kapsamında İncelenecek Filmler.....	97
Tablo 2. Engelli Karakterlerin Betimsel Özellikleri.....	98
Tablo 3. Engelli Karakterin Temsilinde Kullanılan Anlatısal Ölçütler.....	99
Tablo 4. Rıdvan'ın Şefika'yla Konuşma Sahnesi.....	106
Tablo 5. Cevher'in Final Sahnesi.....	114
Tablo 6. Cevher'in Babasıyla Konuşma Sahnesi.....	116
Tablo 7. Halasının Çetin'e Arifi Tanıtma Sahnesi	124
Tablo 8. Özür Dilerin Filminin Final Sekansı	136
Tablo 9. Filmlerdeki Temsiller.....	146



KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
BCODP	: The British Council of Organizations of Disabled People (İngiliz Sakatlar Örgütleri Konseyi)
DPI	: Disabled People's Internatinonal(Uluslararası Engelli Bireyler Ağı)
ICIDH	: International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps(Uluslararası Yeti Yitimi, Sakatlık ve Özürlülük Sınıflandırması)
RTÜK	: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
UK	: United Kingdom(Birleşik Krallık)
USA	: United States of America(Amerika Birleşik Devletleri)

GİRİŞ

Sinema, sanat dünyasına nispeten geç bir giriş yapmış olsa da, zaman içerisinde en yaygın sanat dallarından biri haline gelmiştir. Sanat formlarının birçoğu sabit bir tasvire sahipken, sinemanın hareketli formu ve herkes tarafından anlaşılabilen yapısı onu popülerleştirmiştir. Sinema toplumla etkileşim halinde olan, birbiri üstünde dönüştürücü etkisi olan bir sanat dalıdır. Üstelik diğer sanat dallarına kıyasla sinema, zamanla pratikleri değişse de, geniş kitlelere ulaşma açısından oldukça etkilidir. Sosyoloji de bu sebeple sinemayı inceleme odağına alabilmektedir.

Bunun yanı sıra sosyoloji ve sinema birbirine oldukça benzer süreçler yaşamıştır. Doğal olarak sinema ve sosyolojinin karşılıklı ve ortak beslenme alanlı ilişkisinde, film çalışmalarında ve çözümlemelerinde sosyolojinin pek çok kavramından yararlandığı görülür. Sinema da sosyoloji gibi topluma dair bir şeyler söyler, durumu ortaya koyar. Sinema gerek ortaya koyduğu eserler bağlamında, gerekse endüstri olarak sosyolojinin inceleme konusu haline gelebilmektedir. Sinemanın toplumun kültürel hafızasını zamansız bir biçimde saklamaya fırsat veren yapısı, sinemadaki temsiller üzerinden bir toplum okuması yapmaya olanak tanır. Monaco'nun da dediği gibi *“Sinemanın temel gücü, film ve hayat arasındaki ilişkidir.”* (2021: 209). Sosyoloji de bu ilişkide vuku bulur. Yansıtan ve yansıyan bir araç olarak sinema sosyolojik analiz için uygun bir zemine sahiptir.

Engellilik olgusu, sinemada engelli kişilerin temsili üzerinden yeniden üretilir. Sinemada toplumdaki engellilik algısına dair pek çok şeyin izini sürmek mümkündür. Farklı toplumlarda, kültürlerde “engelli” olma durumunun karşılıkları, anlamları, değerleri farklıdır. Geçmişten bugüne engelli olma durumu insanların “farklı” görülmesine neden olan olguların başında gelen nedenlerden biri olmuştur. Damga da geçmişten günümüze bu sürecin yancısı olarak yerini almıştır. Farklı görme ve değersizleştirme temelli damgalamanın sonucunda normal ve damgalı dikatomisi ortaya çıkmıştır. Sinema tüm bunları görebileceğimiz yansıtılmış ve yeniden üretilmiş bir gerçeklik sunar. Engelliliğe yüklenen anlamlar, engelli imajları, normal-damgalı dikatomisi yansıtılmış gerçeklik üzerinden bizlere ulaşır. Dolayısıyla bu yansıtılmış gerçekte engelliğin nasıl temsil edildiği, özellikle engellilikle hiçbir etkileşimi olmayan ve engelliliğe dair pek bir bilgisi olmayan insanlar için gerçek

hayattaki bakış açılarının oluşumunda ve değişiminde etken rol oynaması sebebiyle oldukça önemlidir. Zira bu temsiller damgalayıcı bakış açılarının oluşmasına ve sürdürülmesine hizmet edebildiği gibi aksini de sağlayabilir ve insanların engellilik hakkında farkındalık kazanmasına yardımcı olabilir. Ayrıca Tınaz'ın belirttiği üzere medya temsilleri sadece engelliliğin nasıl olduğu hakkında bilgi taşımakla kalmaz, izleyiciye kim olduğunu ve nerede konumlandığı hakkında bilgi verir (2017: 48). Bu bağlamda sinema biz ve onlar ayrımını, Goffman'ın (2014) karma temaslar adını verdiği normal- engelli karşılaşmalarını tayin eden bir niteliğe sahiptir. Fakat yukarıda bahsettiğimiz üzere engellilik hakkında bir farkındalık yaratma misyonu olmayan filmler, toplumun ve sinemanın engelliliğe karşı yargılarını yansıtır pekiştirmekle sınırlı kalır. Elbette her filmin bir farkındalık yaratma misyonu olması beklenemez. Ancak temsil, Hall'ın da belirttiği gibi kişilerin yorumunu kattığı kasıtlı bir yaklaşıma da sahip olabilir (2017: 35-37). Bu kasıtlı yaklaşımla birlikte, toplumda hali hazırda var olan kalıp kaygıların yansıtılması yerine, seyircinin engellilik hakkında daha gerçekçi fikirlerinin oluşmasına yardımcı olacak engellilik kültürüyle şekillenen temsillere yer verilebilir. Böylece toplumda engelliliğin damgalanmasına yol açan unsurların da değişimini başlatacak bir adım atılabilir. Zira Goffman normal ya da damgalının sabit nitelikler olmadığını, ilişkisel anlamda değişen bir bakış açısı olduğunu belirtir (2014: 192). Bu bakış açılarının değişiminde sinemanın etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür.

Sinemanın sahip olduğu güç ve toplumla olan etkileşimi birçok araştırmacının ilgisini çekmiştir. Yapılan literatür taramaları sonucunda, özellikle uluslar arası literatürde engelliliğin, medya ve sinema görünümüne ilişkin birçok şekilde incelendiği, ulusal literatürde ise çalışmaların temsil ve söylem üstüne yoğunlaştığı görülmüştür. Türk sinemasında engelli kişilerin temsilini ele alan çalışmaların Yeşilçam döneminden günümüze uzandığını süreci takip ettiğini söyleyebiliriz. Bu çalışmada 2000 yılı sonrası vizyona giren filmler odağında bir inceleme gerçekleştirilmiştir. 2000'li yılların yakın dönemi yansıtması, genel izleyici kitlesine hitap etmesi, genelin düşünce ve yargılarını yansıtması, tekrar üretmesi ve engelliği ticari bir amaçla kullanması sebebiyle engellilik temalı filmleri tekrar popüler kültürün önemli parçası haline getirmesi bu dönemin seçilmesinde etkili olmuştur.

Bu araştırmada sinemanın toplumu yansıttığı ve engellilerin damgalanan bir grup olduğu ön kabullerinden hareketle, Goffman'ın dramaturji modeliyle birlikte 2000 yılı sonrası Türk sinemasındaki engellilik temsilleri incelenmiştir. Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (1959) eserinde, günlük yaşamın en basit etkileşimlerinde dahi belli rollere büründüğümüzü, karşı tarafa verdiğimiz izlenimi yönetme çalıştığımızı, hayatı çoğu zaman bir tiyatro oyunu gibi oynadığımızı söyler (2018a). Şüphesiz hepimiz farklı ortamlarda, farklı performanslar sergileriz, damgalardan kaçınmanın yollarını ararız. Engelli bireyler de dramaturjinin stratejilerini kullanır, onlar kullanamasa dahi onlar adına bu rolü üstlenen kişiler bulunur. Toplumun yansıması olan filmlerde de bu durumu görmek mümkündür. Engellilerin nasıl damgalandıklarını, damganın ortaya çıktığı etkileşimleri gözlemleyebileceğimiz sinema üzerinden görmek ve açıklamak mümkündür. Bu çalışmada dramaturji, filmlerin çekiminde rol oynayan engelsiz bakış açısını ve damgalamayı görmenin bir yolu olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple dramaturji araçsal bir yol olarak kullanılmış ve engelli karakterlerin nasıl temsil edildikleri dramaturjinin farklı bölgelerinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasında engellilik temsillerini inceleyen diğer çalışmalardan farklı olarak, Goffman'ı perspektifte bir çalışma gerçekleştirmenin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın konusu, amacı ve kapsamı açıklanmıştır. Engelli bireylerin Türk sinemasında nasıl temsil edildikleri çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır. Sinemada engelliliğin nasıl ele alındığını, nasıl damgalandığını betimlemek, ne tür temsillerin öne çıktığını ortaya çıkarmak çalışmanın amacıdır. Bu doğrultuda nitel yöntem benimsenmiş ve çalışmanın ikinci bölümü araştırmanın yöntem ve tekniklerine ayrılmıştır. Öncelikle nitel yöntem hakkında genel bir giriş yapılmış ve araştırmanın veri analiz tekniği olan nitel içerik analizine yer verilmiştir. Üçüncü bölümdeyse ulaşılabilen yerli ve yabancı literatürün bir özeti yapılmıştır. Dördüncü bölüm ise çalışmanın kuramsal çerçevesine ayrılmış; engellik olgusu, Goffman'ın damga ve dramaturji teorisi ve son olarak sinema-sosyoloji ilişkisi açıklanmıştır. Engelliliğin zaman içerisinde hangi modellerle açıklanmaya çalışıldığı, normale olan ikililiğinden doğan ableizm görüşüne yer

verilmiştir. Beşinci bölüm ise araştırmanın bulgularına ayrılmıştır. Bu bölümde filmlerin genel özellikleri, konusu ve özetine yer verildikten sonra, engelli karakterin özellikleri değerlendirilmiştir. Ardından dramaturji modelinin takım kavramıyla, engelli karakterlerin yakın halkasıyla olan ilişkisi incelenmiştir. İçerik analizinden elde edilen temsiller, sahne önü, sahne arkası ve karakter dışı iletişim başlıklarında sunulmuştur. Sonuç bölümünde incelenen filmlerden elde edilen bulguların bir yorumlaması yapılmış ve sinemanın yansıtıcı rolü ve etkileme gücü dikkate alınarak sinemaya ve gelecekte yapılabilecek çalışmalara dair bazı önerilerde bulunulmuştur.



1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Engellilik geçmişte sadece bedensel ve zihinsel olarak medikal model çerçevesinde araştırmalara konu olurken; engellilerin niceliksel artışıyla birlikte bu alana olan ilgi artmış ve 1970-80 yıllar itibariyle, ortaya çıkan sosyal hareketlerin de ışığıyla, beden ve engellilik gibi konular sosyal bilimlerin araştırma odağına girmeye başlamıştır (Burcu, 2015-2: 320). Günümüzde de disiplinler sessizlikten sıyrılan bir alan olarak engellilik, pozitivist, tıbbi modelden uzaklaşarak, sosyal ve kültürel bir olgu olarak kabul edilmiş ve anlamacı yorumlamacı perspektifte gerçekleşen çalışmalar artmıştır. Önemli bir kültürel aktarım aracı olarak görülen sinema, engelliliğe, engelli kişilere dair kültürel ve sosyal tanımları, anlamları, betimlemeleri gözlemlemeyi sağlayan bir yapısı sayesinde sosyolojinin odağına girmiştir. Bu tez çalışmasında sinemanın toplumu ve toplumsal gerçekliği yansıttığı düşüncesinden hareket edilmiş ve toplumsal gerçekliğimizin bir parçası olan engelli bireylerin sinemadaki temsili konu olarak seçilmiştir. 2000’ler sonrası Türk sinemasında engellilik temsili tezin konusunu oluşturmaktadır. Günümüz Türk sinemasında engelli bireylerin temsillerinin damga perspektifindeki yeri Goffman’ın dramaturji teorisi ile birlikte engelli karakterler incelenmiştir.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Türk sinemasında engellilik temalı filmler her zaman var olmuştur. Lakin Yeşilçam’ın egzajere engellilik temsilleri, mucizevî iyileşmeler gibi pek çok unsur sebebiyle gerçek dışı kalmıştır. Engelliliği ajitasyon malzemesi olarak kullanmaktan ileriye gidememiştir. Yakın dönem Türk sinemasında ise görece daha gerçekçi temsiller yer almaya başlamıştır. Genellikle tiplere olarak gözüken engelliler, ana karakterler olarak filmlerde yer almaya başlamıştır. Türk Sinemasında egzajere temsillerden uzaklaşmasıyla engellilik temsili araştırmak için görece daha uygun bir ortam olduğu düşünülmüştür.

Engellilik sosyolojik açıdan üzerinde durulması gereken bir gerçekliktir. Engellilik olgusu toplumsal ve kültürel süreçler tarafından inşa edilir. Bu etkileşim sürecinde oluşan inşalarla, sinemada gördüklerimiz arasında bir ilişki bulunmaktadır. Nitekim sinema da bu etkileşim süreçleri içerisinde, gerçekliği ve şeylere yüklenen anlamları değiştirme gücüne sahiptir. Dolayısıyla engelliliğin nasıl temsil edildiği, toplumdaki engelliye bakışı ve bu bakışın nasıl şekillendiğini görmek açısından önemlidir. Sanat dalları içerisinde toplumu yansıtmaya gücü ve toplumla ilişkisi itibarıyla diğer sanat dallarından görece ayrılan sinema, çalışma alanı olarak seçilmiştir.

Sinemada engelliliğin nasıl ele alındığını, ne tür temsillerin öne çıktığını ortaya çıkarmak çalışmanın amacıdır. Zira engellilik çoğu zaman engelli olmayan diğerleri tarafından, engellilerin perspektifinden yoksun bir biçimde ele alınmıştır. Dramaturji bu bakış açılarını görmek ve ortaya çıkarmak için uygun bir modeldir. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, Goffman'ın damga ve dramaturji modeli ekseninde, 2000'li yıllar Türk sinemasında engelli karakterlerin nasıl temsil edildiği ortaya koymaktır.

3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Sinema her ne kadar izleme pratikleri değişmiş olsa da, kitle iletişim araçlarından biri olarak kültürel ve toplumsal pratikleri etkileme gücüne sahiptir. Dolayısıyla bu etkileme gücünün nasıl kullanıldığı, engelliliğin nasıl temsil edildiğinin araştırılması son derece önemlidir. Uluslararası literatüre baktığımızda engelliliğin farklı disiplinlerde, birçok farklı medya aracında, çeşitli biçimlerde çalışıldığı görülmüştür. Araştırma için yapılan ulusal literatür taramasında ise sinemada engellilik temsiliyi inceleyen çalışmaların görece yetersiz olduğu ve sinemada engellilik temsiliyi Goffman'cı perspektifte inceleyen bir araştırmaya rastlanmadığı görülmüştür. Bu açıdan düşünüldüğünde bu tez çalışması sinemada engellilik temsillerini damga ve dramaturji temelinde ele aldığı için önemlidir. Özellikle sosyoloji anabilim dalında sinemada engellilik temsiliyi inceleyen çalışmaların oldukça yetersiz olduğu düşünüldüğünde, 2000'li yıllar Türk sinemasından seçilen bir örnekleme, engellilik temsillerinin incelenmesi literatüre katkı sağlayacağını söylemek yanlış olmaz.

4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Toplumsal gerçekliğimizin bir parçası olan engelliliğin, günümüzde hala damgalanacak bir şey olarak görülmesine sebep olan ve engelliliğe karşı, toplumda hali hazırda var olan önyargıları pekiştiren engellilik temsillerinin kullanılıyor olması ciddi bir problemdir. Hiç şüphesiz günümüzde medya kapsayıcılık sağlamak adına, engellilerin görünürlüğünün artması yolunda hamlelerde bulunuyor. Bu engelliliğin “normalleştirilmesi” yolunda olumlu bir gelişme olarak yorumlanabilse de, engelli görünürlüğünün nasıl sağlandığı da son derece önemlidir. Zira engelliliğin nasıl ele alındığı, temsil edildiği engelliliğe yönelik olumsuz önyargıların ve damgaların sürdürülmesine hizmet edebildiği gibi bunun tam tersini de sağlayabilir. Bu bağlamda çalışmanın ana problemi: 2000’li yıllar Türk sinemasından seçilen beş filmlik bir örneklemden hareketle, engelliliğin nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmak ve damga ve dramaturji modeli çerçevesinde açıklamaktır. Kısacası Türk sinemasında engelliliğin nasıl temsil edildiği araştırmanın temel problemidir. Bu doğrultuda engelliliğin dramaturjinin üç bölgesinde(sahne önü, sahne arkası ve karakter dışı iletişimde) nasıl temsil edildiği araştırılmıştır.

5. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Türk sinemasında engellilik temalı filmlerde, engelliliğin nasıl temsil edildiğini tespit etmek amacıyla, 2000’li yıllarda vizyona giren filmler taranmıştır. 2000’li yıllar sinemasının günümüzü yansıtmaya devam ettiği düşünüğünden bu dönem seçilmiştir. Engelliliğin duygu sömürüsü olarak kullanıldığı, egzajere temsillerin öne çıktığı Yeşilçam Sineması¹ araştırma kapsamına alınmamıştır. Engellilik konulu film listeleri taranmış, engellilik temasını işleyen filmler gözden geçirilmiştir. 2000 yılı sonrası filmlerin, yakın dönemi temsil ettiği ve güncelliğini koruduğu düşünülmüştür. Bu sebeple 2000 yılından günümüze uzanan dönemde vizyona giren filmler taranmıştır. Tüm bunlara ek olarak özellikle son dönemde, film endüstrisinin seyirciyi sinemaya çekip kazanç sağlamak adına bilindik formlere geri dönerek, engelliliğe bağlı melodramları tekrar popülerleştirmesi bu dönemin

¹ Yeşilçam aslında Türk sinemasını ve film endüstrisini ifade eden bir terimdir. Fakat çalışma boyunca Yeşilçam, Türk sinemasının geçmiş dönemlerini ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.

seçilmesinde etkili olmuştur. Popülerleşme, kazanç ve yeniden üretim döngüsünde engelliliğin nasıl temsil edildiği oldukça önemlidir.

Bir tez çalışması olması, araştırmanın kapsam aralığının belli bir sınırdan ve boyutta kalmasını zorunlu kılmıştır. Korku filmleri ve kısa metraj filmler araştırma kapsamına alınmamıştır. *Filler ve Çimen* (2001), *Vizontele* (2000), *Vizontele Tuuba* (2003), *Polis* (2007), *Ulak* (2008), *Dilberin Sekiz Günü* (2008) filmlerinde engelli karakterlerin yan karakter anlatıda bulunması ve buna bağlı olarak daha az süre alması sebebiyle örnekleme dâhil edilmemiştir. *Cennet* (2008), *Yedi Kocalı Hürmüz* (2009), *Toprağa Uzanan Eller* (2013) ise masalsi anlatımı ve engelli karakterlere verilen süre itibarıyla örneklemede yer almamıştır. *Mucize* (2015), *Mucize Aşk: 2* (2019) ve *Şuursuz Aşk* (2019) filmleri çekildiği dönemden farklı bir dönemi anlattığı, bu sebeple anlattığı dönemin konjonktüründe bir değerlendirmeyi gerektirdiği için örnekleme seçilmemiştir. *Benim Dünyam* (2013), *Sadece Sen* (2014), *Yedinci Koğuştaki Mucize* (2019) filmleri ise uyarılma filmleri olması dolayısıyla orijinalleriyle karşılaştırmalı bir analizin daha uygun olacağı düşündüğümüzden örnekleme alınmamıştır. *Başka Dilde Aşk* (2009), *Bensiz* (2014) ve *Sibel* (2019) filmleri ise ana karakterleri engelli olması, engelli karakterin yeterince süre alması, dramaturjinin bölgelerini gözlemleyebileceğimiz sahneler yer vermesi gibi kriterleri karşılamasına rağmen tez süresinin kısıtlı olması sebebiyle incelemeye dâhil edilememiştir. Araştırma seçilen beş filmin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Seçilen filmler şu şekildedir: *Yazı Tura* (Uğur Yücel), *Abimm* (Şafak Bal), *Tamam Mıyız?* (Çağan Irmak), *Özür Dilerim* (Cemil Ağacıklıoğlu) ve *Babam* (Nihat Durak). Türk sinemasının belli bir arşivinin olmaması sebebiyle engelli karakterlere sahip filmler araştırılırken oldukça zorlanılmıştır. Sosyolojide çok nadir sinema çalışması yapılması ve sinema-sosyoloji ilişkisine dair çok az kaynak olması, her ne kadar çalışmanın özgünlüğüne katkı sağlasa da, daha az kaynaktan beslenmeyi de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla araştırma erişilebilen kaynaklarla sınırlı kalmıştır.

Dramaturjinin tüm başlıkları ayrı birer kategori olarak değerlendirilememiştir. Karakterin iç dünyasına ilişkin daha çok bilgi edinebileceğimiz senaryolara ulaşamadığımızdan benlik sunumları karakterlerin kişisel vitrinlerin değerlendirmesiyle sınırlı kalmış, bu sebeple analize dâhil edilmemiştir. İncelenen

filmlerde dış bölgelere rastlanılmadığından dış bölge ayrı bir kategori olarak ele alınamamıştır. Ayrık roller ise başlı başına ayrı bir konu olduğundan ve sır çeşitleri bağlamında çeşitlendiğinden dolayı değerlendirmeye dâhil edilmemiştir. Araştırma dramaturji modelinin takım kavramı ve performanslar temelinde bölgelerde ortaya çıkan temsillerin değerlendirilmesiyle sınırlı kalmıştır. Performanslar sahne önü, sahne arkası bölgeye ek olarak karakter dışı iletişimde incelenmiş ve temsiller ortaya çıkarılmıştır.



2. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN YÖNTEM ve TEKNİKLERİ

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Nitel araştırma yöntemi toplumsal araştırmalarda sıkça kullanılan bir yöntemdir. Nicel yöntem pozitivist paradigmayla ilişkiliyken, daha nesnel bulgulara ulaşmayı amaçlayan teknikler kullanır. Nitel yöntem ise daha çok hermeneutik(anlamacı-yorumlamacı) yaklaşımla ilişkilidir, ayırıcı özelliği doğa bilimleriyle insan bilimleri arasında temel bir farklılık görmesidir; doğa bilimleri anlamdan yoksun doğa olayları arasındaki ilişkileri yasalar şeklinde açıklarken, insan bilimleri anlamaya ve açıklamaya çalışır (Gökçe, 2012: 27). Pozitivist yaklaşımla ilişkili nicel yöntemi kullanan araştırmacılar kesin ölçütler çerçevesinde, nesnel bilgiye ulaşmaya çalışırlar; hipotezlerini test ederler, genellemeye giderler. Buna karşın nitel yöntem daha az standartlaştırılmıştır, hipotezler test edilmez(Neuman, 2006: 660-661). Nitel araştırmada araştırmacı, belli olgu ve olayları derinlemesine incelemeyi hedefler, bu doğrultuda çeşitli teknikler (gözlem, görüşme, doküman incelemesi gibi) kullanır.

Damgalanan bir grup olarak engellilerin, Türk sinemasındaki temsillerini dramaturjik ekseninde inceleyen bu çalışmada nitel yöntem kullanılmıştır. Veriler doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Araştırmanın evrenini 2000 yılı sonrası çekilen, engellilik temalı filmler oluşturmuştur. Zaman, emek, teknik nedenler gibi sınırlayıcı faktörler sebebiyle incelemeyi daha sağlıklı yapabilmek adına örneklem oluşturulur (Gökçe, 2012: 112). Özellikle nitel yöntemin kullanıldığı bir araştırmada, tüm evreni incelemek olanaksız olduğu için evreni oluşturan birimlerden bir parça seçilir. Nicel yöntemin aksine örneklemden evrene varan genellemelere gitmek pek mümkün değildir. Örneklemden evrene varmak, ya da genellemeler yapmak için değil araştırmanın kapsam ve sınırlarını göstermek için evren, örneklem terimleri kullanılmıştır.

Çalışmada filmler amaçlı örneklem yoluyla seçilmiştir. Filmler seçilirken ana karakterlerin engelli olmasına, bu karakterlere yeterince süre verilmesine ve

dramaturjinin sahne önü ve arkası bölgelerini ve karakter dışı iletişimlerini görebileceğimiz sahnelerin olmasına dikkat edilmiştir. Zihinsel engelli (*Abimm-2009, Özür Dilerim-2013, Babam-2017*) ve ikisi fiziksel engelli karakterlere sahip *Yazı Tura*(2004) ve *Tamam Mıyız?*(2013) filmleri araştırmanın örneklemini oluşturmuştur. Amaçlı örnekleme (*purpososive sampling*), olasılık temelli olmayan, araştırmanın amacına uygun olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek, derinlemesine araştırma yapılmasına olanak sağlayan örnekleme tekniğidir (Koç Başaran, 2017: 490). Filmler seçilirken engellilik halini en iyi yansıttığı düşünülen filmler seçilmiştir. Filmlerin ulaşılabilir bir kopyasının bulunmasına ve güncelliğini koruyor olmasına dikkat edilmiştir. Filmler sesli-görsel materyal olarak defalarca incelenmesi gereken veriler sunar. Bu sebeple seçilen filmler tekrar tekrar izlenmiş ve izlenirken notlar alınmıştır. Veriler işlenirken ve çözümlenirken sık sık notlara geri dönmüştür.

2. ARAŞTIRMANIN VERİ ANALİZ TEKNIĞI

Araştırmada nitel içerik analizi tekniği kullanılmıştır. İçerik analizi en genel anlamıyla herhangi bir iletişim kaynağındaki içeriğin açığa çıkartılması sürecidir (Neuman, 2014: 466). İçerik analizi ortaya çıktığı tarihten bu yana genellikle iletişim çalışmalarında kullanılan bir teknik olagelmıştır. Kaydedilmiş her türlü yazılı, sesli veya görsel materyalin incelemesinde kullanılmıştır. Temel olarak içerik analizinde materyaller(fotoğraf, haber, reklam, kitap, film, vs.) seçildikten sonra, incelemek üzere metin haline getirilip kodlama ve kategorize etme aşamalarından geçirilerek analiz edilir. İçerik analizi başlangıçta nicel araştırmalar için kullanılsa da, içeriğin orijinal yapısını bozması, içeriği soyutlaması ve sayısal veriye indirgemesi gibi çeşitli sebeplerle eleştirilmiş ve nitel içerik analizinin doğmasını sağlamıştır (Sallan Gül ve Kahya Nizam, 2021: 183). Nitel içerik analizinde içerik toplumsal anlam ileten bir ortam olarak görülür (Neuman, 2014: 467). Nitel araştırmada içerikteki kelime sayısından, içeriğin kapladığı alandan ya da süreden çok metnin içindeki anlamlar ve bağlamı önem taşır. İçerik analizi nicel araştırmada kelime sayımı üzerinden istatistiksel bir çıkarım sağlarken; nitel araştırmada açık veya gizli anlamları, temaları, kalıpları incelemek amacıyla kelime saymanın ötesinde bir analiz sağlar (Sallan Gül ve Kahya Nizam, 2021: 185).

İçerik analizinde görsel materyallerin incelenmesi görece daha zordur. Görsel materyalleri açıklamak için içeriğin iyice anlaşılması ve açıklanması gereklidir. Filmlerin de sesli-görsel materyaller olarak incelenebilmesi için birkaç aşamadan geçmesi gerekir. Filmler imgeler, semboller ve metaforlar aracılığıyla duygusal içeriği, mesajları ve anlamları iletir; dolayısıyla incelenebilmesi için içindeki anlamların “okunması” gerekir (Neuman, 2014: 471). Neuman’ın belirttiği gibi okuma, açık ya da örtük anlamları keşfetmek ve ortaya çıkarmak için yapılır ve mekanik bir okuma değildir (2014: 471). İzleyici çoğu zaman ona doğrudan, direkt olarak iletilen “açık” anlamların farkındadır. Fakat dolaylı yoldan iletilen “örtük” anlamları es geçebilir. Araştırmacı ise içerikteki dolaylı ya da doğrudan verilen tüm anlamları detaylı bir şekilde inceleyerek okunacak hale dönüştürmelidir. Bu çalışmada okuma süreci filmlerdeki karakterler, sahneler ve diyalogların detaylı bir incelemesiyle gerçekleştirilmiştir.

Neuman’ın ifade ettiği gibi çalışmada nitel araştırmacı kimliği benimsenerek, içeriğin taşıyıcısı olan filmler kendi başına anlam taşıyan bir nesne olarak ele alınmıştır (2014: 467). İçerik analizi araçsal bir teknik olarak kullanılmıştır. Öncelikle veri hazırlama sürecinde filmlerdeki sahneler, diyaloglar ve kamera açıları detaylı bir biçimde okunarak bir metin haline getirilmiştir. Damganın ortaya çıktığı etkileşim biçimlerini açıklamak için kullanılan dramaturji modeli çerçevesinde bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda kategoriler: engelli kişinin dramaturjik işbirliği kurduğu takımlar, performanslar ve karakter dışı iletişim olarak belirlenmiştir. Performanslar sahne önü ve sahne arkası olmak üzere iki ayrı bölgede değerlendirilmiştir.

Engelli karakterlerin yakınlık halkası dışında, evlerinde olmadıkları ya da evdeyken başkalarının olduğu, toplum içinde oldukları, karma temasların yaşandığı her an sahne önü olarak nitelendirilmiştir. Kendi yakın çevresi içinde, ailesiyle birlikte, evde (başkaları yokken), kendi mahrem alanlarında oldukları anlar ise sahne arkası olarak nitelendirilmiştir. Sahne önü ve arkası olmayan her yer olarak tanımlanan “dışarısını” filmlerde gözlemlemek gibi bir şansımız olmadığından ayrı bir alt kategori olarak ele alınmamıştır. Engellilik temsilleri sahne önü ve arkası iki bölgeye ek olarak, engelsiz karakterlerin bakış açısını görebileceğimiz karakter dışı iletişim başlığında ele alınmıştır. Engelli karakterin ortamda olmadığı ya da

ortamdayken dahi o fark etmeyecek bir biçimde gerçekleşen tüm iletişim biçimleri karakter dışı iletişim başlığında incelenmiştir. Görülebilir bölgelerde ve iletişimde(karakter dışı iletişim) engellilik temsilleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Filmler incelenirken engelli karakterlerin seyirciye tanıtıldığı ilk anda neler yaşandığına, çekimin nereden başlığı gibi unsurlara dikkat edilmiş ve bulgular kısmında bu sahnelerle özellikle yer vermeye çalışılmıştır. Karma temaslarda (engelli/damgalı-engelsiz/normal) yaşananlara ve engelli karakterlerin kriz, değişim ve final anlarına dikkat edilmiş ve bu sahnelerle bulgular kısmında yer verilmiştir. Bulgular kısmında ilk olarak filmlerin künyeleri tablolaştırılmıştır. Filmlerin detaylı incelemesine geçmeden önce engelli karakterlerin betimsel özellikleri tablo halinde sunulmuştur. Engelli karakterin anlatıya katılım zamanı, görünme sıklığı ve biçimi gibi özellikler anlatısal ölçütler tablosunda gösterilmiştir. Ardından filmler teker teker incelenmiş konu ve özetlerine yer verilmiştir. Filmlerde engelli karakterin dramaturjik işbirliği kurduğu ya da kurmasa dahi birlik içinde olduğu yakın çerleri filmin takımı başında irdelenmiştir. Temsillere ise filmlerin detaylı okumasından elde edilen kodlardan ulaşılmıştır. Filmlerde yer alan ifadeler, davranış biçimleri, çeşitli göstergeler kodlaştırılmış ve bu kodlardan temsillere ulaşılmıştır. Örneğin; özbakım becerilerinde düşüklük ya da özbakımın başkası tarafından sağlanması, sosyo-ekonomik düzeyin düşük olması, “ah-vah, yazık” vb. ifadeler, acıyan bakışlar, muhtaçlık teması gibi özelliklerden acınası zavallı temsile ulaşılmıştır. Ortaya çıkarılan temsiller ise dramaturjinin bölgelerinde inceleyerek, filmlerin çekiminde rol oynayan engelsiz bakış açısının ortaya çıkarılacağı düşünülmüştür.

3. BÖLÜM

SİNEMADA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI LİTERATÜR ÖZETİ

Bu bölüm literatür taraması sonrası elde edilen, araştırmanın konusuyla bağlantılı çalışmaların kısa bir özetine ayrılmıştır. Bu doğrultuda engellilik çalışmaları, sinema-sosyolojisi ilişkisi ve son olarak sinemada engellilik çalışmaları gözden geçirilmiştir. Türkiye’de engellilik çalışmalarına ilgi son dönemde artmış olmasına rağmen, bu alanda hala yerince çalışma yapılmadığı görülmüştür. Ulusal literatür tarandığında, engelliliğin çok boyutlu bir olgu olmasına rağmen, yapılan çalışmaların belli alanlarda yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Çalışmalarının genellikle eğitim, sağlık, istihdam, sosyal politika gibi alanlarda yoğunlaştığı ve disiplinler farkları olmasına rağmen; benzer konular çerçevesinde gerçekleşen, nicel yöntemin benimsendiği çalışmalar olduğu görülmüştür. Sinemada engellilik çalışmalarının iletişim bilimlerinin inceleme alanında sınırlı kaldığı görülmüş, sosyoloji ana bilim dalında sinemada engellilik temsili konuları alan bir çalışmanın eksikliği hissedilmiştir. Uluslararası literatürde ise engellilik çalışmalarının daha geniş bir alana yayıldığını ve sinemada engellilik çalışmalarının literatürde önemli bir yere sahip olduğu göze çarpmıştır.

Sinema birçok farklı disiplinde defalarca çalışılmış bir alan olsa da, sosyolojiyle ilişkisi daha yeni ilerlemeye başlamıştır. Sosyolojide film çalışmaları oldukça azdır. Bu sebeple sanat sosyolojisinin bir alt disiplini olarak sinema sosyolojisinin yeni bir alan olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sinema-sosyoloji ilişkisine baktığımızda karşımıza çıkan ilk çalışma Diken ve Laustsen’in (2010) *Filmlerle Sosyoloji* isimli çalışmasıdır. Diken ve Laustsen sinemayı salt sanat olarak görmenin ötesine geçerek, filmlerle sosyoloji yapmanın mümkün olduğunu ortaya sorgulamışlardır. Filmlerin “sadece film” olmaktan ziyade; birey-toplum, gerçeklik-yanılsama ilişkisi ve yansıtılmış gerçeklikle yeniden üretilen gerçekliğin nasıl inşa ettiğine dair önemli bir çalışma ortaya koymuşlardır. Sinemanın toplumsal gerçekliği nasıl yeniden üretebileceği, değiştirebileceğine dair ihtimallerin incelemesi yapılmıştır. Bu çalışmada da benzer bir doğrultuda temsillerin yeniden yansıtılmış

gerçeklikle birlikte, yeniden üretilecek olan gerçeklikteki payını düşünerek engelli bireylerin nasıl gösterildiğinin bir incelemesi yapılmaktadır.

Sinema-sosyoloji ilişkisinde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümünün *Sosyoloji Seminerleri* kapsamında, Mehmet Emin Balcı editörlüğünde kitaplaştırdığı *Sinema ve Sosyoloji* (2020) alana yeni bir soluk olarak girmiştir. Sinemasal temsil, anlatı, seyircinin dramaturjisi gibi konulara dair pek çok donenin yakalandığı bir kaynak oluşturmıştır. *Sinema ve Sosyoloji* (2020) bizim de çalışma kapsamında yer verdiğimiz, sinema ve sosyolojinin meşruiyetlerini kazanma yolundaki benzerliklerini, kesiştikleri noktaları ele almakta ve sanatla bilim arasındaki köprünün inşasının mümkünliğini sorgulamaktadır.

Sinemada engellilik temsili konusuna geldiğimizde ise ulaşılabilen uluslararası literatür gözden geçirilmiş ve değerlendirmesi yapılmıştır. Alana dair dikkat çeken ilk çalışma Norden'ın (1994) *The Cinema of Isolation A History of Physical Disability in the Movies* isimli çalışmasıdır. Norden engelli bireyleri nasıl tanımladığımızla ilgili kullandığımız kavramların ve engelli bireylerin toplumun geri kalanı tarafından maruz kaldıkları acıma, mizaha konu etme, korkma, tikslenme gibi durumlara karşı, toplumdan ayrı tutulması gerektiğini; yani engelli bireylerin izolasyonunu kendin hak gören toplumun, sinema üzerinden bir resmini çizmiştir. Engelli bireylerin, toplumdan izole bir biçimde yaşamasındaki diğerlerinin (engelli bireylerden oluşmayan toplum) etkisini sinema aracılığıyla göstermiştir. Engelli olmayan diğerlerine ayna tutarak, toplumu kendisiyle yüzleştirmesi sebebiyle çalışmanın konumlandığı perspektifi önemli buluyoruz.

Snyder ve Mitchell (2008) *“How Do We Get All These Disabilities in Here?”: Disability Film Festivals and the Politics of Atypicality* isimli çalışmasında, engelli bireylerin sinemanın amacı olmaktan çok hedefi gibi olduğunu söyleyerek; engelli filmleri festivallerini incelemişlerdir. *“Bütün engellileri buraya nasıl getiririz?”* sorusundan yola çıkarak engelli sinemasının erişilebilirliğini sorgulamışlardır. Bu sorgulamada öne çıkan unsur, engelli sinemasının bizzat kendisinin engelli bedenlerin aleyhine, başkalarıyla temas halinde gerçekleşecek etkinliklerin katılım ve erişim pratiklikleridir. Damgalanan kişiler kendilerine ana akım kültürde çok az yer bulmakta ve izole olmaya mecbur bırakılmaktadırlar. Snyder ile Mitchell'in çalışması da tam olarak bu noktada dikkat çekmektedir.

İstenmeyen kolektivite, klostrofobik ayrımcılık, hakarlardan mahrum bırakma gibi yaygın ayrımcılık çeşitlerine değinmiş ve engelli filmleri festivallerinin sunduğu perspektifler aracılığıyla bunları nasıl değıştirebileceğini, dâhil etme siyasetinin nasıl gerçekleştirilebileceğini tartışmıştır. Bu tür festivaller eklektik olaylardır ve zincir bir iyileşme sağlayabilir. Zira bu tür etkinlikler, damgalı-normal temaslarının (karma temas) da en çok olduğu yerlerdir. Yani sadece sinemadaki görünürlükle alakalı değildir. Görünürlüğün önemini kabul ederek ve bunun yanı sıra bu tür etkinliklerin normal-damgalı karşılaşmalarında (karma temaslar) gerçekleşecek olan etkileşim ritüellerini de değıştirme potansiyeline sahip olduğu unutulmamalıdır.

Harris'in (2002) *Disabled Sex and Movies* adlı çalışması da, bizim de üstünde durduğumuz, Snyder ve Mitchell'in çalışmasında vurguladığı gibi, Goffman'ın *karma temaslar* adını verdiği noktaya götürür. Anlamanın inşasını etkileyen kitle iletişim araçları, birçok insanın engelli bireylerle karşılaştığı ilk alandır. Göstergebilimle gerçekleştirdiği incelemesinde Harris, engelli görüntülerinin cinsellikle kesişme noktalarına odaklanmıştır. Engelli olmayan bireylerin, engelli bireylerin cinsel hayatı olduğunu gördüklerindeki şaşkınları, engelli bireylerin sinemadaki temsillerindeki eksikliklerin ne boyutta olduğunu bir göstergesi niteliğindedir. Konu cinselliğe geldiğinde engelli bireyler, bariz bir biçimde cinsellikten yoksun, aseksüel bireyler olarak gösterilmiştir. Bu çalışmanın odağında engelli bireylerin cinselliği yer almasa da, engelli stereotipleri ve zayıflatıcı negatif klişelerin benzemesi sebebiyle birçok notada Harris'le örtüşen sonuçlara ulaşılmıştır.

Engelliliğin zayıflatıcı, negatif klişeler bağlamında temsillinde Hayes ve Black'in (2003) *"Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity"* çalışması Hollywood filmlerindeki engelliliğin söylem içinde nasıl ortaya çıktığını, bu bağlamda acıma (pity) söylemlerini incelemiştir. Duygusal olarak koşullandırılmış bir tepki olan acıma, engelli bireylerin hayatının ve engelliliği konu alan sinemanın değışmez bir parçası gibidir. Türk sinemasında da aynı durum geçerlidir. Acımanın temelinde, engelliliğin baş edilmesi gereken, mücadele gerektiren zor bir durum olduğu düşüncesi yatar. Engelli bireylere yüklenen damgalar neticesinde, engelli bireyler sosyal hayatının büyük bir kısmını, buna karşı bir mücadele vererek geçirirler. Bu bağlamda engelli bireylerin, toplumda tam olarak yer al(a)masının en büyük sebebi sakatlıklar değil; toplumun verdiği

mitlerin, korkuların ve yanlış anlaşılmanın dokusunun engellilere bağlanmasıdır (Murphy 1987: 113 akt. Hayes ve Black 2003). Bu bağlamda Hayes ve Black'ın çalışması sakatlığa yüklenen anlamlar neticesinde oluşan engelliliği, söylem analiziyle çözümleyerek gerek yerli, gerekse yabancı literatür açısından önemli bir katkı sağlamışlardır.

Engelliliğin acıma vb. negatif durumlarla ilişkilendirilmesinin bir başka kolu ise trajedi meselesidir. Engellilik-trajedi ilişkisinde Maples, Arndt ve White'ın (2010) "*Re-Seeing 'The Mighty': Critically Examining One Film's Representations of Disability in the English Classroom*" isimli çalışması engelliğin incelikli, karmaşık ve daha derin bir karakterizasyon yerine dar ve basmakalıp temsillerinin kullanıldığını tespit eder niteliktedir. Araştırmacılar İngilizce öğretmenlerinin sıklıkla kullandığı W.Rodman Philbrick'in *Freak the Mighty* (1993) isimli romandan uyarlanan *The Mighty* (1998) filmini sınıflarda göstermiş ve öğrencilerin engellilikle ilgili düşüncelerine ulaşmaya çalışmışlardır. Eleştirel bir yaklaşımın benimsendiği çalışmada araştırmacılar, temsillerin yanı sıra anlatının da acıma, masumiyet ve dram etrafında dönen öğeler içerdiğini ortaya koyarak, literatürdeki diğer çalışmalarla örtüşen sonuçlara ulaşmışlardır.

Yerli literatüre döndüğümüzdeyse, Polat'ın (2011) *Başka Dilde Aşk* (2009) filmi üzerinden yaptığı engelli bireylere ilişkin kültürel tanımlamaları incelediği tezi, sosyoloji disiplindeki nadir çalışmalardan biri olarak karşımıza çıkmıştır. Polat benimsediği Bourdieucu bakışla, engelli bireylere atfedilen kültürel tanımlamalardan yola çıkarak, engelli bireylerin toplumdaki konumlarını bulmaya çalışmıştır. Sinemanın önemli bir kültür aktarım aracı olması sebebiyle, filmlerin Bourdieucu bakışla incelenmesi literatüre önemli bir katkı sağlamıştır. Polat (2011) incelediği filmin senaryosuna ulaşması ve yönetmenle görüşmesi neticesinde, engelli karakterin nasıl kurgulandığına dair daha detaylı bilgiye erişebilmesi sebebiyle diğer çalışmalardan daha şanslı bir konumda yer alıyor ve detaylı bir inceleme gerçekleştirmiştir. Polat (2011) filmin engelli perspektifine sahip olması ve engelli kültürünü yer veren sahneleri olması itibarıyla engelliliği nispeten daha olumlu temsil ettiğini belirtmiştir. Bu bağlamda sinemada engellilik kültürüne ve engelli perspektifine yer vermenin önemi bir kez daha anlaşılmaktadır. zira engelliliğin klişe

stereotiplerden ve olumsuz kısır döngüden kurtulması bu tür düşüncelerle sağlanacaktır.

Paftalı (2013) “*Yakın Dönem (1996-2013) Türk Sinemasında Engellilerin Temsili*” isimli yüksek lisans tezinde, engellilerin medyada sıklıkla belirli kalıplara göre temsil edildiği düşüncesinden hareketle, Türk sinemasında engelliliğin nasıl temsil edildiğini araştırmıştır. Çalışmamız konu ve örneklemdeki filmler itibarıyla Paftalı’nın çalışmasıyla benzer görünse de, disiplin, örneklem ve yöntemsel olarak ayrılmaktayız. Örneklem olarak 10 filmlik geniş bir yelpazede, anlatı analizini tekniğini kullanan Paftalı, filmlerin gişelerini dikkate alırken; bizim çalışmamızda böyle bir kriter bulunmamaktadır. Yakın dönem Türk sinemasını örneklem olarak seçen Paftalı ile Türk sinemasının belli bir arşivi olmaması sebebiyle, araştırma sırasında benzer bir güçlük çekilmiştir.

Tuğan’ın (2014) “*Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri*” isimli doktora tezi ise iktidar biçimlerinin hasta ve engelli bedenler üzerinden kendini nasıl gösterdiğini incelemektedir. Tuğan da tezinde bedenleri toplumsal ve kültürel bir yapı olduğunun kabulüyle hareket etmiştir. Çalışmasında eleştirel söylem çözümlemesi yöntemini kullanarak sinemadaki hasta ve engelli bedenlerin temsiliyi ortaya koymuş ve literatüre katkı sağlamıştır. Sinemada engellilik çalışmalarının gerek toplumsal cinsiyet gerekse iktidar bağlamında ele alınması büyük bir eksiklik olarak görülmüştür, Tuğan’ın çalışması ise bu alana bir katkı sağlamıştır.

Sinemada dezavantajlı grupların temsillerinin değişimini inceleyen Gençtürk (2016) Türk sinemasında özelinde bir çalışma gerçekleştirmemesine rağmen engellilik temsilleri hakkında genele yakılabilecek önemli bulgulara ulaşmıştır. Gençtürk, ABD’de yüksek gişe yapmış yeniden yapılmış (remake) filmlerle orijinallerini, iki dezavantajlı grup üzerinden karşılaştırmıştır. Görülebilir bedensel farkları olanlarla (cücelik, kamburluk, deformasyonlara bağlı görünüme sahip olanlar), görülebilir ırksal farklılıkları olanların (siyahi, Uzak Doğulu, Çingene vs.) temsiliyi eleştirel söylem analiziyle incelemiş ve adil ve eşit temsil anlayışının örgütlü bir hareketle bağlantılı olabileceğini dile getirmiştir (2016: 114). Sonuç olarak Gençtürk zamanla cüce insanların daha sıradan, kamburların daha sıra dışı karşılanan ve deformasyonlu yüzle doğan insanların daha iyi yürekli, sonradan yüz deformasyonuna uğrayanların ise kötü niyetle olan bağlantısının güçlendirildiğini

belirtir (2017: 111). Çalışma literatürde dezavantajlı grupların görünümü ve temsillerinin değişimi bağlamında literatüre önemli bir katkı sağlamıştır. Gençtürk'ün yapmış olduğu karşılaştırmalı analiz uyarlama filmler için de gerçekleştirilebilecek bir analizdir.

Alana dair yapılmış olan ilginç bir çalışma ise Seçal Sarıgül'ün (2017) mekân-benden-hareket üçgeninde, tekerlekli sandalyenin izinden mekan kavramını irdelediği yüksek lisans tezidir. Çalışmada engellilerin günlük faaliyetleri, mekân kullanımları ve hareket kabiliyetleri, tekerlekli sandalye kullanan bireyin yaşam mekânını konu alan *Koolhaas Ev Yaşamı* adlı belgesel filmi üzerinden değerlendirilmiştir. Film tekerlekli sandalye kullanan bireye göre tasarlanmış bir evde, mekanın kullanım deneyimini göstermektedir. Seçal Sarıgül'ün çalışması alışlagelmişin dışında engelli kişinin kullanımına yönelik bir tasarım filmini konu almasıyla engellilik tasarımları üzerine düşünmeye teşvik eder, engellilerin erişim sorunlarının nasıl çözümlenebileceğini, mekân-engelli ilişkisinde nasıl farkındalık yaratılabileceğini sorgulatan dikkat çekici bir çalışmadır. Film boyunca engelli kişinin trajik yaşam öyküsünün gösterilmemesi, Seçal Sarıgül'ün dikkat çektiği önemli bir noktadır (2017: 85). Bu durum mekânların, çevrelerin engelli kişiye göre tasarlanabileceğini gösterirken; anlatının da engelliliği dramatik bir ögeye dönüştürülmeden ele alınabileceğini göstermektedir.

Mimariden temsillere geri döndüğümüzdeyse Tınaz'ın (2017) Türk sinemasında engelli bireylerin temsilini, 1950-1970 döneminde incelediği doktora tezi bizi karşılamaktadır. Tınaz 30 filmlik örnekleme, eleştirel söylem analiziyle incelediği çalışmasında, Yeşilçam'ın engelliliği yaşadıkları sorunlarla görünür kılmak yerine, olumsuz yargıları sürdürüp pekiştirdiğini göstermiştir. Engelliliğin çeşitli sunuluş biçimlerini ortaya çıkarmıştır: acıma duygusu yaratmak, ekonomik ve sosyal eşitsizliği ortaya koymak, minnet ve vefayı yüceltmek, aile ilişkilerinde erkek iktidarının önemini onaylamak, suüstistimale açık olduğunu göstermek, bir cezalandırma yöntemi olarak, güldürü unsuru, yüceltilmesi gereken (gazilik) ve son olarak gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmak. Tınazın çalışması gerek incelediği dönemde gerçekleşen bir çalışma olmaması gerekse çalışmanın niteliği ve sahip olduğu engelli perspektifi sebebiyle oldukça önemlidir. engelliliğin sunuluş biçimlerinin kategorize edilmesi literatüre büyük katkı sağlamıştır.

Beden üzerinden engellilik okuması yapan bir diğer çalışma ise Atay Papaker'in (2019) Türk sinemasında eleştirel söylem analiziyle gerçekleştirdiği, Yeşilçam'ın altın çağı sayılabilecek, 1960-1990 yılları arasında çekilmiş filmleri incelediği "*Türk Sinemasında Sakatlık Temsilleri(1960-1990)*" isimli yüksek lisans tezidir. Atay Papaker engelli beden temsili ve toplumun engelliliğe bakış açısı arasında kuvvetli bir ilişki olduğu ve Türk sinemasının olumsuz temsilleri(yük, eksik, çirkin, sosyo-ekonomik düzeyi düşük, zavallı, muhtaç, aciz vb.) değiştirme yoluna gitmediğini, aksine bu söylemleri güçlendirdiği sonucuna varmıştır. Filmlerdeki engelli karakterle evlenen ve ya ilişkisi bulunan bireylerin fedakârlığına, merhametine vurgu yapılması ve bunun engelli birey için bir lütufmuş gibi gösterilmesi "anormalliğe" yapılan bir vurgu olarak okuyan Atay Papaker, bizim de çalışmamızda yer verdiğimiz ableismin filmlerde hüküm sürdüğünü belirtmiştir. Çalışmanın ilginç bulgularından biri engellilik-mutsuz olma arasında kurulan korelasyondur.

Bunun yanı sıra Paftalı (2013), Atay Papaker (2019)ve Yamak'ın (2020) birbirine yakın dönemlere odaklanan, benzer bir örneklemde çalıştıkları görülmüştür. Paftalı (2013) filmleri anlatı analiziyle inceleyerek diğer çalışmalardan ayrılmıştır ve medyadaki temsil kalıplarıyla karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmıştır. Atay Papaker (2019) ise bedeni odağına alarak eleştirel söylem analiziyle, 1960-1990 yılları arası filmleri çözümlemiş, engellilik temsillerini türlerine göre değerlendirmiştir. Yamak (2020) "*Türk Sinemasında Engelli Temsili: 1969-2013 Yılları Arası Türk Filmleri*" isimli yüksek lisans tezinde Yeşilçam'dan günümüze, engelli temsillerinin dönemsel değişimini incelemiştir. Bunun sonucunda 1960'lardan günümüze engelli karakterler farklı engel türleri üzerinden sinemada yer bulduğunu; 70'lere kadar kör karakterler öne çıkarken, sonrasında fiziksel engele sahip bireyler, daha sonrasında ise zihinsel engelli karakterlerin filmlerde yer aldığı sonucuna ulaşarak literatüre katkı sağlanmıştır. Film incelemeleriyle saha çalışmasını bir araya getiren Yamak (2020), altı filmlik bir örneklemin yanı sıra, toplumdaki engellilik algısına ulaşmak için 344 kişilik bir katılımcı grubuyla anket çalışması yapmış ve çalışmada bu bölümüne ağırlık vermiştir. Fakat yapılan anket çalışmasındaki katılımcıların örneklemdaki filmleri izleyip izlemediği problemi öne çıkmıştır. Tınaz (2017), Atay Papaker (2019) ve Yamak (2020) Yeşilçam'da

engelliliğin abartılı bir biçimde tasvir edildiği, olumsuz önyargıları pekiştirici işlevde temsiller kullanıldığını, engellilerin ekonomik özgürlüklerinin olmadığını ve dramaturjik yapının engelli bedeni üzerinden kurulduğu sonucuna varmışlardır.

Literatüre yakın dönem Türk sineması bağlamında katkı sağlayan bir diğer çalışma ise Özkar'ın (2020) *Tamam Mıyız?* ve *Benim Dünyam* filmlerindeki engellilik temsiliğini incelediği makalesi olmuştur. Bahsi geçen *Benim Dünyam* filmi uyarlama olması sebebiyle bu çalışmanın örnekleminde kendisine yer bulamamıştır. Özkar da yukarıda bahsettiğimiz engellilik çalışmalarıyla benzer sonuçlara ulaşan bir çalışma gerçekleştirmiştir.

Türk sinemasında engellilik temsillerini inceleyen çalışmaların yanı sıra literatür taramasında karşılaştığımız tek animasyon inceleme çalışması olan Kınay'ın (2014) "*Canlandırma Filmlerinde Engelli Karakter Kullanımı: V. Propp'a Göre Kayıp Balık Nemo Filminin Çözümlemesi*" isimli yüksek lisans tezi ise dikkat çekmiştir. Kitle iletişim aracı bağlamında animasyon filmlerinin sadece çocuklar için üretilmediği, yetişkinlere uzanan geniş bir hedef kitlesi içinde herkese ulaşacak iletiler taşıdığı düşünüldüğünde Kınay'ın (2014) çalışmasının önemi anlaşılmaktadır. Düşünülenin aksine animasyon dünyası tahmin edilenden daha çok engelli karaktere sahip filmlere sahiptir. Bu bağlamda incelenmesi kaçınılmaz olmakla birlikte; bu alana dair yerli literatürdeki tek çalışmanın Kınay'ın çalışması olduğu görülmüştür. Bu açıdan oldukça değerli olan bu çalışma, yöntemsel olarak da diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Kınay seçtiği filme uygun olarak, Vlademir Plopp'un 7 eylem alanlı, 31 işlevli anlatı çözümlemesi tekniğiyle, Disney ve Pixar ortak yapımı animasyon filmi *Kayıp Balık Nemo* (2003) filmini, 1941 yapımı *Dumbo* filmiyle karşılaştırarak incelemiştir. Hollywood sinemasında kullanılan benzer klişeler animasyon filmlerinde de kullanılmış olduğunu tespit etmiştir.

Literatürde bizim çalışmamız gibi Goffmancı perspektifte bir sinema çalışması yapan bir diğer çalışma ise Yüceer'in (2018) "*Sinema ve Toplumsal Etkileşim Bağlamında Erving Goffman ve Dramaturji*" yüksek lisans tezidir. Yüceer (2018) sembolik etkileşimci yaklaşımı benimseyerek, Goffman'ın dramaturji modeliyle birlikte sinemanın rol model davranışları üzerindeki etkisini araştırmıştır. Bu doğrultuda fantastik film türünden 3 filme ek olarak Cem Yılmaz'ın stand-up gösterisini örnekleme alarak oldukça farklı bir örnekleme inceleme

gerçekleştirmiştir. Yüceer'in tezi sosyoloji disiplindeki nadir sinema çalışmalarından biri olmasına rağmen, metodolojik olarak sağlam bir zemine konumlanamamıştır. Örneklem seçimindeki filmler arasındaki farklılık ve hem film üzerinden hem de mekânsal ve gişesel olarak sinema faaliyeti üzerinden bir değerlendirme yapılmış olması tezin ana odağının hangisi olduğunu sorgulatmaktadır.

Sonuç olarak yapılan literatür taramasında engellilik çalışmalarının başlangıçta pozitivist yönde, sayısal ve istatistiksel verinin ön planda olduğu, hipotezlerin test edildiği nicel yöntemin hakim olduğu araştırmalar olduğu görülmüştür. Günümüzde engellilik çalışmalarının yoğunlaştığı bu tarz çalışmalar yerini, nitel yöntemin kullanıldığı, hermeneutik bir tavrın benimsendiği çalışmalar almıştır. Farklı disiplinlerde de olsa engelliliğe ilişkin sosyo-demografik, istihdam, sosyal politika, gibi alanlarda yapılan çalışmalar yoğunluk gösterirken, bu çalışmalara engelli olma durumunu, engellilik kültürünü ve deneyimini odağına alan anlamacı-yorumlamacı araştırmalar eklenmiştir. Burcu'nun da belirttiği gibi Türkiye'de engelliliğe ilişkin çalışmaların yabancı literatüre kıyasla yetersiz kaldığı söylenebilir (2007: 13). Bizim de konumlanacağımız sinemada engellilik çalışmalarına baktığımızda ise diğer ülkelerde konunun birçok farklı açıdan, çeşitli biçimlerde ele alındığı, fakat yerli literatürde sayılı çalışmanın olduğu görülmüştür. Dolayısıyla genel anlamdaki yetersizlik, sinemadaki engellilik çalışmalarında da vuku bulmuştur. Bunda engelliğe ilişkin filmlerin görece az olmasının etkisi de vardır. Farklı disiplinlerde yapılan sinemada engellilik çalışmalarında, sosyolojik bakışın eksikliği hissedilmiştir. Yapılan çalışmaların çoğunda, objektif olma kaygısından ötürü, perspektif yoksunluğu olduğu görülmüş ve teorik bağlantının yeterince kurulamadığı sonucuna varılmıştır. Sosyoloji disiplinde yapılan çalışmalarda ise genel olarak engelliliğin hastalık ya da bedenle birlikte ele alındığı ve kültürel anlamlar ve temsiller üzerine çalışmalar yapıldığı görülmüştür.

Burcu'nun da belirttiği gibi (2015: 77): *“Sosyolojik araştırmalarda bireylerin deneyimlerinin sosyal gerçekliği olarak engellilik biyolojik travmalar ya da bozukluklar/sakatlıklar/ engeller sonucu değil, toplum ve birey arasındaki ilişkiler sonucu ortaya çıkmaktadır.”* Biz de tam olarak engelli bireylerin sosyal gerçeklikte, insan-toplum etkileşimini sinemada engellilik temsili üzerinden ele almaktayız. Bu

bağlamda Goffman'ın (2014) sabit bir nitelik değil, bir ilişki türü olarak tanımladığı “damga” kilit kavramlardan biridir. Her tür etkileşim damga tehdidiyle karşı karşıyayken, bazı kişiler buna daha çok maruz kalmaktadır. Bu sebeple bu tür etkileşimleri normalleştirecek, damga tehdidinden uzaklaştıracak, engelliliği yeniden üreterek değiştirecek olan sinemayı incelemeyi bu yüzden kıymetli buluyoruz. Damganın ortaya çıktığı etkileşimlerin dramaturjik modelde incelenmesi, sinemada da buna benzer bir inceleme yapmanın mümkünlüğü sorgulatmıştır. Filmin nasıl bir bakış açısında engelliliği ele aldığını görmek açısından dramaturji uygun bir model olarak görülmüştür. Engelli karakterlerin diğer karakterler gibi dramaturjinin farklı bölgelerinde ve iletişimlerinde, farklı biçimlerde temsil edilip edilmediği ableist bakış açısını görmenin bir yolu olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla damgalanan bir kesim olarak engelliliğin nasıl gösterdiği ve temsil edildiği dramaturjinin kategorilerinde incelenmeye çalışılmıştır. Bu bakımdan ulusal literatürde böyle bir çalışma olmadığı görülmüştür.

4. BÖLÜM

ÇALIŞMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1. ENGELLİLİK OLGUSU

Engellilik tarihsel, evrensel ve kültürel bir olgudur. Tanımlamalar toplumlara, kültürlere, dönemlere göre farklılık göstermektedir. Bu farklılığın temel sebebi ise yaşanan değişim ve dönüşümlerdir. Kavramlardaki çeşitlilik, normların, ‘normallik’ algısının değişimine bağlı olarak tekrar tanımlanmaktadır. Toplumsal değişim ve dönüşüm faktörü engelliliğin standart, genel geçer bir tanım olmamasının en önemli sebeplerinden biridir.

Uzun yıllar gerek konuşma gerekse yazı dilinde “*özürlülük*”, “*engellilik*” ve “*sakatlık*” kavramları birbiri yerine kullanılmıştır. Günlük yaşamda *engelli* veya *özürlü* olarak tanımladığımız insanlar için kötürüm, sakat, topal, kekeme, duyusal ya da zihinsel *özürlü*, ama aynı zamanda geri zekâlı, deli, idyot ya da sağır, kör, dilsiz vb. birçok kavram kullanılmaktadır. Bunun temelinde ise *özürlülüğü* ya da *engelliği* belirli bir kavramla tanımlamada yaşanan zorluğun bir yandan bakış açılarının farklılığa dayanması, diğer yandan ise sosyal dezavantajların yarattığı sonuçların toplamından kaynaklandığı söylenebilir (Tufan 2004: 82). Temelde sakat ve sakatlık kavramları bir değersizleştirme ifadesi olarak kullanılmaz. Dolayısıyla gündelik dildeki kullanımları olumsuz bir anlama işaret etse de akademik kullanımda bu tür bir değer taşımaz. Fakat sakatlık, sakatlanmak gibi kelimeler genellikle fiziksel bir duruma istinaden kullanılır. Bu sebeple bu çalışmada daha kapsayıcı bir ifade olduğu düşünülen ve toplumsal inşaya gönderme yapan engelli, engellilik ve türevleri ifadeler tercih edilmiştir.

Konuya ilişkin kavramlar ve tanımları her zaman tartışmaya açık olmuş, dolayısıyla bu kavramların kullanılmasında tutarlılık sağlanamamıştır. Kavramların kullanılmasında, olguların tanımlanmasında belli bir standardın oluşmaması çevirilerde de kendini göstermiştir. Örneğin; “*disabled person*” ve “*people with disabilities*” ifadeleri çoğu zaman *sakat* veya *özürlü* olarak Türkçeye söylenmiştir. Zira Türkçede “*people with disability*” ifadesinin, “*disabled person*” ifadesinden farkının, Türkçede anlamlı bir karşılığı yoktur. Tüm kavramlar toplumsal dinamikler

ışığında şekillenir, dolayısıyla farklı dillere çevrilirken o dilin terminolojisiyle örtüşmeyebilir. Anglosakson toplumlarda da *engellilik (handicap)*, *özürlülük (disability)* ve *bozukluk/sakatlık (impairment)* kavramları Türkiye’de olduğu gibi sık sık birbiri yerine kullanılmış, ayırımında zorluk yaşanmıştır.

Günümüzde bahsedebildiğimiz *engellilik (handicap)*, *özürlülük (disability)* ve *bozukluk/sakatlık (impairment)* ayrımı, 1980’de WHO (World Health Organization/Dünya Sağlık Örgütü) kapsamında uluslararası sınıflamaya gidilerek sağlanmıştır. Bu sınıflandırmaya göre engellilik üç aşamadan sonra ortaya çıkmaktadır. İlk aşamada herhangi bir *hasar (impairment)*, ikinci aşamada *fonksiyonel kısıtlılık (disability)* ortaya çıkar, bunların sonuncunda son aşama aşamada ise *sosyal daralma (handicap)* durumu meydana gelir (Heiden, 1996 akt. Tufan, 2002: 38). WHO bu sınıflandırmaya giderken, başlangıçta engellilikle ilgili temel kavramlar tanımlanmış ve engelliliği medikal yaklaşımı temel alarak konuya ilişkin üç ayrı kategoride tanımlama geliştirilmiştir (1980):

- ***Yetersizlik (Impairment)***: Fizyolojik, psikolojik veya anatomik yapının kaybını ya da normalden sapması halini ifade eder. Bu tanım özellikle organ düzeyindeki bozuklukları ifade etmek için kullanılır.
- ***Özürlülük (Disability)***: Fiziksel ve zihinsel yeti kaybını ifade etmektedir. Sağlığın bozulması sonucu oluşan yetersizlikten dolayı bir yeteneğin normale oranla azalması veya kaybedilmesi olarak tanımlanır.
- ***Engellilik (Handicap)***: Yukarıda açıkladığımız yetersizlik veya özürlülük halleri nedeniyle kişinin yaş, cinsiyet, sosyal ve kültürel düzeyine göre normal kabul edilen yaşam gereklerini yerine getirememesidir.

Bu sınıflandırma 1980’de raporlaştırılmış, 1993’te ise ICIDH (International Classification of Impairments, Disabilities and Handicap/Uluslararası Yeti Yitimi, Sakatlık ve Özürlülük Sınıflandırılması) tarafından bu sınıflama kabul edilmiştir (Burcu, 2007: 7). DPI (Disabled People’s International/ Uluslararası Engelli Bireyler Ağı) *impairment (yetersizliği/bozukluk)* ve *disability (engelliliği)* ayırmıştır (DPI, 1982);

- ***Impairment(Yetersizlik/Bozukluk)*** : Fiziksel, zihinsel ya da duyuşsal olarak fonksiyonel bir sınırlama ya da bozukluk fonksiyonel bir sınırlanmışlık.

- **Disability(Engellilik):** Fiziksel ve sosyal engeller nedeniyle toplumun normal yaşamına diğerleriyle eşit seviyede katılma fırsatlarının kaybı veya sınırlandırılması.

WHO ise *engelliliği*, “*kişiden ya da bir bütün olarak vücuttan beklenen davranışlar, yetenekler ve görevler olarak ifade edilen normal aktivitelerin yerine getirilmesindeki eksiklik ya da sınırlılık*” olarak tanımlamaktadır (WHO, 1980: 28).

Türkiye’de ise Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü engelliliği; “*Özürlü, doğuştan veya sonradan herhangi bir hastalık veya kaza sonucu bedensel, zihinsel, ruhsal, duygusal ve sosyal yetilerini çeşitli derecelerde kaybetmiş, normal yaşamının gereklerine uyamayan kişiler*” olarak tanımlamaktadır (Türkiye Özürlüler Araştırması, 2002). Burcu’ya göre en genel anlamda *özürlülük*, yeteneklerdeki ve güçteki sınırlanmışlık, kısıtlılık durumuna bağlı olarak bazı faaliyetleri yerine getirememesi ve toplumsal hayattaki rollerini oynayabilmesini ve kabul görmesini sağlayan “ideal-normal” ölçeğinin dışında olmaktır (2007:7). Engelliliğin direkt bağlantılı olduğu medikal durumu kabul etmekle birlikte; ideal-normal ölçeğinin dışında olmak, bir farklılık biçimi olarak gözükmekte ve sosyal yaşamdaki handikabına da gönderme yapmaktadır. Dikmen Bezmez, Sibel Yardımcı ve Yıldırım Şentürk’ün derlemesini yaptığı, Koç Üniversitesi Yayınlarından çıkan, *Sakatlık Çalışmaları* (2011)’nda da yaşanan bu kavram karışıklığını önlemek amacıyla bir terimce hazırlanmış: *disability* sakatlık, *handicapped* özürlü, *impairment* ise yeti yitimi olarak ifade edilmiştir (2011: 27).

Özürlü kavramı, var olan bir sakatlığın o kişinin bir “özür” olmadığı gerekçesiyle, genelde sakat yerine özürlü kavramının kullanılması eleştirilirken; sakat ve özürlü kelimeleri aşağılama, dalga geçme amaçlı kullanımı, oluşturduğu olumsuz anlam sebebiyle yerine engelli kelimesi tercih edilmeye başlanmıştır. Özürlülük şahsi bir yetersizliğe işaret ederken; engellilik toplumsal bir eksikliğe vurgu yapmakta, “engellenmişliği” ortaya koymaya çalışmaktadır. Engellilik bireyin diğerlerinden farklı olduğunu düşündüren etmenlerden ziyade; bu etmenlerin yarattığı sosyal konuma işaret eder. Bu bağlamda engellilik, Burcu’nun da belirttiği gibi biyolojik özelliğinden dolayı toplum tarafından engeli olan bireyin göz ardı edilmesi ya da daha az görünür olmasıyla inşa edilen ve bir *sosyal baskıyı* yansıtan durumdur (2015-2: 319). Engellilik sınırlanmışlığı ve baskılanmışlığı

çağrıştırmakta ve sosyal hayatta ortaya çıkmaktadır. Kısacası engellilik toplumsal olarak inşa edilmektedir. Siebers engelliliğin toplumsal kodların ve normların bedenlere dayattıkları kısıtlamaları güçlü bir şekilde teşhir ettiğini belirterek, tekerlekli sandalye kullananların toplumunda merdiven diye bir şey olmayacağını söyler (2011: 84). Siebers'ın iddiasına daha pek çok örnek eklenebilir. Örneğin; lâllerin dünyasında sözlü mülakatlar, diksiyon dersleri ya da spikerlik mesleği olmayabilirdi, körlerin dünyasında aynalara gerek kalmazdı, sesli betimlemesi olmayan filmler olmazdı, sağırların dünyasında sesli uyarıcılar alarmlar ya da ikaz sesleri olmazdı.

Toplumsal inşa yalnızca engellilerin erişim sorunları, engelliliğe yüklenen anlamlar ve damgalar üzerinden değil, engelliliğin yaratılmasında da etkin rol oynar. Yeti yitimleri, sakatlıklar yine toplumsal süreçler yoluyla üretilmektedir. İş kazaları, yaralanmalar, trafik kazaları, tıbbi yanlışlar, aile içi şiddet, akraba evlilikleri, savaşlar vb. durumlar sakatlığın toplumsal üretimini göstermektedir. İnsanların yaşam koşulları, sosyo-ekonomik durumları, kültürel sermayeleri vb. etkenler, sakatlık sonrası tedaviye, rehabilitasyona, yardımcı araç gereçlere erişebilmesi ise engelliliğin sınıfsallığına vurgu yapar. Engelliği biyolojik, tıbbi bir alana itilerek tanımlanması, bunun bireysel bir problemmişçesine ele alınmasına sebep olarak, toplumsal sorumluluğu hafifletmektedir. Engellilik kişinin kendi “trajedisinin”, “kaderinin” ötesinde, toplumsal olarak üretilen ve inşa edilen bir olgudur.

Engellilik durumu, engelli bireylerin günlük hayatta karşılaştıkları zorluklar belirlenip, özel gereksinimleri karşılandığı takdirde, haklar ve toplumsal eşitlik düzeyinde düzenlemeler sağlandığında toplumsal yaşama uyumları artacak ve “engellilik” durumu, “engellenmişlik” kaderinden bir ölçüde uzaklaşacaktır. Örneğin; bazı ülkelerde özür, engel ya da sakatlık durumuna ilişkin genel bir tanım kullanılmamasıyla birlikte, daha farklı ifadeler kullanılmaktadır. Danimarka’da engelliliği ifade etmek için genel bir ifade kullanılmamakla birlikte; “*yardıma ihtiyaç duyanlara, bakıma ihtiyaç duyanlara ya da özel tedaviye gereksinim duyanlara*” gerekli yardım yapılır ifadesi kullanılmaktadır. İngiltere’de “*özel yardıma ihtiyaç duyan kişiler/people with special needs*”; Norveç’te ise engellilik “*toplumun beklentileriyle bireyin bu beklentilere verdiği cevap arasındaki tutarsızlık*”, Almanya’da ise “*engelli bir insanın yaşam olanaklarını elinden alan,*

kısıtlayan ya da zorlaştıran her türlü önlem, strüktür ya da davranış biçimi” olarak ifade edilmektedir (Heiden, 1996 akt. Tufan, 2002: 38-39). Türkiye’de de Küçükkaraca (2003) ise engelli ve engelliliğe ilişkin birden fazla kavram arasında “*özel ihtiyaç grupları*” ifadesinin kullanılmaya başladığını belirtmiştir. Fakat bu kavramın da çok genel ve yoksul, korunmaya muhtaç, istismara uğramış, desteğe ihtiyaç duyan tüm insanları kapsayan bir ifade olduğunu da belirtmemiz gerek. Tüm bu özel tanımların, dil üzerinde bir değişim yaratma gayesi olduğu gerçektir. Dil değişirse, engelliliğin de değişeceğine inananların sayısı oldukça fazladır. Lakin bu tür değişim çabaları, gerekli diğer hareketlerle(sosyal politikalar, erişim çözümleri, iyileştirmeler vs.) desteklenmediği sürece yetersiz kalacak ve politik doğruculuğun ötesinde değerlendirilemeyecektir.

Sonuç olarak engellilik konusuyla alakalı tanımlama ve sınıflandırma işinin hiç kolay olmadığı açık bir biçimde görülmektedir. Engellilik insana özgü, bireysel bir durum olmanın ötesinde, bir olgu olarak toplumsal, kültürel, politik, ekonomik ve yasal birçok faktörden etkilenmektedir (Çağlar, 2009: 7). Bu sebeple toplumlar, kültürler dönemler arası farklılık, çeşitli disiplinlerde de kendine yansıma bulmuştur. Özellikle insana ilişkin bilimlerin her biri kendi açısından konuyu ele almış ve farklı kavramsallaştırmalar kullanmışlardır. Bu yolda her bir disiplin farklı modelleri benimsemiş ve o modeller ışığında hareket etmiştir. Bu bağlamda engellilik çalışmalarının artması umut verici bir gelişmedir.

2. NORMALLİK

Engellilik söz konusu olduğunda göze çarpan ilk kavramlardan biri normalliktir. Bu sebeple “Norm nedir? , Norm nasıl normale dönüşür? , Normallikten ne anlaşılır?” gibi sorulara cevap vermemiz gerekir. Nitekim Davis de sakat² bedeni anlamak için norma kavramına, normal bedene geri dönmek gerektiğini söyler (2011:187). Sosyolojide norm, Gordon Marshall’ın *Sosyoloji Sözlüğü*’nde “*kültürel açıdan arzu edilir ve uygun olarak değerlendirilen davranışları akla getiren ortak bir davranış beklentisi*” olarak tanımlanmıştır (1999: 533). Normların her zaman

² Çalışmanın genelinde disability kelimesinin karşılığı olarak engellilik kavramı kullanılsa da, kimi yerlerde metne ve çeviriye sadık kalmak adına sakatlık kelimesi kullanılmıştır. Gündelik dilde sakatlık terimi değersizleştirme içeriyor gibi görünse de-ki bu durum politize bir grup tarafından tersyüz edilmiş ve yeniden benimsenmiştir- çalışmamızda böyle bir anlam içermemektedir.

hayatımızda var olduğuna dair genel bir kanı olsa da bu doğru değildir. İlginç bir biçimde “normal”, “normallik”, “normalite”, “norm”, “ortalama”, “anormal” gibi sözcüklerin hepsi Avrupa dillerine oldukça geç girmiştir: örneğin “normal” sözcüğü İngilizceye 1840 civarında girmiş, “norm” kelimesi “modern anlamıyla” 1855’lerde kullanılmaya başlanmış, “normalite” 1849, “normallik” ise 1857’de ortaya çıkmıştır (Davis, 2011: 188). Davis bu kelimelerin ortaya çıkmasını ve yaygınlaşmasını nüfusların tıbbi istatistiğini ortaya çıkarma yolunda istatistik biliminin tıba kaymasıyla yaşandığını ifade etmiştir (2011: 189). Davis’in çalışması normalin inşasıyla engellilerin nasıl norm dışı alana bırakıldığını gösterir. Bunun ötesinde kamu sağlığı adı altında nüfusu norm ve norm dışı olarak kategorize etmenin bir sonraki adımı olarak “öjeni” projesine dikkat çeker, aynı zamanda istatistik bilimi ile öjeni arasında sembiyotik bir ilişki(karşılıklı yarar ve bağımlılık ilişkisi) olduğunu belirtir (Davis, 2011: 193). Bir diğer önemli nokta ise bu ilişkinin tarafını oluşturan ilk istatistikçilerin hemen hemen tamamının buluştukları tek ortak noktanın öjeni yanlısı olmaları ve ilişkinin her iki ucunun da topluma “norm”, “normal beden” kavramlarını sokarak “sakat beden” kavramını yaratmasıdır (Davis, 2011: 192-193).

Hall da normalin ne olduğunu, kime ait olduğunu ve dolayısıyla da kimin dışarıda kaldığını tanımladığını belirtir (2017: 19). Normlar Marshall’ın (1999: 533) ve Davis’in (2011:192) de belirttiği üzere buyurgan olma özellikleriyle, kurallara ve düzenlemeler benzemesi sebebiyle nüfusun çoğunluğunu kendine uymaya, resmi bir statüsü olmamasına rağmen insanları normun içinde kalmaya zorlar. Nitekim istatistiğin yaratmış olduğu hata eğrisi, nüfusu kategorize ederken normun dışında kalanları “sapma” olarak nitelendirmiştir. Bu durumda engelliler, “norm-dışı sapmalar”, öjeni projesinin “kusurluları” olarak damgalanırlar. Dolayısıyla buyurgan ve üstenci tavır sebebiyle normallik, Gramsci’ye bir atıfla bir tür hegemonyaya dönüşmüştür. İdeolojiden daha kapsamlı bir hale gelen “hegemonya” kavramı Hamilton’ın (1987: 8) deyişiyle “...toplumsal, ekonomik, siyasal ve etik meseleler hakkında bir düşünme tarzının ‘doğallığı’” olmuştur (Oliver, 2011: 227). Davis de “normallik hegemonyası” kavramıyla benzer bir yerde konumlanarak, bu durumun “kültürel üretiminin kalbine kadar uzandığını” ve normalliğin “ilerleme mefhumunun, sanayileşmenin ve burjuva iktidarının ideolojik olarak sağlamlaştırılmasının bir parçası” olduğunu belirtmiştir (2011: 207).

Özetlemek gerekirse Davis hayatımıza giren “norm”, “normal”, “normal beden” gibi kavramların “sakatlığı”, “sakat bedeni” yarattığını öne sürer. Engellilik toplumsal olarak üretilmiştir. Ona göre engellilik toplumsal olarak birbirine bağlı iki “modalite” yani *işlev* ve *görünüş* aracılığıyla üretilir (1995 akt. Gleeson, 2011: 364). Bu toplumsal üretim süreci bizi Goffman’ın “damga”sına götürür. Çünkü bir taraf norm-dışı olarak damgalanırken, bir takım değersizleştirmelere maruz kalır. Garland-Thomson da toplumsal cinsiyet, ırk, sakatlık, sağlamlık, cinsellik, sınıf gibi temsil sistemlerinin birbirini nasıl ürettiğini ve etkilediğini sorgularken; sakatlığın da ırk ya da toplumsal cinsiyet kurmacalarına benzer bir biçimde üretildiğini savunur (2011: 523-525).

Kısacası engellilik tıbbın, biyolojinin sonrasında buna dâhil olan istatistikle birlikte; standart, beklenti ve kurallara uymayan “norm-dışı”, “normal olmayan” “sapmalar” şeklinde damgalanmıştır. Burada ilginç olan husus, normal olanın yaratılması için “anormale” ihtiyaç duyulmasıdır. Bunun yanı sıra normalliğin belirlenimciliğinin, tabiri caizse insan eliyle yapılıyor olması da “Kime/kimlere göre? , Hangi döneme göre? , Normalin karar vericileri bu güce nasıl sahip olabiliyor?” gibi soruların akla gelmesine sebep olmaktadır. Keza her daim var olan engellilik olgusunun, neden hala bir sapma, anormallik ya da damgalanacak bir unsur olarak görüldüğü merak konusudur. Normal görülememe sorunu, normallik hegemonyasının dışlayıcı tutumu, bir sonraki başlıkta irdedeceğimiz ableismin sebep olduğu bir durumdur. Üstelik gelecekte neyin normal, neyin norm-dışı olacağı da oldukça muğlaktır. Toplumun engelliliği nasıl tanımladığı ve kimleri engelli olarak adlandırdığı/adlandıracağı, engelli olarak adlandırılan ve adlandırılacak olan insanlar için son derece önemlidir. Dikkat çeken husus ise geçmişte sakatlık/engellilik olarak adlandırılmaya sebep olan(fukaralık, yaşlılık, depresiflik gibi) çoğu durumun günümüzde bu şekilde değerlendirilmemesidir. Ellis Adası’nda³ yaşananlar, göçmenlerin belirlenen normlar çerçevesinde “hastalıklı” ya da “sakat” olarak adlandırılması bahsettiğimiz durumun güzel bir örneğidir.

³ Ellis Adası New York’un Hudson Nehrinde yer alan, yeni gelen göçmenler için bir transfer merkezi, göçmen işlem karakolu, bir “*göç tampon*”u olarak 1892-1954 yılları arası hizmet veren bir adadır. Neredeyse her ulusun ideolojik var oluşu dil, din, ırk, toplumsal cinsiyetin yanı sıra sağlamlık idealleri de barındır; Ellis Adası da Amerikan ulusunun ideolojik temellerini oluşturma yolunda kurmaca bir sağlamlıkla bir ulus kimlik oluşturma projesi olarak karşımıza çıkar (Galusca, 2011). Bkz. Roxana Galusca, “Kurmaca Sağlamlıktan Ulusal Kimliğe: Ellis Adası’nda Sakatlık, Sağlık Muayenesi ve Kamu Sağlığı Düzenlemeleri”, *Sakatlık Çalışmalarına Sosyal Bilimlerden Bakmak*, 2011, 243-265.

Sonuç olarak “norm”, “normal”, “normallik” kavramlarının oluşumu ve gelişimi ilerleme düşüncesinin, sanayileşmenin, kapitalizmin bir sonucu olarak insanları, insan bedenlerini tıbbileştirilmiş çerçeveler aracılığıyla “idealleştirilmesi” ve “kontrol edilmesini” sağlamıştır. Oluşturulan “normlar/normallikler çerçevesi” de istatistikî olarak “sapma”, tıbbi olarak “sakat”, kültürel olarak “sapkın”, “anormal”, “ucube” vb. sıfatlarla damgalanmasına sebep olacak bir biçimde çeşitli insanların hayatlarını son derece olumsuz bir biçimde etkilenmesine sebep olmuştur. Çünkü toplum da içinde bir takım idealleştirmeler ve sağlamlılık ideolojileri barındıran norm ve normalleri içselleştirmiş ve yeniden üreterek bütünleştiricilikten uzak durmuş ve damgalayıcı tutumunu sürdürmüştür. Geçmişten günümüze var olan, kelimenin tam anlamıyla insanlık tarihi kadar eski bir olgu olan “engellilik”, farklı dönemlerde farklı adlandırmalara maruz kalsa da, hala “normal” olarak görülememektedir. Zaman içerisinde engellilere ve engelliliğe ilişkin algının değiştiğini kabul etmekle beraber; “normal dışı” görülmenin hala devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

3. ABLEİSM

Ableism engellilik söz konusu olduğunda araştırmacıların yeni uğrak kavramlarından biridir. Türkçede “sağlamlılık” ya da “sağlam bedenlilik” olarak kullanılsa da, sahip olduğu ideolojik ve hegemonik “aşkın” anlamı gereğince çalışma boyunca ableism kavramının kullanılması uygun görülmüştür. Sağlamlılık işini sağlama alma, garanticilik anlamı taşımaktadır. Fakat able-ism yapabilme yetisine dayandırılan, tam olma halini savunan, engellilerle yönelik önyargı ve ayrımcılığı kapsayan bir kavramdır. Sağlamlılık kavramını kullanmamamızın bir diğer sebebi şudur: ableismde esas olan sağlamlılık değildir, “eksik”, “kusurlu” ve “işlevsiz” olmamaktır. Ableism “bedensel tamlik” hegemonyası olarak imkânsız bir ideali sürekli olarak engelli insanlara dayatır. Fiziksel ve zihinsel durumlardan yola çıkılarak normların inşa edilmesi, hiyerarşik sınıflandırmalar yapılması, daha önce de bahsetmiş olduğumuz üzere oldukça eski ve toplumların genelinde bulunan bir durumdur. Ableism tıpkı ırkçılık, cinsiyetçilik, yaşçılık gibi hegemonyanın çeşitli görünümünün nedeni olan şemsiye bir kavramdır (Wolbring, 2008: 253). Temelde engellilere yönelik ayrımcılığı ifade eden kapsayıcı bir terimdir. Bir üst anlatı olarak

ableism, günümüze uzanan süreçte beden bütüncü, sağlamcı perspektifte biçimlendirilmiş; hayata katılım süreçleri ve pratikleri bir takım stereotiplere yerleştirme çabası üzerinden somutlaşmıştır.

Esas yükselişini kapitalizmin yükselişiyle birlikte kazanan ableism, Sanayi Devrimi sonrası, kamusal alanın sadece “çalışan bireylere” özgüymüşçesine davranılmasıyla beraber; engelli insanları bu emek-meta piyasasından dışlamaya zemin bulmuştur. Makineleri çalıştırabilecek fiziki kabiliyetler ve fabrikaların dayattığı yeni çalışma disiplinleri “sağlam bedenli” ve “sağlam kafalı” bireylerin inşasını beraberinde getirmiş ve toplumsal düalitelerde kayda değer bir değişim yaşatmıştır. Yapabilme, edebilme yetisine yapılan vurgu, bireycilik, kapitalizmin düzen ve denetim arzusu “bedeni” sahneye çıkartmıştır. Bedenin sahneye çıkması, bedenlerin karşılaştırılmasını, sakat beden- sakat olmayan/sağlam beden düalitesini beraberinde getirirken; ableismın inşa edildiği bu düalite, aynı zamanda biz ve onlar, biz ve “öteki”nin yerleştiği uçları oluşturmuştur. Bauman da düalistik yapıların, sosyal kategoriler inşa ettiğini, sosyal kimlik ve aidiyetleri yarattığını belirterek; erkek-kadın, insan-hayvan, yabancı-yerli, normal-anormal, hastalıklı-sağlıklı gibi karşıtlıkların özünde bir ötekilik olduğunu ve anormalin normalin, kadının erkeğin, yabancıнын yerlinin vb. ötekisi olduğunu ifade eder (2003: 26-27). Bedenin “kusurlu”, “eksik”, “işlevsiz” olduğu algısı üzerine kurulu düalitede, ableism açık bir biçimde damgalayıcı ve ötekileştirici rol oynar.

Kapitalizmin yanı sıra tıbbın engelliliğe yaklaşımından da söz etmemiz gerekir. Engelliliğe ilişkin tüm söylemlerim çıkış noktası engelliliği teşhis eden tıba bağlıdır. Engelliliğin ne olduğu zaman içerisinde değişiklik gösterse dahi, hala hakim paradigma medikal söylem üzerine kuruludur ve bu alanda çok daha fazla multi-disipliner çalışmaya ihtiyaç vardır. Engellilik, kronik hastalıklar, hatta yaşlılık hastalıklı ve patolojiyle ilişkilendirilmiştir. Engellilik “yeti yitimi”, “eksiklik”, “işlevsizlik”, “tam olmama hali” ve “anomaliler” üzerinden teşhis edilmiş ve tanımlanmıştır. Tıp dışı literatürde dahi bu kriterler çerçevesinde çalışmalar yürütülmüştür. Nitekim bu tür sınıflandırmalara yer vermeden bir engellilik çalışması yapmak imkânsız hale gelmiştir. Fiziksel, zihinsel, bilişsel, eylemsel açılardan farklılık gösteren, çeşitli araç ve gereçlerle, yardım ve destek hizmetleriyle hayatını sürdüren insanların, norm-dışı olarak damgalanması ve ötekileştirilmesi, toplum

dışına, yalıtılmış alanlara hapsedilmesi daha önce de bahsetmiş olduğumuz süreçlerin sonucudur. Bizzat engelliliği damga olarak görülmesi bahsetmiş olduğumuz bu tanımlarda ve teşhislerdeki anlamlarda saklıdır. Keza dilimizdeki “sakatlık”, “özürlülük” gibi kelimeler de başta sahip olduğu anlamlar, taşımış olduğu ve hala taşımaya devam ettiği olumsuz değer yükü sebebiyle, başta bizzat engelli kişiler tarafından kullanımı reddedilse de, sonrasında feminist hareket de olduğu gibi bu tür kelimelerin taşımış olduğu değerler altüst edilmiş ve benimsenmeye başlanmıştır. Hâkim paradigmalarda dışlayıcı pratiklerden uzaklaşma, erişilebilirlik, destek hizmetleri, herkes için bir çevre tasarımı vb. konularda odaklanmalar yeni yeni vuku bulmaya başlamıştır.

Tıbbın öznesi engelliler, bir yandan da toplumda merakın, korkunun, kendin haline şükretmenin nesnesi haline gelmiştir. Tıbbın söylem ve pratikleri, tanımlama, teşhis, tedavi ve rehabilitasyona yaptığı vurgu, engelliğin “anormal”, “eksik”, “işlevsiz”, “kusurlu” olarak tahayyül edilen bedenlere yerleştirerek toplumda engellilere karşı ableist bir tutumla dışlanmasına ve ötekileştirilmesine sebep olur. Bilhassa engelli olarak nitelendirilmeye sebep olan “kusurları” ortadan kaldırılma, değiştirme ve düzeltme yönündeki müdahale arzusu tıbbın birincil tercihi olmuştur. Bu yöndeki tepkiler ve sonrasında gelişen engelliliğin “yardıma ve destek hizmetlerine muhtaçlık” üzerinden değerlendirilmesi, işlev odaklı anlayış, bedenin adeta bir “makine” olarak görülmesi, engelli insanların “daha az insan” olarak görülmesine neden olur. Engelliğin değiştirilmesi, onarılması, düzeltilmesi gereken bir şeymişçesine verilen tutkulu mücadele isteği toplumda engelli kişilere karşı kültürel hoşgörünün azalmasına neden olmakla birlikte, engelliliğin tedavi olunması gereken bir şey olarak algılanmasını da beraberinde getirir. Engellilik tedavi edilebildiği, düzeltilebildiği kadar düzeltilmeli, müdahale edilemeyen noktadan sonrası ise engelli bireyin kendi trajedisine kalmış bir durum olarak görülmektedir.

Ableism tam da bu noktalarda doğar, bu kanallardan beslenir ve kendini pekiştirir. Toplumsal hayat ve düzen de bu doğrultuda, “engelsiz” ortalama bir insana göre tasarlanmıştır. Engelsiz beden olumlanan beden olarak karşımıza çıkmakta ve kendini olumsuzlanan engelli bedenin yani “öteki”nin karşında konumlandırırmaktadır. Aytemur Sağıroğlu’nun da belirttiği gibi bir insanı “öteki” olarak tanımlamak, onu başka bir şeyin -genellikle de “korktuğumuz” ve

“reddettiğimiz” ve ona “yansıttığımız” bir şey- sembolü olarak görmektir (2017: 154). Daha az insan olarak görülme meselesi, biz ve ötekiler ilişkisi Wendell’in de belirttiği üzere hiyerarşiktir. Bir grup insan kendisinin insanlığa model olduğunu söyleyip, dünyayı kendi ihtiyaçları çerçevesinde şekillendirebileceği daha fazla güce sahip olabilir ve özellikle engelliler ve sağlam, tam bedenliler açısından bakıldığında, bu durumun engelliler açısından “toplumsal”, “ekonomik” ve “psikolojik”, sağlam bedenliler içinse sadece “psikolojik” olarak “ağır” sonuçları olan bir durumdur (Wendell, 2010: 345 akt. Aytemur Sağıroğlu, 2017: 154). Wendell’in bahsettiği bir grup insan olumlanan-engelsiz-bedene sahip olan, toplumda meşru görülen, damgadan uzak olanlardır. Olumsuzlanan-engelli-bedenler ise damgalanmayı tüm veçheleriyle yaşayan, yaşamak zorunda bırakılan, ableism hiyerarşisinde sıkışanlardır. Farklı olarak görülen ve tanımlanan insanlar, farklı tepkilere, farklı muamelelere maruz bırakılırlar. Parçası oldukları toplumun herkese olağan ve sıradan bir biçimde bahsettiği “kabul”, engelli insanlar için çaba saf etmesi gereken bir şey haline gelir.

Oysa engelli bir insan olmak, engelli olmamak kadar ihtimal dâhilinde, şansa bir durumdur. Beyaz olmak, güzel olmak, sağlıklı olmak olasılık meselesidir ve kontrolümüz dışındadır. Buna rağmen sahip olduğumuz veya olamadığımız şans faktörü tamamen göz ardı ederek, diğer insanlara karşı tutumlarımızı ve davranışlarımızı sergileriz. Buradaki husus “Sonradan da engelli olunabilir” söylemi değildir; hali hazırda bu söylem oldukça problematiktir. Bir nevi korkutma içerir ve tehditvâri bir biçimde empati yaratmaya çalışır. Oysa normallik hegemonyasının ötesinde herkesin farklı şartlarda ve durumlarda dünyaya geldiği düşüncesinden kabulünden hareketle pek çok kolaylaşabilir. Fakat bu söylemin doğru bir yanı da vardır; “sağlam bedenlilik statüsü” hiçbir zaman kalıcı değildir, aslında herkesin çeşitli engelleri vardır, engellilik herkesin yeterince uzun yaşadığı takdirde bir gün bedensel olarak da taşıyacağı bir kimliktir (McRuer, 2011: 558).

Lakin yapabilirliğe dayalı önyargı ve pratikler o kadar kökleşmiştir ki, dışlayıcı ve ötekileştirici gayeler uğruna kullanımı neredeyse hiç sorgulanmamakta, hatta gerçekleştirilememektedir (Wolbring, 2008: 257). Ableisme karşı bilinçsiz bir kabul söz konusudur. Ableism o kadar bilinç dışı bir biçimde hayatımızdadır ki, bir nevi görünmezlik peleriniyle hayatlarımızda dolaşmaktadır. Görünmezlik peleriniyle

aramızda dolaşan, hiyerarşik düzenini oluşturan ableism, engellileri de toplumsal sahnede görünmez kılmakta ve özel-yalıtılmış-alanlara hapsedmektedir. Kendi trajedisine, yalıtılmış alanlara hapsedilen engelli bireyler konusunda bir diğer önemli husus ise ableism ve damganın yüküyle mücadelede üretilen ve dayatılan kalıp yargı ve pratikleri içselleştirme tehlikesidir. Damganın özünde de bu içselleştirme yer alır; kişi öyle olmasa dahi sürekli maruz kaldığı birtakım ableist düşünceleri içselleştirebilir. Böylece sosyal yapıdaki eşitsizlikler, statik halde süregelen kabullerin içselleştirilmesi ve sosyalizasyonda kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla oluşmaktadır (Kaya Erdem ve Karakoç, 2019: 150). Toplumsal süreçlerde, bahsettiğimiz üzere geçmişten günümüze uzanan süreçte her daim varlığını koruyan ableism, yeniden üretim süreçlerinde de varlığını sürdürür. Toplumu yansıtan, dönüştüren, yeniden üreten ve pekiştiren bir medya aracı olarak sinemada da, bu ableist tutuma şahit oluruz. Engellilik temalı filmlerin genelinde eksiklik-tamlık, sağlamlık-engellilik gibi düalitelerin üstüne kurulu anlatılar izleriz. Engelliliğin toplumsal bir inşa olduğu ön kabulünden hareketle, toplumu ve toplumsal çevreyi, engelleyici yapıları, olumsuz önyargı ve kalıp yargıların değişimi veya ortadan kaldırılması; engelliliği bir kusur, eksiklik ya da özürlülük hali değil, kabul edilmesi ve saygı duyulması gereken, farklı bir duruma sahip olma hali olarak görülmesiyle birlikte ayrımcı ve eşitsiz toplumdan uzaklaşmak mümkündür.

4. ENGELLİLİK KÜLTÜRÜ

Engellilik çalışmalarının çoğu engellilerin senini içermediği gerekçesiyle eleştirilir. Bundan hareketle özellikle sosyal bilimlerde engelli perspektifini anlamaya ve engellilik kültürü bağlamında ele almaya çalıştık. Engellilik kültürü özellikle son dönemde literatürde öne çıkan bir konu haline gelen, önemli bir alandır.

Engellilik kişinin bedensel ve bilişsel özellikleriyle, yaşadığı toplum arasındaki etkileşimin yansımasıdır ve kültürel bir tanımlamadır. Çeşitli toplumlarda çeşitli anlamlar atfedilir. Kişinin bedensel ya da bilişsel olarak sahip olduğu ya da olmadığı özellikleri onun engelleyicisi değildir, ancak yaşadığı toplumun bu birtakım özellikler dolayısıyla kişiye yüklediği anlamlar onun etiketlenmesine ve damgalanmasına neden olarak kişinin engelleyicisi haline gelir (Burcu, 2011: 37). Dolayısıyla engellilik olgusunu kültürden bağımsız ele almak oldukça yanlış

olacaktır. Engellilik kültüründen bahsetmeden önce kültürün de, engellilik gibi karmaşık ve tanımlaması güç bir olgu olduğunu belirtmek gerekir.

Kültür kavramının üzerinde bir fikir birliği bulunmamasına rağmen, en temel anlamıyla kültür, toplumda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır (Marshall,1999: 442). Williams’a göre kültürün tanımlanmasında üç ana kategori bulunur. Birincisi evrensel ve kültürel değerler çerçevesinde insan mükemmelliğinin gelişim sürecini veya konumunu belirten bir ilke, ikincisi çeşitli biçimlerde kayıt altına alınmış insan düşüncesi ve deneyimlerinden doğan her türlü düşünsel ve imgesel yapının bir çeşit belgesi ve son olarak kültür, toplumsal bir perspektifle, kurumlardan günlük yaşama kadar birçok alana ilişkin temel anlam ve değerlere vurgu yaparak belirli bir yaşam tarzını ifade eder (William, 1998: 48 akt. Erten ve Aktel, 2017: 82-83). Özetlemek gerekirse kültür, insanlık tarihinde yapıp edilenlerin toplamı, bir çeşit toplumsal hafızayı yansıtan bir belgedir. Ayrıca yaşamı ve yaşam biçimini şekillendiren, değerlerin, inançların, davranış ve deneyimlerin toplamı bir tür yaşam tarzıdır.

Engellilik kültürü için de bu iki ana kaynak geçerlidir. Engellilik kültürünün oluşmasına yönelik ilk kaynak, engelli kişilerin yaşadıkları toplumda onlara engelsiz kişiler tarafından atfedilen kültürel anlamların tamamıdır, ikincisi ise engelli kişilerin kendi deneyimleriyle şekillenen ve kendilerine bizzat yükledikleri kültürel anlamlardır (Burcu, 2015: 121). İki kaynak da birbiriyle iç içe geçmiş ve birbirinin belirleyicisi olan kaynaklardır ve şüphesiz sadece engelliler için değil, tüm gruplar içinde bu döngü geçerlidir. Engellilere diğerleri tarafından atfedilen kültürel anlamların bulunduğu ilk kaynak aynı zamanda engelli birey-kültür ilişkisini ortaya koyar. Özellikle ilk kaynakta kültür-engellilik ilişkisinde, yapılandırılmış olan eşitsiz ilişkileri ve bu ilişkilerin yeniden üretimini, süreç içindeki damgalama süreçlerini ve eşitsiz ilişkilerin oluşmasının nedeni ableismi görürüz. İkinci kaynak ise kısaca kişilerin kendi kendilerine yükledikleri anlamlar, değerler neticesinde, ortaklaşa paylaştıkları deneyimler, pratikler ve davranış biçimlerinin bir toplamının çıktısı, bir yaşam biçimidir. Onlara başkası tarafından atfedilmeyen kendilerinin oluşturdukları kültürel kimliklerin bir toplamıdır. Yaşam biçimi olarak “engellilik kültürü”, literatürde kendine yeni yeni yer bulmaya başlamış taze bir alandır. Bu bağlamda engellilik kültürü olarak biz de bu başlıkta ikinci alanı ele alma gayesindeyiz.

Bauman birçok toplumun ve grubun, düalistik zıtlıkları sosyal kategoriler olarak inşa ettiğini, sosyal kimlikleri ve sosyal aidiyetleri ortaya çıkardığını belirtir (2003: 26). Engelliler de bu doğrultuda düalistik zıtlıklarda sınıflanan bir grup olarak, özünde bölme ve ayırma anlamına gelen sınıflandırmanın, dâhil etme ve dışlama eylemleriyle karşı karşıya gelirler. Bu bağlamda aynı toplumda yaşayan ancak yaşam koşulları itibariyle ayrı birtakım düşünüş, davranış ve değerlere sahip, farklı gereksinimlere sahip olması bağlamında engellilik kültürü bir çeşit alt kültür olarak tanımlanabilir.

Engellilik kültür ilişkisinde son durak ve yeni engellilik kültürünün en önemli parçası ise “kimlik” meselesidir. Kültür kimliğin belirleyicisi ve bu kimliği tanımlayan özellikleri sağlayandır (Erten ve Aktel, 2017: 83). Engelli bireylere ilişkin olumsuz kültürel tanımlamalar, affetmeler, değerlendirmeler, önyargı ve kalıp yargılar zamanla engelli bireyin kendisine ilişkin düşüncelerini de olumsuz yöne etkilemeye başlar (Burcu, 2015: 121). Damganın özünde de yer alan bu içselleştirme problemi, kişinin kendini yaşadığı toplumdan giderek soyutlamasına ve ayrıksı bir konuma yerleştirmesine neden olur. Bauman’ın da bahsettiği düalistik zıtlıklar temelinde bir sınıflandırma yapmanın getirmiş olduğu dâhil etme ve dışlama süreçleriyle, damganın içselleştirilmesi el ele gezen süreçlerdir. Nitekim engelliler de ayrı bir sosyal grup olarak karşımıza çıkar ve sosyal kimliklere sahiptirler. Engellilerin sosyal bir grup olduğundan hareketle, bu sosyal grubun ortaya koyduğu ve egemen kültürden farklılaşan kültürel özellikler de yeni engellilik kültürünü oluşturur.

Engellilik kültürü, engelli kişilerin kendi yaşam tecrübeleriyle edindikleri, bu tecrübeler doğrultusunda şekillendirdikleri, kendilerine özgü davranışların, değerlerin, inançların, toplamını yaşam tarzlarının ifade eder. Engelli bireyin tüm yaşamı boyunca edindiği her şey kültürel kimliğinin yaratıcısı haline gelir. Diğerleri tarafından engellileri tanımlamada kullanılan bütün ifadeler, mevcut önyargıların ve stereotiplerin devam etmesini sağlar. Engelli kişilerin temsil biçimleri hangi kanaldan olursa olsun (medya, sinema, edebiyat vs.), toplumun engellilere bakışını yansıtırken, engelli olmayan başkaları tarafından egemen görüşün hâkimiyetinde ableist tutumun devamına da sebep olmaktadır. Bir süre sonra temsil biçimleri engelli kişilerin kendileri hakkındaki görüşlerini etkilemeye başlar. Olumsuz

etkilenmeler, çoğu zaman kişinin kendini soyutlamasına, toplumdan izole olmasına ve sosyal hayata katılım süreçlerinde zorlanmaya sebep olarak bir kısır döngü başlatır. Zira temsil biçimleri aynı zamanda engellilik yaklaşımlarını yeniden üretendir. Bir çözüm üretme çabası arıyorsak, bu yeniden üretim alanlarındaki temsil biçimleri incelenmesi gereken kilit alanlardır.

Barton bu olumsuz kısır döngünün kırılabilmesi için mücadeleler için engelli bireylerin güçlü bir pozitif kimlik imajı kurmaları ve sürdürmeleri gerektiğini, özsaygı, özgüven ve dayanışma geliştirmeleri gerektiğini belirtir (1998: 58 akt. Burcu, 2015: 121). Barton'ın belirttikleri damgayı içselleştirme tehlikesinden kaçınmanın ve damgayı etkisiz kılmanın en etkili yolu gibi durmaktadır. Nitekim engelli hareketi de buradan hareketle doğmuştur. Engelli bireylerin bilinçlenerek ortak yönlerini bulması ve bunlara sahip çıkması ve benimsemesi Polat'a (2011) göre *engelli bireyin bakış açısıyla şekillenen engellilik kültürü*, Burcu'ya (2015) göre ise *yeni engellilik kültürü* olarak isimlendirilmiştir.

Toplum içinde var olma mücadelesi, diğer herkes gibi “normal” görülme arzusu, farklı gereksinimlerinin karşılanması ve kendilerini ifade etme noktasında; paylaştıkları, benzeştikleri ortaklıklar temelinde oluşan engellilik hareketi, engellilik kültürünü oluşmasına öncülük etmiştir. Davis her toplumsal hareketin iki dalgadan oluştuğunu belirtmiştir (2011: 502):

- Birinci dalgada baskıcı rejimin kullandığı olumsuz tanımlar karşısında, varlığını kabul ettiren, normalleştiren ve olumlulaştıran bir kimlik vardır.
- İkinci dalga ise oluşturulmuş ve benimsenmiş bu üst kimliğin içinde büyüyen yeni kuşağın, kendini inceleme, grup içinde çeşitlilik bulma ve kimliği daha nüanslı hale getirme yolundaki mücadelelerini kapsar. Çoğu hareket bu aşmada çatışmaya başlar.

Engellilik hareketi, ortak sosyo-politik gayeler çerçevesinde oluşan, grup dayanışmasıyla, çeşitli ayrımcılık ve dışlamalara karşı bir harekettir. İlk dalgada egemen yargılara, olumsuz kültürel tanımlamalara karşı bir duruş ve varlığını “normalleştirme” yolunda mücadeleler içerir. Engelli olmayan başkaları tarafından üretilen olumsuz tanımlamalar, çoğu zaman benimsenerek alaşağı edilmeye başlanır. Bu bağlamda sakat vb. kelimelerin benimsenmeye başlanarak, engelli kişilerce tekrar

kullanılma buna örnektir. Polat'ın da belirttiği üzere engellilik hareketi, özellikle 1960'lı yılların İngiltere'sinde, kendileri de engelli olan Oliver ve Finkelstein tarafından yürütülmüştür (2011: 38). İngiltere'de doğan ve yayılan hareket, engelliliğin görünürlüğünün artmasına yardımcı olmuş, engellilik çalışmalarının artmasını sağlamıştır. Özellikle sosyal bilimler alanında beden ve engellilik çalışmaları ciddi oranda ivme kazanmıştır. Görünürlüğün artması ve devamında gelen normalleşme süreci, başkaları tarafından şekillenen engellilik kültürü yaratan önyargılarda da kırılmalar yaratmıştır. Nihayetinde engellilik hareketi, başkaları tarafından şekillenen engellilik kültüründen, engellilerin kendi bakış açısıyla şekillenen bir engellilik kültürü yaratmıştır.

5. ENGELLİLİĞE YAKLAŞIMLAR

Engellilik üzerine yapılan tartışmalar, konuya ilişkin farklı perspektifler, akademik çalışmalar farklı modellerin oluşmasına sebep olmuştur. Oluşturulan modeller engelliliği açıklamaya ve engelli bireylerin sorunlarına çözüm önerileri sunan çerçevede şekillenmiştir. Bu modeller zaman zaman birbirini desteklese de, farklı uçlarda yaklaşımlar da olduğu görülmüştür. Bu bağlamda geçmişten günümüze dört temel model ele alınmıştır.

5.1. Ahlaki/Moral Model

Bilinen ilk ve en eski engellilik yaklaşımıdır. Engelliliğin moral olarak değerlendirilmesi Antik Çağdan Orta Çağa kadar benimsenmiş ve egemen görüş olarak hüküm sürmüştür. Moral modele göre engellilik, işlenen bir günahın sonucu, safi bir kötülük olarak görülür. Antik Yunan ve Roma'da engellilik kötü ruhlar, cadılık, büyü, hak edilmiş ceza gibi konularla ilişkilendirilmiş, genel olarak kötü bir biçimde algılanmış ve genel itibariyle sosyal boyutundan ziyade dönemin ahlak anlayışıyla konuya yaklaşılmıştır (Çetin, 2016: 170). Dini ve ruhani bakış açısının egemen olduğu yaklaşımda engellilik, insanlara ahlak dışı yaşamın bir sonucu olarak tanrı tarafından verilen bir ceza ya da lütuf olarak değerlendirilmiştir. Engellilik *şeytanın* ve *kötülüğün* bir yansıması, dışı vurumu olarak ahlaksızlığın sonucu olarak görülmüştür. Uzun dönemler boyunca hüküm süren bu yaklaşım engelliliğe karşı

olumsuz algıların da kökenini göstermektedir. Ahlaki/moral model yerini bireyin engeli odaklı açıklamalar getiren medikal modele bırakmıştır.

5.2. Geleneksel Bireyci Medikal Model

20.yüzyılın başlangıcında ahlaki moralden uzaklaşmaya başlanmış ve medikal model etkili olmaya başlamıştır. Engelliliği sağlık durumundaki bedensel patolojik bir bozukluk, problem veya işlev kaybı olarak ifade edilmiştir. Engellilik, hastalık, travma ya da herhangi bir sağlık probleminin sebep olduğu, tedavi edilmesi ya da bakım görmesi gereken bir problem olarak görülmektedir. Medikal modele göre engellilik, tedavi veya bakım hizmetleriyle daha “normal” bir hale getirilerek, engelli bireyler toplumsal hayata daha kolay uyum sağlayacak ve kabul görecektir. Tedavi, rehabilitasyon ya da bakım, her engelli bireyin istediği veya isteyeceği bir şey olarak görülmüştür.

Model *tıbbi, medikal, biyo-tıbbi* ya da Burcu’nun ifadesiyle en genel anlamda *geleneksel bireyci medikal(traditional individualistic medical model)* model olarak da adlandırılmakta; engelliliği bireye bağlı bir deneyim olduğunu tezine bilimsel meşruluk kazandırma çabasında tıbbi kullanmaktadır (Burcu, 2015: 23). Model göre engelli bireyin psikolojik ve tıbbi iki temel nokta üzerinden şekillenir (Burcu, 2015: 28):

- Birincisi engelli bireyin kendisi(fiziki ve zihinsel durumu) üzerinde durulması ve engellilik ‘problemi’nin bireyle özdeşleştirilerek adeta içine yerleştirilmesidir.
- İkincisi engellilik problemlerinin nedenine önem verilmesidir.

Bu temel noktalardaki dikkat çeken ortak nokta bireyin engeliyle yalnız bırakılmasıdır. Bireyin engelinde çevresel ve sosyal etmenlerin yok sayılmasıdır. Bu etmenler geleneksel bireyci medikal modele gelen eleştirilerin en çok yoğunlaştığı yer haline gelmiştir.

Başlangıçta Dünya Sağlık Örgütü’nün(WHO) ve onun uzantısı olan ICIDH(International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps) uzun bir süre medikal yaklaşımı benimsemiştir. Bu yaklaşım tarafından üretilen ‘normal-anormal’, ‘sağlıklı-hasta’, ‘sağlıklı-engelli’ gibi dikatomiler ve yukarıda belirttiğimiz

diğer nedenler sebebiyle bizzat engelli insanlar tarafından kurulan BCODP (British Council of Organisations of Disabled People/İngiliz Sakatlık Örgütleri Konseyi) ve DPI (Disabled People International/ Uluslararası Engelli Bireyler Ağı) tarafından reddedilmiştir (Barnes, 1998: 67).

Geleneksel bireyci medikal modelde, ahlaki modelin izdüşümlerini görmek mümkündür. Ahlaki model engelliliği şeytana, kötülüğe, cadılığa bağlarken; geleneksel bireyci medikal model bozukluk ve sakatlıkla eş değer görülmekte ve engelli birey ‘aciz’, ‘yetersiz’, ‘anormal’ olarak tanımlandığı için olumsuz, kötü bir noktaya çağrışım yapmaktadır. Bunu yaparken ‘ahlaki çöküş’ün yerine ‘patoloji’yi koyar. Modele göre normal-anormal ikililiği oluşmakta ve birey engeliyle bireysel olarak mücadele etmek, topluma katılmak için ekstra bir çaba(tedavi, rehabilitasyon vb.) harcamak zorunda bırakılmaktadır. Engelli “birey”, olduğu haliyle toplum için kabul edilebilir gözükmemekte; “normalleştirilemeyen” engelli bireyler ise koruma politikaları çerçevesinde daha izole bir hayat sürmektedir.

Burcu’ya göre bu modele göre engelliliğin özünde, engelli insanlarda bir şeylerin ters gittiği düşüncesi yer almakta; engelli bireylerle karşılaştırma yapıldığında ‘aşağılık’, ‘bozukluk’, ‘patoloji’ ve ‘sapma’ olarak görülmesinde belirgin bir normatif boyut bulunmaktadır (2015: 24). Engelli birey her ne kadar *engeli*ni, *engellenmişliği*ni aşmaya, farklı beceriyle, yetenekleriyle var olsa da değersiz bir gruba ait olacaktır. Albert de benzer şekilde engelliliğin tıbbi olarak kavramsallaştırılmasını, zamanla sosyal olarak tasarlanabilir, engelli bireylerin ise “damgalanabilir” hale geldiğini vurgulamıştır (2004: 2). Bu bağlamda engelli bireyler zorluk çeken, anormal, hasta, yardıma/desteğe muhtaç bağımlı objeler şeklinde algılanmakta; dolayısıyla sosyal dışlanmaya maruz kalmaktadır. Hali hazırda kör, sağır, lal, akıl hastası, felçli gibi tanımlanan engelli insanlar geleneksel bireyci medikal model üzerinden tıbbi bir meşrulukla damgalanmaya açık bırakılmışlardır. Bu noktada Goffman’ın damgalanma sürecinde merkezi olarak ayırdığı iki boyut da aktif olarak işlemektedir (2014):

- İtibarsızlaştırılabilir biri olmak veya itibarsızlaştırılabilir bir vasfa sahip olmak,
- Bu vasıf üzerinden muhtemelen kişiyi ‘anormal’ olarak tanımlamaya götüren bir yargıda bulunmak.

Goffman engelli bireylerin toplumda “kayda değer bulunmayan”, “itibar edilmeyen”, “değer gösterilmeyen”, “ikinci plana itilen”; her fırsatta “farklı” olduğu vurgulanan birer *damgalı* olduklarını belirtmiştir(2014). Özellikle ne tam sağlıklı ne de tam olarak hasta olarak ifade edemeyeceğimiz engelli bireyler, tanımlanamaz, sınıflandırılmayanlar olarak arafta kalmışlığın simgesi *damgayla* baş başa bırakılmıştır.

Sahip olunan engel sebebiyle damgalanan birey, kültür taşıyıcısı olma ihtimalini de yok eden bir niteliğe de kaybeder. Zira damga kültürün taşıyıcı olma niteliğini yok eden bir yapıya sahiptir; Levi-Straussçu açıdan “*var olan çizginin ihlali*”, Simmel’in “*yabancıdır*” (Goffman, 2014 iç. Ünsaldı, 2014: 18). Yani engelliler damgayla birlikte tam da medikal modelin onu tanımladığı yerdedir. Yaratılan dikatomilerde normal-anormal, normal-damgalı, sağlıklı-engelli bazen gruba ait bazense değildir; ama varlığıyla diğerini tanımlayan, yapılandıran konumdadır. Örneğin; engelli birey birçok açıdan sağlıklı sayılabilir ama sahip olduğu engel sebebiyle asla *tam sağlıklı* grubunda yer alamayacaktır, benzer bir biçimde *hasta* olarak da tanımlamaz, çünkü hastalık çoğu zaman geçici bir durumdur. Kültürün taşıyıcısı olma görevi “normal” ve “sağlıklı” olan toplumun üyelerine verilen bir “ayrıcalık” gibidir. Geleneksel bireyci medikal modelde ise engelli birey asla tam olarak “normalleştirilemeyeceğinden” bu “ayrıcalığa” sahip olamaz. Modele gelen pek çok eleştiri de buradan kaynaklanmaktadır.

Modele göre engelli bireyler hiçbir zaman tam olarak toplumun, kültürün bir parçası olarak görülmezler. Yalnızca bireyin engeline odaklanarak, engeli bireyin bir “problemi” olarak gören, sosyal çevrenin etkisini yok sayan geleneksel bireyci medikal model, açıklamalarının tek yönlü ve yetersiz kalması sebebiyle zamanla terk edilmiştir. Geleneksel bireyci medikal modele alternatif radikal bir model olarak sosyal model ortaya çıkmıştır.

5.3. Sosyal Model

Engellilik Hakları Hareketi’nin ivme kazanmasıyla birlikte geleneksel bireyci modele tepki olarak ortaya çıkmıştır. V.Finkelstein (1980) ve Michael Oliver (1990) medikal modelin hegemonyasına karşılık, bir sosyal bilim meydan okuması olarak

1980’li yıllarda, kendi engellilik sosyal modelini geliştirmişlerdir (Allen, 2004: 490). Böylece geleneksel bireyci medikal modelin tek yönlü, tıbbi perspektiften ele aldığı engelliliğe, engellilerin de daha çok benimsediği, sosyal bilimci bir perspektif kazandırılmıştır. Engellilik bireylere yıkılan, bedensel patolojinin alanında incelenen bir konu olmaktan çıkmış; sistematik dışlamalara maruz kalan, damgalanan, topluma katılama yolunda sosyal sistem tarafından engellen bir grup olarak görülmeye başlanmıştır. Şüphesiz engellilik hareketinin bu radikal modelin oluşmasında rolü büyüktür.

Sosyal model bireyin eksiklerini, yetersizliklerini, “sorun”larını odağına almak yerine; sosyal, kültürel, ekonomik ve çevresel “engellerin” engelli bireylere dayatıldığı ve dezavantajlı duruma düştüklerini ileri sürerek bireyselleştirilmiş tıbbi anlayışa radikal bir biçimde karşı çıkar. Modele göre engellilik, toplumun yarattığı bir şey, yeti yitimi olan insanlarla sakatlayıcı-engelleyici bir toplum arasındaki ilişki olarak tanımlanırken; medikal model bireysel bir kusur olarak tanımlar (Shakespeare, 2011: 53). Sosyal model engelliliğe daha bütüncül bir açıdan bakar ve engeli sadece sağlık ve patolojik açıdan değerlendirmez. Sosyal model engelliliğin önyargı, ayrımcılık, sosyal dışlanma temelinde, bireylerin toplum aracılığıyla “engellileştirildiğini” öne sürer. Engellilik artık bireylerin bir sorunu olarak değil, noksanlığa sahip bireylerin toplumsal hayata tam anlamıyla adapte olmak için karşı karşıya kaldıkları engeller açısından değerlendirilmektedir (Giddens ve Sutton, 2014: 310). Geleneksel bireyci medikal modelin bireysel anormallik varsayımlarından ve tedavinin önceliğinden farklı olarak, sosyal model tıbbi müdahaleyi reddetmemekle birlikte; bozukluğun(impairment) normalliğini örtük bir biçimde kabul eder(Allen, 2004: 3). Engelliliğin toplumsal olarak nasıl üretildiğine ve inşa edildiğine odaklanan sosyal model, içinden çıktığı engellilik hareketinin de tesiriyle, engellilik tartışmalarının ve çalışmalarının odağını biyotıbbın egemenliğinden kaymasına, hak ve sosyal-politikalar yönüne kaymasını sağlamıştır. Sosyal model engelli bireylerin toplumsal konumlarının marjinalleşmeye başlamasıyla gelişen ve engelliliği etkileşimler çerçevesinde ele alarak, engelli olmaya ilişkin sosyal ve kültürel tanımların ve anlamların değişmesinde öncülük eden bir paradigma olmuştur (Dewsbury, Clarke vd. 2004: 2).

Engelli insanların fizyolojik nedenlerle işlevsel bozuklukları olması sosyal modelde, Allen'nın da belirttiği bir biçimde “normal” bir durumdur; birlikte asıl engel günlük hayattaki her şeyin engelsiz insanlar düşünülerek planlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Toplumsal hayat, insanlık tarihinden beri var olan engelli insanlar için düzenlenmemiştir. Engellilik toplum aracılığıyla getirilen bir sınırlama gibidir. Bu sınırlama, Goffman'ı açıdan bakıldığında toplum sahnesinde oynanan oyunda, engelli bireyleri arka plana itmek demektir. Filmlerin esas karakterleri engelli bireyler olamazlar; genellikle ikincil, kötü ve acınası rollere hapsedilirler. Fakat sosyal model buna karşı çıkar. Engelli bireylerin, tıpkı diğer bireyler gibi toplumsal hayatın ana sahnesinde yer alması gerektiğini savunan model, sinemada da esas karakterlerin engelli olabileceklerini savunur.

Sosyal model engelliliği, engelleyici çevre bağlamında yeniden tanımlayarak; engelli bireyleri itilmiş olduğu sınırlı konumdan çıkartıp engelsiz bireylerin sahip olduğu haklara, imkânlara erişmeleri yolunda yeniden konumlandırmayı amaçlamaktadır. Engelli bireylerin kısıtlılıklarını, yetersizliklerini ön plana çıkarmak, teşhir etmek, bireysel yargılamayla başlayıp, kurumsal ayrımcılığa varan bir noktaya getirmiştir (Oliver, 1996: 33). Bu bağlamda erişilemez hizmetler, binalar, iş imkânları, eğitim gibi engelli bireylerin günlük yaşamında büyük yer kaplayan bu tip bariyerler yeniden düzenlenmeye ve ortadan kaldırılması yolunda adımlar atılmıştır.

Burcu'nun da belirttiği gibi sosyal modelde vurgu engelliliğin kabul edilmesi gerektiğidir; reddetmek veya inkâr etmek, engellilik olgusunu toplumun dışında tutmak mümkün değildir (2010: 71). Engelliliği sadece bireyin fiziksel ya da bilişsel eksikliklerinin veya farklılıklarının bir sonucu olarak açıklamayan sosyal modele göre toplumsal olarak üretilmiş engelliliği anlamak için engelliliği kültürel olarak nasıl oluşturulduğunu anlamak gerekir. Her toplumunda engelli olmayan bireylerin engelliliğe ilişkin algıları, tutumları ve tepkileri sonucunda kültürel farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Sosyal model engelli bireyin deneyimleriyle yakından ilgilenmektedir. Objektif bir olgudan öte, engellilik sosyal etkileşim ağında anlamını bulduğu için sosyal çerçevede tanımlanmıştır. Dolayısıyla sosyal bilimlerde, özellikle son dönemlerde sosyolojide bu tür çalışmaların arttığı gözlenmiştir. Bu çerçevede engelliliğe ilişkin sosyolojik tartışmalarda, toplumda diğerlerinden farklı olarak

görülen engelli bireyleri “etiketleme, damgalama, sosyal izolasyon, sosyal uyum, sosyal içerme-dışlama” gibi merceklerde analiz etme çabasına girilmiştir.

5.4. Alternatif Modeller

Genel anlamda iki ana akım modelleme bulunsa da, engellilik konusunu farklı bakış açılarıyla anlamaya ve açıklamaya çalışan, farklı kavramsallaştırmalarla ele alan yaklaşımlar bulunmaktadır. Özellikle sosyal model çatısı altında şekillenen birçok yaklaşım bulunmaktadır.

Bütüncül bir bakış açısıyla sosyal modelin üstüne inşa edilen ***hak temelli model***, engelliliği insan hakları ihlallerinden kaynaklanan bir eşitsizlik sorunu olarak görmekte ve engelli insanları “yardım nesnesi” değil, “hukuk öznesi” konumuna gelmelerini savunmuşlardır. Engelli bireylerin birer merhamet nesnesi olarak değil, hak sahibi öznel olduklarının hatırlanmasında *insan onuru* kavramı büyük bir etken olmuştur (Çelik, 2016: 232). Temel insan hakları engelli- engelsiz fark etmeksizin herkes için geçerli olmalıdır. Bu düşünce değişimi 21. yüzyılın ilk insan hakları belgesi olarak kabul edilen “Birleşmiş Milletler Özürlü Kişilerin Hakları Sözleşmesi” ile zirveye tırmanmıştır. Tüm bireylere hizmet götürme sorumluluğunun hâkim olduğu fıkriyle birlikte, engelliliğin toplum ve engelli olmayan bireyler için dizayn edilen çevre şartlarından kaynaklandığı kabul edilmektedir (Drake, 1999: 36).

Sosyal modelin alt dallarından ilki sayılabilecek ***sosyal inşacı modele*** göre engellilik toplumsal hayatta edinilen deneyimler sonucu inşa edilmektedir. Toplumsal bakış açısında “engelli birey” olma tanımlaması bir sosyal inşa sürecinde gerçekleşmektedir. Modele göre, sosyal tutum ve kurumlar beden gerçekliğinin belirlenmesinde biyolojik olgulardan çok daha fazla etkili olmakta ve sosyal temsillerin engelli beden yapısını belirlemekte, kendilik bilinci de bu belirlemeye bağlı olduğunu belirtmektedir (Siebers, 2001 akt. Burcu 2010: 74). Engelliliğin sosyal inşası yaklaşımında, engellilik tanımlamalarının ve ortak duygu, düşünce ve pratikler ile uzmanlaşmış bir meşrulaştırma içinde engellilikle ilgili genel kabullerin nasıl şekillendiği üzerinde durulmaktadır (Barton, 1996; Darke, 1994; Corbett, 1994 akt. Burcu, 2006: 70). Belirli bir toplum ya da belirli bir sosyal bağlam içinde kültürel olarak gömülü söylemler, engelliliği baskılı/etiketlenen/damgalanan

yaşantısını inşa etmekte ve bu şekildeki inşa engelliliğin sosyal yapı ve pratikler içerisinde yorumlanmasını sağlamaktadır (Burcu, 2006: 70-71). Gizli, gömülü anlamların, kültürel tanımlamaların araştırılması damgalanma, etiketlenme riskini aza indirecek, toplumsal bağlamda yeniden inşa süreçlerinin oluşmasını sağlayacaktır. Sosyal inşacı model içerisinde birçok konu tartışılırken; “engelli bireylerin kendi bakış açıları” çerçevesinde değerlendirilmesi fikri öne çıkmıştır.

Seksenli yılların ikinci yarısından beri tartışılan bu modelin adı **otonomi modelidir**. Model her insanın kendi yaşamını kendisi belirlemesi gerektiğini kabul ederek (independent living); profesyonelleştirilmiş pedagojik, nesneye ve hasara yönelik rehabilitasyonu reddeder (Tufan, 2002: 39). Otonomi modelinin oluşmasından önce, hak temelli modelin şekillenmesinde büyük rol oynayan en önemli kavramlardan biri *insan onuru* kavramıdır. Engellilerin yaşamında otorite ve yönlendirme hep başkalarının onlar adına kullandığı bir güç olmuştur; ancak hayatta gelişmiş bir yaşam kalitesi için anlamlı tercihler yapabilmek, yetkin olmak, özerklik ve bağımsızlık, gerekmektedir (Polat, 2011: 48). Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Beyannamesi’ne dayanarak, her bireyin kendi yaşamını kendi şekillendirmesinin doğru olduğu düşüncesinden hareket eden modelde, dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, insan onurunu direkt olarak otonomiyle ilişkilendirilmesinin yaratabilecekleridir. Fiziksel engel düşünüldüğünde, toplumsal yaşam engellere uygun bir biçimde düzenlendiğinde bireyin kendi yaşamını kendi şekillendirilmesi, zihinsel engelli bir bireye göre daha kolay kabul edilecektir. Tufan’ın belirttiği üzere hedef engelli insanları mümkün olabilecek en bağımsız kılacak alternatifler bulmak ve bunları hayata geçirmektir (2002: 40).

Bir diğer alternatif model ise olumsuz bakış üzerine kurulan **trajedi modelidir**. Engelliliği trajedi bağlamında ele alan model göre engellilik, trajik, kötü, üzücü, olumsuz bir olgudur. Bu modelin aslında iki uca da dayanan bir yaklaşım olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Geleneksel bireyci medikal model *kişisel trajedi* teorisine dayanırken; sosyal modelde trajedi söylemi *sosyal baskı* teorisinden destek almaktadır. Arnot’a göre sosyal modeldeki baskın trajedi söylemi engellinin kusuru, anormalliği onun trajedisi olarak kabul edilmektedir (2012: 77 akt. Oğuz, 2015: 3). Oliver (1990) da sosyal model tarafında, *kişisel trajedi* olarak değil, *sosyal baskının* bir biçimi olduğunu ve *kişisel trajedi modelinin* engel durumunun “farklı,

kusurlu” bireylere toplumun organize olmasında ortaya çıkan bir sonuç olarak sınırlamaların var olması şeklinde oluştuğu kabul edilmektedir (Burcu, 2015: 36). Bu bağlamda sosyal modele dayanan trajedi söyleminde, sosyal baskı, sosyal kimlik, sosyal haklar, deneyim, sorumluluk, davranış ve olumlama öne çıkmaktadır. Modelde engelliliğin çözümü kaynakların engellilerin sorumlunu çözecek bir biçimde kullanılmasını öne sürerken zihinsel, bedensel ve sosyal engellilikler arasında dahi eşitsizlikler olabileceği ve her bireyin ihtiyacının ve sorunun farklı olabileceği gerekçesiyle oldukça eleştirilmiştir.

Olumsuz bakış üzerine kurulan bir diğer model ise *atıf model*dir. Engelli olmanın sebepleri tartışılırken, sorumlusunun kim olduğu sorusu da gündeme gelmiştir. Modele göre engelliliğin nedenlerini araştırmak bireye ya da ebeveynlerine atfedilen hata veya ahlaki sorumluluk ile açıklanmaya çalışılmış ve böylece toplumun bireye atfettiği anlamları da ortaya çıkarmıştır (Burcu, 2015: 35). Örneğin; bir askerin gazi olması sonucu ortaya çıkan bir engellilikte kişiye “kahramanlık” atfedilirken, sarhoş ve kasksız bir biçimde kaza yaptığı için engelli olan kişi “suçlu” ya da akraba evliliği sonucu doğuştan engelli olarak doğan bir birey ise kolayca “kader kurbanı” olarak görülebilmektedir. Atıf model, engelli bireylerin toplumun diğer bireyleriyle eşit temellere dayalı bir hayat sürmekten alıkoyup toplumdaki acıma ve iyi niyete bağımlı hale getirilmesiyle yakından ilişkilidir. Gazetelerde gördüğümüz “Yerel hayırseverler sayesinde lösemi kurbanı, üniversiteye girdi/hayaline kavuştu” gibi başlıklar bu modelle temellendirilmektedir.

Değineceğimiz son model ise sosyal modele gelen eleştirilerin en çok yoğunlaştığı alanla yakından ilgilidir. Sosyal modelin en çok eleştirildiği noktalardan biri engelliği toplumsal hayatla ve çevreyle çok fazla eleştirmesi ve tıbbi boyutunu göz ardı etmesidir. Bu bağlamda *biyo-psiko-sosyal model*in kökleri büyük ölçüde tıbbi modele dayanmaktadır. Model engelliliği kavramsallaştırmasında tıbbi kökenden ayrılarak sosyal modele dayanmakta; engelliliğin bireyselleştirilmesi, kişiselleştirilmesi ve tıbbileştirilmesinde sosyal bağlama, özellikle sosyal adalet meselesini yaş, cinsiyet, etnisite, yaşam tarzı, sosyal pozisyon vb. bağlamlarda tartışmaktadır (Burcu, 2015: 35).

Şüphesiz engellilik konusuna ilişkin daha birçok model/yaklaşım bulunmakta, engelliliği anlama ve açıklama yolunda farklı perspektiflerde yanıtlar aranmaktadır. Farklı modeller engelliliği farklı boyutlarda, noktalarda ele almakta; engelliliğe ilişkin sorulara farklı yanıtlar vermektedir. Yaklaşımlar arasında bütüncül modellere ihtiyaç duyulsa da, geliştirilmiş olan çok yönlü, alternatif modeller engelliliğe ilişkin farklı noktaları öne çıkararak, engellilik konusuna ilişkin çözümlerin iyileşmesini sağlamıştır. Gün geçtikçe engelliliğe ilişkin tartışmalar odağında, engelliliğe ve onun getirdiklerine ilişkin daha çok model geliştirileceği tartışmasız bir gerçektir.

6. DAMGA KURAMI VE ENGELLİLİK

Goffman'ın etkileşimi, merkeze konumlandırırken, onu “durum” ile beraber tanımlanan *benliklerin etkileşimi* olarak görmez; etkileşim Goffman'a göre kaygan bir zemindir ve değişime açıktır (2014). Etkileşimdeki her unsur değişkendir; ne olgular, ne durumlar, ne de katılımcılar sabit değildir. Kendini çevreleyen faktörler ve değişken karakterlerle ilişkili bir etkileşimi merkez alan Goffman, damgayı sabit, yapışkan bir etiket olarak gören sembolik etkileşimcilerden ayrılır. Damga, diğerleriyle olan dramaturjik bir ilişkidir; belirli bir birey, nitelik veya davranışın özünde değildir (Goffman, 2014). Damganın kökenine indiğimizde günümüzde kullanılan anlamından çok farklı olmadığını görürüz. Damga terimi ilk olarak Eski Yunanlılar tarafından, suçlular, köleler veya sıra dışı görülen dışlanmış gruplara verilen beden üzerinde görünür hale gelmesi için kullanılan işaretler olarak tanımlanmıştır (Goffman, 2014: 29).

Günümüzde de damga bireyler veya gruplar arasındaki etkileşiminden doğan negatif bir sınıflamadır. Bir taraf diğerini sosyal olarak istenmeyen bir niteliği veya davranışın sahibi olarak sınıflandırma gücüne sahiptir; Goffman bu sınıflandırma gücüne sahip grubu “normaller” olarak adlandırır (Goffman, 2014). Bu sınıflandırma etkileşimdeki öğelerin değişmesiyle değişen dinamik bir yapıdır. Damga fikrinin başka bir kaynağı engelli hareketleridir; geleneksel bireyci medikal modele karşı ilk itirazlardan biri olan, Paul Hunt'ın *Stigma: The Experince of Disability* (1966) çalışmasıdır (Giddens ve Sutton, 2014: 319). Hunt da, Goffman gibi engelli insanların problemlerinin aslında onların noksanlıklarından değil; daha çok engelli-sağlam ilişkisinde(karma temas), engelliliğin damgalanmasına yol açan

etkileşimlerden kaynaklandığını öne sürmektedir (1966 akt. Giddens ve Sutton, 2014: 319). Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*(1959) çalışması sonrası, dramaturjik etkileşime bağlı olarak yapmış olduğu *Damga*(1963) eseriyle, damgalamanın oluşumuyla ilgili en başarılı ve sistematik kuramı ortaya koymuştur.

Goffman'a göre damga, etkileşimde karşımızdaki kişinin veya grubun kimliğine ilişkin beklentilerimiz karşılanmadığında ve ilişki tipi belli bir kalıba oturtulamadığında ortaya çıkan, nitelik/sıfat ile stereotip arasındaki bir nevi özel ilişkidir (2014: 32). Damga basit bir ifadeyle etiket veyahut bazı kötü çevirilerden gördüğü üzere “leke” ya da “etiket” değildir, bunun çok daha fazlasıdır. Damgalı *gözden düşürülmüş/itibarsızlaştıran* veya *gözden düşürme ihtimali/itibarsızlaştırabilecek* bir vasfa sahip olandır. Genelde iki durum da birey tarafından deneyimlenir. Fakat itibarsızlaşmış olanla, itibarsızlaşma ihtimali olan arasında büyük fark vardır. İlk durumda birey damgayı yaşarken, ikinci durumda birey damganın tehdidini, damganın riskini yaşamaktadır. Goffman bu iki durumu ayırmadan temelde üç damga tipinin bulunduğunu söyler (2014: 32-33):

1. İlk bedensel engeller veya fiziki şekil deformasyonlarına dayalı damga tipidir.
2. Eşcinsellik, işsizlik, alkoliklik gibi kişilik özelliklerine bağlı damga tipidir.
3. Son damga tipi etnik ve sınıfsal damgalamalardır.

Neyin damgaya dönüşeceği, damganın idare edilişi toplumun özelliklerini ortaya çıkarır. Her yüz yüze veyahut yüz yüze olmayan ilişki içerisinde kavranan her bir nitelik damga tehdidiyle karşı karşıyadır. Normal ve damgalı olanlar aynı madalyonun iki yüzüdür; biri itibarsızlaşabilir ya da itibarsızlaşmış bir vasfa sahiptir, diğeri ise bu vasfı üzerine kişiyi “anormal” olarak tanımlamaya götüren yargıya sahiptir. Ki günümüzde normal ve anormal kavramları dikkatleri üstüne çekebilecek derece hassas ve kaygan bir konudur.

Goffman'ın çalışması engelli insanların(özellikle kolayca gözlemlenebilen engellere sahip insanların) noksanlıkları temelinde, nasıl damgalanabileceklerini ve tüm bu damgalama kaynaklarının sadece fiziksel olmadığını gözler önüne sermiştir (Giddens ve Sutton, 2014: 320). Damga kimi zaman biyolojik özelliklere, kimi zaman kişisel problemlere, kimi zaman toplumsal özelliklere bağlı olarak ortaya

çıkılmaktadır. Fakat normal de, damgalı da aynı bütünlüğün bir parçasıdır. Fakat bu bütünlük homojen bir bütünlük değildir ve olması da mümkün değildir. İnsanlar arasında hali hazırda pek çok farklı özellik bulunurken, postmodernizmin de etkisiyle bu çeşitlilik giderek artmaktadır. Hal böyleyken davranışsal beklentilerin uyuşmaması, olumsuz tutumlar, olumsuz kalıplar ve daha bir sürü etken damgalanmaya neden olabilir.

Geçmişten bugüne engelliler, çeşitli toplumlarda günahın sonucu, bir utanç kaynağı gibi çeşitli olumsuz kalıplarda görülmüş, hatta aileleri de bu bakıştan nasibini almıştır. Çünkü damgalı bir bakıma “bizden olmayanın” nişanesi gibidir; “yabancılık” ile ilişkilidir. Yabancı bizden önce de var olurken, onun yer alabileceği kategoriler, onu diğerlerinden görece aşırı derecede daha az arzu edilen türden, tamamen kötü, tehlikeli ve zayıf bir insan haline dönüştürmektedir (Goffman, 2017: 134). Corker da bu bağlamda, baskı gören/damgalanan engelli bireylerin, damgalanmanın da etkisiyle “*kendini farklı görme duygusu*” ile bütünleşerek, “*kimliğin kendi bildirimi*” (*self-declaration of identity*) ile birlikte, içinde yaşadığı toplumda daha “düşük” değere sahip bir gruba kendini ait hissetmesi ile netleşmektedir (Corker, 1997: 47 akt. Burcu, 2006: 66). Görüldüğü üzere damgalının birçok toplumda, değersiz görülen bir sınıfa ait olduğu görüşü hâkimdir. Bu bağlamda Goffman da damgalının, sosyal anlamda tam olarak kabul edilme noktasında diğerleri tarafından yetersiz bulunduğu, bir değerden düşürme ilişkisinin sonucu olduğunu belirtmiştir (2014). Bunun başlıca sebeplerinden biri “kültürün taşıyıcısı olamazlar” görüşüdür. Bu bağlamda engelli bireylerin de toplumlarda ikincil bir konuma itildiği bir gerçektir.

Engellilerin ikincil sınıfa itilmesine sebebiyet veren damgayla ilişkin ilk bakacağımız yer, normal-damgalı arası ilişkiler yani **karma temaslardır**. Böylesi temaslarda hayali bir hiyerarşi söz konusu olur. İki taraf da kendini farklı, üstün veya aşağı bir konuma yerleştirir. Bu ilişkinin sebep, süreç ve sonuçları da farklıdır. Goffman’ın dediği gibi sosyoloji tam olarak burada cereyan eder. Çünkü bu tür temaslarda, ilişkilerde iki taraf da *damganın* sebep ve sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalır. Bu sebeple bu temaslara ihtimali bile kaçınılacak bir durum haline gelmiştir (Goffman, 2014: 40-42). Sosyal normları rahatsız ettiği gerekçesiyle, engellilik etkileşimciler açısından ilgi odağı olmuş, bu konu üzerine araştırmalar

gerçekleştiren Davis (1961) ise karma temasları “*yapışkan karşılaşmalar(sticky encounters)*” kavramıyla ele almıştır (Becker, 1973 akt. Coleman-Fountain ve McLaughlin, 2013: 135-136). Bu bağlamda ilişkiden kaçınan kişi “sapkın” olarak nitelendirilmekten ve sapkınlığın cezasını çekmek için bu temaslardan, karşılaşmalardan kaçınmaktadır. Damgalının ikincil konuma getirilmesinin sebeplerinden biri de budur. Ableismle şekillenen dünya, normallerin-sağlıklı bedenlerin/zihinlerin dünyasıdır, dolayısıyla toplumsal hayat bu çerçevede düzenlenmektedir.

İlişkiye dönüşen bu temaslarda damgalı taraf(ki bu bizim için engelli birey), normal insanların onun hakkında ne düşündüğü, engeli(sakatlığı) hakkında neler bilip bilmediği hakkında endişelere kapılır. Dramaturjik hayatın sahnesinde, *sahne ışığı etkisindedir*.⁴ Bu sebeple verdiği izlenimi sürekli gözetleyerek denetler (Goffman, 2014: 45). Aynı şey, aynı endişe seviyesinde olmasa da karşı(normal) taraf için de geçerlidir. Bu taraflar için alışkın olunmadık bir temastır ve toplum karşısındakini, bu ilişkiyi damgalayarak bu tür durumlarla nasıl başa çıkılacağını öğretmemiştir. Davranış kodlarını bilmediği bir sahnede oyununu oynamak zorundadır.

Damgalanan bir grup olarak engelliler örneğinde bunu düşündüğümüzde, engellilerin çocukluklarından itibaren, engelleri sebebiyle çoğu zaman sosyal ortamlardan dışlanan, izole edilen bir grup olarak karşımıza çıktığını görürüz. Eğitim üzerinden bunu düşünürsek, özellikle bazı engellik türlerinin (Down sendromu gibi) özel eğitime ihtiyaç duyduğu tartışmasız bir gerçektir; fakat diğerleriyle temas çok zor gerçekleşir. Mekânsal ayrılık çocukluktan itibaren kendini göstererek, ilerisi içinde bu kadarı biçmiş olur. Bunun yanı sıra mekânsal olarak aynı binada, farklı sınıflarda eğitim gerçekleştirme durumu bile ülkemizde acı verici sonuçlara yol açmıştır.⁵ Diğerlerinden farklı bir eğitim görmesine neden olacak

⁴ Sahne ışığı etkisi(spotlight effect), 1999 yılında Thomas Gilovich tarafından ortaya atılan, görünüşümüzü veya hareketlerimizi, diğer insanların ne kadar fark ettiklerini tahmin etme eğilimini ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Diğer insanların gerçekte olduğundan daha fazla bize dikkat ettiğine olan inancımızdır(Myres, 2015: 36).

⁵ Bu haberlerden bir tanesi için bkz. <https://www.memurlar.net/haber/487253/veliler-engelli-ogrenciyi-sinifta-istemedi.html> (17.05.2021)

herhangi bir engele sahip olmayan öğrenciler bile damgalı-normal temaslarının “normalleştirilmemesi” sebebiyle birçok zorluk çekmektedir.⁶

Gündelik hayatın basit rutinlerinde gerçekleşebilecek bu temaslarda her iki taraf da birbirine nasıl davranması gerektiğini tam olarak bilemez. Bu karşılaşma izlenim denetimi için en zor sahnelerden biridir. Bu durumda katılımcılar farklı stratejiler geliştirir. Fakat bu stratejilere ihtiyaç duymayan, damgalıyla arasındaki ilişkiyi rahat kurabilen ve yönetebilen bazı azınlık gruplar vardır. Bu stratejilere geçmeden önce bu azınlık grupları ele almak gerekir.

Bu azınlık gruplardan ilki, damgalıyla aynı ya da benzer bir kaderi paylaşan, aynı nitelikte damgaya sahip olan kişilerden oluşan “damgalı” gruptur. İkincisi ise diğer gruba göre daha sıra dışı olan, “normal” olup da damgalının mahrem alanına girebilmiş, fahri katılım üyeliğine sahip, “kabul görmüş” olanlardır (Goffman, 2014: 61). Engelli kişi bağlamında kabul görmüş birey tiplerinin ilkinin oluşturan grup; genellikle onun bakımını sağlayan ebeveynlerinden biri(çoğunlukla da annesi), eşi, kardeşi veya arkadaşısıdır. Bu grup Goffman’ın tabiriyle toplumsal yapının kişiyi damgalıya tabii kıldığı bireylerdir (2014: 63). Bu tipteki kişiler için damganın etkilerinden soyutlanma ihtimali söz konusu değildir. Örneğin; engelli damgasına sahip kişilerin, “normal” yakınları için de damga aynı şekilde itibarsızlaştırma işlevine devam eder. Merceğimizdeki filmlerde de durum net bir şekilde gözlenmiştir. İkinci kabul görmüş kişi tipleri ise damganın etkilerinden muaf olanlardır. Bu tipteki kişiler damgaya sahip bireye hizmet eden ve genellikle bundan bir kazanç sağlayan konumundaki kişidir (Goffman, 2014: 63). Engellilik ve damga ilişkisi bağlamında damgadan etkilenmeyen ama kabul gören kişi herhangi bir sağlık çalışanı(hemşire, fizik tedavi uzmanı vs.) veya eğitmen olabilir. Bu kişiler için damga olağan sürecinde işlemez. Karma temaslardan biri olarak sayılabilecek bu grup tam olarak Goffman’ın tabiriyle “sosyolojinin cereyan ettiği yer” olarak görülemez; çünkü bu ilişkinin dramaturjisi ve davranış kodları bellidir. Örneğin; fiziksel engelli biriyle fizik tedavi uzmanı arasındaki ilişki büyük oranda bellidir ve iki taraf da buna uygun davranmayı çeşitli yollarla öğrenmişlerdir.

⁶ Normalleştirilme, aşinalık veya birliktelik adı ne olursa olsun sağlansa dahi damgalıyı “normal” görme sağlanamayabilir. Normaller önyargılarını maharetli bir biçimde muhafaza edebilirler, tiksinden vazgeçmeyebilirler (Goffman, 2014: 92).

Karma temaslarda, toplum damgalı kişiye bizden farklı olduğunu her daim hissettirilmesini, hatırlatılmasını talep eder; böyle olması gerektiğini belirtir. Ancak aynı zamanda onun damgalı olduğunu ve bu yükü taşımanın ağır olması sebebiyle bizden farklı olduğunu hissettirecek, fark ettirecek kadar da uzak bir mesafede tutulmasını sağlar (Goffman, 2014: 172). Dolayısıyla damgalıyla ilişki “hayali bir kabul ve normallik” çerçevesinde kurulur. Lakin bu hayali kabul bir fanteziden ibarettir. Örneğin; engelli bir insandan “engelli gibi” davranılması beklenir; topal “topal rolünü”, kör bir insan da “kör rolünü” gereğince oynamalıdır. Farklılığın reddi beyhude bir çaba olarak görülür. Bunun dışında gerçekleşecek herhangi bir davranış ya da ilişki kalıplara uymadığı için sınıflandırılmaz. Ayrıca damgalının “damgalı rolünden çıkarak”, “normalmiş gibi davranması” da kendi iç grubuna ihanet ettiğinin düşünülmesine yol açar (Goffman, 2014: 158).

Karma temaslara ilgili olarak, Davis engelli olmayanlar ile gözle görülür bir engeli olanlar arasındaki sosyal etkileşim üzerine yaptığı bir çalışmada, bu temaslardaki bazı gerilimleri sıralar: “korunan referanslar, tabu haline gelen gündelik sözler(gaflar), başka yerle sabitlenen bakışlar, yapay bir düşüncesizlik, zorlayıcı sessizlik ve garip bir ciddiyet” (1961: 123 akt. Barnes ve Mercer, 2008: 7). Goffman ise normal ile damgalı arasındaki karma temaslarda “çekinme, dışlama, görmezden gelme, güvensizlik” gibi durumların ortaya çıkabileceğini belirtmiştir (2014). Newman da damgası olan kişinin, damganın etkisi azaltmak için damgasıyla ilgili olarak küçük şakalar yaptığını ifade etmiştir (2013). Bu tür temaslardaki stratejiler damganın görünürlüğüyle de yakından ilişkilidir. Örneğin; günümüz şartları düşünüldüğünde, yapılan görüntülü görüşmelerde katılımcıların herhangi birinin tekerlekli sandalye kullanması, ampute olması gibi durumlar ekran kadrajında gözükmediği sürece(tabii bu durum önceden bilinmiyorsa) hiçbir önem teşkil etmeyecektir, dolayısıyla ilişkiye tesiri bulunmayacaktır. Bu durumda Goffman’ın damgasının sınırlarının muğlâklığı ve değişkenliği bir kez daha göze çarpar. Sınırları zaman zaman genişleyen, zaman zamansa görünmez hale gelen damga, çoğu zaman bu karma temaslarda görece daha görünür konuma gelir. Bu konumda ise incelediğimiz filmlerde de göze çarpan, günlük yaşamımızda da yer alan ayrıştırıcı, dışlayıcı söylemler vuku bulur. Engelli temelinde damgayı incelerken, “eksiklik” merkezinde söylemler öne çıkar. Eksiklik engelli kişinin her zaman üzerinde taşıdığı

bir şeymişçesine düşünülür; oysa ‘eksiklik’ bir şeyin yokluğunu ifade ederken, engelli kişi için bu eksiklik söylemi damgayla birleşerek bir ağırlıkmışçasına taşınır hale gelir. Var olanın değil, var olmayan görünür hale gelerek dikkat çeker ve var olanın değil, var olmayanın yükü taşınır olur. Karma temasların düalistik zıtlık temelinde şekillenen yapısı iki taraf içinde kuşkusuz bir risk olarak görülür. Bu tür sosyal temaslara karşı stratejiler oluşturulur. Bedensel, zihinsel ve diğer engellilik türleri arasında dahi eşitsizliklerin olduğu ve olabileceği su götürmez bir gerçek iken, engeli bulunan ve engeli bulunmayan bir sosyal temasın riski bazı stratejileri beraberinde getirir.

Karma temaslar oluşan gerilimi önlemek için damgalı tarafındaki ilk tepki bu gerilimin oluşacağı ortamlardan kaçınmaktır. Bu kaçınma gerçekleşmediyse, peşi sıra gelişen öncelikli strateji ise damga görünür değilse damgaya ilişkin bilginin denetiminin sağlanmasıdır. Bu denetimden doğan tekniker ise şu şekilde sıralanabilir: **kimlik karıştırıcılar**, **mış gibi yapma** ve **aldatıcı görünüm** (Goffman, 2014: 81-128).

- **Kimlik karıştırıcılar** temelde toplumsal bilgiyi ileten göstergelerden biridir ve oyuncunun arzuladığı yönde bir duruma işaret edecek şekilde kullanılır. Örneğin; Karadenizli birinin spiker edasıyla düzgün bir Türkçeyle konuşması ya da işitme engelli birinin muazzam bir şekilde piyano çalması karıştırıcı kimliğe örnektir. Kişi ondan beklenin aksine, kendi isteğinin doğrultusundaki aksiyonuna ilişkindir.
- **Mış gibi yapma veya olma** mevzusu genel olarak damganın görünürlüğüyle ilgilidir. Mış gibi yapma meselesinde görünürlük bilinirlikle karıştırılmamalıdır. Örneğin; *Yazı Tura* filmindeki Cevher karakteri gibi kısmen işitme engelli olması nedeniyle tabiri caizse görünmez bir engele sahiptir ve ilk bakışta engeline dair bir damga tehdidiyle karşılaşmaz. Mış gibi yapma ve olma mevzusu tıpkı sinemada olduğu gibi görünürlükle oynama mevzusudur.
- **Aldatıcı görünüm** ise kişinin kasıtlı veya farkında olmadan farklılığını, damgasını, engelini gizlemesi, aldatıcı bir görünüme bürünmesi durumudur. Kişinin damgasının her daim görünür olacağına inanılsa da durum pek öyle değildir; kişi kendini bazı koşullar altında saklayabilir veya saklamasa dahi

karşı taraf bunun damgayı tam olarak bilemeyebilir (Goffman, 2014: 115). Örneğin; tekerlikli sandalyedeki engelli kişi doğuştan beri böyle bir sakatlığa sahip olabilir, fakat çevresindeki insanlar için bu durum geçici bir durum gibi algılanabilir. Aldatıcı görünüme günümüz şartlarından bir diğer örnek ise kişinin engelli olduğu bilinmiyorsa herhangi bir çevrimiçi(online) görüşmede engelini kameranin kadrajına sokmadığı sürece “normal” biriymişçesine görünmesi olabilir.

Teknikler birbirine benziyor gibi gözükse de bunların hepsi Goffmanesk(Goffmanesque) toplumun etkileşimci kavramları olarak okunabilecek, sosyal etkileşimimizin bir parçası olan kavramlardır. Bu stratejik tekniklerin altında ise bizim de belirttiğimiz bilgi denetimi sorunu yatar. Daha önce de dediğimiz gibi engellilik temelinde damganın bilinirliği çok önemlidir. Dolayısıyla bilgi denetiminden doğan stratejiler de şu şekildedir (Goffman, 2014: 135-140):

- İlk strateji tahmin edileceği üzere damgayı gizlemek ya da silmek üzerinedir. Örneğin; intihara teşebbüs etmiş biri bileğindeki kesikleri dövme yoluyla kapattırabilir ya da işitme güçlüğü yaşayan biri işitme cihazını saçlarıyla gizlemeye çalışabilir. Bazı engellerden kaynaklanan zorlukları önlemeye çalışan araçların kendisi de damga sembolü haline gelebildiğinden bunları kullanmayı reddetmek veya saklamak da damgayı saklamaya eş değer bir çabayı beraberinde getirebilir.
- Bir diğer strateji ise aldatıcı görünüm sergileyenlerin sıklıkla kullandığı damgalanmış kusurları başka bir unsurun göstergesiymiş gibi kullanmaktır. Aynı örnekten ilerleyecek olursak işitme engelli biri tam olarak duymadığını söylemek yerine dalgın olduğunu ya da başka bir şeye odaklandığını söyleyebilir.
- Bir başka strateji ise damgalının çevresindeki insanları her şeyden haberdar olanlar ve olmayan şeklinde ikiye bölmesidir. Amaç riskleri en aza indirmektir. Damgaya sahip kişi bir gruba özellikle de damgasına dair bilgi paylaşımına açık bir biçimde davranırken, diğer gruba karşı kendini gizler. Böylece açık olduğu grubu bir güven alanıymışçasına görür ve onlarla bir işbirliği içerisinde hareket eder.

- Mesafenin korunması da bu bağlamdaki diğer stratejidir. Biraz daha açacak olursak kişiler çeşitli mesafeleri koruyarak damganın itibarsızlaştırma etkisinden kaçınabilir ya da damgalı kişi diğerleriyle arasına mesafe koyarak damganın utancını kendini başına yaşamak isteyebilir. Potansiyel izolasyon kavramından kasıt da budur; engelli kişiler damganın getirdiği yükü sosyal ortamlarla arasına mesafe koyabilir, bunun yanı sıra yakın çevresi yani *fahri damgalılar*⁷ da bu izolasyonun bir parçası haline gelebilir.

Günlük yaşamlarımızın rutin etkileşimlerinde hepimiz bu maske çalışmalarını, ifade oyunlarını, aldatıcı görünüşleri kullanırız. Bu noktada zihinsel engellilerin dramaturjik etkileşimin stratejilerini geliştirmek ve ikincil kazanımlarını elde etme konusunda göreceli olarak daha yoksun olduğunu belirtmekte fayda var. Bu bağlamda bu tür stratejik teknikleri şahsi değerlerimizi, statümüzü ve saygınlığımızı koruma çabamızın yani damganın itibarsızlaştırma tehdidinden kendimizi koruma çabamız olarak okuyabiliriz. Goffman bu durumu bireyin yaşadığı ikilemin sonucu olarak görür (2014). İlk ikilem, damgalı bireyin kendisiyle aynı damgaya sahip veya kendinden farklı bir damgaya sahip kişilerin damgasının ne derece görünür ve rahatsızlık verici olduğunu değerlendirirken; karşıdakinin damgası daha görünür ve daha rahatsız ediciyse, kendisini “normal” insanların tavrını karşısındaki daha görünür ve rahatsız edici damgaya sahip kişiye takınırken bulur. İlk çelişkinin böyle sonuçlanmasının sebebi kişinin benlik saygını korumak, yeniden kazanmak veya yükselmek amacıyla gerçekleşmiş olmasıdır. İkinci çelişki ise karma temaslarla ilişkin olarak toplumsal ilişkiler ve birliktelikler konusunda yaşanmakta; damgalı birey kendisine arkadaş, sevgili veya eş seçimlerinde kendisiyle aynı gruba mensup(damgalı) ya da farklı bir gruptan “normallerden” biriyle olacağıyla ilgilidir. İkinci ikilemin sebebi yukarıda bahsedilen karma temaslardaki gerilim sebebiyledir.

Son olarak Goffmanesk perspektifte damgalanmış(çalışmamız temelinde engelli kişiler) kişinin kendi durumuna ilişkin tepkisini incelediğimizde (Goffman, 2006: 131-140):

⁷ Fahri damga, damganın damgalı bireyden damgası olmayan yakın çevresine(genellikle ona bakım sağlayanlara, ailesine vb.) sıçraması sebebiyle ortaya çıkan damga çeşididir(Goffman, 2014: 64). Fahri damgaya sahip olanlar tıpkı damgalı gibi yukarıda bahsi geçen muamelelere ve süreçlere maruz kalmaktadır.

- Engelli kişinin kendi durumuna yönelik ilk tepkisi, damgaya dolayısıyla da başarısızlığa neden olarak gördüğü şeyi(sakatlığı, bozukluğu vb.) tedavi, rehabilitasyon ve çeşitli aletler kullanarak düzeltmeye çalışmaktır.
- Diğer tepkisi ise dolaylı bir düzeltme çabasına girerek üstünlük kurma çabasıdır. Yani engelli birey ne yaparsa yapsın “eksiklik” üzerinden değerlendirilmesini başka alanlarda uzmanlaşarak kapatmaya çalışır. Örneğin; engelli bir birey futbol, binicik, müzik, yüzme gibi alanlarda uzmanlaşarak başka bir özelliğini engeline üstün kılarak başarıya ulaşmayı hedefler.
- Damgadan dolayı eksiklik, utanç ve başarısızlık duyan engelli birey gerçeklikle bağını kesmeye çalışabilir veya sosyal ortamlarda sosyal kimliklerine alışılmadık yorumlar getirerek ortamı sekteye uğratabilirler. Yazı-Tura filmindeki Rıdvan’ın saldırgan ve bunalımlı tavrı buna örnektir. Belli sosyal ortamlar, belli sosyal kimlikleri vaat eder, kişilerin de bu yönde beklentileri oluşur, bu beklentiler zamanla haklı taleplere dönüşür; sosyal kimliklere dair beklenti ve talepler karşılanmadığı veya sekteye uğratıldığında ilişki damgalanır. Damga kişiye değil ilişkiye atfedilir.
- Engeli dolayısıyla damgalanan kişi durumunu mazeret olarak kullanarak istismar edebilir. Kişi yapamadığı şeylerin, üslenmek istemediği sorumlulukların bahanesi olarak engelini gösterebilir veya elde etmek istediği şeyler için engelini kullanmaya çalışabilir.
- Kişi engelinden dolayı damgalanan hayatını özel bir deneyim, ilahi bir imtihan olarak yorumlayıp engelini ‘gizli bir kutsanma’ olarak görebilir.
- Son olarak kişi “normal”liğin sınırlarını yeniden çizme yoluna girebilir. Engelli birey bazında “Herkes birer engelli adaydır.” Görüşü bu bağlamda okunabilir.

Benzer bir açıklama da Türkiye’de engellilik sosyolojisi alanında önemli çalışmalara sahip Burcu (2007: 209-212) tarafından getirilmiştir. Türkiye’deki engelli kişiler damgalanmaya ve kendi durumlarına ilişkin çeşitli tepkileri sıralandığında:

- İlk olarak kişi kendini engelli-damgalı biri olarak engeli-damgası bulunmayan diğer insanlardan ‘farklı, üstün ve başarılı’ olarak görür.
- İkinci olarak engelli kişi kendini engeli bulunmayan diğer insanlardan farklı görmez, kendiyle barışık ve kendine güvenen bir tepki sergiler. Engelli kişinin kendine ilişkin bu bakış açısında kendini diğerlerinden farklı görmezken, kendini de engelli olarak görmez.
- Diğer bir tepkide ise ikinci tepkidekinden engelli kişi engelini kabul etmiş bir biçimde kendiyle barışık ve kendine güvenen bir tavır sergiler.
- Dördüncüsü engelli olma durumundan kaynaklanan sorunların farkında fakat yine de kendini ondan daha ‘kötü’ olanlara nazaran şanslı hissetmedir.
- Son olarak kişi engeliyle ve engelinden kaynaklanan sorunlarla baş edemeyerek kendini yetersiz ve umutsuz hissedebilir.

Sonuç olarak damgalama sürecinde, damgalanmış olanlar ve damgalanmamış olanlar tümüyle işin içindedir; ‘damga’nın ortaya çıkması için de bu ilişkisellik gereklidir. Zira Goffmanesk toplumun dramaturjik etkileşimleri için ‘beden’ ciddi bir performans aracı, adeta benliğin vitrini olarak görülür. Sembolik etkileşimcilik perspektifinde beden günlük yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Benliğin vitrini olarak bedenler yakınlaşmaların ve dışlamaların odaklandığı noktadır (Garfinkel, 1956; Weitman, 1970 akt. Turner, 2019: 41). Bu bağlamda beden, özellikle de sakatlığı açık bir şekilde gözüken bireyler için etkileşime bir adım geriden başladığı anlamına gelmektedir. Goffman’ın da belirttiği üzere kişiler değil ilişkiler damgalanır ve şüphesiz damganın sonuçlarından en çok etkilenenler damgalı olanlardır. Dolayısıyla damgayla baş etmek için çeşitli stratejilerin geliştirilmesi çok olağan olmakla birlikte damganın getirdikleri de unutulmamalıdır. Damga kuramlarında genel olarak kalıp yargıların ve önyargıların etkisi öne çıkarılsa da; stereotipleştirme, dışlama, hor görme, statü kaybı ve ayrımcılık damgayı takip eden süreçler olarak vuku bulmakta ve damganın nitelikleri olarak değerlendirilmektedir (Link ve Phelan, 2001). Engellilik durumunda damganın yapıcısı ve takipçisi süreç ise ableism olmaktadır.

7. GOFFMAN'IN DRAMATURJİSİ

Shetland Adaları'ndaki araştırmalarına dayanarak 1959'da yazdığı “*Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu/The Presentation of Self in Everyday Life*” çalışması, insanın yüz yüze etkileşimine dair geliştirmiş olduğu *dramaturjik yaklaşım*, günlük yaşamın mikro sosyolojisinde devrim niteliğinde bir çalışma olmuştur. Goffman'ın bu çalışması bir bireyin kendini ve yaptıklarını nasıl sunduğu, başkalarının kendisiyle ilgili izlenimleri nasıl yönlendirdiği ve denetlediği, başkalarının karşısında neler yapıp yapamadığıyla ilgili sosyolojik bir bakış açısının yansımasıdır (Hülür, 2017: 158). Bu teori ekseninde geliştirmiş olduğu *çerçeve analizi/frame analysis* ve *oyun teorisi/game theory* de etnografya ve dilbilim çalışmalarına katkı sağlamış ve sosyal yapısallığın detaylarını ortaya koyduğu çalışmalar olmuştur

Dünyanın bir sahne, insanların da sahnedeki oyuncular olduğu fikri yeni bir şey değildir; ancak sosyolojide bu fikri geliştiren ve kuram haline getiren, etkileşimin mikro düzeni üzerine çalışmalarıyla insanların *izlenim* yaratma yollarına ışık tutan Goffman olmuştur (Marshall, 2005: 163). Bildiğiniz gibi William Shakspeare “*Nasıl Hoşunuza Giderse*” adlı oyununun 3.bölüm 7.tragedyasında şöyle der (2017):

“Bütün dünya bir sahnedir,
Ve bütün erkekler ve kadınlar sadece birer oyuncu;
Girerler ve çıkarlar,
Bir kişi birçok rolü birden oynar.”

Goffman gibi Kenneth Burke(1985) de, 1945'de Shakspeare'den türeyen *dramatizm* kavramını öne sürmüş ve dili analiz etmek için kullanmıştır; fakat Burke Goffman gibi bu kavramı bir metafor olarak kullanmaz. Berger de toplumun toplumsal sahne olduğu fikrine katılır(Zijderveld, 2007: 8):

“Podyum, tiyatro, sirk ve hatta karnaval-burada toplumsal sahne modelinin tüm görüntülerine sahibiz. Bu modelde toplumu kırılgan, belirsiz ve çoğunlukla kestirilemez bir şey olarak telakki ediyoruz. Her ne kadar kurumlar vakia olarak bizi sınırlıyor ve zorluyorsa da aynı zamanda sadece tiyatral sözleşme ve hatta kurgular olarak görüyorlar”.

Görüldüğü üzere geçmişi Yunan tiyatrosuna, Shakespeare'e, Machiavelli'ye dayanan, hayatı tiyatro sahnesine benzetme fikri, çağdaş sosyoloji kuramlarında

Goffman sayesinde kendine yer bulmuştur. Goffman en basit tanımıyla *dramaturjiyi*, birey-toplum ve birey-birey ilişkilerinin nasıl sahnelendiğini; eylemlerinin örüntülerini ortaya koymak için dramaturjinin ilkelerini kullandığı bir analiz olarak görmüştür. Sosyal etkileşimde insanlar, seyirci için performans sergileyen aktörlerdir ve tüm eylemleri başkalarının kendileri hakkında düşünülmesini istedikleri izlenimler için gerçekleşen performanslardan ibarettir. Özellikle fiziksel sınırlar dâhilindeki sosyal ortamlarda, toplumsal yaşamın incelenmesinde, sosyolojik bir bakış açısı niteliğindeki bu yaklaşım, dramaturjik ilkelerin toplumsal yaşama ne kadar uygun olgunun bir göstergesidir.

Dünyaya birer yabancı olarak geliriz ve hayatımız kendimizi, karşıımızdakini, diğerlerini, çevremizi vs. tanıma ve öğrenme süreçleriyle doludur. Öğrenme süreçlerimiz bizi toplumsal yaşama hazırlayan, topluma dâhil olmamızı sağlayan süreçlerdir. Sosyalizasyon dediğimiz şey de tam olarak budur. Bireyler, sosyal ortam içinde konumlanmış bir sosyal durumda olmaları sayesinde normatif olarak yönlendirilmiş pek çok davranışı değiştirebilirler(Goffman, 2018b: 266). Dramaturji de bu noktada devreye girer. Goffman insanların etkileşime girecekleri zaman başkaları tarafından kabul edilebilecek, hoş görülebilecek bir benlik sergilemek istediklerini düşünmüştür. Ne toplum, ne de ortamlar homojen değildir; her ortam kendi performansını yaratan birtakım kurallara ve beklentilere sahiptir. Bu sebeple değişken benlik görünüşlerine sahibizdir. Bu bağlamda Goffman dramaturjiyi *performanslar, takımlar, bölgeler ve bölgesel davranışlar, ayrıksı roller, karakter dışı iletişim ve izlenim denetim sanatı* gibi başlıklarda kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Lakin bu başlıklara geçmeden önce benlik kavramını irdelememiz gerekmektedir.

7.1. Benlik

Goffman'ın benlik kavramına geçmeden önce sembolik etkileşimci yaklaşımda merkezi bir kavram olan benliği anlamamız gerekir. Turner sosyolojik teorinin ilksel dikatomisinin doğa-toplum olmadığını; benlik-toplum olduğunu belirtmiştir. Bedenler arası etkileşimi(davranış) değil; anlamı ve tercihi içeren, sosyolojinin nesnesi olan 'sosyal aktörler' arası etkileşimin incelenmesini sosyolojinin uğraşı olarak görür (Turner, 2019: 34). Benlik-toplum dikatomisi ise

etkileşimci teorisinin ana odağı haline gelerek, benliğin ‘*performans*’ yoluyla gerçekleştiği tezine dayanır (Turner, 2019: 41).

Benlik-toplum dikatomisinde, Mead’ın kavramsallaştırmasından ve ayrımından önce Charles Horton Cooley’in *ayna benlik* kavramından bahsetmemiz gerekir. Ayna benlik temelde üç bileşene ayrılabilir (Marshall, 2005: 50):

- Birincisi, başkalarına nasıl göründüğümüzü hayal ederiz.
- İkincisi, onların mat görünüm hakkındaki yargılarının ne olması gerektiğini hayal ederiz.
- Üçüncüsü, ötekilerin yargılarını hayal etmemiz sonucunda gurur duyma ve küçük düşme gibi bazı benlik-düşünceleri geliştiririz.

Cooley’in ayna benliğinin bu aşamaları Goffman’ın benlik sunumu fikrini büyük ölçüde etkilemiştir. Örneğin; engelli bir kişinin benlik gelişiminde, engelli olmayan diğerlerinin onu nasıl gördüğü, onun hakkında ne düşündükleri özellikle engelli olmanın damgalandığı toplumlarda oldukça önemlidir.

Bununla yanı sıra Goffman, Herbert Mead’ın *ben(I)-beni/bana(Me)* ve *ferdi ben* ve toplumsal normlarla çevrili *sosyal ben* ayrımına çok şey borçludur. Goffman ferdi ben ve sosyal ben arasındaki gerilime dikkat çekerek bu gerilimi, “*tümüyle insani olan benliklerimiz ile toplumsallaşmış benliklerimiz arasındaki çok önemli uyumsuzluk*” şeklinde açıklamıştır (1959: 56 akt. Ritzer, 2012: 233). Bu gerilimi aşmak için farklı ortamlarda farklı benlik sunumları gerçekleştiririz. Park’ın *person* tarifi de, benliğin dinamikliğine işaret etmektedir (1950: 249 akt. Goffman, 2018a: 31):

““*Kişi*”(person) sözcüğünün ilk anlamının “*maske*” olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir. Daha ziyade herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür bu. ...Biz birbirimizi bu roller içinde tanırız; bu rollerde kendimizi tanırız.”

Goffman, insanların etkileşime girdiklerinde, başkaları tarafından kabul edilecek olan belirli bir benlik sergilemek istediklerini varsayarak benliği, eyleyen-izleyici arasındaki *dramatik etkileşimin*, *dinamik bir çıktısı* olarak tanımlamıştır. Benlik insanların temel kaderi olan doğmak, büyümek ve ölmenin oluşturduğu özel bir yere sahip organik bir şey değildir; dramatik bir etkidir (1959: 253 akt. Poloma,

2010: 215). Goffman etkileşimi merkeze konumlandırırken onu “durum” ile birlikte tanımlanan benliklerin etkileşimi olarak görmez; bu etkileşim ‘kendine özgü(*sui generis*)’ bir etkileşimdir ve durumla beraber genişler (Goffman 2014 iç. Ünsaldı, 2014: 14).

Goffman bireyin iki temel parçaya bölündüğünü: bir yandan gayet insani bir iş olana performans sahneleme işiyle meşgul huzursuz bir izlenim imalatçısı bir *oyuncu*, bir yandan da performansın iletmeyi amaçladığı cesaret, güç ve diğer üstün niteliklere sahip bir simge yani *karakter* olduğunu ima eder (2018a: 234). Bu bağlamda *sahnelenen benlik* bireyin başkalarına vermeye çalıştığı bir imaj olarak kabul edilmiştir. Benlik ona sahip olandan değil, tüm eylemlerinin toplamından gelen, ortaya koyulan sahnenin ‘nedeni’ değil, ‘ürünü’ kabul edilmiştir (Goffman, 2018a: 234-235).

7.2. Performans

Çoğu zaman farkında olarak ya da olmayarak insanların bizim hakkımızda ne düşündüğünü veya ne düşüneceği üzerine davranışlarımıza yön veririz. Bunun için daima başkaları için düzenlediğimiz, denetlediğimiz ve çabaladığımız izlenim oluşturma pratiklerimiz vardır. Performans belli bir durumda, belli bir katılımcının diğer katılımcıları etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde tanımlanmıştır (Goffman, 2018a: 28). Toplumsal durumdaki kimisi *gözlemci/izleyen/seyirci* kimisi *eyleyen/oyuncu* olmak üzere katılımcıların toplam etkinlikleri *performans* olarak adlandırılır (Poloma, 2010: 202). Bireyler, hayat sahnesinde seyircinin haklarında edinilmesi istenen izlenimler için performans sergileyen oyuncular/eyleyenlerdir. Goffman oyuncular olarak bizlerin, performans sırasında görülen ve sonrasında da görülebilecek olan durumlarda sergilenebilecek, önceden belirlenmiş bir *eylem kalıbı/deseni(pattern of action)* sahibi olduğumuzu “rol” veya “rutin” üzerinden açıklanabileceğini belirtir(2018a: 28). Performans çatısı altında değerlendirilen izlenim için yapılanlar, kendini sunma çabasındaki katılımcının/eyleyenin/aktörün karşı tarafın(seyircinin) kendisini izlediğini bilerek oluşturduğu stratejilerdir. Kişi oyununu performanslarla gerçekleştirir. Performans gerçekleştirirken kişi(eyleyen) kendi sahnelediği oyununa içtenlikle inanabilir ya da kendi oyununa inanmadığı gibi

başkalarının ne düşüneceği de pek umurunda olmayarak kuşkucu bir yaklaşım sergileyebilir (Goffman, 2018a: 31).

Karşılaşma anında etkileşime giren her birey sahnededir, ortaklaşa yaşanan bu sahnede oyunu kurallarıyla oynamak ve roller ile ilgili bilgiyi uzlaşım sal olarak sunmak, bu yönde bir performans sergilemek oldukça önemlidir. Goffman bunu, sosyal olarak kabul görmüş değerlerin yansıtıldığı, *idealize edilmiş performansların sunumu* olarak açıklar (2018a: 44-45). Performansın idealize edilmesi, performansın sunulduğu toplumun anlayışına yakından ilgili bir süreçtir ve performansın “toplumsallaştırılması”, bireyin topluma uyum sağlaması açısından kalıba sokulması ve uyarlanması yollarından biridir. Fakat performansın kırılğan bir yapıya sahip olduğu unutulmamalıdır. Ne var ki, seyirci performansın değişkenliğini, inişlerini ve çıkışlarını görmek istemez. Özellikle zihinsel engelli kişilerde her ne kadar performanstan söz edilebileceği tartışılır olmakla birlikte; performanstan bahsedebileceğimizi varsayarsak, kişinin performansının değişebilirliği, ani iniş çıkışları görece diğer kişilere göre daha fazla olması sebebiyle bile bu tür bir etkileşimden kaçınılır. Performans sırasında gerçekleştirebilecek herhangi bir sorun ya da aksama yaratılacak izlenimi mahvedebilir. Bu bağlamda kekemeliği olan kişilerin performanslarını sergilerken, izlenimlerini bozmamak adına ne kadar endişelendikleri görmek mümkündür. Goffman'ın dramaturjisi, bu tür sorunların, aksamaların engellendiği veya üstesinden gelindiği süreçle ilgilenir. Bu bağlamda performansa ve dramaturjiye ilişkin farklı kavramsallaştırmalar bulunmaktadır.

7.3. Bölgeler

Bölge dramaturjide farklı performansların gerçekleştiği alanı tanımlamak için kullan bir terimdir. Goffman bölgeyi “bir ölçüye kadar algıya karşı engellerle çevrili herhangi bir yer” olarak tanımlar (2018a: 107). Bölge denildiği zaman fiziksel olarak sınırlandırılmış mekânlar(hastaneler, reji odaları, mahkeme salonları gibi) akla gelir. Fakat davranışsal beklentilerin olduğu, belli normların yer aldığı ve performansların gerçekleştiği her alan bölge olarak tanımlanabilir. Her sosyal ortam farklı performansların sergilendiği, kendi bölgeleri yaratır. Bu bölgeler şu şekildedir: sahne önü, sahne arkası ve dışarısı.

7.3.1. Sahne Önü/Ön Bölge/Vitrin

Tiyatroda ön sahne izleyicilere yönelik performansın gerçekleştiği yerken; sosyal etkileşimde ise ön sahne kişilerin diğerleriyle etkileşime girerken uygun bir görünüm sergiledikleri yerdir (Newman, 2013: 81). Goffman’a göre de vitrin bölgesi performansın sunulduğu yere işaret etmektedir (2018a: 108). Aynı zamanda “*vitrin performans sırasında kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullanılan standart bir ifade donanımıdır*” (Goffman, 2018a: 33). Goffman daha ileri giderek sahne önünün(vitrinin) kendine özgü standart öğeleri ayırır.

İlk olarak **set**, sürekli sergilenen performanslara ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, arka plan vb. düzenlemeleri içermektedir (Goffman, 2018a:33). Set genelde sabit bir “yer”e işaret eder; bu sebeple performansı gerçekleştirebilmek, oyunu oynayabilmek için kişiler doğru yeri beklerler (Goffman, 2018a:33). İfade araçlarının görsel yönleri arasına sete ek olarak **kişisel vitrin** kavramı da bu araçların, oyuncunun kendisiyle yakından bağdaştırdığımız “cinsiyet, yaş, ırksal ve bedensel özellikler vb.” birçok parça içermektedir (2018a: 34-35). Bu özellikler bazıları göreceli olarak daha sabit, bazıları daha hareketli ve geçici olabilmektedir. Bu bağlamda engellilik durumu da kişisel vitrinin bir parçası, oyuncuyu izlenecek/izlenmeyecek kılan öğelerinden bir tanesidir. Kişisel vitrinin uyarıcıları da taşıdığı bilgiye göre ikiye ayrılmaktadır: “**görünüş**” oyuncunun toplumsal statüsü hakkında bilgi verirken(avukat cüppesi), “**tutum/tarz**” oyuncunun etkileşimde oynamayı beklediği rol ile ilgilidir(küstah, saldırgan, neşeli gibi bir üslup) (2018a: 35). Bu bağlamda engelli bir insanın kullandığı tekerlekli sandalye, beyaz baston, protez vb.(görece daha görünür) araç ve gereçler engelli kişinin vitrinin de onun engelli olduğuna dair ipuçları verirken; diğerlerinin onlar hakkındaki davranış beklentilerine göre davranmaları ise *tutumu/tarzı* oluşturur. Örneğin; kişi görme engelliye, engelli olmayan diğerleri tarafından kişinin sakar davranması, sürekli olarak yardım istemesi beklenilir. Bu durumdaki ikircikli unsur şudur: kişi o an itibarıyla kör olmamıştır, bu duruma alışmış ve birlikte yaşamayı öğrenmiştir; dolayısıyla bu beklenti kadar bu beklentiye karşılamak da oldukça gariptir. Lakin bu tür beklentiler karşılanmadığı zaman da kişinin “engelli rolünü” yeterince iyi oynamadığı düşüncesinden hareketle günlük hayatın dramaturjisinde birtakım problemler ortaya çıkabilir.

Genel olarak görünüş ve tutumun, başarılı ve inandırıcı bir performans için birbiriyle uyumlu olması beklenir. Böylece izleyici eyleyenin(oyuncunun) içtenliğine inanabilir. Sinema için de bu başarı ölçütü geçerlidir, film seyirciyi kendine inandırdığı takdirde seyirciyle bağ kurabilir ve başarılı olabilir. Bu bağlamda Goffman'ın vitrini, sinemadaki kamera önüne oldukça benzerdir. Benzer hazırlıklar ve performanslar vardır. Sadece biri kamera önünde kayıta iken, diğerinde gerçek hayatta ikili ilişkiler kaydı oluşur. Bu benzerlikler sinema-izleyici etkileşimini de artıracaktır (Yüceer, 2018: 74).

Dramaturjinin ve performansın önemli bileşenlerinden biri de, kişinin göstermek istemediği, kendine has bir benlik sunumunda olduğu, daha doğrusu “karakterden çıktığı” sahne arkası bölgesidir.

7.3.2. Sahne Arkası/Arka Bölge

Goffman sahne arkasını, belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen öğelerin yer aldığı bölge olarak tanımlamıştır (2018a: 112). Sahne arkası aynı zamanda vitrin bölgesinde gerçekleştirilmesi planlanan oyunun hazırlığının yapıldığı alandır. Sahne dekorları, kişisel vitrine ait hazırlıkların yapıldığı, makyajların silinip yapıldığı, rollerin ezberlendiği, izleyicinin görmemesi gereken bir yerdir. Oyuncunun rahatlayabileceği gizli ve mahrem bir bölgedir. Kısacası sahne arkası bir nevi kulistir ve oyuncunun performansını bozma korkusu olmadan(çünkü izleyicinin olmadığı bir alandır) karakterden çıkabildiği, sahne önünde bastırıldığı eylem ve tutumlarını ortaya çıkarabildiği yerdir. Örneğin; misafirlere ev sahiplerinin görüldüğü misafir odası, yani *ön sahne* içinde ev sahipleri toplumun onlardan beklediği gibi cömert, sevecen bir tarzda davranırken; aynı kişiler *arka sahneye* geçtiklerinde (mutfak, balkon vs.) komşularını çekiştiren, onlara hakaret eden ve dedikodularını yapan insanlara dönüşebilirler. Bunun sebebi dramaturjik eylemin gerçekleştiği, mahremiyetin olmadığı *ön sahne* içindeki sembolik yükler ile daha rahat olan *arka sahne* içindeki sembolik yüklerin farklıdır olmasıdır (Orhan, 2018: 198). Bu yönüyle sahne arkası vitrin için hazırlık işlevi görülebilirken, ön sahnenin izlenim denetiminden kaynaklanan yükünü de attığı bir boşaltım alanı olabilmektedir. Performansın

sahnelendiği ön sahne ve izleyicinin olmadığı arka sahne arasındaki “mesafe”⁸ dramaturjinin en önemli bileşenlerinden biridir ve bu mesafe toplumun her yerinde görülebilir (Goffman, 2018a: 122). Genelde bu iki uç arasında bir “bekçi” bulunmaktadır ve bu bekçi arka sahnenin güvencesini yani izleyici giremeyeceğinin garantisini ön sahnedekilere vermek zorundadır. Oyuncu bu koridor(ön sahne-arka sahne arası) sayesinde performansı için yardım alabilir veya mola verebilir. Böylece daha iyi bir performans sergileyerek gerçekçiliğini arttırabilir.

7.3.3. Dışarısı/Sahne Dışı

Goffman’ın dramaturjik yaklaşımının üçüncü bölgesidir. Dışarısı bir nevi arka bölgeye benzer bir alandır. Fakat ne vitrin bölgesi ne de arka bölge olmayan, bu iki bölge dışında kalan her yer dış bölgedir (Goffman, 2018a: 132). Bir düzenin dışında kalan, performansa ne seyirci ne de eyleyen olarak dâhil olmayan (farkında olmasalar da) bireyler ise “dışarıdakiler” olarak adlandırılır. Dışarıdakiler ne performansın sırlarını bilirler ne de performansın sunduğu gerçeklik çizgisini (2018a: 140). Dışarıdakilerden birisi kendisi için hazırlanmamış bir performansa rastladığında bazı sorunlar ortaya çıkabilir; bu durumda iki tür uyum sağlama tekniği vardır (2018a: 135-136):

- Birincisi birden ortaya çıkan ve zaten seyirci konumunda olanlara aniden ‘geçici sahne arkası’ statüsü verilebilir ve kabul etmeleri halinde oyuncuyla işbirliği yapabilirler.
- İkincisi yeni gelen kişiye sanki performansın başından beri orda olması gereke biriymiş gibi açık bir karşılama yapılabilir. Böylece oyun aşağı yukarı olması gerektiği gibi ilerler. Bu uyum tekniğinde performansa dâhil olmak durumunda kalan kişi daha az dışlanmış hissedecektir.

⁸ Bu noktada Goffman’a ek olarak “mikro mesafeler karizması” kavramını da dramaturjinin mesafeler bölümüne ekleyebiliriz. Mikro mesafeler karizması, kişinin diğerine göre daha üstün etki kurabildiği alanları ifade etmek için kullanılır. Örneğin bir tezgâh arkasında bir kumaşın özellikleri anlatan bir satıcı, aradaki bu mesafeyi kaldırdığında, karşındakine kumaş hakkında ne kadar bilgili, yetkin biri olduğu imajını eskisi kadar yaratamayacaktır. Aynı şekilde kürsüde sunum yapan, barın arkasında içki hazırlayan, sahnede şarkı söyleyen biri de bu mesafeyi aradan kaldırdığında, o mesafenin getirdiği karizmatik etkiyi de kaldırmış olur.

- Uyum tekniği olarak adlandıramayacağımız bir diğer durum ise davetsiz misafire hiç yokmuşçasına davranmak veya fazla nezakete başvurulmadan kendisinden dışarıda kalmasının istenmesidir.

Özellikle engellilerin durumu göz önüne alındığında çoğu zaman “dışarıdakiler” konumuna itildikleri görülmektedir. Çoğu performans, sahne önü veya arkası onlara göre ayarlanmaz. Üstelik performans sergileyen oyuncular genelde karşılına engelli bir izleyici çıkabileceğini düşünmeden bir performans sergilerler. Özellikle bazı engellilik türleri düşünüldüğüne (zihinsel engellilik, konuşma bozukluğu vs.) oyuncunun ilk uyum stratejisini kullanması oldukça olası hale gelir. Çünkü bu ‘davetsiz misafir’ performansın, oyuncunun gizli kalması gereken yönleri algılayacak ya da başkalarına söyleyecek durumda değildir. Böylece oyuncu davetsiz misafiri bir onay alsın veya almasın, geçici sahne arkası konumuna getirebilir.

Hiçbir alan, her zaman bu üç alandan biri olmamakla birlikte, farklı zamanlarda verili bir bölge tüm üç alanı işgal de edebilir(Ritzer,2012: 236). Her bir bölge belli bir zamanda sahne önü, belli bir zamanda sahne arkası ya da dışarısı olabilir(Goffman, 2018a: 124). Bu bağlamda bir doktorun odası hastası varken *vitrin* bölgesine dönüşürken; hasta yokken ameliyattan çıkıp geldiğinde kolayca rahatlayabildiği *sahne arkası* bir bölge haline gelebilir. Son olarak doktor hastaneden çıkıp tenis oynamaya gittiğinde ise tamamen *dışarıdadır*.

7.4. Takımlar

Takım bir rutinin performansı sırasında ortaya çıkan, birden fazla bireyin oluşturduğu, ilişkilerinde birbirlerine güven tahsis ettiği ve dramaturjik işbirliğinde olduğu kümedir (Goffman, 2018a: 82-106). Takım kavramı, bir veya birden fazla oyuncu tarafından sergilenen performansların toplamıdır. Takımın üyeleri ‘aşinalık’ haklarıyla birbirine bağlıdır ve takımdaşlığın zamana yayılan bir şey olması gerekmez, takım üyeleri içinde gizli tutulması gereken sırları barındıran bir ilişkidir (Goffman, 2018a: 87). Aynı zamanda takımdaşlıkta işbirliğine bağımlılık söz konusudur. Takım üyesi olumsuz bir davranışta bulunsa da takımın bir parçasıdır. Fikir birliği takımın sunduğu görüntü açısından önemli bir koşuldur ve çatlak sesler dediğimiz görüş ayrılıkları seyircide olumsuz etki oluşturur. Her üye, takımdaki

diğer üyelere bağımlıdır çünkü hepsi performansı aksatabilir ve hepsi bir edime katkı yaptıklarının farkındadır (Ritzer, 2012: 236). Bunun yanı sıra takımlar oyuncunun yarattığı gerçekliğe inanmasına sebep olabilir ve böylece oyuncu kendisinin seyircisi olur, oyunu sergilediği grupla özdeşleşir (Goffman, 2018a: 85-86). Nitekim performansı sergileyen oyuncunun kişisel vitrini, onun takımının da vitrini haline gelir.

Çoğu zaman engele sahip kişinin takımını onun bakımını üstlenen kişiler, ailesi ve yakın çevresi(genellikle engelli arkadaşları) oluşturmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz “zamana yayılmayan, sadece aşinalığa ve işbirliğine bağlı takımdaşlık” engelli kişiler için geçerli değildir. Engellilik, kişinin damgası haline geldiği/getirildiği için, diğer kişiler için onunla takım olmak damganın ona bulaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalmak anlamına gelir. Dolayısıyla bu durum pek tercih edilmez. Nitekim engelli kişinin takımını daha önce de bahsettiğimiz gibi bakımını, desteğini sağlayan kişi veya kişiler oluşturmakta; çoğu zamanda bu kişi veya kişiler anne veya kardeş olmaktadır.

7.5. Ayrıksı Roller

Bir takımın sırları ve bu sırlardan haberdar olan üyelerin ayrıcalıklarıyla ilgilidir. Takımların amacı oluşturulmak istenen izlenime ve bölgelerin performanslarına uygun davranmaktır. Goffman ayrıksı rolle ilgili olarak: “*Bir performans tarafından dramatize edilen gerçekliğin kırılabilirliği ve bu gerçekliğin tutarlı bir şekilde ifade edilmesi talebini göz önünde bulundurduğumuzda, çoğu zaman öyle olgular vardır ki performans sırasında dikkat onlara çekilirse performansın yarattığı izlenimi lekeleyebilir, aksatabilir veya işe yaramaz kılabilir. Bu olguların “yıkıcı bilgi” sağladığı söylenebilir.*” (2018a: 137). Burada ortaya çıkan sorun biri bilgi denetimi sorunudur. Zira sırların ortaya çıkması performansı etkiler ve dramaturjik bütünlüğü bozar. Dramaturjik bütünlüğü bozabilecek ve performansı olumsuz etkileyebilecek sır çeşitleri şunlardır; *karanlık sırlar, stratejik sırlar, dâhili sırlardır*. Bunun yanı sıra Bir takımın başkası hakkında sahip olabileceği bilgiler ise *emanet* ve *serbest sırlardır* (Goffman, 2018a: 137-140).

Örneğin; işitme engelli biri işitme cihazıyla hayatını sorunsuz bir biçimde devam ettiriyorsa, bu gündelik hayatın dramaturjisinde diğerlerine sunmak için yıkıcı

bir bilgi olabilir. Nitekim kişinin kendisi bunu yıkıcı bir bilgi olarak görüyorsa, görünüşünde işleme cihazını saklayabilir, bu bilgiyi paylaşmayabilir. Keza bu bilgiye sahip takım arkadaşları da bu bilgiyi, saklama eğiliminde olurlar. Aynı şekilde disleksisi olan biri de bunu saklama eğilimi gösterebilir. Zira çoğu zaman disleksi zekâ geriliği olarak algılanmaktadır.

Ayrıksı roller oyuncu-seyirci-dışarıdakiler üçgeninde ve bunlara has üç bölgenin gözlem noktalarının oluşmasıyla ortaya çıkar. Ayrıksı roller oyuncu, seyirci ve dışarıdaki rolünden daha farklıdır. Gözle görülür ayrıksı rollerin birçok çeşidi bulunur. Ayrıksı rollerin başında toplumsal kuruma sahte kimlikle birini sokanlar gelir (Goffman, 2018a: 141). Bunlar: ***muhibir***(oyunculara karşı takımın bir üyesiymiş gibi davranan), ***yem***(seyirciymiş gibi davranıp oyuncularla işbirliği yapan), ***seyirci***(seyirciymiş gibi davranıp seyircinin çıkarını düşünen), ***gözcü***, ***profesyonel müşteri***, ***arabulucu***, ***görünmez insan***(En klasik örneği hizmetçilerdir.) rolleridir(Goffman, 2018a: 141-148). Tüm bunlara ek olarak “...bir performans sırasında orada olmayan ama onunla ilgili beklenmedik şekilde bilgiye sahip olan kişiler” de ayrıksı rolleri oluşturur (Goffman, 2018a: 148). Bu tür ayrıksı roller ise ***hizmet uzmanı***, ***sırdaş rolü***, ***meslektaş*** ve ***“zayıf” izleyici*** rolüdür (Goffman, 2018a: 148-160). Örneğin; özel hemşireler, fizyoterapistler, sosyal hizmet çalışanları engelli kişilerin ve ailelerinin yanında ***hizmet uzmanları*** rolüne bürünürler; takım üyeleri gibi performansı ve performansın getirilerini(tatmin veya suçluluk) paylaşmazlar. Fakat engelli kişinin ve takımının çoğu sırrına ve sahne arkası haline şahit olurlar. Ayrıksı rollerin her biri ayrı ayrı incelenebilecek bir konudur. Bu sebeple çalışma kapsamında kısaca değinilmiştir.

7.6. Karakter Dışı İletişim

“İki takım etkileşim amacıyla kendilerini birbirlerine takdim ettiklerinde, her bir takımın üyeleri iddia ettikleri kişiler oldukları izlenimini devam ettirerek, oynadıkları karakter içinde kalmaya çabalarlar” (Goffman, 2018a:161). Genellikle sahne önü iletişimine atıfta bulunan Goffman, karakter dışı iletişimle sahne dışı bireylerin iletişiminden bahsetmektedir (2018a). Oyuncunun, takımların etkileşim sırasında verdiği izlenimle uyuşmayan bazı iletişim çeşitleri bulunmaktadır (Goffman, 2018a: 161-195). Bunlar mevcut olmayana karşı davranış(seyirci

aşağılaması), sahneleme muhabbeti(dedikodu) ve takım içi danışıklıdır. Mevcut olmayana karşı davranış biçimini, alışverişe giden engelli bir bireyin satış elemanı tarafından gayet hoş karşılanıp, ilgilenildikten(çünkü satış elemanının sergilemesi gereken performans budur) sonra engelli birey(seyirci) gidince, yüz yüze iletişimde sunduğu nezaketi göstermeyerek seyirciyi aşağılaması olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda oyuncu seyircinin onu göremeyeceği ve duyamayacağı bir konuma(sahne arkası) geçtiğinde, seyirciyi aşağılayabilir, karikatürize edebilir, küfredebilir veya eleştirebilir (Goffman, 2018a:163). *Sahneleme muhabbeti* ise takım içi oyuncularının seyirci karşısında olmadığı anlarda, oyunu, sahne ekipmanlarını, performansı sorgulamasıdır. Bu sorgulama ve “otopsi” denilen tartışmalar sonucunda sonraki performans için moral takviyesi yapılmaktadır. Sahneleme muhabbeti dedikodu veya dükkân muhabbeti olarak da adlandırılır (Goffman, 2018a: 168-169). Karakter dışı iletişimin son çeşidi olan *takım içi danışıklık* ise seyirci için çizilen yanılsamaya tehdit oluşturmayacak biçimde dikkatlice iletilen kaş göz yapmak, ses tonunu değiştirmek, dokunmak gibi her türlü ‘gizli iletişim’e denir (Goffman, 2018a: 168-170).

7.7. İzlenim Denetimi

Verilmek istenen izlenimi sürdürmeye yönelik çalışmayı ifade eder ve performans sırasındaki karşılaşılan, karşılaşılabilecek olan aksamalara, sorunlara, gaflara, pot kırmalara, davetsiz misafirlere, rezaletlere karşı savunma ve koruyucu tekniklerden oluşur (Goffman, 2018a:196-200). Oyuncular oyunu gereğince sergileyebilmek ve karakteri başarılı bir biçimde sunabilmek için performansını sorumluluk bilinci içinde gerçekleştirmelidir (Hülür, 2017: 163). Performans sırasında oluşacak sorunlar ise Goffman’ın *izlenim denetimi sanatı* adını verdiği performans koruma ve sorunlarla mücadele teknikleriyle aşılabilmektedir.

Orhan’ın ifade ettiği gibi izlenim denetimindeki oyuncu, karşısındakilerin en olumlu kanaatlerini kazanmak için davranışlarını uygun kurallara, itibar teamüllerine göre denetler ve itibar için planlar kurar. Bu bağlamda özellikle de balolar, davetler ve özel görüşmeler gibi risklerin, kazanç ve kayıpların yüksek olabileceği ortamlarda bu izlenim denetimi çok daha yoğun yaşanır (2018: 201).

Nitekim izlenim denetimi performansı korumaya ve sürdürmeye yönelik bir çabadır; dolayısıyla kişi performans sırasında yaşanabilecek aksaklıklara ve problemlere karşı hazırlıklı olmalıdır. Performans sırasındaki sorunlarla baş etme teknikleri temelde üçe ayrılır (Ritzer, 2012: 237):

- Birincisi grup içi bağlılığı geliştirerek, takım üyelerinin izleyiciler ile özdeşleşmesini önleyerek ve izleyicileri performans sergileyenler hakkında bilgili olmayacakları şekilde dönemsel olarak değiştirerek “*dramaturjik sadakat*” üretmeyi amaçlayan eylemleri içeren yöntemler vardır.
- İkinci olarak Goffman, bir kişinin dil sürçmelerinden kaçınmak için soğukkanlı olması, kendi kendini denetlemesi ve performansının yüz ifadesi ve ses tonunu yönetmesi gibi “*dramaturjik disiplin*” adını verdiği çeşitli biçimlerini öne sürer.
- Üçüncü olarak Goffman, bir performansın nasıl olacağını planlama, acil durumları planlama, sadık takımdaş seçme, iyi izleyiciler seçme, uyuşmazlıkların daha az muhtemel olduğu küçük takımlara katılma, kendini yalnızca kısa sürelerle gösterme, izleyicilerin özel bilgilere ulaşmasını engelleme ve önceden tahmin edilemeyen olayları engellemek için bütün gündemi belirleme gibi “*dramaturjik tedbir*” yöntemleri saptar.

Goffman’a göre etkileşim tıpkı tiyatrodaki sergilenen bir oyun gibi kurulmakta fakat toplumsal hayatın bir getirisi olarak kendiliğinden gelişen durumlar yaratılan izlenimi zora sokabilmektedir. Dolayısıyla bu durumlar karşında katılımcılar ancak izlenim denetimi yoluyla baş edebilmektedirler. Oyuncuların izlenim denetimindeki bu teknikleri kullanması, oyuncunun performansını daha başarılı kılarken, takım içi bağları güçlendirerek seyirci karşısında bütünlük içinde bir oyun sergilenmesini sağlayacaktır. Böylece seyirci ve oyuncu arasındaki mesafe korunarak, güvenilir ilişkinin devamı sağlanmış olacaktır. İzlenim denetimi sadece oyuncu uygulayacağı bir şey değildir, seyirci de dışarıdaki de karşılıklı etkileşime giren herkes bu tekniklerden faydalanabilmektedir.

Özetleyecek olursak Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı eserinde, günlük yaşamı tiyatroya benzeterek, katılımcıların izlenim yaratma süreçlerini, performans sırasında yaşanan güçlükleri, karşılıklı etkileşiminin çeşitli

boyutlarıyla incelemiştir. Sosyal bilim dünyası adına “performans” kavramının bir çözümleme aracına dönüşmesi adına çok önemli bir katkı sağlayan Goffman elbette sahne kavramını metafor olarak kullanır. Fakat bu toplumsal yaşamın etkileşim ritüellerinde benliğin sunumu esaslarını değiştirmemektedir. Her birimiz hayatlarımızda birçok performans sergiler, birçok takıma katılırız, birçok oyun izleriz kimi zaman dışarıda kalırız. Hepimiz Goffman’ın dramaturjisinde hepimiz farklı zamanlar farklı rollerde kendimize yer buluruz.

Sinemanın insan davranışını ve toplumu yansıtmaya hali ve insanları etkileme durumu sinema-toplum etkileşiminin dramaturjik olarak ele alınabileceğinin bir göstergesidir. Dramaturji tiyatroyun olduğu gibi sinemanın da yapı taşıdır. Sinema özünü toplumdan alır ve kendini topluma yansıtır. Dolayısıyla dramaturjik çözümleme yoluyla bir sinema çalışması yapmak gerek filmdeki karakterler arasında, gerekse sinema-toplum ilişkisi bağlamında mümkün gözükmektedir.

8. SİNEMA ve SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ

Toplumsal anlamaya ve açıklama yönelik bir bilim dalı olarak sosyoloji, geniş bir inceleme alanına sahiptir. Sosyoloji insan topluluklarını, sosyal yaşamın normlarını, kurumlarını, ilişki ve çatışma dinamiklerini inceleme merceğine alır. İnsanlar sosyal varlıklardır ve sosyallik en az iki kişinin varlığını gerektirir. Bu koşullar sağlandığında sosyoloji inceleme alanını sağlamış olur. Daha doğru ve detaylı bir açıklama yaparsak belli bir mekânda, belli bir süre boyunca etkileşim halinde bulunan insanların oluşturduğu toplumu inceleyen bilim sosyoloji adı verilir. Dolayısıyla sosyoloji topluma dair her şeyi kendine konu alabilmektedir. Durkheim konuyla alakalı olarak toplumsal olguları şeyler gibi ele alınması gerektiğini, bunun sosyolojinin metodu olması gerektiğini savunmuştur (1994: 15). Bu söylemin birtakım sorunları olduğunu söylemek yanlış olmaz, lakin kendini bilim dünyasına kabul ettirme çabasındaki sosyoloji için bu durum anlaşılabilir gözükmektedir. Simmel de sosyolojiyi katıksız bir biçimde toplumu tüm yönleriyle inceleyen bir disiplin olarak tanımlamış ve sosyolojinin ana eksenine “karşılıklı etki” faktörünü yerleştirmiştir (Kahraman, 2018).

Sanat da toplumun bir parçasıdır. Toplumu incelerken sanatın bir kenara bırakılması söz konusu değildir. Sanat da, sanatçı da, sanatın karşısındaki kişiler de sadece bireylerin gizemini çözmeye ve açıklamaya çalışan psikolojiye bırakılmamalıdır. Çünkü kişiler ne sadece bir birey, ne de sanatsal ürünler bir bireyin elinden çıkan toplumdaki soyutlanabilecek ürünler değildir.

İnsanlar dünyaya geldiği andan itibaren sosyalizasyon süreçleri içinde büyüyen, toplumla ve toplumun bütün kurumlarıyla etkileşim halinde gelişen canlılardır. Sanat da içinden çıktığı toplumla direkt olarak ilişki içerisinde. Yaratıcılık insanın temel özelliklerinden biridir ve insanlıkla sanatın yaşıt olduğu varsayımından hareketle, sanatla toplum arasında süregelen bir etkileşim olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır (Ulusoy, 1993: 247). Bu etkileşimin niteliğini hem sanat eserinin kendisinden, hem kültürel pazarından, hem de içinden çıktığı kültürel koşullardan hareketle anlamaya çalışmak sosyolojik için bir imkândır. Bu imkânın kullanımı ise sanat sosyolojisinin doğuşu anlamına gelmektedir. Özellikle Frankfurt Okulu (T.Adorno, M.Horkheimer, H.Marcuse), Pierre Bourdieu, Howard S.Becker sanat sosyolojisinin gelişimi için büyük emek vermişlerdir. Sanat sosyolojisinin literatürü ve kurumsallaşmasında bu düşünürlerin çok önemli bir yeri vardır. Türkiye ile nispeten geç buluşan sanat sosyolojisi alanında gün geçtikçe daha fazla çalışmaya rastlanmaktadır.

Sanat sosyolojisinin alt başlığı olarak sinema sosyolojisine geçecek olursak sosyoloji bazlı kaynaklarımızın oldukça az olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bugüne kadar yapılan sinema çalışmalarının çoğu güzel sanatlar ya da iletişim fakültesi çatısı altında yapılmıştır. Sinemanın hem bir ritüele benzer yapısı(belli bir mekânda bir araya gelme, duygudaşlık hissetme vb.), hem ortaya koyduğu ürün, hem de film endüstrisi bağlamında incelenmesi sosyolojik analize muhtaçtır.

Aslında sinema da toplum gibidir; oldukça girift bir yapıya sahiptir ve birçok yönüyle, birçok biçimde incelenebilir. Sinema sahip olduğu “hareketli görüntü” teknolojisiyle sanat dünyasında devrim yaratmıştır. Toplumlarda sürekli hareket halindedir; gelişir, değişir, dönüşür. Sinema da tıpkı böyledir; üstelik o da toplumla birlikte bu değişim ve dönüşümlerden geçer. Tarih sadece yazıyla yazılmaz; sinema

da toplumun kültürel hafızası zamansız bir biçimde saklamaya fırsat sunan bir yapıdadır, bir nevi tarihin tanıklığını yaparken tarihi beyaz perdeye yansıtır.

Bunun yanı sıra Alfa Yayınlarından çıkan Sosyoloji Seminerleri kapsamında derlenen ‘Sinema ve Sosyoloji’ kitabında ise sosyoloji ile sinemanın benzerliklerine dikkat çekilir (Balcı, 2020: 10-18):

- İkisi de hemen hemen aynı dönemde sahneye çıkmıştır. 1895 yılı Lumière Kardeşlerin ilk kamusal filmleri “*Fabrika Çıkışı(La Sortie de l’Usine Lumière á Lyon)*” vizyona girmiştir. Aynı dönemde Chicago Sosyoloji bünyesinde *The American Journal of Sociology* dergisi yayın hayatına başlamıştır. Emile Durkheim’in dikkatleri üzerine toplayan çalışması “Sosyolojik Metodun Kuralları” da bu dönem yayımlanmıştır. Avrupa’nın bir diğer köşesinde de George Simmel, “*Sosyolojinin Sorunu(Das Problem Der Soziologie)*” makalesini yayınlamıştır. İki çalışmada birbirine zıt düşen fikirlere sahiptir ve ikisi de tıpkı sinemanın sanat dünyasında yaptığı devrim etkisini, akademide yapmıştır.
- Sosyoloji de sinema da benzer kaderi paylaşmaktadırlar. Sinema sanat dünyasına, sosyoloji de bilim camiasına oldukça geç kabul edilmiştir. Sosyoloji bilim, sinema da sanat olarak kabul edilme çabasına girişmiş, rüştlarını ispatlama yoluna girmiştir. Monaco da film teorisi çalışmalarının, başlangıçta sinemayı sanat camiasında kabul görölmesi ve saygınlık kazanması yolunda çok kuralcı olduğunu belirtmiştir (2021: 447). İlk sosyoloji kuramları da “bilim” olma çabası içindeyken, pozitivistliğe yönelmiştir. Buna ek olarak Metz’e göre sinema, sanat olarak görölabilmenin yanında, diğer sanatlar kadar “saygıdeğer” olmayı, ağırlığa sahip bir teori sistemi geliştirmesine bağlamıştır (Monaco, 2021: 446). Diğer sanat daları kadar eşit muamele görmek ve saygıdeğer olmak sinemanın gayesiyken, sosyoloji için de pozitivist bilimler kadar kabul ve değer görmek ve bilim statüsüne ulaşmak asıl gayedir.
- İkisi de başından itibaren ‘kitle’ ile ilgilenmiştir. Sinema doğuşundan bu yana seyirciyi arzulamış, toplulukla birlikte bir gösterim sanatı haline gelmiştir. Sosyolojinin derdi ise başından beri topluluklar olmuştur; toplum nasıl

oluşturduğunu, toplumsal yapının özelliklerini, kurumların oluşumunu, işlevleri anlamak ve açıklamak sosyolojinin asıl görevi haline gelmiştir.

- Sosyoloji ve sinemanın tarihsel benzerliklerinin yanı sıra ‘şeylerle’ ilgilenme biçimleri de benzerdir. Şeylerden kastımız toplumsal olgular, nesneler, durumlar vb. şeylerdir. Gözlem işin vazgeçilmez bir parçasıdır; edim ister bir film çekmek olsun, isterse bir sosyolojik analiz yapmak olsun gözlem işin olmazsa olmazıdır. Elbette yönetmenliğin profesyonel bir gözlemcilik olduğunu iddia etmiyoruz.
- Sinema da sosyoloji de çevrelendiğimiz dünya hakkında şemalar⁹ üretirler. Şemalar, dünyayı organize etmemize yarayan şablonlardır (Myers, 2015: 39). Doğduğumuzdan beri gerek kendimizle gerekse kendimiz dışındaki her şeyle ilgili şemalar yaratırız; bu şemalar sayesinde dünyanın neye benzediğini kavrar, biz-onlar dost-düşman ayrımlarına karar verir, şemalardan edindiğimiz bilgilerle davranış kodları oluştururuz. Bu zihinsel şablonlar bizim dünyaya dair sahip olduğumuz kalıp yargıların oluşturarak zihinsel kısa yollarımız haline gelir. Örneğin; ilk defa gittiğimiz bir mekânda nasıl davranılacağımızı, hırlayan bir hayvan gördüğümüzde ondan uzak durmamız gerektiğini bu şekilde öğreniriz. Kısacası şemalar zihinsel kısa yollar yapmamızı sağlayan pratik bilgilerdir. Değişme ve belirsizlikler söz konusu olduğunda devreye soktuğumuz bazı sosyolojik şemalar bulunur; aile içi şiddet söz konusu olduğunda bunun nedeninin tarihsel ya da genetik miras olduğunu söylemek ilk akla gelen ikna edici sebep olacaktır. Sinema ve sosyoloji de kendi şemalarını/mitlerini üretme ve yıkma süreçleri yine topluma dokunacak bir biçimdedir.

Sosyoloji ve sinemanın benzerliklerini geride bırakıp ilişkisel boyutuna geri döndüğümüzde ilk değineceğimiz şey sinemanın kendine özgü mekânsallığıdır. Sinema doğuşundan bu yana bir “gösteri” haline sahiptir; seyircisiz gösterisini gerçekleştirmiş olamaz. Daha iyi bir gösterim gerçekleştirebilmek için de bir mekâna sahip olması gerekmiştir. Çünkü düz bir yüzeye yansıtılacak görüntünün, seyirciyle en iyi haliyle buluşması birçok farklı değişkene bağlıdır; bunu sağlamak için de

⁹ Asıl metinde ‘şema’ kelimesi yerine ‘mit’ kelimesi kullanılmıştır. Lakin mit kelimesinin yanlış olmadığını belirtmekle birlikte, masalsi bir çağrışıma sahip olduğu gerekçesiyle yerine psikolojideki şema kelimesinin kullanılmasının daha uygun olacağına karar verilmiştir.

mekân bu işin şartı haline gelmiştir. Örneğin; Edison'un mucidi olduğu *kinetoskop* sinemanın bugünlere gelmesindeki rolü yadsınamayacak haldedir, lakin kinetoskop'un en büyük dezavantajı filmi perdeye yansıtamamasıdır.

Dolayısıyla Lumière Kardeşlerin sinematografi ise bugünkü sinemanın temelini oluşturmuş ve ilk gösterimini 1895 yılında, Fransa'da Grand Café'de gerçekleştirmiştir. Daha sonrasında Lumière Kardeşler keşiflerini dünyayı gezerek tanıtmış ve kısa filmler çekip halka gösterimler yapmışlardır. Sonrasında ilk sinema fabrikasını kurarak sinemanın endüstriyel gelişimini başlatmışlardır. Müzikhollerde, eğlence parklarında, elektrik kaynağı olan herhangi bir yerde halka sunulan filmler; film endüstrisinin gelişimiyle birlikte sinema yavaş yavaş gösterim salonları açılmaya başlanmıştır. Bu salonlar, genel olarak ucuza sürekli gösterim yapan, kârını projeksiyon makinelerinin satışından elde etmişlerdir (Demirbilek, 1994). Gösterim salonlarının ucuza bilet satması, filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve sinemanın benimsenmesini sağlamıştır. Sinema çağrıştırdığı ilk anlamlardan birini artık kazanmıştır. Sinema bir mekân, bir ortam olarak anılmaya başlanmıştır. İster gündelik yaşam ister akademik dilde "sinema" denildiğinde çoğunlukla hem filmi, hem sinema salonunu, hem de seyirciyi kapsayan çoklu anlamları ya olan bir tanımlama yapılmış olur (Kırel, 2010: 16). Sinema kelimesinin üçünü birden çağrıştırması oldukça olağan olmakla birlikte, sinemanın etkileri söz konusu olduğunda bahsedilen genellikle seyirci ve film olmaktadır. Sinema şahsi mekânına kavuştuktan sonra, kendine has 'sinemaya gitme' halini inşa etmiştir. Artık "içerisi" ve "dışarısı" olarak adlandırılabilir iki böyle vardır; içeride bambaşka dünyalara açılan bir portal olabildiği gibi, kimi zaman toplumsal gerçekliğin izlenebileceği bir ayna, kimi zamansa boş zamanları keyifli bir aktiviteye dönüştüren bir yer haline gelmiştir. Dışarısı ise farklıdır; dışarısı yaşadığımız, kimi zaman geçici olarak kaçmaya(ki bunu gerçekleştirmenin olanağı tartışılmaktadır) çalıştığımız gerçekliktir. Çok basit gibi görülebilecek fakat oldukça karmaşık psikolojik ve sosyal boyutlar barındıran sinemaya gitme eylemi, filmin seyircilerle buluşması, filmlerin nasıl beklentilere göre çekildiğini, ne tür temsiller kullandığı bir araştırmacı için can alıcı noktalar olarak göze çarpmaktadır. Sinemanın sosyal boyutu ile ilgili önemli çalışmalara imza atan I.C.Jarvie, sinemaya gitmenin sosyal boyutunu tarif eder (Jarvie, 1993: 23):

“Sinema tam anlamıyla bir kitle sanatıdır; yalnız seyirci kitlesine hitap ettiği için değil, kişinin sürekli devam eden gösterinin karanlığında kaybolmuş olması yüzündendir. Etrafında kimin oturduğunun farkında değildir; film boyunca sosyal alışverişi olmaz ve kimse görmeden çıkıştan gizlice kaçabilir. Yine de sinemaya gitmenin sosyal bir unsuru vardır. Tam olarak yalnız yapılan bir faaliyet de değildir. Aileyle, okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Sinema bütün bu grupların bir arada katılmaktan mutluluk duydukları bir faaliyettir. Bundan sonra da, sinemanın evrensel popülerliğinden kaynaklanan filmi, yıldızlarını vs. konuşmak, tartışmak sosyal faaliyeti gelir. Film görmemiş insan bu faaliyete katılamaz. Bu nedenle sinemaya gitmenin sosyalleştiren bir unsuru vardır.”

Görüldüğü üzere sinemanın öncesi de sonrası da bir sosyallik içermektedir. Sinemaya gitmenin ritüele benzer yapısı da burada yatmaktadır; bütün törensel faaliyetler, belli bir yerde toplanan ve aktif katılım gerektiren bir birliktelik haline sahiptir. Dolayısıyla filme giden, seyreden, sonrasında sosyalleşen topluluk da aslında görünmez bir sosyal grup meydana getirirler (Jarvie, 1993: 23). Sinemaya gitmek sadece film izlemek için yapılan bir eylem değildir; daha çok grup aktivitesidir. Sinemanın toplumsal boyutuna dikkat çekmesi açısından Jarvie’nin çalışması oldukça önemlidir. George Herbert Mead’in yaklaşımı da, insana özgü olan sosyalleşmenin, sinema ile ilişkisinde, insanın sosyalleşmesine olanak sağlayan her ortamın, her yeniliğin bir iletişim formu olarak bu mekanizmalardan birini oluşturmaktadır (Morva, 2013:123 akt. Yüceer, 2018: 52). Sinemanın kentsel bir faaliyet oluşu, fonksiyonları, getirdiği sosyalliğin yapısı, temsiliyeti, kitle iletişim araçları arasındaki konumu, endüstriyel boyutunun incelenmesi hiç kuşkusuz sosyolojinin işidir. Günümüzde sinemaya gitme, içerisi-dışarısı ayrımı ve film izleme pratiklerinin değiştiğini söylemek malumu ilan etmek olacaktır. Sinema ve film pratiklerinin değişimi kuşkusuz bir gerçektir. Hatta daha ileri giderek sinemanın öldüğünü iddia edenler vardır. İster sinema salonları ölsün, ister filmlerin ve film yapma ve izleme biçimleri değişsin, her ne olursa olsun filmle izleyici arasında her daim bir ilişkisellik bulunacaktır. Bu ilişkisellik de bir inceleme alanı yaratacaktır. Hali hazırda içerisi-dışarısı ayrımını yok eden dönüşümün benzeri sinemanın

başlangıcında da görülmüştür. Sinema diğer sanat dallarına göre daha geniş bir kitleyle buluşmakla kalmamış, evlere girmiş, geleneksel sanat eseriyle alıcısı arasındaki ilişkiyi tersine çevirmiştir (Monaco, 2021: 290). Şimdi de sanat dünyasında yaşattığı bu değişimi kendi adına farklı şekillerde yaşamaktadır. Sinema seyirciyle farkı kanallar yoluyla buluşmak durumunda kalmış, mekânsallığını büyük ölçüde kaybetmiştir. Buna rağmen filmi izleyenlerin sosyallığı baki kalmıştır, daha önce de belirttiğimiz gibi film-toplum arasındaki ilişkisellik kaybolmamıştır.

Sinemanın sosyolojik olarak başka nasıl ele alındığına bakacak olursak; sinemayı kültürel pratik bir eğlence ve boş zaman geçirme alanı olarak ele alındığını görürüz. Sinemayı boş zaman faaliyeti olarak yaratıldığı argümanına dayanarak, sinemanın gerçek dünyadan kaçışı sağlayan bir edim olduğunun iddia edenlerin sayısı oldukça fazladır. Sinemanın ilk yılları da düşünüldüğünde; ‘kentli’ eğlencesi olarak sinema, geleneksel ilişkilerin bozulduğu, yabancılaşmanın hüküm sürdüğü modern çalışma dünyasından, kent yaşamının zorluklarından kaçan insanlar için bir sığınma alanıdır (Kırel, 2010: 29). Özellikle en büyük film endüstrisi Hollywood sinemasını düşündüğümüzde, bu iddiayı reddetmek oldukça güçtür. Popüler sinemanın sunduğu şey tam olarak bu ‘kaçış’ halidir. Dışarı ile içerisi arasında net bir ayrım vardır ve içeri kuşkusuz dış dünyanın dertlerinden daha dikkat çekici özelliklere sahiptir.

Gülseren Güçhan’ın çalışması ise içeri/dışarı ayrımının net olmadığını ve gerçekliğin, egemen değerlerin ve ideolojilerin gizli bir biçimde ‘içeri’de de olduğunu öne sürer. Sinema ile toplumsal değişimler arasında paralel işleyen bir süreç vardır, film içerikleri değiştiğinde toplumun geniş bir kısmında da inançları, değer yargıları ve bakış açıları değişime uğramaktadır (Güçhan, 1992: 70). Güçhan’ın sinema ve toplumun paralel olarak ilerlediği görüşü sinema-sosyoloji ilişkisi açısından en önemli kesişim noktalarından biridir. Toplum yaşayan, sürekli hareket eden bir forma sahiptir. Hiçbir toplum hiçbir zaman olduğu yerde öylece kalmamıştır. Her toplum geçmişinden bugününe öğeler taşır, değişir ve dönüşür dolayısıyla devinim içindedir. Sinema da böyledir; sinemanın teknik devinimini bir kenara bırakacak olursak, sinema toplumsal ürünler üretir ve toplumsal ürünler sürekli değişir. Her ne kadar gerçek dışı öğelere sahip olursa olsun, filmin çıktığı, döneceği, hitap edeceği yer yine toplumdur. Zira sinema seyirci etkileşimine muhtaç

bir sanat koludur. Sinema toplumun dışında bir şey değildir, toplumsalda yaşanan herhangi bir değişim üretilen filmi de, seyircinin niteliğini de, izleme biçimini de değiştirir. Sinema, hiçbir zaman toplumsal gerçeklikten tam anlamıyla bir kopma yaşayamaz. Yılmaz (1997: 11) da, Güçhan'ın tezine benzer bir konumdan sinemaya bakar; sinema insanların tutumlarını değiştirebilen, kamuoyu oluşturabilen egemen sınıfın ideolojisini aktarabilen bir araç olduğu belirterek, sinemanın politik bir aygıt olduğunu fikrine katılır. Bu yönüyle sinema yeni toplum inşa etme ya da var olanı değiştirme gücüne sahip olduğu düşüncesi bir ütopya değildir; II. Dünya Savaşı sonrası üretilen birçok Hollywood filminde kadının rolü ve aile yapısı üzerinden politikalar paralelinde imajlar gösterilmiştir (Tunalı, 2006: 72).

Toplumu ve yaşama biçimimizi değiştirdiği bilinen bütün kültürel ortamlar hızlı bir dönüşüm sürecine girmiştir. Sinema da bu süreçlerden nasibini alan bir olgu olagelmıştır. Elbette bu değişimler üretim süreçleriyle yakından ilişkilidir. Sanayi devrimiyle birlikte metalaştırma hali baş döndürücü hale gelmiştir. Sanat olup olmadığı hala tartışılan alanda sinema, Marksist kuram içinde de incelenmiş ve şu şekilde açıklanmıştır: *“Marksist kurama göre; sanat üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal altyapıya dayanan bir üst yapı ögesidir.”* (Bozkurt, 2007'den akt. Deymencioğlu 2019: 52). Marksist kurama göre sanat, salt biçimsel, toplumsal olgulardan yalıtılmış bir sanat olamaz. Tüm sanat dalları içinde sinema belki de toplumla en çok etkileşime sahip olandır. Marksist gelenekten gelen bir ekol olarak Frankfurt Okulu da toplumu üretim biçimine göre ele alır ve endüstriyel gelişime bağlı oluşan yeni toplumsal yapıyı *‘kitle toplumu’* olarak tanımlamışlardır (Swingewood, 1996: 32). Kitle iletişim araçları, reklamlar ve sanat üretimleri kültür endüstrisinin parçalarıdır. Sinema da görsel çağın önemli bir parçası olarak kültür endüstrisinin vazgeçilmez bir aracı haline gelmiştir. Kültür endüstrisi içinde yer alan, kültür endüstrisinin içinden çıkan ürünler metalaşmaya, standartlaşmaya ve kitleselleşmeye uğrar. Kültür endüstrisi içinde sinema da başta ABD olmak üzere bu bağlamda filmler üretmektedir. Bu bağlamda sinema kültür endüstrisinin bir parçası olarak da incelenebilmekte, küreselleşmeyle de birlikte ele alınabilmektedir. Elbette filmler içinden çıktığı toplumun, yerelin, kültürün ciddi bir temsilcisi olabilir. Lakin özellikle endüstri bağlamında baktığımızda fabrika çıkışlıymışçasına aynı temalar, aynı hikâyeler üzerinden dönen birçok filme de rastlarız. Aynı zamanda endüstri

bağlamında sinema, alışveriş merkezlerine de sıkışmış mekân olarak sinemayı işaret etmektedir. Mekânsal dönüşüm, toplumsal değişimin sonucu olarak meydana gelmektedir; bu bağlamda sinemanın mekânsal dönüşümü de sosyolojik olarak birçok farklı şekilde okunabilir.

Yaşadığımız toplum göstergeler, imgelerle doludur; sinema ise gerçeklikle en fazla doğrudan ilişki kuran sanat dalıdır. Geçerlikle sinemanın ilişkisi ise çift yönlüdür; sinema gerçeklikten etkilendiği kadar gerçekliği de etkiler. Dolayısıyla asıl irdelenmesi gereken nokta bu etkileşimin gerçekleştiği yüzeydir. Bu yüzey sanal yoğunluğun bölgesidir; toplumsal teoride yoğunluğun bulunduğu bu alandan faydalanarak gerçek fenomenlerin yani toplumsal olguların okumasını ve incelemesini yapabilir. Bu bağlamda sosyoloji gerek sinemayla karşılaşmadan önce gerekse karşılaştıktan sonra her zaman uğraşı olan temsil sorunuyla, temsil-gerçeklik ilişkisi bağlamında toplumsal yaşamın dolaylı incelemesini yapabilir (Diken ve Laustsen, 2019: 23). Bu tez çalışmasını da sinemayı temsil üzerinden sosyolojik olarak ele alacak olan bir çalışma olarak tanımlayabiliriz. Sinema imgeler, göstergeler ve temsilleri üreten bir fabrika gibidir, temsiller genellikle bir durumu yansıtırken aynı zamanda bir şeyi de göstermektedir. Çoğu zaman daha önce de bahsettiğimiz gibi ayna etkisiyle toplumsal gerçekliği yeniden bize geri yansıtır. Gerçekliği ne kadar yansıttığı, ne kadar çarpıttığı bu aşamanın problemidir. Monaco'nun da söylediği gibi sinemanın gerçekliği “geçerli kılma” noktasındaki olağandışı potansiyeli, en önemli mimetik politik işlevidir (Monaco, 2021: 297). Sinemanın şeyleri yeniden üretmesi, aynı zamanda yeniden aktive etmesi anlamına gelir. Dolayısıyla temsiller bu yeniden üretimin en önemli aracıdır.

Göstergeler, onları gösterenin toplumsalından bağımsız değildir. Geri yansıtılmış bu gerçeklikte temsillerin nasıl yaratıldığı da oldukça önemlidir; çünkü temsiller gündelik yaşamdaki egemen söylemlere ve görüntülere, kültürel belirlenimlere göre şekillenirler. Sembolik bir duruma işaret etmekle birlikte çok büyük bir resme de işaret edebilmektedir. Sosyolojik çözümlemelerde en sık başvurulan kavramlardan biri olarak “anamlı simge”; diğer canlılardan farklı olarak simge üretebilen insanın, toplumsal hayatı da simgelerle doludur (Yüceer, 2019: 54). Toplumsal değerler, normlar, kabuller de toplumsalda simgeleştirilebilir biçimdedir. Sinema ise simge üreten, simgelerle dolu toplumda hayat süren bir birey için adete

bir ritüel gibidir. Sinemadaki simgelerin, temsillerin değişiminin serüvenini izlemek ise toplumun tarihsel değişimini izlemek gibidir.

Görüldüğü üzere sinema-sosyoloji-toplum üçgeninde oldukça verimli bir çalışma alanı bulunmaktadır. Sinemanın genellikle iletişim bilimleri ya da psikolojinin araştırma alanı gibi görülmesi de oldukça üzücü bir durumdur. Sonuç olarak sinema, kolektif bir faaliyet, sanatsal bir edim olarak, ideolojik bir aygıt, endüstriyel bir alan, toplumsal gerçekliği yansıtan, temsiller üreten bir alan olarak sosyolojinin birçok yönden incelediği ve inceleyeceği bir alandır. Değişen dünyada özellikle teknolojinin de etkisiyle sinemanın artık ‘dijital sinema’ olarak adlandırılan, araştırılmaya değer yeni bir mecrası meydana gelmiştir. Şu an konuştuğumuz, ‘modern sinema’ olarak adlandırabileceğimiz sinema artık büyük ölçüde değişime uğramaktadır. Bildiğimiz bir salona, izleme biçimine, kolektif faaliyete işaret eden sinema, giderek daha da bireyselleşen bir faaliyete dönüşerek, bildiğimiz manasından uzaklaşmıştır. Giderek yalnızlaşan dünya paralellinde sinemanın da giderek bireyselleşmesi, yaşanan toplumsal değişimde sinemanın toplumdan ayrı hareket etmemesi de aslında oldukça ironik bir durumdur. Görüldüğü üzere sinema da, filmler de, yönetmenler de, sanatçılar da toplumun bir parçası olarak toplumbilimin analizine tabidir. Sinemanın sanatsal boyutu bir kenara bırakıldığında da görüldüğünden çok daha karmaşık bir yapısı vardır. Sadece filmler üzerinden değil; ortamlar, üretim ve dağıtım koşulları açısından da incelemeye değer bir oluşumdur.

9. SİNEMADA TEMSİL

Temsil sanatın başlangıcından itibaren var olmuştur. Sinema toplumsal yapının çeşitli boyutlarda irdelenebileceği temsiller ortaya koymaktadır. Sinema kurgusal nitelikli tüm anlatılarda olduğu gibi, toplumsal grupların, kişilerin kim olduğuna dair bilgi aktarıcı imaj yaratma gücüne sahiptir (Arcan, der. İri, 2011: 221). Hall temsillerin nasıl işlediğiyle ilgili üç yaklaşım ortaya koymuştur (Hall, 2017: 35-37):

- Birincisi anlamın gerçek dünyadaki herhangi bir şeyde(nesnede, kişide, fikirde, olayda vs.) var olduğu ve dilin bir ayna gibi dünyada hali hazırda var olan gerçek anlamı “*yansıttığı*” düşünülmektedir. Buna *yansıtıcı yaklaşım* denir. Bu noktada “*mimesis*” kavramı öne çıkmaktadır. Hall

Mimesis(taklitçilik) kavramını, M.Ö. IV. yüzyılda, Yunanlıların dilin, resmin doğaya nasıl *ayna* tuttuğunu ya da *taklit ettiğini* anlatmak için kullandıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda gerçeğin yansıtılarak ya da taklit edilerek işlev gördüğünü söyleyen teori ‘*mimetik*’ olarak adlandırılmıştır.

- İkinci yaklaşım, ilk yaklaşımın tersine kişilerin dünyaya kendine özgü yorumunu dil aracılığıyla(veya kendisini nasıl ifade ediyorsa) dayattığını savunmaktadır. **Kasıtlı yaklaşım** herkesin şeylere, çeşitli yollarla(kelimeler, resimler vs.) kendi anlamını vermeye, iletmeye çalıştığını ifade etmektedir. Fakat bir temsil teorisi olarak kasıtlı yaklaşım kusurludur; tek ya da benzersiz bir anlam kaynağı olmak mümkün değildir. Sosyal sitem içerisinde benzer yapılar, ortak anlamlar, ortak paydalar bulunmaktadır. Kasıtlı yaklaşım bu bağlamda toplumun sosyal karakterini büyük oranda reddeder.
- Üçüncü yaklaşım olan **inşacı yaklaşım** şeylerin anlamının olmadığını; temsil sistemlerinin, kavramlar ve işaretler aracılığıyla anlamı bizim inşa ettiğimizi savunur. Materyal dünyayı reddetmemekle birlikte, işaretlerin materyal boyutunu(ses tellerinden çıkan ses, tuvaldeki fırça darbeleri, beyaz perdeye yansıtılan görüntü) da kabul eder; fakat anlamı aktaranın materyal dünya olduğu görüşünü reddeder. *Temsil*, materyal nesneleri ve etkilerini kullanan bir pratik; *anlam* ise işaretin sembolik işlevine dayanan bir boyuttur.

Hall temsil üzerine görüşlerini dil üzerine kurmuştur, fakat temsil her türlü sembolik öge için geçerlidir; buradaki ‘dil’ sadece konuşma veya yazma dilini ifade etmemektedir. Film de dil gibidir. İlk sinema incelemeleri kaba bir biçimde filmleri yazı/konuşma diline yerleştirmeye çalışmış: planı filmin sözcüğü, sahneyi cümlesi, sekansı da paragrafı olarak görmüştür (Monaco, 2021: 175). Fakat bu teori başlangıçta kabul görse de, çözümleme sırasında bunun nafile bir çaba olduğu anlaşılmıştır. Film dil gibidir, lakin yazı/konuşma dilindeki gibi imgeleri çağırıştırma, gösterir. Gösterileni anlamlandırmak ve yorumlamak da seyirciye kalmıştır. Herkes dünyadaki katılımcılar olarak, çeşitli kültürel, toplumsal pratiklerde şeylere anlamlar verir. Gördüklerimiz, duyduklarımız, kullanma şekillerimiz, uygulamamız, düşüncelerimiz bu anlam çerçevesinde şekillenir.

Marshall’a göre temsil; imge ve metinlerin, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtılardan ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir

(2005: 725). Bu bağlamda bir filmdeki engelli karakteri asla gerçekten bir engelli bireye değil, onu gösterme ve temsil etme çabasındaki kişiye ifade ettiği anlamın yeniden kurulmasıyla ilgilidir. Sanatsal olsun ya da olmasın her temsilde kaynak mevcut gerçeklikten gelmedir ve temsilde esas kabul edilenin yerini tutma, onu ifade etme ve yeniden yaratmadır. Temsiller aracılığıyla gerçekleşen içselleştirmeler de toplumsal gerçekliğin inşasında katkıda bulunanlardır. Temsiller aracılığıyla yaratılan dünyaların değişiyor oluşu rastlantısal değildir, gündelik yaşamdaki ve dil ile yaratılan ötekileştirmeler ya da normalleştirmeler oldukça önemlidir. Bu bağlamda sinemadaki temsilleri incelemek ekstra bir önem arz etmektedir.

Sinemanın sahip olduğu devinim ve montaj teknolojisiyle birlikte var olan gerçeklikle ilişki kurabilmesi açısından fotoğrafa göre daha donanımlıdır. Sinemada seyirciyle gerçeklik arasında sadece bir perde bulunmaktadır ve yalıtılmış bir ortam mevcuttur. Ryan ve Kellner, sinemanın temsille ilişkisini şu şekilde açıklamışlardır (2010: 35-38):

“Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. (...) Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. (...) Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini.”

Ryan ve Kellner sinemayı, basit bir eğlence aracının ötesinde, ideolojik ve toplumsal gerçekliği değiştirme gücü olan bir araç olarak görmüşlerdir. Bu noktada sinema

toplumsal inşa eden ve değiştiren kültürel temsil sisteminin bir parçası gibidir. Görüldüğü üzere sinemadaki temsiller temelde iki fonksiyona sahiptir: toplumsal gerçekliktekini gösterme ve gerçekliği yeniden üreterek toplumsal gerçekliğin değişmesi hizmet etme. Bu bağlamda stereotipleri gösterme yolunda sinema iyi bir araçtır.

Bir insanın dış görünüşünün, aynı zamanda onu tanımlamaya yönelik, kimliğine yönelik bir ipucu olduğu söylenebilir. Bu ipucu, çeşitli durumlarda birbirini tekrar eden bir hal aldığı zaman, ortak birtakım kavramlar veya isimler kullanılarak tanımlanırlar ve bu sayede bir kavramın veya imajın temsili haline gelmiş olurlar (Yelmen, 2019: 206). Kalıp yargıların oluşması ve stereotipleştirme temsile dayalı gelişen olgulardır. Ana akım filmlerin de katkısıyla egemen sistem ve ideolojinin başat değerleri temsiller aracılığıyla işselleştirilmektedir. Filmlerin merkez karakterleri, yan karakterleri ve kötüleri düşünüldüğünde temsilin gücü daha dikkat çekici bir biçimde göze batmaktadır. Temsiller biz-onlar, dost-düşman, tanıdık-yabancı, normal-farklı gibi ayrımların oluşmasında rol oynamaktadır. Bu ikili ayrımların sebebi “değerlerin” farklılık zemininde anlam bulmasından kaynaklı olduğunu söylenebilir. Hall, “*The Spectacle of the ‘Other’*” (2002) eserinde kültürü bir mücadele olarak görür ve ikili karşıtlık ilişkisinin dinamikleri açıklamada önemli olduğunu, ancak farklılık yoluyla anlamın inşa edilebileceğini söyler (akt. Kirel, 2010: 329).

Temsil doğrudan, basit bir sürece sahip değildir, fakat basmakalıplaştırmaya/stereotipleştirmeye dönüştüğünde farklılık ile gç arasında bir bağlantı kurmamıza sebep olmaktadır. Hall’a göre temsildeki gç de buradan gelmektedir; fakat bu gç fiziksel bir baskılama gücü değil, bir sınıflandırma tayin etme gücüdür (akt. Kirel, 2010: 336). İzlediğimiz filmler sadece bir film değildir; anlatıları, öyküleri içinde temsillerden oluşan bir evren barındırmaktadırlar. Üstelik sinema alıcısına/seyircisine belli bir zaman dilimi içerisinde kendisine odaklanmasını şart koyan, onu ‘dışarı’dan yalıtın ve diğer teknik özellikleriyle seyirciyi bütünsel bir biçimde kuşatan yapısıyla şimdiye kadar ki tüm sanat kollarından daha güçlü bir konumdadır. Bu kuşatma ve güçlü yapısıyla kitle iletim araçları arasında televizyona da benzer bir pozisyona sahiptir. Televizyondaki temsiller de toplumların inşasında ve şekillenmesinde uzun yıllar boyunca tayin edici bir rolde olmuştur. Televizyonun

kitle iletişim araçları içindeki tahtından zamanla düşmüş olsa da sinema dönüşüme uğrayarak güçlü konumundan ayrılamamıştır. Hatta geçirdiği dönüşüm sonucu oluşan yeni formu ‘dijital sinema’, bildiğimiz sinemanın atmosferini sağlayamasa da seyircisine ulaşmayı yine de başarabilmektedir. Dolayısıyla temsil nosyonu karmaşık bir sorun hala karşımızda durmaktadır. Temsilin nasıl oluşturulduğu, ötekinin nasıl inşa edildiği, azınlıkların, dezavantajlı grupların filmlerde nasıl yer aldığı, zaman içinde temsillerin değişimi sorgulanması gereken bir alandır.

10. SİNEMADA ENGELLİLİK TEMSİLİ

Sinema toplumsal yapının çeşitli bileşenlerinin incelenebileceği temsiller ortaya koyar. Engellilik olgusu da toplumsal yapının bir bileşeni olarak, sinemada çeşitli biçimlerde kendine yer bulur. Fakat nasıl yer bulduğu sorusunun cevabı oldukça önemlidir. Her şeyden önce sinema bir kitle iletişim aracı olmasının yanı sıra, popüler bir sanat dalıdır ve seyircisiyle anlam kazanmaktadır. Aynı zamanda kayda dayalı bir sanat formu olarak film bir belgeleme aracıdır. Bu bağlamda temsil sinemanın en güçlü yanlarından birini oluşturmaktadır. İdeolojik söylemlerin öne çıkarılması, benimsenmesi, pekiştirilmesi, kültürel değerlerin yeniden yaratılması, görünürlük kazanmak gibi birçok mesele kendini temsil üzerinden somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla “neyin neyle ilişkili olduğunu” anlamaya çalışmak için “temsil” uygun bir zemindir. Her sanat gibi toplumu yansıtan sinema, diğer sanat dallarına göre daha kapsayıcı, popüler ve görece herkese daha kolay erişebilen bir yapıya sahiptir. Diğer sanat dalları içinde gerçekliğin çok güçlü ve ikna edici bir temsiline sahip olan sinemada, engellilik gibi önemli bir olgunun nasıl temsil edildiği de toplumun engellilere bakışını etkileyen bir unsurdur.

Cohen (1998) engellilere ilişkin hiçbir etkileşimi bulunmayan insanların engellilikle ilişkili bilgilerin çoğunu filmlerden ve televizyon edindiğini dile getirir (Harris, 2002: 145). Cohen’in ve Harris’in vurgulamış olduğu nokta, temsilin önemini vurgulamakla birlikte; Goffman’dan hareketle belirtmiş olduğumuz karma temaların da önemini vurgular. Engellilik geçmişten bu yana olumsuz anlamlarla kuşatıldığı, damgalandığı için izole edilmesi, toplumdan ayrık bir konuma yerleştirilmesi gereken bir şey gibi görülmüştür. Nitekim engellilik nüfusu ve yaygınlığı yüksek bir olgu olmasına rağmen gerek toplumda, gerek kamusal alanda,

gerekse medyada daha az görünürlüğe sahip bir fenomen halini almıştır. Fakat engelliliğe ilişkin yeterince bilgisi olmayan insanlar, özelliklede çocuklar için medya kanalları(sinema, televizyon vs.) bu tür bilginin erişiminde kayda değer bir rol oynamaktadır. Karma temasların eksikliği, engelliliğin damgalanması, izole edilmesi gereken bir olgu olarak görülmesi engelliliğin “normalleştirilmesini” zorlaştırmaktadır. Zira edebiyatta, sinemada, medyada karşılaştığımız temsillerin büyük bir çoğunluğu olumsuzdur ve engelliliğe ilişkin olumsuz tutumların devam etmesine neden olur. Her ne kadar gün geçtikçe engellilik temsillerinin artması, engelliliğin görünürlüğünün artmasını sağlasa da, daha gerçekçi, kalıp yargılardan uzak temsillerin kullanılması da oldukça önemlidir.

Öte yandan engellilik temsillerinin kendine merkezi düzeyde yer bulması, ana akımda yer alması da oldukça zaman almıştır. Davis de merkezi temsillerin romanlarda da nadiren yer aldığını; bu temsillerin acıma duygusu yaratacak biçimde deforme ya da fiziksel açıdan anormalliye sahip kötü karakterler olduğunu belirtmiştir (2011: 201). Filmlerde de durum bundan çok farklı değildir. Merkezi düzeyde temsiller genellikle toplum kendini özdeşleştirebileceği ya da olmak isteyebileceği karakterlerden oluşmakta ve genel toplumsal değerlere, hâkim ideolojilere(engellilik söz konusu olduğun bu şüphesiz ableizmdir) yaslanmaktadır. Dolayısıyla merkezi düzeyde engellilik temsilleri ortalama diğer insanlar için özdeşleşilebilir ya da idealize edilebilir bir bağdaşlık yaratmayacak görüşü hâkimdir. Zira normatif temsil kalıplarına uymayan engelliler için tipler ve yahut fiziksel anomalileri, deformeleri ön plana çıkaran seyircinin kendini özdeşleştirmesi zor uç karakterler kalmıştır.

Sadece görünürlüğün artması, engelli kişilerin temsillerinin çoğalması her ne kadar iyi bir dönüşüm olarak okunabilecek olsa bile, engellilik üstüne kurulan olumsuz algıların değişimini, engelliliğin “normalleştirilmesini” sağlamaz. Nitekim engellilik görüntüleri ve temsilleri büyük ölçüde olumsuzdur. Zira engelliliğe ilişkin gördüğümüz her şey, aynı zamanda toplumun engelliliğe dair düşüncelerinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda Biklen ve Bogdan’ın (1977) *“Media Portrayals of Disabled People: A Study in Stereotypes”* isimli çalışması, medyadaki temsil kalıplarını ortaya koymuştur. Çalışmada **acınası-zavallı, tekinsiz/şeytani, şiddetin nesnesi, atmosfer, süper engelli, gülünecek kişi, kendinin en büyük ve tek**

düşmanı, yük, aseksüel ve günlük hayata katılamayan kişi olmak üzere on stereotip ortaya koyulmuştur (Biklen ve Bogdan, 1977: 4-9).

Aynı doğrultuda Norden (1994) da “*The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*”(İzolasyon Sineması: Filmlerdeki Fiziksel Engelliliğin Tarihi) isimli çalışmasında engelliliğin izole edilmesinin yanı sıra, merkezi düzeyde yer almayan engellilerin ne tür temsil kalıpları içinde kullanıldığını göstermiştir. Ne yazık ki, merkezi düzeyde temsil edilsin ya da edilmesin temsiller arasında pek bir fark bulunmamıştır. İster ana karakter isterse figüran olsun engellilik: *trajik kurban(tragic victim)*, *tatlı masum(sweet innocent)*, *komik maceraperest(comic misadventurer)*, *ihtiyar enayi(elderly dupe)*, *aziz bilge(saintly sage)* ve *takıntılı intikamcı(obsessive avenger)* gibi temsil kalıpları içinde gösterilmiştir (Norden, 1994: 308-323).

Longmore (1987) ise “*Stereotipleri Çerçevelemek: Engelli İnsanların İmajları*” (*Screening Stereotypes: Images of Disabled People*) isimli çalışmasında, engelliliğin televizyondaki ve filmlerdeki yansımalarını incelemiş ve engelliliğin *suçlu/kriminal, canavar, kötü(villian), trajik kurban, gazi, intiharı arayan ağır engelli, haksızlığa/istismara uğrayan, yük, uyumsuz, aseksüel ya da cinsel açıdan yetersiz* gibi birçok temsil sunduğunu belirtmiştir. Son temsil çeşidi engelliliğin cinsellikten uzak, aseksüel olarak gösterilmesi yeni bir şey değildir, lakin Harris’in (2002) çalışması özellikle odağına bu alana yoğunlaştırması açısından yeni sayılabilecek bir çalışmadır ve *cinsellikten uzak-aseksüel* temsil görece yeni adı koyulan bir temsildir.

Söz konusu temsiller kaynağını toplumdan ve kültürden alır ve ortak engellilik klişelerini yansıtır. Toplumun gözündeki engellilik, ekranlardaki, perdelerdeki engellilik haline gelir; sonrasında ise gördüğümüz engellilik toplumun gözündeki engelliliğin belirleyici haline gelir. Kısacası yansıtılmış engellilik, engelliliğe dair toplumsal inşa sürecinin bir oyuncusu halini alır. Döngüdeki değişimler ise bu alanda çalışmaların artmasıyla birlikte sağlanabilir. Bu sebeple yukarıda bahsetmiş olduğumuz temsilleri, biraz detaylandırmak ve açmak gereklidir. Temsilleri açıklamadan önce, söz konusu temsillerin genellikle erkekler üzerinden oluşturulduğunu, kadın temsillerinin görece çok az olduğunu ve özellikle geçmişte

engelliliğin incelikli ve karmaşık karakterler yerine dar, basmakalıp tipleremeler üzerinden temsil edildiğini belirtmekte yerinde olacaktır.

Engellilik denildiğinde akla ilk gelen temsil şüphesiz **acınası-zavallı** temsilidir. Engellilik ekseriyetle yeti yitimi, hareketlerde kısıtlılık, düşük öz bakım becerileri bağlamında düşünüldüğü için yardıma, desteğe ihtiyaç duymak “muhtaçlık” üzerinden değerlendirilir ve acıma duygusu yaratarak dramatik yapıya katkı sağlaması açısından sıkça kullanılır. Bu bakımdan acınası-zavallı temsilin bir şemsiye temsil olduğunu söylemek mümkündür. Engelli karakterlerin anlatıda duygu yükünü arttırmak, izleyicide merhamet ve acıma duygusunu oluşturmak için yardıma ve bakıma muhtaç bir biçimde gösterilmesi, toplumun engelli kişiden “engelli rolünü” beklemesini yansıtan bir durumdur. Örneğin; Türk sinemasının, özellikle 1960-1990 melodramlarının en çok gösterdiği engellilik türü olan körlük temsilleri, toplumun engelli rolünden ne beklediğini bariz bir biçimde ortaya koyar. Kişi doğuştan kör olsa dahi, sakarlık yapar, kendi suyunu bile zor içen abartılı tasvirlerle gösterilir (Atay Papaker, 2019: 47). Engelli kişinin hastanelerde, rehabilitasyon merkezlerinde gösterilmesi, engelliliğin ne kadar hastalıkla ve acıyla birlikte anıldığının bir göstergesidir. Acınası-zavallı temsillerinin pek çok göstergesi ve biçimi bulunur, temsiller irdelendikçe acınası-zavallı şemsiyesinin içinde pek çoğunu görmek mümkündür.

Acınası-zavallı temsilin içinde, onu takip eden en yaygın temsil çeşidi ise **yük** temsilidir. Bir yük olarak engelli, engelsiz diğerleri için yardıma, bakıma, ilgiye muhtaçlık bağlamında değerlendirildiği için bir yük olarak görülmekte ve gösterilmektedir. Ülkemizde bu temsili en çok yansıtan söylem “İnsan eti ağırdır.” (*Tamam Mıyız?* filminde de kullanılmıştır.) söylemidir ve filmlerde de sıkça kullanılır. Engelli kişinin kendi ihtiyaçlarını kendisini gideremediği, kendi kendine yetemeyen, hayatını idame ettirme noktasında desteğe ihtiyaç duyan bir birey olması itibarıyla ailesine, topluma ve devlete bir yük olduğu düşüncesi çeşitli kanallarla engelsiz bireyler tarafından engelli kişiye dayatılır. Filmlerde de bu durumun yansıması görürüz. Engelli karakter ailesine yük olmamak adına intihara varan süreçlerden geçer, kişi kendi yaşamını diğerlerinin yaşamını “yaşamaya değer olmayan” bir yaşam olarak görmeye başlar ve intihar kaçınılmaz bir sonmuşçasına çıkagelir. Fakat özellikle yabancı filmlerde(örn. *Yağmur Adam/Rain Man*(1988))bir

yük olarak temsil her zaman intiharla ya da kaybolmayla sonuçlanmaz. Barnes medyadaki engelli görünümlerini incelediği çalışmasında, devletin engelli bireyin ihtiyaçlarını karşılama noktasındaki yetersizliğinin büyük ve karlı bir “bakım endüstrisi” yarattığını ve reklamda bu kalıbın sıklıkla kullanıldığını, engelsiz bireylerdeki (ve devletteki) yükü onlardan alan bir hizmet sunduğunu belirtir (1992: 30-31 akt. Paftalı, 2013: 46). Özellikle yabancı filmlerde engelli karakterin bir yük olarak temsilinde, eğer engelli karakterin sosyo-ekonomik durumu iyiye, sonu bir rehabilitasyon merkezinde biter ve kişi ölmek istese bile bunu özel bir ötenazi merkezinde gerçekleştirir(*Senden Önce Ben/Me Before You*-2016). Yerli filmlerde bu tür örnekleri görmek pek mümkün değildir.

Bir diğer en yaygın temsil ise **tekinsiz/şeytani** temsildir. Engelliliğe karşı tarihsel ve evrensel önyargıların en net görüldüğü temsil biçimidir. Engelli kötü (villian) karakter özellikle film ve dizilerde yaygın olarak kullanılır. Cam göz, tek göz, protez yerine kanca el kullanan korsan tipler bir dönemin oldukça popüler temsilleridir. Vücudun deformasyonu aynı zamanda karakterin ruhunun deformasyonuna gönderme yapmak amacıyla kullanılır. Korsan tipler günümüzde oldukça demode sayılabilir, lakin aynı doğrultuda süper kahraman filmlerinin kötüler için hala engelli karakterlerden vazgeçebilmiş değildir. Günümüz şartlarına uymak, politik doğruculuk gibi sebeplerle çeşitli düzenlemelere giden, sinemayı domine eden bu tür filmler ve dizilerin kötü karakterlerinin büyük bir çoğunluğu hala tekinsiz/şeytani/kötü temsilde gösterilmektedir. Karakter dönüşümünü (özellikle iyiden kötüye giden dönüşümlerde) engellilik hali, vücut deformasyonları bir dönüşüm işareti olarak sıklıkla kullanılır. Örneğin; *Örümcek Adam/Spider-Man*(2004) filminin Dr. Octopus karakteri, normalde kendi halinde bir profesörken kendi bedeni üzerinde deneyler yapmaya ve vücudunda deformelere yol açmaya başladığında, şeytani bir kötü karaktere dönüşerek, filmin ana kötüsü haline gelir. Bunun yanı sıra şekilsel farklılıklar, “çirkinlikler” de tekinsiz/şeytani/kötülerin farklı bir versiyonunu oluşturmaktadır. Örneğin; *Wonder Woman*(2017) filmindeki Dr. Posion karakterinin yüzündeki şekil bozukluğu, bir çeşit protez maskeyle kapatılmıştır, filmin başında eski bir fotoğrafta yüzünün deforme olmamış halini gördüğümüz Dr.Posion’ın kötü bir karaktere dönüştüğünün net sebeplerini görmeyiz fakat yüzündeki deforme sebebiyle filmin kötüsü olduğunu net bir biçimde anlarız.

“İçinin kötülüğü yüzüne yansır” düşüncesinin bir yansıması olan temsiller, damgalamanın ve damgayı içselleştirmenin tehlikesini, ortaya koyar.

Canavar temsili de bu kategorinin aşırı uç bir parçasıdır. David Lynch’in *Fil Adam(The Elephant Man)*(1980) filmi, özellikle ilk yarısı itibariyle canavar temsiline örnek gösterilebilir. Engelliliğin kötülükle ilişkilendirilmesiyle yakından bağlantılı, temelde engellilikle birlikte kişinin insanlığının önemli bir parçasını kaybettiği düşüncesi yer almaktadır (Longmore, 1987). Örneklerde bahsettiğimiz “kötü” karaktere dönüşme hikâyesinin merkezinde de bu vardır. Temelde yatan “insanlığın kaybedilmesi” düşüncesi, bizi Goffman’ın (1963) damganın doğası olarak açıkladığı noktaya götürür. Damganın doğasında damgalanan kişinin “daha az insan” olduğunu kanısı yer alır. Sadece engelliliğin damgalanmasına rağmen, damga önce kişiye, sonrasında da kişinin çevresine yayılma etkisi gösterir. Nitekim “insanlığını kaybeden”, “daha az insan” olarak görülen tekinsiz/şeytani/kötü/canavar temsillerini genellikle yalnız görürüz. Zira damganın içselleştirilmesi nedeniyle karakter sadece “engelli” damgasına sahip değildir; kötüdür, çirkindir, suçludur, uğursuzdur.

Bahsettiğimiz tüm bu tekinsiz/şeytani/kötü/canavar temsilere ekleyebileceğimiz bir diğer temsil ise **suçlu/kriminal** temsidir. Engelliliğin, deforme biçimin, aynı zamanda deforme bir ruhun göstergesi olduğu düşüncesi burada da geçerlidir; hâlihazırda bahsettiğimiz tekinsiz/şeytani/kötü karakterlerin suçla ilişkisi olmaması beklenemez zaten. Bu bağlamda kriminalite çoğu zaman kötü karakter temsiliyle eşlikçi bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Longmore suçlu, canavar ve kötü temsillerinin üç yaygın önyargıyı yansıttığını ve pekiştirdiğini dile getirir: birincisi sakatlık kötülüğün cezasıdır, ikincisi engelliler kaderleri tarafından yıpranırlar ve son olarak kaderleri tarafından yıprandıkları için engelsiz “normalleri” kıskanırlar (1987).

Kötülükle ilişkilendirilen tüm temsillerde önemli bir ortak özellik bulunur: kötücül karakterlerin karşında daima sağlam, “normal”, iyicil bir karakter bulunur. Longmore’un kıskançlık olarak bahsettiği durum da bir normal-anormal, sağlam-engelli ikililiğinin bir işaretidir. Bu tür temsillerde, engelli karakterler daima “normal”, “engelsiz” olana özenir hatta kıskanır, kendisine atfedilen damgaları içselleştirdikten sonra ise hayat onun için engelsiz olan diğerlerinden intikam alma motivasyonu ile şekillenir. Engelli olmanın kültürel ve toplumsal olarak

damgalandığı, ötekileştirildiği ve dışlandığı konjonktürde kötücül temsillerin tümde ableismın ne boyutta olduğunu görmek mümkündür. Dolayısıyla engelliliğe ve farklılıklara ilişkin önyargı, düşünce, tutum ve davranışların inşa edilmesine ve pekiştirilmesine sebep olan temsillerindeki ableist tutum da bu döngünün kırılmasını engelleyen etkenlerin başında gelir. Ne yazık ki ableism sadece kötücül temsillerde karşımıza çıkmaz.

Engelli kişinin “daha az insan” olarak görülmesi, aynı zamanda kişinin denetim mekanizmalarının da yeterince düzgün çalışmadığı düşüncesini içinde barındırır. Dolayısıyla engelli kişinin kendini kontrol edemeyeceği düşüncesi hâkimdir. Nitekim engelli kişilerde, denetim mekanizması yoksunluğundan ya da eksikliğinden ötürü şiddet eğilimini dışa vuracağı tehlikesinden ötürü dışlanırlar; bu da bizi **tekinsiz** temsile götürür fakat tekinsiz temsil yukarıda bahsettiğimiz kötücül temsillerin bir parçası olarak onlardan çok farklı değildir. Daha az insan olarak görme, denetim mekanizmasının düzgün çalışmadığı düşüncesinin bir diğer ucunda ise **şiddetin nesnesi** temsili yer almaktadır. Engellilik gerek gerçek hayatta gerekse sinemada şiddet ile sık sık yan yana gelir. Engelli karakter ya fiziksel veya psikolojik şiddete maruz kalır ya da şiddeti uygulayan tarafta (tekinsiz/şeytani/kötü/canavar/suçlu) yer alır. Nadiren de olsa engelli karakter şiddetin hem faili hem de nesnesi olarak gösterilir. Şiddet nesnesi temsilinin en belirgin özelliği, şiddetin failinin “engelsiz” biri olması ve şiddete maruz kalan kişinin kendini koruyacak gücü olmamasıdır. Sözün özü ableism yine sahnededir. Paftalı’nın da belirttiği gibi şiddetin nesnesi temsili, izleyicide merhamet duygusu uyandırma ve şiddeti uygulayan karakterin kötülüğü ortaya çıkarmaktadır (2013: 39). Öte yandan şiddetin nesnesi temsili, şiddete maruz kalan karakteri aciz ve acınası göstererek izleyicide merhamet duygusu uyandırarak dramatik yapıya katkı sağlar

Şiddetin nesnesi temsilinin takipçisi bir diğer temsil ise **haksızlığa uğrayan** temsil biçimidir. Kendini koruyacak gücü yok algısı üzerinden engellilik kişi sıkça ikinci sınıf vatandaş muamelesine maruz kalır. Muhtaçlık üzerinden resmedilen engellilik, başkalarına ihtiyaç duyma hali haksızlık ve istismar için uygun zemin oluşturmaktadır. Özellikle komedi fillerinde duygusal engelli karakterin arkasından mutlaka bir işler çevrilir, çevresinde onu manipüle edecek birileri daima bulunur.

Engelli karakterin haksızlığa ya da istismara uğramasına neden karakter şüphesiz “engelsiz” ve “sağlam” ableism yansıtan bir karakterdir.

Engelli karakterin her zaman tehlikeli gösterilmediği bir başka temsil de **trajik kurban** temsilidir. Engelliğin bir kader olduğu düşüncesi, hiç kuşkusuz geçmişten bu yana var olan bir düşüncedir. Toplum gözünde engelli olmak kaderin trajik bir kurbanı olmak demektir, doğal olarak sinemada filmlerinde bunu kullanır. Engellilik bir hal olduğu halde, gerek çeşitli engellilik modellerinde gerekse çeşitli toplum ve kültürlerde ısrarla bir trajedi olarak görülmektedir. Engellilik karakterin “kendi başına” mücadele etmesi gereken bir sınavmışçasına gösterilmektedir. Engellilik her şeyden önce bir “problem”, duygusal bir başa çıkma sorunu, kişisel bir kabullenme meselesi ve “normal” hayata uyum süreci gibi etkenler çerçevesinde değerlendirilir.

Engelli karakterin “kendi başına” mücadelesinde, paradoksal bir biçimde onu kabul eden, toplumla arasında tampon kurum işlevi gören fakat “uyumsuz” olmakla suçlayan birileri mutlaka vardır. Engelliliğin **uyumsuz temsil** üzerine kurulu uyum dramalarında, tampon kurum işlevi gören ve ableismi temsil eden karakter, engelli kişinin diğerlerinin onun hakkında ne düşüncelerini anlamayacağını(özellikle bilişsel farklılıkları olan engellilerde) ve diğerlerinin yanında nasıl davranacağını bilmediğini düşündüğü için bir nevi eğitmenmiş gibi hareket eder. Sorun sadece engelli karakterinmiş gibi davranılır (Longmore, 1987). Engelli kişilerin toplum, devlet ve çevre tarafından nasıl engellendiği büyük ölçüde göz ardı edilir. Engelli karakter uyumsuz damgasıyla karşı karşıya kalırken, çözüm yine bedensel bütünlüğü olan, engelsiz, sağlam bir ableist temsilde vuku bulur. Engelliliğin tedavi edileceğine dair umut, engellinin toplumsal hayata uyum sürecinde kendini gösterir. Bu sebeple uyum anlatıları her zaman çok popüler olmuştur. Fakat engelli karakterin “uyumsuz” olarak yaftalanmasına neden olan toplumsal yapı ve düzen değişmediği için karakter bu sefer de **günlük hayata katılamayan kişi** olarak karşımıza çıkar. Günlük hayata katılamayan kişi temsiliinin temel özelliği, engelli kişinin engelsiz insanlar kadar hayata katılamıyor oluşudur (Paftalı, 2013: 49). İlginç bir biçimde kurgusal olmayan reality show programlarında, bu temsiliin zıttı sayılabilecek, başarı ve kahramanlık örnekleri(kör marangozlar, belden aşağısı felçli doktorlar, engelli atletler) sık sık görülür (Longmore, 1987). Günlük hayata tam katılamayan kişi, gerçeğe tam

anlamıyla temas eden bir temsildir. Engelli kişilerin istihdam ve erişim sorunları sebebiyle günlük hayata katılamayışı, işgücünde ve aile içinde işlevsel bir katılımcı olarak görülememesi vb. sorunlar yaygın olarak görülür.

Engelli karakterin hayat mücadelesinde tampon kurum işlevi gören karakterin bir fonksiyonu daha bulunur: engelli karakterin kendisiyle yüzleşmeye zorlamak. Longmore engelli karakterlerin kendileri ve başkaları hakkında içgöründen yoksun olması sebebiyle, genellikle engelsiz biri tarafından verilen duygusal eğitimin sonunun engelli karakterlerin kendileri ile yüzleşmeye zorlamak olduğunu belirtmiştir (1987). Daha önce de belirttiğimiz gibi “sorun” bireyi engelleyen etmenlere odaklanmaz, sorunun faili engelli kişiymiş gibi davranılır. Nitekim hali hazırda birçok problemle baş etmek zorunda kalan engelli karakter, bir de problemlerin sebebi kendisiymiş gibi “uyumsuzluğunu” çözmek için kendisiyle yüzleşmek zorunda kalır. Fakat topluma uyum sağlayamayan karakterin zaten kendi iç sorunları bulunur ve “uyumsuz” olmasının sebebi karakterin kendisi hakkındaki olumsuz düşünceleriymiş gibi yansıtılır. Lakin toplum ve kültür tarafından ona atfedilen olumsuz anlamlar, sosyal damgalar göz ardı edilir. Damgalanan kişi her zaman damgayı içselleştirme tehlikesiyle baş başadır. Nitekim damgayı içselleştiren kişi bu sefer de bu tür düşüncelere niçin sahip olduğu gerekçesiyle eleştirilir. Çevresiyle uyum içinde yaşayamayan, topluma katılamayan, kendine acıyan karakter “çabalayan” biri gibi kurgulanır. Biklen ve Bogdan bu temsil kalıbına **kendinin en büyük ve tek düşmanı** adını verir (1977). Kendinin en büyük ve tek düşmanı temsilinde, engelli karakterden kendiyile ilgili olumsuz yargılardan kurtulursa iyileşebilir düşüncesi hâkimdir. Özellikle savaş sonrası filmlerde ya da sonradan engelli kalan karakterler üzerine kurulu dramlarda bu temsili çokça görmemiz mümkündür.

Uyumsuz engelliden, kendinin en büyük ve tek düşmanı olan temsile geçişin son durağı ne yazık ki, **intiharı arayan ağır engelli**dir. Longmore 1970-80ler boyunca bu temsil kalıbının oldukça yaygın olduğunu bedensel engelli temsillerinde çok popüler olduğunu söyler (1987). Ölüm çoğu engellilik filmi için kaçınılmaz bir son olarak kendini her zaman hissettirir. Engelli olmanın getirdiği sorunlar, kendisine ve başkalarına yük olma düşüncesi, damgalanmış bedende yaşam mücadelesi sonucunda engelli karakter ölümü bir kurtuluş gibi görür, zaten yaşamaya değer

olmayan bir hayatı yokmuş düşüncesi hâkimdir. Yaşamaya uygun bir hayat ortalama bir sağlam birey için düzenlenmiştir, engelli kişi yalnızca yaşam mücadelesi vermez, var olma mücadelesi de gösterir. Fakat engelli kişiye yüklenen haddinden yükün nihai sonucu intihardır. Ölümü seçmek durumunda kalan engelli karakter çoğu zaman ağır fiziksel engellidir ve başkalarının yardımına ihtiyacı vardır; bu bağlamda karma teması da oldukça yüksektir. Engelli karakter kendi intiharı için bile başkasına ihtiyaç duymak mecburiyetindedir; engelsiz karakter ve izleyici başta intihar kararına dirense de, çok geçmeden isteksizce bu kararı kabul eder. Çoğu zaman özdenetim kaybı olduğu düşünülen engelli karakterler intiharı seçtiği zaman, “kendi kaderini tayin etme hakkına” sahip biri muamelesi görerek, en mantıklı kararı verdiği düşünülür. Ağır bedensel engele sahip ya da sonradan engelli kalan karakterlere sahip filmlerde ve savaş sonrası filmlerde bu temsil kalıbı sıkça görülür.

Tüm bu karamsar temsiller karşında yaygınlığını koruyan ve engelliliği dram türünden çıkaran yaygın bir temsil türü daha bulunur: **gülünecek kişi** temsili. Gülünecek kişi temsili köken itibariyle freak show(ucube gösterisi) dönemine kadar uzanır. Engelli kişilerin bir merak nesnesi olarak sirklerde gösterilmesi ve güldürü nesnesi yapılması, engelliliğin gülünecek bir şey olarak görülmesi oldukça eskiye dayanır. Özellikle komedi filmlerinde duygusal ve zihinsel engelli karakterler, bilişsel farklılıkları olan karakterler bir güldürü nesnesi olarak izleyiciye sunulur. Sakarlıklar, yanlış anlaşılmalara ya da hiç anlamamalar, aşağı görme üzerine yapılan şakalar bu türün yaygın örnekleridir. Karakter engeli sebebiyle, engelsiz insanlar için bir güldürü nesnesi haline gelir. Engelli karakter cinayet işlemiş olsa dahi bu durum mizahi bir yolla sunulur.

Özellikle filmlerde yaygın olarak bulunan fakat filmde ana karakter olmadığı için sıkça gözden kaçan bir temsil biçimi daha bulunur: **atmosfer olarak engelli**. Gözden kaçmasının sebebi merkez karakterler üzerinden değil çoğu zaman tipler ve kenarda köşede kalan karakterden üzerinden atmosferin yaratılmaya çalışılmasıdır. Engelli karakter anlatı için çok büyük bir rol üstlenmez, olay örgüsünde pek bir etkisi bulunmaz; sadece belirli bir atmosferi yaratmak veya pekiştirmek amacıyla yalnızca görülür. Örneğin; tekinsiz bir atmosfer desteklenmek istiyorsa yüzünde deformasyon olan biri, dramatik yapı oluşturulmak isteniyorsa engelli bir çocuğun engelsizlere özenme hali gösterilir. Barnes bu temsilin iyi bir

örneği olarak *İyi, Kötü ve Çirkin*(1966) filmindeki “yarım asker(*half soldier*)” karakterini gösterir ve filmin başında esas karakterlerden birinin karşına çıkan belden aşağısı olmayan askeri üniformalı dilenci karakterin aslında Eski Batıdaki şiddet ve vahşeti gösteren önemli bir sunduğunu belirtir (1992: 24 akt. Paftalı, 2013: 40).

Görece yeni adı konulmuş başka bir temsil biçimi ise **aseksüel** temsil biçimidir. Aseksüel temsil medyada başından beri var olmuştur lakin pek ele alınmamıştır. Bırakın engelli cinselliğini engelliliğin kadın karakterler üzerinden resmedilmesi bile oldukça zaman almıştır. Toplumsal cinsiyet ya da cinsellik odağında engelli görünümelerini inceleyen çalışmalar literatürde de kendine oldukça geç yer bulmuştur. Bu bağlamda Harris (2002) “*Disabled Sex and Movies*” isimli çalışmasında cinsellik söz konusu olduğunda engellilik temsili diğer negatif temsil biçimlerinden pek farklı olmadığını belirtmiştir. Çoğu zaman engelli kişi bir cinsel hayattı olamayan bir aseksüel olarak gösterilmektedir. Genel izleyici için engelli olmak, bariz bir biçimde cinsellikten de aciz olmak anlamında gelir. Örneğin; 1992 yapımı, John Sayles’in yönetmenliğini yaptığı, geçirdiği trafik kazası sonrası belden aşağısı felç olan ünlü bir oyuncu ve ona bakmakla sorumlu olan eski bağımlı yeni hemşire iki kadının yaşadıklarını konu edinen, *Passion Fish*(İhtiras Balığı) filminde, ünlü oyuncu May-Alice evli bir erkekle flört etmesine rağmen adamın eşi May-Alice bir tehdit olarak görmez (Harris, 2002: 149). Zira ne sinemada ne de televizyonda engelli bireylerin cinselliğinin olduğu görüntüler yer almaz. Engellilikle birlikte cinsel hayatın da kaybedildiği düşünülür, yayılma etkisi burada da kendini gösterir.

Engellilik temsilleri arasında görece daha olumlu bir temsil olarak karşımıza çıkan son temsil kalıbı **süper engelli**(supercrip)dir. Süper engelli, bir engelliliğe sahip olmanın yanı sıra bir çeşit başka bir beceriye, dehaya ya da üstün bir güce sahip olan engelli kişilere verilen isimdir. Grue süper engelli kalıbının(ve cyborg kalıbının), engellilik çalışmalarının engellilik ve engellilerin olumsuz temsillerinin ortadan kaldırma girişimlerine derinden gömülü olan telafi edici bir argümanı somutlaştırdığını ifade eder (2015: 206). Şüphesiz bu türün ilk akla gelen ve öne çıkan örneği süper kahraman filmleridir. Fakat nispeten az da olsa kurgusal olmayan örnekleri de mevcuttur.

Süper engelli temsili üç farklı biçimde karşımıza çıkar: birincisi *sınırların ötesinde*, ikincisi *ilham verici figür* ve son olarak *Hollywood süper kahramanları* (Grue, 2015). Sınırların ötesinde süper engelli, fiziksel sakatlığına rağmen üstün başarı gösteren insanlar için kullanılır. Aynı isimle İsveç, Meksika, Norveç gibi birçok ülkede popüler olan bir reality show programı, fiziksel engellerine rağmen zorlu arazi şartlarında gerçekleşen bir keşifte, başarı gösteren engelli insanları konu edinir. Dikkat çeken ve programın popülerliğini sağlayan nokta, fiziksel engellerine rağmen, engelsiz insanların dahi zorlandığı bir şeyin başarıyor olmasıdır. Ne var ki tüm temsil kalıplarında olduğu gibi, sınırların ötesinde engellilerin yanında da engelsiz bir “danışman” bulunur, bu program özelinde bu bir *outdoorsman*(profesyonel doğa insanı)dir. İlham verici figür olarak engelli, hepimizin az çok aşına olduğu bir kalıptır. Paralimpik atletler, ampute sporcular, Hellen Keller ve Steven Hawking gibi gerçek karakterler ilham verici figür olarak gösterilebilir. Son olarak süper kahramanlar süper engelli temsiliinin liste başı üyeleri olarak karşımıza çıkar. Kurmaca filmlerin engellinin ona getirdiği “olağanüstü” gücüyle kahramanlığa soyunan karakterleri kapsar. Engelliliğin *kötü(villian)* temsiliinin karşısında, engellinin iyi olabileceğinin göstergesi olarak sunulan *süper engellilerin* en temel özelliği travma sonrası kaybettikleri yetilerinin tazminatı olarak olağanüstü güçler kazanmalarındır. Çizgi roman kökenli süper kahramanların yanı sıra mitolojide de kişinin engeline karşılık Tanrı tarafından onlara bahşedilen ayrı bir yetenek, özellik olduğu düşüncesine de rastlanmaktadır. Örneğin; Ari Aster’in, 2019 yapımı, folklor gerilim tarzı olarak tanımlayabileceğimiz, bir grup lisansüstü öğrencisinin İsveç’te yerel bir pagan kültürünün araştırmak için gittiği bir çeşit yaz dönümü festivalini konu alan, *Midsommar*(Ritüel) filmindeki Ruben karakteri bu türün ilginç bir örneği olarak gösterilebilir. Yüz deformasyonu olduğunu gördüğümüz ve bilişsel bir engele sahip olduğunu anladığımız Ruben, deftere çizdikleriyle içinde yaşadığı küçük komün yaşamın kaderini çizdiğine inanılan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Topluluk için Ruben, Tanrı’nın bir elçisidir, bu bağlamda bir süper engellidir.

5. BÖLÜM

BULGULAR ve DEĞERLENDİRME

Çalışma kapsamında Türk sinemasında engellilik olgusu ve temsili Goffman'ın dramaturjisi ve damga teorisi merceğinde, ana karakterleri engelli olan, toplamda beş film üzerinden ele alınmıştır. Seçilen filmlerin günümüze uzanan yakın bir zaman aralığından seçilmesine özen gösterilmiştir. Filmlerin seçilmesindeki çıkış noktası, engellilik temsiliyi yansıtabilecek bir yelpazede inceleme yapma gayesinin yanı sıra, literatürde daha önce ele alınmamış olan filmlere de yer vermektir. Farklı engellilik türlerine ilişkin filmlerin bir arada seçilmiş olmasının sebebi ise engelliliğin genellikle aynı biçimde ele alınıyor olmasıdır. Elbette bazı nüanslar bulunmaktadır; fakat Norden'in (1994) da ifade ettiği gibi çoğu zaman engelli karakterlerin engel türlerinin önemi yoktur, aynı temsil kalıbı içinde birçok farklı engellilik türünü görmek mümkündür. Dolayısıyla örneklem oluşturulurken engellilik türü göz önünde bulundurulmuş bir kriter olmamıştır. Buradan hareketle araştırma evreni 2000 yılı sonrası filmler olarak belirlenmiş, amaçlı örneklem yoluyla, erişilebilen beş film örneklem olarak seçilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Kapsamında İncelenecek Filmler

Filmin Adı	Yapım Yılı	Türü	Yönetmen	Senarist	Yapımcı
Yazı Tura	2004	Dram	Uğur Yücel	Uğur Yücel	Uğur Yücel vd.
Abimm	2009	Komedi, Dram	Şafak Bal	İlkay Akdağlı	Ergün Mercan, Recep Çeliker
Tamam Mıyız?	2013	Dram	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Timur Savcı
Özür Dilerim	2013	Dram	Cemil Ağacıkoğlu	Cemil Ağacıkoğlu	Güven Kıraç, Cemil Ağacıkoğlu
Babam	2017	Dram	Nihat Durak	Nail Pelivan, Nihat Durak	Filiz Üstün Durak, Önder Köse

Engellilik temsili açısından çözümlenecek filmlerin tümünde engellilik teması işlenmekte ve engelli ana karakterlere yer verilmektedir. İncelenen filmlerde engelli ana karakterlere ek olarak engelli yan karakterlere de rastlanılmıştır. Nitel yöntemin benimsendiği ve tanımlayıcı-betimsel türdeki bu çalışmada bahse konu olan filmlerdeki engellilik biçimleri, engelli karakterlerin özellikleri, engelliliğin damgayla ilişkisi, engellilik temsillerinin ele alınışı açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışma boyunca başta araştırmanın temel sorusu olan “Türk sinemasında engellilik nasıl temsil edilmektedir?” soruna yanıt aranmıştır. Bunun yanı sıra “Engelli karakterlerin betimsel özellikleri nelerdir?”, “Engelli karakterin temsilinde kullanılan anlatısal ölçütler nelerdir?”, “Daha önceki çalışmalarda ortaya konan temsil kalıpları benzer mi?” gibi araştırma soruları kullanılmış ve yanıt aranmıştır. Filmlerdeki engelli karakterlerin betimsel özellikleri tablolastırılarak karakterlerin tanııcı özelliklerine yer verilmiştir.

Tablo 2. Engelli Karakterlerin Betimsel Özellikleri

Film Adı	Engelli Karakterler	Cinsiyet	Yaş	Medeni Hal	Engellilik Türü	Engellilik Durumu
Yazı Tura	Rıdvan	Erkek	20’lerin sonunda	Bekâr	Fiziksel engelli	Sonradan
	Cevher	Erkek	20’lerin sonunda	Bekâr	İşitme engelli	Sonradan
Abimm	Arif	Erkek	30’larının sonunda	Bekâr	Zihinsel engelli	Doğuştan
	Melek	Kadın	20’lerinde	Bekâr	Zihinsel engelli	Bilinmiyor
Tamam mıyız?	İhsan	Erkek	20’lerinde	Bekâr	Fiziksel engelli	Doğuştan
Özür Dilerim	Selim	Erkek	40’larında	Bekâr	Zihinsel engelli	Doğuştan
Babam	Arif	Erkek	20’lerinde	Bekâr	Zihinsel engelli	Doğuştan

Yazı Tura hariç tüm filmler doğuştan engelli olduğu bilinen veya tahmin edilen engelli karakterlerden oluşmaktadır. Beş filmin üçü zihinsel, geri kalanı ise fiziksel ve duyuşal engellilik türünü bünyesinde barındırır. Filmlerdeki engelli karakterlerin temsilinde kullanılan görünme sıklığı, görünme kipi, anlatıya katılım zamanı gibi anlatısal ölçütleri de araştırmanın bir diğer sorusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda anlatı ölçütleri aşağıdaki gibi tablolastırılmıştır. Yazı Tura filminin

karakterler bazında, iki ayrı bölümden oluşması itibariyle ayrı ayrı değerlendirilmiştir.

Tablo 3. Engelli Karakterin Temsilinde Kullanılan Anlatısal Ölçütler

Filmin Adı	Engelli Karakterler	Görünme Sıklığı	Görünme Biçimi	Anlatıya Katılım Zamanı
Yazı Tura	Rıdvan	Sık, anlatı boyunca	-Genellikle yalnız -Ara sıra grup içinde -Etken	Başından itibaren, anlatı boyunca
	Cevher	Sık, anlatı boyunca	-Genellikle grup içinde -Nadiren yalnız -Etken	Başından itibaren, anlatı boyunca
Abimm	Arif	Sık, anlatı boyunca	-Grup içinde -Ara sıra yalnız -Edilgen -Etken	Başından itibaren, anlatı boyunca
	Melek	Ara sıra	-Grup içinde -Edilgen	Anlatının sonuna doğru
Tamam mıyız?	İhsan	Sık, anlatı boyunca	-Grup içinde	Başından itibaren, anlatı boyunca
Özür Dilerim	Selim	Sık, anlatı boyunca	-Grup içinde -Yalnız	Başından itibaren, anlatı boyunca
Babam	Arif	Sık, anlatı boyunca	-Grup içinde	Başından itibaren, anlatı boyunca

Amaçlı örneklem seçilirken kullanılan ana karakterin engelli olması şartı karakterlerin görünme sıklığında oldukça etkili olmuştur. Filmler çözümlenirken engelli karakterleri gördüğümüz ilk ve son sahne, engelli karakterlerin özellikleri, nasıl damgalandıkları, damgalı-normal karma temaslarında gerçekleşenler ve temsil biçimleri dikkate alınmıştır. Temsiller *sahne önü*, *sahne arkası* ve *karakter dışı iletişim* başlıklarında ayrı ayrı incelenmiştir. Karakterlerin kendi ortamlarından farklı bir ortamda, toplum içine katıldıklarında, karma temaslardaki öne çıkan temsil biçimleri *sahne önü temsil*, karakterin kendi habitusunda, yakın halkası içindeki

temsil biçimleri ise *sahne arkası temsil* olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda engelli karakter ortamda yokken ya da o farkında değilken gerçekleşen iletişim biçimi, onun hakkında bahsedilenler *karakter dışı iletişim* başlığında irdelenmiştir.

1. YAZI TURA

1.1. Filmin Konusu

Yazı-Tura 1999'da geçen iki genç adamın hikâyesi, iki öykünün filmidir. Aynı yerde askerlik yapan biri Göremeli, diğeri İstanbullu iki gencin travmaları ve askerlik sonrası yaşadıkları düş kırıklıkları dışında, film boyunca asla kesişmeyecek yaşam öyküleri, birbirinden bağımsız biçimde ele alınmaktadır. Film askerliklerini Doğu'da, birlikte yapan, İstanbul'da yaşayan Hayalet Cevher(Kenan İmirzalıoğlu) ve Kapadokya, Göreme'de yaşayan, futbolcu 'Şeytan' Rıdvan'ın(Olgun Şimşek) askerden döndükten sonra yaşadıklarını konu almaktadır. İki arkadaş da askerden travmalarıyla birlikte, askerden bir şeylerini kaybederek dönmüşlerdir.

Film tek ortak noktası birlikte askerlik yapmış olmaları olan iki adamı, giriş bölümü haricinde, filmin iki ayrı bölümde ele almıştır. Aynı yüzey, iki farklı hikâyeye ev sahipliği yapmıştır. İlk bölüm ismini ve lakabını Fenerbahçe'nin efsanevi oyuncusu "Şeytan" lakaplı Rıdvan Dilmen'den alan Şeytan Rıdvan'ın askerde mayın patlaması sonucu bir bacağını kaybederek döndükten sonra yaşadıklarını anlatılmaktadır. Filmin ikinci bölümü ise İstanbul'un karmaşasına, askerden bir kulağını kaybederek dönen Hayalet Cevher'in, Yunanistan'da yaşayan aynı babadan olma eşcinsel kardeşi Teoman'ın (Teoman Kumbaracıbaşı) Türkiye'ye gelmesi sonucu başlayan hikâyesini anlatmaktadır.

1.2. Filmin Özeti

Yazı-Tura bir madalyonun iki yüzünün, askerlikte kesişen iki insanın hikâyesini anlatıyor. Rıdvan ve Cevher filmin, iki ayrı bölümünü, iki ayrı esas karakterlerini oluşturuyor. Rıdvan askerden bir bacağını kaybederek, gazi olarak memleketine, sözlüsüne, ailesine dönerken; yaşadığı travmanın izlerini üstünde taşımaktadır. Sakatlıkla birlikte futbolculuk hayalleri son bulan Rıdvan, kendini uyuşturucuya ve alkole vermiştir. Göreme'ye döndüğü ilk andan itibaren hiçbir şeyin

eskisi gibi olmadığının farkındadır. Sakatlığı yani damgası, onun eskisi gibi kabul edilemeyeceğinin bir göstergesi olarak önüne set çekmiştir. Sakatlandıktan sonra Rıdvan'ın bakımını annesi Rahime üstlenmiştir. Sözlüsü Şefika'yla protez takıldıktan sonra evleneceklerine dair anlaşmışlardır fakat Rıdvan Şefika'ya onu istemeye geleceklerini söylediğinde beklediği gibi bir karşılık bulamaz. Ardından köy kahvesine gittiğinde görmezden gelinir ve sonrasında hakkındaki dedikodulara sinirlenerek etrafı dağıtır. Daha sonrasında arkadaşı Sencer'in dükkânına gider, Sencer'in yanında Firuz da çalışmaktadır. Firuz ile onun eski ortağı Bingöllü Devran ve kızı Elif hakkında konuşmaya başlarlar. Elif aynı zamanda Rıdvan'ın liseden arkadaşıdır. Esrar kullanan Rıdvan Elif'in halüsinasyonunu görür ve içmeye devam ettikleri sırada Firuz ile tartışır. Bacağını kaybetmesinin nedeni olarak Bingöllü Devran'ın kızı Elif'i alıp götürmesini gösterir ve Devran'a küfür eder. Sencer araya girip Firuz ve Rıdvan'ı ayırır. Firuz gittikten sonra Rıdvan Sencer'den özür diler ve “normal” olmadığını belirterek onu affetmesini söyler. Agresif tavırlarının bahanesi olarak sakatlığını kullanan Rıdvan, bunu alışkanlık haline getirir. Beraber Rıdvan'ın sözlüsü Şefika'nın evinin önünden geçerler. Rıdvan gürültü yaparak Şefika'nın cama çıkmasını sağlar. Fakat Sencer'in Şefika'ya sus işareti yaptığını görünce, tekrar sinirlenen Rıdvan Sencer'le kavga eder. Sonrasında ise Rıdvan'ın annesi ve Şefika'nın annesi karşılaşınca, isteme konusu tekrar gündeme gelir. Şefika'nın annesi sakatlığını öne sürerek, bu işin olmayacağını belirtir. Rıdvan Şefika'nın aile baskısıyla onu reddettiğini düşündüğü için. Şefika'yı kaçırmaya karar verir. Kaçırmak için Sencer'den borç para isteyen Rıdvan, aradığını bulamaz. Evine giden Rıdvan odasında içerken yine Elif'in halüsinasyonunu görmeye başlar. Ardından meyhaneye geçen Rıdvan, Firuz ve Sencer ile oturup içmeye devam eder. Rıdvan Firuz'dan özür diler ve onlara mayına basmadan önce yaşananları anlatır. Lise arkadaşı Elif ile sevgili olduklarını, ama babasının Elif'i alıp Bingöl'e götürdüğünü anlatır. Yıllar sonra Rıdvan askerde dağda teröristlerle çatışırken bir kadını vurur. Daha sonra o kadının Elif olduğunu anladığı sırada, kendini kaybedip dikkatsizce yürürken mayına bastığını anlatır. Meyhaneden çıktıktan sonra Şefika'nın Sencer ile kaçtığını gören Rıdvan bir kez daha yıkılır. Bunun üzerine protezini fırlatıp atar ve oturduğu kaldırım kenarında kafasına sıkarak intihar eder.

Filmin ikinci perdesi ise Hayalet Cevher'in öyküsüne ayrılmıştır. Askerden döndükten sonra bir büfe açmaya çabalarken; parayı bulmak için çek-senet, tahsilât işleriyle uğraşan mafya için çalışmaktadır. Sonrasında parayı tamamlayıp “Gazi Büfe”yi açmayı başarır. Bu sırada 17 Ağustos büyük Marmara depremi gerçekleşir. Büfe de ev de yıkılır. Babası Cemil yaralı olarak enkazdan kurtulurken, amcası Maksut hayatını kaybeder. Büyük felaket sonrası, babasının Cevher doğmadan önceki evlendiği, Rum kökenli, eski eşi Tasula ve oğulları Teoman Yunanistan'dan Türkiye'ye ziyaretlerine gelirler. Ne Tasula'dan ne de Teoman'dan haberi olmayan Cevher, şaşkınlık içerisinde olayı kabullenmekte zorlanır. Üstüne abisi Teoman'ın eşcinsel olması, Cevher için ekstra kabul edilemez bir durumdur. Kendisini kabul ettirmeye, Cevherle yakınlık kurmaya, iletişime geçmeye çalışan Teoman, çok kez reddedilir. Bir gece yarısı barda içtiği sırada, sarhoş bir halde kardeşi Cevheri yanına çağırır. Barda yaşanan eşcinsel gerilim üzerine yine kavga ederler. Final sahnesinde Teoman, bir travestinin dövüldüğünü görür, olaya müdahale etmek ister ama kişiler ona da saldırmaya başlarlar. Olayı gören Cevher koşarak gelir ve cebinden çıkardığı bıçağı ile Teoman'a saldıran adamın boynunu keser. Adam oracıkta ölür. Teoman'ı alıp oradan uzaklaştırır. Cevher polis sirenleri duyar duymaz kaçar ancak bir diğer sokakta etrafı sarılır. Yakalandığı sahnede vatan için savaştığını, kulağını verdiğini, gazi olduğunu haykırır fakat nafiledir, tutuklanarak araca bindirilir. Film Rıdvan ve Cevher'in hayallerini anlattıkları bir flashback sahnesiyle son bulur.

1.3. Filmdeki Engelli Karakterlerin Özellikleri

İlk perdenin ana karakteri Rıdvan, askerde yaşadığı mayın patlaması sonucu sağ bacağını kaybetmesiyle sonradan yeti yitimi sonucu engelli kalıyor. Yirmili yaşlarında, eğitim durumu filmde bahsedilmese de, askerliğini uzun dönem yapmasından üniversite mezunu olmadığını anlıyoruz. En büyük hayalinin Fenerbahçe'de oynamak olduğunu, ismini bile Fenerbahçe'nin efsane futbolcusu Rıdvan Dilmen'den aldığını dile getiriyor. Film boyunca kişisel vitrininde ay yıldızlı kolye, milli takım forması gibi unsurlar, onun futbola ve vatanına bağlılığını gösteren bir *itibar sembolü*ymüşçesine¹⁰ kişisel vitrininde yer alıyor. Askere gitmeden önce

¹⁰ İtibar sembolü Goffman'ın toplumsal bilgiyi ileten göstergeleri tanımlamak için kullandığı bir terimdir (2014: 82). Yaka rozetleri, alyans vb. öğeler buna örnektir. İtibar sembolleri damga

futbolculuk yaptığını ve Denizlispor’a transfer olacağını biliyoruz; fakat askerden döndükten sonra çalıştığına dair herhangi bir gösterge bulunmuyor. Bu durumda gazilik maaşıyla geçindiğini varsayıyoruz. Göreme’de annesiyle birlikte yaşıyor ve bakımı annesi tarafından sağlanıyor. Annesi de Rıdvan’ın engelinden dolayı fahri olarak damgalanıyor ve Rıdvan’la ilişkisini kesen herkes annesi için de aynı şeyi uyguluyor.

Rıdvan koltuk değneği ve protez bacak kullanıyor. Protez bacak izlenim yönetimini sağlamak, “makul” görünmenin ve damgalanmış kimlikle başa çıkmanın bir yolu, izlenim denetiminde bir *aksesuar/örtü* olarak gözüktse de, koltuk değnekleri Rıdvan’ın damgasını ele veren bir başka aksesuar olarak görünüyor. Askerden döndükten sonra alkol ve uyuşturucu probleminin olduğunu, depresif ve saldırgan tavırlara sahip olduğu görülüyor. Bu bağlamda engel durumundan ötürü *fiziksel deformasyona bağlı damgaya*, alkol ve uyuşturucu kullanımdan ötürü *karakter deformasyona bağlı damgaya* sahip bir karakter olarak karşımıza çıkıyor.

Rıdvan’ın karma temaslarında, kız arkadaşı Şefika ve yakın arkadaşı Sencer dışında yakınlık grubunda sadece Firuz’u görüyoruz. Şefika çok geçmeden Rıdvan’ı reddediyor, Sencer ve Firuz ise “nezaketen” gerçekleşen bir kabulde, Rıdvan’la görüşmeye devam ediyor. Çok kalabalık bir çevresi yok, olan çevresi de engelli olarak döndüğü askerlikten sonra dağılıyor. Askerlik sonrası adete savaş sonrası filmler gibi ele alınıyor; gazi olmak, engellilik, sevdiği birinin ölümüne sebep olduğunu sanmak, travma sonrası stres bozukluğu gibi birçok etken çerçevesinde, Rıdvan’ın giderek daha depresif ve saldırgan bir hal alıyor. Nitekim Rıdvan’ın giderek yalnızlaşmasına sebep olan tek damga engelinden ötürü sahip olduğu damga olmuyor.

İkinci perdenin esas karakteri Cevher ise literatürdeki çoğu çalışmada (Paftalı, 2013; Yamak, 2020) gözden kaçırılmış veya atlanmış olsa da, duyu yetimi olması sebebiyle bir incelemeyi hak ediyor. Rıdvan’la birlikte aynı mayın patlamasında sağ kulağının işitme yetisini kaybeden Cevher’in lakabının neden “hayalet” olduğunu bilmiyoruz. Maço ve sert bir karaktere sahip olmasına rağmen; hayalinin görece daha feminen olarak değerlendirilebilecek “çiçekçi açmak”

sembollerinin tam tersi göstergelerdir. Milli takım ve ay yıldız vurgusu da bu bağlamda Rıdvan’ın gaziliğine bir göndermedir.

olduğunu ve hayatının çiçek gibi kokmasını istediğini öğreniyoruz. Fakat bunun aksi bir biçimde, memleketi İstanbul'a dönünce çek-senet mafyasıyla çalıştığını, bir yandan da kendi büfesini açmaya çalıştığını görüyoruz. Kişisel vitrini daima takım elbiseler içinde, sert mizaçlı bir biçimde sunuluyor. Yakın çevresinde işitme kaybı bilinmesine rağmen, bir takımdaşlık içerisinde bilgi denetimi stratejisi kullanılarak, bu bilgi gizleniyor ve Cevher'in olası damgalanması engelleniyor. Hali hazırda Cevher'in engelinin görünür olmaması bu bilgi denetimini kolaylaştırırken damgadan kaçınmasını sağlıyor. 1999 depreminde hem amcası Maksut'u kaybediyor hem de açmaya çalıştığı büfesi yıkılıyor. Cevher'in de yaşadıkları travmaya bağlı olarak bir alkol ve uyuşturucu problemi bulunuyor. Fakat Rıdvan gibi karakter deformasyona bağlı bir damgalanma yaşamıyor. Rıdvan'dan farklı olarak depresif bir ruh ahaline bürünmüyor, biriken öfkesi ve yaşadıkları onu giderek daha şiddette eğilimli biri yapıyor. Depremle birlikte varlığından haberdar olmadığı abisi Teoman hayatına giriyor ve onun homoseksüel olması sebebiyle kendinin "daha erkek" olduğunu kanıtlama çabası içerisinde giderek daha da maçoлаştığı görülüyor. Zira Cevher'in sakındığı, damganın yayılımcı politikasından korktuğu damga, kendisinden kaynaklanan veya kaynaklanabilecek olanlar değil. Cevherin asıl çekindiği damga abisi Teoman'ın eşcinsel olmasından ötürü "sıçrayabilecek" olan *ilişkisel damga*. Bu nedenle ağabeyiyle olan tüm etkileşimlerinde, damgalı-normal karma temaslarında gerçekleşen çekinme, dışlama, görmezden gelme ve güvensizlik gibi klasik tepkileri veriyor.

1.4. Filmin Takımı

Filmdeki engelli karakterlerin dramaturjik işbirliği yaptığı, sırlarını gizlediği, birlikte bir performans sergilemeye çalıştıkları takımlara baktığımızda ise özellikle Rıdvan karakterinde ciddi bir takım oluşturmadağını görüyoruz. Her ne kadar annesiyle yakınlık halkası içerisinde bir ilişkisi olsa, çoğu zaman yalnız bir karakter olarak gözüküyor. Üstelik Rıdvan'ın bir izlenim yaratma gayesinde olduğu tek an Şefika'yla olan konuşmasında yaşanıyor. Evliliğin olmayacağını anladığı andan itibaren Rıdvan için süreç daha kötüye gidiyor. Bu sebeple pek de dramaturjik kaygılar gütmüyor. Annesi ise fahri damgaya sahip biri olarak, Rıdvan acısını paylaşan, onu başkalarına karşı savunan bir takım arkadaşı olarak karşımıza çıkıyor.

Firuz ve Sencer ise aşinalık haklarından, samimi olmayan bir takımdaşlık performansı sergiliyorlar. Beraber oldukları ortamda Rıdvan'a gazi olmasından dolayı hak veren ve onu anlayışla karşılamaya çalışan bir tutum sergiliyorlar. Fakat bu takımdaşlık rollerini karakter dışı iletişimde sergilemiyorlar. Filmin ikinci perdesinde ise daha net takım örnekleri görüyoruz. Cevher'in arkadaş çevresi ve babası tam bir dramaturjik işbirliği içerisinde, Cevher'in engeli saklayıp, onun "sağlam" izlenimini sürdürmesine yardımcı oluyorlar.

1.5. Performanslarda Öne Çıkan Temsiller

1.5.1. Sahne Önü Temsiller

Seçilen filmlerde sembolik davranışlar ve bu davranışların toplumsal izdüşümlerini oluşturan diyaloglar, toplumun engelli bireye bakışı ve damgalanmanın engeli bireyin toplumdan dışlanmasına, ötekileştirilmesine neden olan en önemli etkenlerden biri olduğunu ortaya koyar. Aynı zamanda engellilik kimliğinin de engelli bireyin kendisi tarafından nasıl içselleştirildiği gösterir. Duyu eksikliği, zihinsel engellilik gibi engellilik türleri fiziksel engellilik kadar net, gözükken bir gerçekliğe işaret etmediği sürece bedensel bütünlüğü olmayan birey kadar dikkat çekmemektedir. Nitekim Cevher'i engellilik üzerinden ele almak görece daha zordur. Fakat ikisinin ortak yer aldığı ilk temsil biçiminin **gazilik** olduğunu söyleyebiliriz. İkisi de kutsallık atfedilen gaziliğe verilen değeri film boyunca ararlar fakat bulamazlar. Rıdvan bu "sözde" değeri göremediğinden giderek kendini uyuşturucuya ve alkole verip depresif bir hale bürünürken; Cevher agresifleşerek şiddete eğilimli birine dönüşür. İkisi de çevreleri için giderek daha fazla tahammül edilemeyecek kişilere dönüşerek bir bakımdan **uyumsuz** temsile yerleşirler.

Fiziksel yetimi yitimi görünürde net bir "eksiklik" olarak algılanması sebebiyle Rıdvan'ın engellilik hakkında daha çok done sunduğunu söyleyebiliriz. Rıdvan'ın flashback sahnelerin ardından, onu engelli olarak gördüğümüz ilk sahne, onun Göreme'ye dönüş sahnesidir. Onun artık bir "engelli" olduğunun göstergesi niteliğindeki sahnede, Rıdvan'ın engelli olduğuna dair aksesuarlar hemen göze çarpar. Rıdvan koltuk değneği kullanmaktadır ve minibüsten iner inmez protez bacağına düzeltir. Minibüsten inerken ve yürürken zorlanmasına rağmen, annesinin

koluna girmesine, ona yardım etmesine izin vermez. Yardıma ihtiyaç duyulduğunun gösterilmesi sinemanın *acınası ve zavallı temsil* kurmakta kullandığı bir unsurdur. Rıdvan bu sahnede sahne önündedir, toplum içindedir ve “yardıma ihtiyacı olmadığını” kanıtlama çabası içerisinde. Yani izlenim yönetimi içerisinde, dışarıya “sağlam” izlenimi vermek istemektedir. Rıdvan’ın ilk karma temasını gerçekleştireceği sahne öncesinde de bir izlenim yönetimi içerisinde olduğunu ve kişisel vitrinini hazırladığına tanık oluruz. Milli takım formasını giyip, ay yıldızlı kolyesini takmış, sözlüsü Şefika ile buluşmasının ön hazırlığını tamamlamıştır. Fakat vitrindeki tek gösterge bunlar değildir, koltuk değneği ve protez bacağı da damga sembolü olarak vitrinin bir parçasıdır.

Tablo 4. Rıdvan'ın Şefika'yla Konuşma Sahnesi

Rıdvan'ın Şefika'yla Konuşma Sahnesi
Rıdvan: <i>Nörüyon?</i> Şefika: <i>Nörün.</i> Rıdvan: <i>Baban nörüyo?</i> Şefika: <i>Nörsün.</i> Rıdvan: <i>Anan nörüyor?</i> Şefika: <i>Nörsün? (Rıdvan'ı baştan aşağı süzer.)</i> Rıdvan: <i>Un olmuş üstün.</i> Şefika: <i>Mantı yapıyorduk.</i> Rıdvan: <i>Geldik karşılamadın.</i> Şefika: <i>Bilmem, utandım. (Yere bakarak)</i> Rıdvan: <i>Nasıl olmuşum?</i> Şefika: <i>Eyisin, eskisi gibisin. (Rıdvan'ın yüzüne bakar.)</i> Rıdvan: <i>Nasıl?</i> Şefika: <i>Ayaklı gibisin. İlk geldiğinde ayak yokken kötüydün tabii.</i> Rıdvan: <i>Valla?</i> Şefika: <i>Valla.</i> Rıdvan: <i>Öyle demediydin. (Üzgün bir ifadeyle)</i> Şefika: <i>Öyle denir mi?</i> <i>Başka ayakkabı da giyiliyo de mi? (Rıdvan'ın protezine bakarak)</i> Rıdvan: <i>Giyiliyo.</i> <i>Pazara istemeye gelelim mi?</i> Şefika: <i>Babama sorayım.</i> Rıdvan: <i>Neyi sorucan?</i> <i>Protezden sonra dedik. (Biraz sinirli bir biçimde)</i> Şefika: <i>Dedik.</i> Rıdvan: <i>Eee?</i> Şefika: <i>Olur. Ben gidiyim.</i>

Rıdvan'ın engelli kaldıktan sonra ailesi haricinde gördüğümüz ilk karma teması, aynı zamanda damganın tehlikesini de hissettiği andır. Büyük bir sevinçle yanına gittiği Şefika Rıdvan'ın elini tam olarak sıkmamıştır bile. Üstelik niye karşılamaya gelmediği sorulduğunda açıkça utandığını da dile getirmiştir. Bu bağlamda Şefika toplumun bakış açısını yansıtmaktadır. Toplumun gözünde engellilik utanılacak bir şey olarak görülmektedir. Rıdvan merakla nasıl olduğunu sorar. Bu soru özellikle sonradan engelli kalanlar için önemlidir; zira engelli olmadan önceki haliyle şimdiki hali arasındaki fark, damgalanmanın büyüklüğünü etkileyecektir. Köydeki herkes Rıdvan'ın gazi olarak döndüğünü bilmesine rağmen Rıdvan bu soruyla, kendindeki farklılığın diğer insanlar tarafından fark edilip edilmediğini ya da direkt olarak dikkat çekip çekmediğinin kontrolünü yapmaktadır. Goffman (2014) bu süreci damgalı bireyin öğrenme süreci olarak tanımlar. Damgalı kişi öncelikle normallerin bakış açısını, sonrasında ise bu bakış açısında göre kendisinin yetersiz olduğunu öğrenir. Bu aşamada kişi kendini idare etmeyi de öğrenir. Rıdvan ise bu öğrenme sürecinin henüz başındadır ve idare etme evresine gelememiştir. Yeni engelli kimliğini benimsemekle meşguldür.

Sahnenin devamında ise Rıdvan'ın protezini alıp gelerek, ayrıca gazi unvanının kutsallığına dayanarak görece daha iyi bir karşılama beklediğini anlıyoruz. Eskisi gibi yani “normal” görüldüğü duyduğundaki gülümsemesi, ayağı yokken kötü olduğunun söylenmesiyle birlikte soluyor. Eksiklik eşittir kötüdür algısı karşımıza çıkıyor. Rıdvan yarı üzgün, yarı kızgın bir ifadeyle “*öyle demediydin*” diyerek Şefika'nın yalan söylediğini belirtiyor. Şefika'nın “*öyle denir mi?*” demesi de günlük hayattaki oyunu sürdürme, dramaturjiyi bozmama çabası olarak okunabilir. Ardından sorduğu “*başka ayakkabı giyiliyor mu?*” sorusu ise sahnelenen oyundaki dengeleri değiştirir niteliktedir. Göstermelik nezaket bu noktada ortamı komple terk etmiştir. Rıdvan da bu sebeple konuyu direkt asıl konuya getirir ve istemeyi sorar. İlerleyen konuşmadan bunun planlamasının daha öncesinden yapıldığını anlarız. Ancak Şefika tekrar babasına sormak istediği belirtice, Rıdvan sinirlenir. Çünkü hali hazırda bir tarih belirlenmiştir ve Rıdvan vücut bütünlüğü olan, “normal” biri gibi gözükme için protez bacağı almıştır. Daha önce bahsettiğimiz aldatıcı görünümü sergilemek için hazır vaziyettedir. Rıdvan'ın sinirlenmesi üzerine Pazar günü için tekrar anlaşılır ve Şefika'nın eve dönmesiyle sahne son bulur. Öncesinde ne aileler

ne de Şefika için bir sakınca yoktur, hatta Rıdvan'ın transferi üzerine potansiyel bir statü erişimi ve köyden kurtulma ihtimali bulunmaktadır. Fakat bu ihtimaller ortadan kalmıştır. Şefika için Rıdvan artık eski, normal Rıdvan değildir. Dolayısıyla Şefika ve ailesi bağlamsal damgadan kaçınmak için artık Rıdvan'ı istemektedirler.

Engelli olmayan kişilerin engelli karaktere bakışını gördüğümüz diğer sahne ise kıraathane sahnesidir. Bir önceki sahneden farkı Rıdvan'ın arka bölgede yer almaması, bizzat ön sahnede yer alarak karma temasın içinde yer almasıdır. Bu kalabalık sahne, aynı zamanda Rıdvan'ı askerden sonra kalabalık içinde gördüğümüz ilk sahnelerden biridir. Engelli kişilerin temsili söz konusu olduğunda kalabalık, özellikle de sosyal mekânlar olarak tanımlanan mekânlarda engelli karakterlerin bulunması, **günlük hayata katılamayan** stereotipinden uzak bir görünüm sergileyerek tipik temsillerden uzaklaşması anlamına gelmektedir. Fakat kıraathane sahnesinde bu stereotipten maalesef uzaklaşılamamıştır. Kıraathaneye girişte minik bir selamlaşma faslından sonra meraklı bakışları, görmezden gelme süreci takip etmiştir. Görmezden gelme damgalı-normal temaslarında gösterilen temel tepkilerden biridir. Masasına oturduğu kişiler göz ucuyla bile bakmadan, selam verip oyunlarına devam etmişlerdir. Biri kenara kaymasını söylediğinde, koltuk değneğini düşürmüş, bir başkası koltuk değneğini yerden kaldırıp ona geri vermiştir. Sonrasında ise başka bir yere geçip oturan Rıdvan'ın bakışları odayı süzmüştür. Performansta önceden belirlenmemiş bu detay anında izlenim denetimini gerekli kılmıştır. Rıdvan endişeli gözlerle etrafına bakar, sahneye fon müziği olarak çatışma sesleri eşlik etmektedir. Kıraathaneye yeni gelen grupla sohbetle konu nasıl sakatlandığına gelir. Rıdvan açık bir biçimde konuşmak istemediğini dile getirir. Fakat arkasından konuşulduğunu, dalga geçildiğini, mınıtka temizliğinde mayına basıldığı iddia ettiklerini öğrenince ilk duygusal patlamasını yaşar: *“Kim bu çocuklara bu lafları söylüyorsa erkek gibi ortaya çıksın. Hadi len. Ben sizin için savaştım lan. Ben sizin için savaştım. Ben sizin için savaştım...”*. Filmin ikinci yarsında Cevher karakterinde de aynı söylemi görürüz. Goffman'ın bahsettiği damga tepkileri arasında yer alan “kendini bir konuda yetkinleştirmek” tepkisine bir noktada benzer: gazilik durumundan ötürü onların engelliliği ve dolayısıyla damgası, kendileriyle aynı damgaya sahip olanlardan ayrılır. Gazilik elbette yetkinleşilecek bir konu değildir, fakat Rahime'nin dediği gibi Rıdvan öyle(engelli) olsun diye öyle

olmamıştır. O diğer damgalılardan farklıdır, çünkü onun engeli vatan uğruna verilmiş bir kayıp sonucu sonradan edinilmiştir. O bacağını feda etmiştir ama toplumda gaziliğe atfedilen kutsallığın kendisi için geçerli olmadığını görmüştür. Aksine nasıl sakatlandığına dair duyduğu söylentiler onu **gölünecek kişi** temsiline girmesine neden olmuştur. Bahsedilen son iki sahne de damganın itibarsızlaştırma ve değersizleştirme etkisini görürüz. Her halükarda damgalı kişi kendini normaller tarafından etrafı sarılmış bir şekilde bulur ve itibar atfetme ya da itibarsızlaştırma yönünde bir kıymetlendirmeye maruz kalır (Goffman, 2014: 61). Filmin geneli boyunca Rıdvan'ın toplumun geri kalanından nasıl ayrıldığını, damgayı nasıl içselleştirdiğini ve nasıl bir “öteki” haline geldiğini görmeye devam ederiz.

İlerleyen sahnelerde Rıdvan'ın damgayı içselleştirdiğini, bunun da ötesinde kendi durumunu istismar etmeye başlar. Arkadaşı Sencer'e Şefika'dan “*sözlüm olacak kız*” diye bahsederek, “*Altına başka bir ayakkabı giyiliyor mu?*” sorusuna nasıl içerlediğini anlatır. Şefika'nın ondan utandığının ve neyden endişe duyduğunun farkında: “*Düğünde topalının ayağına bakacak ya misafirler*” söylemiyle açıkça kendini ifade eder. Bu bağlamda Rıdvan hem Şefika'nın hem de diğer insanların bakışlarının ne yönde olacağını tahayyül edebilecek noktaya geliyor. Damganın öğrenme süreci olarak tanımlanan aşamayı geçtiğini anlıyoruz. Artık normallerin bakış açısını ve bu bakışa göre kendinin yetersiz görüldüğünü biliyor. Goffman bu aşamada damgalanmış bireyin kendini idare etmeyi de öğrendiğini belirtir (2014: 122). Ancak Rıdvan son aşamaya ulaştığını göremiyoruz. Alkol ve esrarın etkisiyle kaybettiği bacağının sorumlusu olarak gördüğü, teröristlerle girdiği çatışmada öldürdüğünü düşündüğü lise aşkı Elif'in babası Bingöllü Devran'a küfür etmeye başlıyor. Firuz ise Bingöllü Devran'ın eski ortağı olması sebebiyle sinirleniyor. Ona dönerek “*Bak Rıdvan, başına bir felaket gelmiş, kaybetmişsin ama delikanlılığımız yerinde dursun. Onu da kaybetmeyelim tamam mı koçum?*” şeklinde bir uyarıda bulunuyor. Engellilik olgusunun toplumsal perspektifte, açık bir biçimde felaket olarak algılandığı anlaşıyor. Aynı zamanda engelli kalmasına neden olan bu “felaket” onu **trajik kurban** temsiline uygun kılar. Engellilik onu, kaderin trajik bir kurbanı haline getiriyor. Rıdvan'ın neredeyse her karma temasta bir huzursuzluk, tartışma çıkarması da, onun çevresi tarafından istenmemesine ve **uyumsuz** temsil kalıbına yerleşmesine yol açıyor.

Sahne de dikkat çeken bir diğ er unsur, Firuz'un Rıdvan'ın "eksikliğine" vurgu yaparak, aynı zamanda erkekliğinin de tehdit altında olduğuna dair bir göndermede bulunmasıdır. Bu noktada damgalı ilişkilerin hiyerarşisini ortaya çıkar. Rıdvan sadece bacağı nı değil, "normal" erkek statüsünün kaybetmiştir ve toplumsal cinsiyet rollerinden dışlanmıştır. Rıdvan artık "daha az erkek" olarak görülür, dolayısıyla ideal damat adayı olmaktan çıkmıştır. Film boyunca hegemonik erkeklik teması da oldukça ön plandadır¹¹ ve anlatı boyunca Rıdvan'ın da Cevher gibi fakat farklı bir yönden, delikanlılığını ispatlama çabasını izleriz. Sadece bacağı nın bir kısmını kaybetmiştir ama damgalı ilişkinin mekaniği işlemeye bütünsel olarak devam etmiştir. Değ ersizleştirme bir şekilde damgalının "daha az insan" veya "insan altı" olarak algılanmasına neden olacak biçimde yayılmaya başlar. Cevher ve Rıdvan arasındaki farkın temel sebeplerinden biri budur. Bedensel, zihinsel ve diğ er engellilik türleri arasında eşitsizlikler olabileceğ i gerçeğ i unutulmamalıdır. Toplumun gözünde Rıdvan'ın engeli daha büyüktür, dolayısıyla kefaleti öyle. Göze çarpan fark, engelle birlikte gelen damga aksesuarları(koltuk değ neğ i, tekerlikli sandalye gibi) damganın derecesini büyütmektedir.

Diyalogda dikkat çeken diğ er unsur ise Firuz'un "*kaybetmişsin*" söylemidir. Yazı-Tura hayata, geleceğ e karşı atılmış metaforik bir madeni para oyununun hikayesidir ve kaybetme teması en başından beri bulunmaktadır. Engellilik toplumda genel olarak bir ş anssızlık, felaket, kötü kader şeklinde algılanmaktadır. Firuz ve Sencer sahnedeki ableist, engelsiz, normalin temsili olarak engelli ve damgalı Rıdvan'ın karşısında yer almaktadır. Toplumun engelliye bakış açısını onun bir kaybeden olduğ u yönündedir; bu bağlamda Rıdvan yine kaderin *trajik bir kurbanı* olarak resmedilmiştir.

Hali hazırda duygusal bir başa çıkma sorunu yaşayan Rıdvan'ın alkol ve uyuşturucu kullanmaya devam etmesi kendisini oldukça zora sokmaktadır. Rıdvan Sencer ve Firuz ile olan karma temaslarında, artık kontrolden çıkmış ve sürekli gerilim ve çatışma yaşayan biri haline gelmiştir. Yaş adığ i gerilimleri çözmek amacıyla engellini kullanarak özür çabasına girer: "*Sencer mahcup etmedik di mi seni?... Bak seni üzdüysem beni affedeceksin, ben eller gibi normal değilim, sakatım*

¹¹ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Şeker'in(2015) "*Popüler Türk Sinemasında Hegomonik Erkeklik ve Eşcinsellik*" isimli yüksek lisans tezine bakılabilir.

ben. Anlıyon de mi? Affedeceksin beni.”. Engelli bireyler arasında bu durum oldukça yaygındır. Kişi herhangi bir sorunu, başarısızlığı veya hatayı kendisine ait olduğunu kabul etmek istemez ve sorumluluğu engelin üstüne atar. Normalleri el olarak nitelendirmesi de engelli(damgalı)-normal düalistliğinin ne kadar farkında olduğunun göstergesidir. İlginç olan nokta, normalleri “el” olarak tanımlamasıdır; el kelimesi “yabancı” anlamında kullanılmıştır. Türk Dil Kurumu’nun Güncel Sözlüğü’nde el: “*Yakınların dışında kalan kimse, yabancı.*” şeklinde tanımlanmıştır (<https://sozluk.gov.tr/> , 09.12.2021). Sonradan engelli olan biri için, kendisinden ayrı bir yere konumlandığı normalleri, yabancı olarak tanımlaması ikiliyi yapıyı nasıl oluşturduğunu gözler önüne serer. Tanıdık olan kendisi gibi olanlardır, diğerleri onun için artık birer yabancından ibarettir. Fakat Sencer filmin öncesinde protezine yaptığı “*Aynı ayak gibi ha*” yorumuyla tutarlı bir biçimde davranarak, “*Elden ne farkın var lan senin?*” diye sorar. Onu bu ikili yapının içine koymak istemez ve aynı zamanda engelini kullanarak özür dilemesine tepki gösterir.

Benzer bir özrü Firuz ile meyhanede karşılaştıklarında da diler: “*Firuz abi bak bana gönül koyma. Sen benim büyüğümsün. Ben sakatım. Benim kafamda sakat. Affet beni.*”. Yine kendi engelliliğini istismar ederek af diler. Sadece bacağının değil, kafasının da sakat olduğunu belirtir. Engelini bütüne yayarak, hatasının sorumluluğunu küçültme çabasına girmiştir. Ona göre engelliler yaptıklarına müsamaha, tolerans, hoşgörü gösterilmesi gereken bir gruptur. Rıdvan’ın engeli hakkındaki görüşleri, diğerlerin yani sağlam-normallerin onun engeline karşı bakış açısının sentezinden oluşmaktadır. Rıdvan toplumun engelliye bakışını, toplumsaldaki davranış kodlarını öğrenip pekiştirerek, engelli-damgalı kimliğini içselleştirerek, toplumun ondan davranmasını(acınan ve ilgiye muhtaç) beklediği gibi davranmaya başlıyor. Bu bağlamda Rıdvan acıma duygusu yaratarak dramatik yapıya katkı sağlamakla birlikte, yine **acınası ve zavallı kişi** temsili olarak filmde yer almaktadır. Burcu’nun engelliliğe ilişkin kültürel tanımlamalar çalışmasında engelliye “acınan, ilgiye-yardıma muhtaç olan” bireyler olarak tanımlayanların, yaşamlarını en çok kırdan geçiren, ilköğretim mezunu, hizmet işlerinde çalışan insanlar olduğu bulgusunu ortaya çıkartmıştır (2011: 51). Rıdvan’ın yaşadığı yer düşünüldüğünde Göreme’de yaşayan insanların küçümseyici, acıyan ve dışlayan tavrı Burcu’nun toplumsal analiziyle örtüşmektedir.

Rıdvan'ın finaline yaklaştığımızda ise engelli temsili kendisinin engeline ilişkin görüşleri ile diğerlerin yani sağlam-normallerin onun engeline karşı bakış açısının sentezinden oluşmaktadır. Engelliye karşı olumsuz önyargı ve tutumlar özellikle Şefika'nın ailesi üzerinden anlatı boyunca devam eder. Fakat Rıdvan defalarca reddedilmesine rağmen; bunun Şefika'nın kendi düşüncesi olduğunu kabullenemez ve son bir umut Şefika'yı kaçırmayı teklif eder. Olumsuz bir dönüt almasına rağmen vazgeçmez ve para bulmaya çalışır. Fakat bunun da bir yararı olmaz. Çok içtiği bir gece Şefika'nın evine doğru giderken, onun yakın arkadaşı Sencer ile kaçtığını görür. Bu an Rıdvan için tam bir yıkım anıdır. Protezini fırlatıp atmış ve yolun kenarına çökmüştür. Bu esnada annesi yana yakıla onu aramaktadır. Rıdvan ise o yaşadığından bir haber olduğu, öldürdüğünü sandığı lise aşkı Elif'in halüsinasyonu görürken son kez gülümsemektedir. Bütün bunların sonunda silahını çıkarır ve hayatına son verir.

Anlatının başından beri Rıdvan birçok temsil kalıbının içinde yer almıştır. Rıdvan'ın final sahnesi ise oldukça çarpıcı bir biçimde sonuçlanmıştır. İronik bir biçimde kabul görmesine yardımcı olacağını umduğu damga sembolü olan protez bacağını fırlatıp atmış, kendisi olarak kalmıştır. Toplum gözünde yaşamaya değer olmayan yaşamını, yaşadığı son örselenmeyle birlikte sonlandırmıştır. Bu sahnede temel olarak damgalının kendine ilişkin tepkisi olarak tanımlanabilir. Engellilerin dışlandığına dair gelenekselleşmiş bir kabulün olduğu ve normal-damgalı ilişkisinde bunun üstü örtük bir biçimde ortada olduğu söylenebilir. Engelli birey için bu durum kendi içinde farklı tepkilerle ortaya çıkmaktadır, Cameron üç türlü tepkinin olduğunu belirtir: kendini cezalandırma, inkâr ve intihar(Cameron, 1998: 75 akt. Burcu, 2006: 72).

Filmin başından beri Rıdvan hiçbir olumlu temsili veya durumun içinde yer almamıştır. Aksine final sahnesiyle birlikte yaşamaya değer olmayan *intiharı arayan ağır engelli* ve kendine uyguladığı şiddet sebebiyle *şiddetin nesnesi* olarak temsil edilmiştir. Bunun yanı sıra annesinin onu araması onu "korunmaya muhtaç engelli" kalıbına sokmaktadır. Toplumsal kabule bir türlü nail olamayan, engeli ve onun getirdikleriyle tek başına başa çıkmaya çalışan Rıdvan yaşamı dâhil her şeyini kaybetmiştir. Diğerlerine karşı saldırgan davranışları ve uyumsuz tavrı sebebiyle girdiği tek başınalık hali onu *kendinin en büyük ve tek düşmanı* olarak temsil

edilmesine neden olmuştur. İntihara sürüklenmesi bireysel yaşamın bir çıktısı değil, toplumsal bir sonuçken; çoğu engellilik filminde, sanki yaşanan tüm olumsuzlukların, başarısızlıkların sebebi yine engelli kişiye yıkılan bir sorumluluk olarak gösterilir.

Filmin ikinci bölümü olarak tanımladığımız Cevher bölümüne geçtiğimizde ise işlerin çok daha farklı olduğunu söyleyebiliriz. Askerlik sonrası tüm Cevher sahnelerinde daha sıcak bir renk paleti kullanılmakta, özellikle Rıdvan'ın intiharı sonrası soğuk paletten sıcak palete geçişi çok keskin bir biçimde gözlemliyoruz. Cevher'in temsil edilme biçimi hegemonik erkeklik ve eşcinsellik arası gerilim dinamiği üzerine kuruludur. Engelli olmasına rağmen tipik engellilik temsillerinden daha uzaktır. Cevher sağlıklı, sağlam, genç erkek görüntüsüne sahiptir ve görünmez bir engelle birlikte yaşamaktadır. Sağlam beden üzerine kurulu egemen erkeklik söylemi Cevher'i Rıdvan kadar zorlamamaktadır. Filmin başında, askerlik sonrası yaşamında gördüğümüz ilk sahnesinde Cevher gayet sağlam, sağlıklı ve güçlü bir birey olarak karşımıza çıkar. Onun engelli olduğuna dair tek gösterge "GAZİ" isimli büfesidir. Ardından Rıdvan olan fotoğrafına baktığı sırada giren geri dönüş(flashback) sahnesi girer ve Cevher'in işitme engelini edindiği patlamayı görürüz. Rıdvan'ın yanına gittiği sırada onun da kulağını tuttuğunu ve kulağının kanadığını gördüğümüz sırada bir çekiç sesiyle sahne kesilir ve büfeye bağlanır. Cevherin engeline ilişkin göndermeler bu sahnede olduğu gibi film genelinde kurgusal ve işitsel tekniklerle verilmiştir. O da Rıdvan gibi travma sonrası stres bozukluğu yaşamaktadır. Fakat görünme kipi açısından Rıdvan'a göre daha hayatın içinde ve kalabalık grupların içinde olduğunu söyleyebiliriz. İlk sahnesi itibariyle bir kız arkadaşı olduğunu söylemesiyle ve akabinde filmin devamında yer alan sevişme sahnesiyle birlikte **aseksüel/cinsellikten uzak engelli** temsilinden uzaklaşır.

Ardından birinin ödemesini eksik yaptığını öğrenir ve tahsilâtı kesmeye gider. Yolculuk esnasındaki çekimler sürekli titremekte ve bulanıklaşmakta, sesler değişmekte ve yükselmektedir. Uzun bir süre kulağını tutarak dayanmaya çalışan Cevher artık dayanamaz ve iner. Tahsilâtı kesecekleri adamın yanına geldiklerinde ise kapıdaki adamı yumruklayıp direkt içeri girer. Adamla kısa bir süre tartıştıktan sonra cebinden bıçağı çıkarır ve adamın kafasından bir deri parçasını kestikten sonra yere atar. Anlaşılabacağı üzere Cevher bilinen güçsüz, zavallı, aciz, yardıma muhtaç

gibi toplumsal algıda yer alan bütün tanımlamalardan uzaktadır. Güçlü, maço, sert erkek olarak düalist yapıda sağlam-normallerin yanında yer almaktadır. Ona dair tek olumsuz temsil onun işi nedeniyle **suçlu** stereotipinde yer almaktadır. Buradaki ikircikli yapı şudur: Cevher tam olarak engelli olarak resmedilmemekte, dolayısıyla “suçlu engelli” stereotipine girip girmediği ise tartışma konusudur. Tam olarak “engelli kötü karakter(disabled villian)” temsiline de girmez, çünkü bir intikam çabası içerisinde bir güdüyle hareket etmez, bu tür işlere girmesinin tek sebebi büfesini açacak paraya ulaşma çabasıdır.

Cevher karakterinin final sahnesine hazırlanırken; barda Teoman ile bir yüzleşme yaşadıktan sonra mekânı terk ettiğini ve yalnız başına ağlayarak yürümeye başladığını görürüz. Peşinen Zeyyad’ın paravan mekân olarak kullandığı kadın kuaförüne girer ve tekrar uyuşturucu kullanır. Sonrasında sokaktan gelen bağrıışmaları duyar ve Teoman’ı görür; Teoman yanındaki travestiye şiddet uygulayanları ayırmak için kavgaya karışmıştır. Cevher hızlıca yanlarına gelir, Teoman’ı onların ellerinden kurtarır. Teoman ile boğuşan adamın önce boğazını, ardından sağ kulağını kesmiştir. Kestiği kulağı duvara fırlatıp atar. Teoman’ı sırtına alıp bölgeden uzaklaşır. Zeyyad’ın evine gider ve cinayet işlediğini belirtir ve “öz abim” diye tanımladığı Teoman’ı ona emanet edip çıkar. Üstünü başını sokağa atar, akabinde onu arayan polislerle kısa bir kovalamaca yaşanır. Etrafı sarıldığında bıçağını fırlatır, ellerini havaya kaldırıp başının üstüne koyar.

Tablo 5. Cevher'in Final Sahnesi

Cevher’in Final Sahnesi
Cevher: <i>Tamam kaldırdım ellerimi.</i> <i>Kelepçe yok, kelepçe yok. Gaziyim ben.</i> <i>Tamam gelmeyin üstüme! Kaldırmışım lan ellerimi! Gelmeyin lan üstüme.</i> KULAĞIMI VERDİM LAN BEN, MADALYAM VAR BENİM. <i>Tamam, tamam yaklaşmayın, yaklaşmayın tamam.</i> <i>Gaziyim lan ben, savaştım ben. Savaştım lan ben. Savaştım ben.</i>

Final sekansı boyunca kamera Cevher, askerlik künyesi ve polislerin görüntüsü arasında gidip gelmektedir. Kelepçeyi gördüğü an Cevher için endişe ve korku duygusu kontrol edebileceği boyutu aşmıştır. Çaresiz bir biçimde gazi olduğunu, madalyası olduğunu söyler. Fakat sahnede toplumu, devleti temsil eden polisler tarafında bu durumun bir karşılığı yoktur, onu araba alıp götürürler. Cevher kişisel vitrini sebebiyle, toplumun gaziliğin kutsallığına karşı gösterdiği bu ikiyüzlü

tavırla nispeten daha geç bir yüzleşme yaşar. Tekinsiz işlerle uğraşması, kavgaya karışması, kulak kesmesi gibi pek çok neden sebebiyle Cevher *tekinsiz ve şeytani temsil* kalıbının; hikâyesini ve sonu itibarıyla de kaderin *trajik bir kurbanı temsilinde* yer alır.

1.5.2. Sahne Arkası Temsiller

Rıdvan'ı engelli olarak gördüğümüz ilk sahnenin devamı niteliğindeki sahnede ise Rıdvan'ın annesi tarafından yıkandığını görürüz; öz bakımını tamamen kendisi sağlayabilecek olmasına rağmen; tüm engellilik filmlerinde olduğu gibi bir bakım sağlayıcıyla karşılaşırız. Öz bakımını kendisinin yap(a)madığının, yardıma ihtiyaç duyulduğunun gösterilmesi acıma duygusu yaratılmasına sebep olarak dramatik yapıya katkı sağlarken; engelliliği *acınası ve zavallı temsili*nin içine yerleştirir. sahne arkası bölgeye geçtiğinde o da diğer engellilik temsillerinde olduğu gibi *acınası ve zavallı kişi* ve *bir yük olarak* engellilik stereotiplerine yerleşir. Annesinin onu yıkarken mutfığa su doldurmaya gittiği sırada ağladığını; bunu gizlemek için de, bir arka bölgeden başka bir arka bölgeye geçtiğini görürüz Bu sahnede ilginç olan şey sahne önünde, toplum içindeyken kabul etmediği yardımı; sahne arkası mahrem bölgedeyken kabul etmesidir. Bu bağlamda Rıdvan artık damgasını içselleştirmeye başlamıştır. Rıdvan'ın kesik bacağına baktığı sahne ise engelli karakterlerin yer aldığı filmler için neredeyse standart bir sahnedir. Genellikle kişinin durumunu seyirciye anlatmak için bu tarz sahneler kullanılır. Burada önemli olan husus şudur: engelli karakterin engeline nasıl bir açıdan bakıyoruz? Üstten çekilmiş bir açıyla Rıdvan'ın bacağını görüyoruz. Üst açı çekimler genelde güçsüzlük, ezilmişlik, küçülmüşlük anlamı yaratmak için kullanılmaktadır. Kameranin seyircinin gözü olduğu düşünüldüğünde ise bu açının toplumdaki ableist bakış açısını yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Cevher'in sahne arkasında engeliyle ilişkilendirebileceğimiz tek sahnesi ise evde, babasıyla gerçekleşen konuşma sahnesidir. Depremin şokunu atlatamamışken, üstüne Yunanistan'dan gelen Teoman ve Tasula'nın krizi eklenmiştir. Onlarla karşılaştığı ilk andan itibaren hiçbirine yakınlık göstermiştir. Bu sahnede de eve gelir gelmez direkt odasına geçtiğini görürüz. Odasına geçer geçmez kulağını tutar ve acı içinde kıvranmaya başlar. Babası odasına gelir ve halini sorar.

Tablo 6. Cevher'in Babasıyla Konuşma Sahnesi

Cevher'in Babasıyla Konuşma Sahnesi
Cemil: <i>Oğlum, canım kulağın mı ağrıyor? Cevher git abinin bi elini sık yavrum, yapma. Lan ben ölümden döndüm be, Allah aşkına yapma.</i> Cevher: <i>Ben de ölümden döndüm. Kolay mı zannediyorsun sen be git elini sık. Hay kaderime sığıyım ya. Ulan git askerde savaş kulağın sağır olsun, dön tam büfe açacakken deprem olsun, amcan ölsün, şu olsun bu olsun. Derken bi de Yunanistan'dan abin gelsin, o da erkek mi karı mı belli değil.</i> Cemil: <i>Ağzını topla, o senin abin.</i> Cevher: <i>Öylesine abi değil, abla derler baba!</i>

Sahne Cevher hegemonik erkekliğin tipik bir örneğini yansıtır. Engelliğinin, sağır oluşunun, kulağını “kaybetmesinin” acıması, zavallılık, eksiklik veya yük olma gibi genel kültürel tanımlarıyla ilişkilendirilmesi söz konusu olmaz, aksine gazilik üzerinden kahramanlık ve cesaret üzerinden bir gönderme söz konusudur. Sağlam, fit görünümü ve sert üslubu, maço tarzıyla kişisel vitrini hegemonik erkekliğe ilişkin nitelikleriyle ön plandadır. Kaderine yakınması itibarıyla **trajik kurban temsiline** yaklaşmış gibi görünse de, şanssızlığından yakındığı asıl nokta büfesini açamaması ve homoseksüel abisinin ortaya çıkmış olmasıdır. Sağırlığının konuşulduğu sohbetin mekânı bile bilgi denetim teknikleri açısından korunaklı bir ‘arka mekân’dır. Sahne değinilmesi gereken diğer unsur ise Cevher’in de Rıdvan gibi kendi içinde engelli olduğunu kabul etmiş olmasıdır. Rıdvan gibi bir adım öteye giderek bu durumu kendi lehine kullanmasını öğrenmiştir. Kulağını kaybetmesini bir acındırma unsuru olarak göstererek dramatik yapıya katkıda bulunur.

1.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili

Rıdvan’ın evine geçmiş olsun ziyaretine gelen misafirleri gördüğümüz sahne tam bir karakter dışı iletişim örneğidir. Herkes Rıdvan’ın annesine Rahime Hanıma karşı bir teselli etme çabası içerisinde: “Geçmiş olsun”, “Rahime abla o gazi oldu üzülme.”, “O cennetlik oldu Rahime Hanım.”, “Üzülme Rahime abla”, “Nasıl üzülmesin bir tek oğlu?”, “İsterse üzülmesin.” gibi söylemlerde bulunmuşlardır. Buna karşılık Rahime Hanım: “Sağol canım, Allah sizlere göstermesin.”, “Üzülsem de elimden bir şey gelmiyo.”, “Vatan sağ olsun dedim, ne diyim? Vatan borcunu ödeme gitti. Öyle olsun diye olmadı ya.” diyerek cevap vermiştir. Toplumdaki bakış açısının tezahürü olarak okunabilecek bu sahnede, engelliliğin açık bir biçimde

felaket olarak görüldüğü sonucu ortaya çıkmıştır. “Allah kimseye verme yarabbim.”, “Ölmediğini olmadığına say kızım, hiç” söylemleri de engelliliğin nasıl felaket olarak görüldüğü görüşünü destekler niteliktedir. Sinemadaki engellilik stereotiplerinde başat sayılan *acınası ve zavallı* ve *yük temsili* bu sahnenin öne çıkan temsilleri olarak karşımıza çıkar. Rıdvan’ın yer almaması diğer insanların görüşlerini daha açık ifade etmesine neden olacak ortamın oluşmasına olanak sağlamıştır.

Toplumdaki bakış açısının nasıl ableist bir tutum içinde şekillendiğini görmemize yardımcı olan bu diyaloglarda “bir evin bir oğluydu nasıl üzülmessin” benzeri söylemlerin bulunması da oldukça önemlidir. Bir evin bir oğlu olmak aynı zaman da evin geçim kaynağı olmak anlamına gelmektedir. Fakat artık Rıdvan’ın evi geçindirecek yetiye sahip olmadığı görüşü hâkimdir. Annesinin Rıdvan’ın hayallerine dair yakınması sakatlığa niçin engellilik denildiği konusunda önemlidir. Rıdvan’ın futbola ya da başka bir çalışma alanına yönelememesi sosyal model çevresinde açıklanabilecek bir engellenmişlik durumuyla ilişkilidir. Dönemin konjonktürel yapısı, engelliliğin geleneksel-bireyci-tıbbi model anlayışına göre şekillenmesi engelli bireyleri toplumun ötekisi olarak dışlamakta, topluma tam olarak katılmasına engel olmaktadır. Engelli beden tam sağlıklı, sağlam bedenin karşısında düalistik bir yapıda konumlanmakta ve topluma tam katılım sağlayacak işleve sahip olmadığı düşünülmektedir.

Cevher karakterinin karakter dışı iletişiminde nasıl sunulduğuna baktığımızda ise engeline ilişkin “sağır”, “arızalı”, “sağ kulak kaput” tanımları kullanıldığı görülmüştür. Kullanılan tanımlamalar engelliye ilişkin toplumsal ve kültürel yaklaşımın filmdeki yansımalarıdır. Cevher üzerine kurulan söylemler “eksiklik” üzerine değil, “bozukluk” üzerine yoğunlaşmaktadır. Çünkü görünürde Cevher’in belirgin, göze çarpan bir farklılığı yoktur, vücutsal bütünlüğü tamdır. Sağırılığından haberdar olan yakın çevresi takım rolü içerisinde bu bilginin denetimini yapmaktadır. Görünüm kiplerine baktığımızda ise Rıdvan’ın aksine Cevher grup içinde, kalabalık ortamlarda ve aktif şekilde gösterilmiştir. Dolayısıyla tipik engellilik temsillerinden ayrılır.

2. ABİMM

2.1. Filmin Konusu

Abimm filmi birbirlerinin varlığından sonradan haberi olan iki kardeşin trajikomik hikâyesini konu alıyor. Uyuşturucu kaçakçısı Muhtar'ın adamı olan engelsiz, sağlam bedenli Çetin, babasının ölüm haberini almasıyla birlikte, yıllar sonra bulunduğu zihinsel engelli ağabeyini, “aklı eksik” de olsa kabul eden, iki adamın *Yağmur Adam’ı*(*Rain Man*) ve *Fareler ve İnsanlar’ı*(*Of Mice and Man*) anımsatan öyküsüne tanıklık ediyoruz. Yeni oluşan bir kardeşlik ve dostluk hikâyesinin gelişimini, Marmaris’ten Antalya’ya ulaşırken yaşadıkları maceraların komediyle karışık dramı filmin konusu oluşturuyor.

2.2. Filmin Özeti

Uyuşturucu satıcısının adamı olarak çalışan Çetin, halasından gelen bir telefonla görüşmediği babasının ölüm haberini alır. Halasının ısrarları ve ona kalan önemli bir “mirastan” bahsetmesi sebebiyle cenazeye gitme kararı alan Çetin, bu sırada patronu Muhtar’ın klasik bir arabasını bir koleksiyoncuya ulaştırma hedefiyle yola çıkmıştır. Arabayı teslim etmeden önce babasının cenazesine giden Çetin’i sürpriz bir miras beklemektedir: varlığından haberi dahi olmadığı zihinsel engelli ağabeyi Arif. Arif, Çetin’in babasının bir başka kadından olan çocuğudur ve beş yaşındayken Çetin’in ailesine gelmiştir. Fakat Çetin’in annesi Arif’i çeşitli sebeplerle istememiş; bunun üzerine babaları da Arif’i alıp köye yerleşmiştir. Babasının onu terk ettiği düşünen Çetin için cenazeye gelmek yeterince zorken, üstüne “mirasını”, babasının başka bir çocuğunun sorumluluğunu almak durumunda kalmıştır. Arif’i de alıp yoluna devam ettikleri sırada, Arif Çetin’in kaza yapmasına neden olmuştur. Bu kaza sayesinde “şans eseri” arabada yüklü miktarda para bulan ikili, teslimatı yapmaktan vazgeçip, hayatlarını yaşamaya karar verir. Arabayı uçurumdan aşağı yuvarladıktan sonra beraber Antalya’ya tatil yapmaya giderler. Fakat izlerini kaybettiklerini düşündükleri sırada Arif yanlışlıkla birlikte olduğu kadını öldürür. Artık sadece Muhtar tarafından aranmazlar. Bu sebeple tekrar yer değiştirerek bir kasabada ev bulurlar. Fakat kasabaya gelir gelmez Arif, kendisi gibi zihinsel engelli bir kıza(Melek) âşık olur. Onları birbirinden uzak tutma gayesinde olan aileleri,

onların arkadaşlığına engel olamaz. Fakat bu beraberlik de felaketi beraberinde getirmiştir; Muhtar'ın adamları ve Hamit Çetin'in yerini bulmuş ve Melek'i istismar etmeye kalmıştır. Bu esnada Çetin Muhtar'a çaldığı paranın hesabını vermekle meşguldür. Paranın evde olduğunu söylemesi üzere eve doğru yola çıkarlar. Bu sırada Arif Melek'i kurtarmaya çalışırken adamların boynunu kırıp, Melek ile yeni bir “oyun” oynamaya başlamıştır. Silah seslerini duyan komşular ve kızlarını arayan aile üyelerinin neticesinde jandarma da olay yerine intikal eder. Melek'in babası kızını almak için tüfekte eve girer fakat Arif oyun oynadıklarını zannettiği için onu da öldürür. Eve gelen Çetin olayın şokunu atlatamamışken, jandarmaya yardım etmeye çalışır. Melek dışarı çıkmak isteyince Arif kalması için kolundan tutar, birden geri çekilen Melek, kafası masaya çarpar bayılır. Masadaki mumlar yere düşünce ev yanmaya başlar. Çetin jandarmaya içeri girmemelerini, kendisinin Arif'i çıkarabileceğini söyler. Megafonu alıp Arif'i çağırmaya başlar. Arif'i uzun uğraşlar sonunda, elinde silah, kucağında Melek'le birlikte dışarı çıkar. Arif, Melek'i yere bırakır ve silahı yere bırakacağı anda silah patlar, bunun üzerine jandarma da Arif'e silah açmaya başlar. Sağlık ekipleri hemen Melek'in yardımına koşarken; Arif kardeşi Çetin'in kollarında can verir.

2.3. Filmdeki Engelli Karakterlerin Özellikleri

Filmde iki tane zihinsel engelli karakter bulunuyor. İkisinin de eğitim ve çalışma durumlarına dair bir ilişkin hiçbir bulguya rastlamıyoruz. Arif'in, Melek'e göre daha düşük bir sosyo-ekonomik düzeyden geldiğini anlıyoruz. Melek incelediğimiz filmler arasındaki tek kadın karakter ve tahmin edileceği üzere daha feminen ve masum gösterilen bir temsil örneği sunuyor. Melek kendi adını temsil edercesine, her daim beyaz elbiseler giyinen genç bir kız, “tatlı-masum” tiplerinin bir tezahürü. Arif ise 30'lu yaşların sonunda, uzun boylu, iri bir karakter. Yaşamının büyük bir çoğunluğunu bakımını sağlayan halasıyla geçirmiş. Genellikle çevrede bulunan çocuklar oynayan, izlenim denetimi ve benlik sunumu gibi dramaturjinin temel ilkelerini kull(a)namayan, başkasına bağımlı bir karakter olarak gösteriliyor.

Zihinsel engelli sebebiyle diğer “normallerin” beklentilerine uymasını beklemediğimiz Arif ile ilgili olarak en önemli “değişimini” kardeşi Çetin'in hayatına girmesiyle birlikte görüyoruz. Çetin engelsiz, vücut bütünlüğü ve sağlamlığı

tam olan bir karakter ve ableist tutumun Arif'e atadığı bir *tampon danışman*, Arif'in sorumluluğu, bakımı, topluma katılma hali benlik sunumu gibi unsurlar artık Çetin'in görevi. Bu bağlamda Çetin ilk olarak “*Sen Antalya'ya bu kılıkla mı gelicen? Yapcam sana bir güzellik.*” diyerek, Arif'i bir mağazaya sokup onun kişisel vitrinini düzenlemeye koyuluyor. Daha makul bir görünüm sergilemek amacıyla çıkılan alışveriş sonunda Arif, klasik bir şehirli kombini olarak görülebilecek bir kot pantolon ve tshirt ile mağazadan çıkıyor. Kendi habitusundan ayrılıp, “daha düzgün” bir görünüme kavuşan Arif, yeni görünüşünü pek benimseyemiyor ve kaprili, atletli, kısa kollu gömlekli eski kombinlerini özlüyor. Düzenlenmiş ilk kılığındaki tshirt ise oldukça dikkat çekici bir mesaj içeriyor. Tshirtün üstünde bir yaka kartının büyütülmüş hali üzerinde yazan “*Hello I'm the problem*” yazısı, “Merhaba, ben problem.” demektedir. Yönetmenin bu noktada bir tür metonomi yaptığı söyleyebiliriz. Kıyafetteki bu ayrıntı engelliğin, problem olmakla ilişkilendirildiğini göstermek amacıyla izleyiciye sunulmuştur. Bu bağlamda Arif ve engelliliği net bir şekilde problem olarak tanımlanır. Arif'in düzenlenmiş yeni kılığında ve film boyunca giydiği tshirtlerde dikkat çeken şey, bu tshirtlerin her daim bir mesaj taşımasıdır. Arabayı kaldırıp uçurumdan attığı sahnede, Temel Reis baskılı üstü, Arif'in gücüne vurgu yapmaktadır. Birlikte olmaya çalıştığı kadını öldürdüğü sırada ise üstünde korku filmi karakteri Chucky'li bir tshirt, Melek'i gördüğü andaysa olacakların habercisi niteliğinde kaktüse âşık olan bir balonun resmi ve son olarak final sahnesinde ise bir tür mahkûmun resminin olduğu bir tshirt bulunmaktadır.

Çetin'in Arif'in hayatına girdikten sonra, Arif'in sosyalliğin görece arttığını, fakat çok da ciddiye alınmayan bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. Sahne önü performanslarda Çetin, “esas katılımcı” olarak Arif'in takımının sunumunu üstlenerek, Arif'in ciddiye alınmamasına, hatta görülmemesine neden olur. Restoranda birlikte yemek yedikleri sahnede bunun bir örneği yaşanır. Çetin'in sipariş ettiği ıstakoz masaya gelir gelmez, korkup bağırmaya başlayan Arif, çevredeki diğer insanlara rahatsızlık verir ve hoşnut olmayan bakışlara maruz kalarak yargılanır. İnsanların bakışlarından rahatsız olan ve ortamı okuyabilen Çetin ise “*Ne bakıyorsunuz lan?! Hiç mi hasta görmediniz?*” diyerek tepkileri dağıtmaya çalışır. Arif'in sağlıklı olmadığına dair sufleyi diğerleriyle paylaşarak; bakışlardan, yargılamalardan, kısacası damgadan kaçınmaya çalışır. Fakat Arif hasta değildir,

sadece engellidir. Engelliğin tanımlanmasına ilişkin zorluk bir kez daha kendini gösterir. Engelli olmak hasta olmak değildir, fakat kişinin “tam sağlıklı” olduğu anlamına da gelmez. Dolayısıyla Arif hasta değildir ama tam olarak sağlıklı da değildir. Damganın arafta kalanlar tanımlamasına uyandır. Zihinsel engelli bir karakter olarak insanların bakışları, ona atfettiği anlamlar, damganın somutlaştığı söylemler Arif’in pek algılayabildiği şeyler değildir. Sahne önünde oldukları bu sahnede, Çetin hem kendisini hem de Arif’i damgadan korumak istediğini gösterir. Fakat Çetin de sahne arkasında ve karakter dışı iletişimde diğer “normaller” gibi Arif’i damgalayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra gerek Arif gerekse Melek birbirlerini bulana kadar, arkadaşı olmayan gösterilmesi, damganın yalnızlaştırıcı etkisinin yansımasıdır. İki karakterin ailesi de, her ne kadar engelli bakış açısına sahip olduğunu varsayılsa da, engelliliği damgalayan tavırlara sahiptir. Melek’in ailesi, Arif’in varlığını tehlikeli olarak gören ableist bakışı yansıtır.

2.4. Filmin Takımı

Abimm filminde Arif’in takımını net bir şekilde (sonradan anlatıdan çıksa da)halası ve Çetin oluşturuyor. Halası yıllarca Arif’e bakan bir kadın olarak birbirine güven tahsis eden, zamana yakılan ve samimi bir takım üyesi olarak karşımıza çıkıyor. Çetin ise yeri geldiği zaman tampon kurum işlevi gören bir danışman kılıfına bürünse de, yer yer takım performansı gösteren bir oyuncu gibi hareket ediyor. Örneğin; restoranda yemek yedikleri sahnede, Arif’in vitrinini düzenleyip ortama dahil olmasını sağlarken danışman rolündeyken, ortaya çıkan dramaturjik aksaklıkta(Arif’in ufak bir kriz geçirmesi) Arif’in sürdüremediği “normal rolünü” sürdürmeye devam etmeye çalışan bir takım üyesi haline geliyor.

2.5. Performansta Öne Çıkan Temsiller

2.5.1. Sahne Önü Temsiller

Arif ile ilk karşılaştığımız sahne onun sahne önü, karma temaslarından biri ve onun direkt karşıdan yüzünü görmemizle başlayan bir sahne: Arif’in üstü başı dağılmış halde ve çeşme başında suyla oynuyor. O esnada emanet arabasına üşüşen çocukları kovalamakla meşgul olan Çetin’e gülüyor; Çetin de “*Ne gülüyorsun kazık*

kadar herif?” diyerek tepkisini ifade ediyor. Film boyunca Arif’in iri yarılığına, büyüklüğüne ve gücüne ilişkin birçok söylem bulunuyor: “*kazık kadar, gürbüz, azman, dünya gibisin*”. Sürekli olarak güldürü nesnesi olarak kullanılıyor; ***gölünecek kişi temsilinden*** pek ayrılmıyor. Bunun yanı sıra “normal insan gücünü” aşan birçok sahnede yer aldığını görüyoruz, bu bağlamda Arif bir bakıma ***sınırları aşan süper engelli temsili*** olarak filmde gözüktüyor. Babasının gömüleceğini öğrendikten sonra tabutunu tek başına alıp kaçırmayı, arabayı tek başına uçurumdan itmesi, yine tek başına birçok kişiyi yaralaması ve öldürmesi buna örnek gösterilebilir.

Birlikte olmaya çalıştığı kadını yanlışlıkla öldürmesi, sonrasında etrafındakilere zarar verebilecek bir biçimde silahla oynaması, Melek’in hayatını tehlikeye atıp onu yanlışlıkla yaralaması, iki adamı ve Melek’in babasını öldürmesi itibarıyla Arif ***tekinsiz, kötü ve suçlu temsiline*** yerleşir. Temsillerin tümü karma ya da damgalı temaslar esnasında gerçekleşen sahne önü performanslardır. Ayrıca film boyunca kardeşiyle birlikte oradan oraya sürüklendikleri bir maceraya katılması ve filmin güldürü nesnesi olmasından ötürü Norden’in (1994) ***komik maceraperest (comic misadventurer)*** temsiline yerleşmektedir. Arif’i son kez gördüğümüz final sahnesinde ise yaşanan tüm kötü olayların ardından vurularak ölüyor ve ***trajik bir kurban*** olarak aramızdan ayrılır.

Melek’in sahne önü temsillerine baktığımızda ise kadın bir engelli karakter olarak ***tatlı-masum*** temsili olarak filmde yer aldığını görürüz. Fakat tatlı-masum temsili devami tahmin edileceği üzere pek de olumlu olmaz. Melek Arif’in eylemleri sebebiyle ***şiddetin nesnesi*** ve eve gelenlerin onu taciz etmesi nedeniyle ***haksızlığa/istismara uğrayan kişi temsili***nde karşımıza çıkar. Anlatıdaki minik rolü sebebiyle de ***atmosfer*** temsiline yerleşir. Finalde ise incelenen filmlerden farklı olmayan bir biçimde, tıpkı Arif gibi kaderin ***trajik bir kurbanı*** olarak anlatıdan ayrılır.

2.5.2. Sahne Arkası Temsiller

Arif sahne önü bölgede, söylemler, davranışlar ve kamera açılarıyla (Alt aç çekimler Arif’in büyüklüğüne vurgu yapar.) sıkça “güçlü” olarak gösterilmesine rağmen fiziksel “üstünlüğü” diğer temsil biçimlerine yansımaz. Kişisel vitrininin

değiştirildiği sahne sonrasında yeni kılığını benimseyemeyen Arif, arabada üstünü değiştirmek için çabalarken, Çetin'in kaza yapmasına yol açar. Çetin, Arif ile olan ilk yalnız kalışı olan bu sahnede hemen isyan etmeye başlar: “Allah’ım ben sana ne yaptım ya? Ben sana ne yaptım ya? Yıllar sonra bir abi verdin, onu da geri zekâlı verdin.”. Çetin’in söylemleri engelliğin bir bedeli olarak görüldüğü ahlaki model anlayışını yansıtır. Onun bakış açısına göre Çetin, kendi günahların bedeli olarak engelli olmamıştır ama engelli bir ağabey ile sınanmaya başlamıştır. Bütün bu damgalayıcı söylemlerin hemen ardından, Arif’in arabayı kaldırdığı ve paraları buldukları sahnede ise “Aslan gibi abim var, korur beni.” diyerek parayı alıp kaçacaklarının sinyali verir. Çetin’in “Hayvan gibi gücün var.”, “Kafan patates gibi ama olsun.” ifadeleri ise dolayısıyla engelsiz seyircinin de bakışını yansıtan çelişkileri yansıtırken; Arif’i **gülünecek kişi** temsiline sokmaktadır. Bir yandan çok güçlü olup koruma sağlayacağı ve parayı bulmasını sağladığı için ya da balık tutarken çok şanslı olduğu için “Allah’ın sevgili kulu” olarak resmedilirken; bir yandan da toplumun gözündeki engelliliği gülünecek bir şey olduğu gerçeğini yansıtır.

Damganın somutlaştığını gördüğümüz bir diğer sahne ise Arif’in birlikte olduğu kadını yanlışlıkla öldürmesi sonrasında gerçekleşir. Tekrar kaçmak zorunda kaldıkları için Çetin oldukça sinirlidir: “Taş kafalı! Her şey oyun geliyor sana.”, “Abi mi aldık kendimize bebe mi?...Zaten kafa kırık altı, cezai ehliyeti de yok.” gibi cümlelerle tepkisini dillendirir. Bu noktada Arif psikolojik **şiddetin nesnesi temsilinde** karşımıza çıkar. Çetin ise engelsiz, sağlam, tampon kurum danışman rolünü sahne arkasında oynamaz, damgalayıcı ifadelere ve psikolojik şiddete başvurur. Çetin toplum içinde, karma temaslarda onun benlik sunumuna dikkat eden, kişisel vitrinini düzenleyen, topluma katılımını “yumuşatan” , danışman rolünü oynamak zorunda kalmadığı bölgelerde, sahne önüne kıyasla oldukça sert ve acımasız biri olarak gözüküyor. Bu bağlamda normalliğin hiyerarşisi bu bölgelerde net bir biçimde işliyor ve Çetin kendini Arif’ten üstün gören biri oluyor.

2.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili

Cenaze sonrası, halasının Çetin’e, Arif’in tanıtımını yaptığı sahne birçok kişi tarafından sahne arkası bölge olarak nitelendirilebilecek olsa da, Arif’in hakkında

söylenenleri anlamaması bağlamında bu iletişim biçimi, karakter dışı iletişim olarak nitelendirmek mümkündür. Halaları başka annelerden olduğunu ifade ederken, “Annesi o biçim kadınlardanmış, anladın sen.” diyerek Çetin’e bir çeşit uyarıda bulunur. Bu söylemin alt metninde, engelliliğin bir ceza olduğu düşüncesi yatmakta ve ahlaki modeli yansıtmaktadır. Sahnenin devamında Arif nasıl biri olduğu, Çetin’le neden ayrı ayrı büyütüldükleri anlatılır. Gayrimeşru çocuk olduğu için baştan Çetin’in annesi tarafından istenmezken, Çetin’i bebekken birçok defa öldüreyazması sebebiyle hiç istenmez. Daha beş yaşındayken damgalanmanın etkilerini görmeye başlar; kendi kardeşinden ve toplumdan uzaklaştırılır, izole bir yaşam sürmeye başlar. İzole yaşamında, babası ve halasının yardımıyla hayatını sürdürür. Artık görev teslimi yapacak olan halaları ise Arif’i, Çetin’e tanıtmaya başlar. Başta bu sorumluluğu kabul etmese de, halasının artık Arif’e bakamayacağını, yorulduğunu söylemesi üzerine kabul eder. Kabul etmek istememesi, halasının artık bakamayacak kadar yorgun olması engelliliğin **yük** olarak temsil edildiğine işaret eder.

Tablo 7. Halasının Çetin'e Arif'i Tanıtma Sahnesi

Halasının Çetin’e Arif'i Tanıtma Sahnesi
Hala: <i>Hı...Bu bahtsızım böyle doğmuş, akli kıt. Getirdiklerinde beş yaşındaymış ama iri yarı gürbüz bir oğlan çocuğu, laftan anlamaz, iyiyi kötüyü ayırt edemez. Sen daha kundaktayken, bir gün seni kucağına alıvermiş. Eh akli kıt işte, bebe nasıl tutulur ne bilsin? Sevicek güya.Sana nasıl sarıldığını sıkıldığını bilmiyoruz gari. Anan seni bulduğunda Bismillahirrahmanirahim böyle mosmor olmuş.</i> Çetin:<i>Demek gidiyormuşuz ha?...Vay hayvan oğlu hayvan.(Arif güler.) Bir de gülüyor kardeş katili.</i> Hala: <i>Akli kıt işte. İyiyi kötü bilmez ki anca öyle güler ama içinde kötülük yok. Çocuk gibi kafası, çocuk kötüyü ne bilsin?</i> ... Hala: <i>Bunca zamanda kısa lafları anlar oldu ancak. Dur, kalk, gel, git kısa kesin.</i> Çetin: <i>Köpek gibi yani.</i> Hala: <i>Tövbe tövbe...(Güler)</i> Çetin: <i>Çiş eğitimi aldı mı bu? (Hep beraber gülerler.)</i>

Şüphesiz bu sahne engelliliğe dair pek çok şey söylemektedir. Akli kıt söylemleri “geri zekâlılık” gibi zekâ geriliğine vurgu yapmak için kullanılan klişe bir söylemdir. Bahtsızlık ifadesi de, Arif’i tüm engellilik filmlerinde olduğu gibi **acınası ve zavallı** temsile götürür. Ayrıca konuşma boyunca bunun bir kader ve sınav olduğu

vurgulanır; Arif kaderin *trajik bir kurbanı*dır. Etrafindakiler de onunla sınananlardır. Zekâ geriliği, köpek gibi, aklı kıtlık, laftan anlamazlık pek çok ifade bir çeşit aşışılama göstergesidir. Damganın ifade biçimleri üzerinden nasıl somutlaştığını görmemize yardımcı olur; Arif açık bir biçimde aile içinde dahi damgalanan bir karakterdir. Buna rağmen evin ve filmin *gölünecek kişisi* halindedir. Film süresince, filmin türü de sebebiyle birçok sahnede engellilik gölünecek kişi temsiline oturmaktadır.

3. TAMAM MIYIZ?

3.1. Filmin Konusu

Film İhsan adında, engelinden ötürü annesine bağımlı olarak yaşamak zorunda olan ve içerisinde kısıp kaldığı hayata gittikçe daha fazla küsen genç bir adamın hikâyesini konu almaktadır. Temmuz ise idealleri doğrultusunda baba evinden ayrılan ve bu dönemde kendi ayaklarının üzerinde durmak için çabalayan, kendini arayan bir heykeltıraştır. Temmuz ve İhsan'ın yolları hayatlarının kötü bir döneminde, rüyalarla kesişir ve totemler vb. şeylere çok inanan Temmuz bu tesadüfün peşini bırakmayarak, ikisinin de yeniden doğmasını sağlar.

3.2. Filmin Özeti

Heykeltıraş ve çizer olan Temmuz, bir gün rüyasında İhsan'ı görür. Ardından bir takım totemlerle dolu hayatına devam eder: köpeğini alır dışarı çıkarır ve arkadaşı Beste ile buluşmaya gider. Eve döndüğünde ise ufak bir şekerleme anında, yine İhsan'ı rüyasında görür ve “kavuşmak vakti yakındır, korkma” deyişini duyar. Telefonun sesiyle uyanır ve sevgilisinin ondan ayrıldığını öğrenmesi üzerine alkole geri döner ve kendini kaybeder. Sızdığı bir anda, İhsan yine karşısındadır ve ona uyanmasını söyler. Ertesi gün Beste ile buluştuklarında, gerçekten İhsan'la karşılaşır, İhsan annesiyle birlikte otobüse doğru gitmektedir. Hemen peşlerine düşer, otobüse binmelerine yardım eder ve onlarla birlikte mahallelerine gider. Rüyasının gizemini çözmek ve yaşadığı dejavuyu anlamak amacıyla, onlara bir sosyal hizmet çalışanı olduğunu yalanını söyleyerek, birlikte bir moral çalışması yapmak istediğini belirtir. Kendi hayatının dertlerinin ve sorunlarının çözümü olarak engelli kişiye yardım

etmenin çok işe yarayacağını düşünen Temmuz'u bir sürpriz beklemektedir: İhsan'ın istediği yardım kendisini öldürmesi üzerinedir. Birlikte vakit geçirirler, İhsan onu kendi intiharı için ikna etmeye çalışırken; Temmuz da onu yaşamaya değer bir hayatı olduğuna ikna etmeye çalışır. Bu sırada İhsan'ın ve annesinin hayatının zorluklarına ve sıkıntılara şahit olur. Kendi hayatının, bitiremediği heykelinin, onu kabul etmeyen babasının ve onu korumaya çalışan annesin sarmalına sıkışmıştır. Sonunda İhsan'ın istediğini kabul eder ve birlikte ölüme gideceklerini, kurtuluşlarının yakın olduğunu belirtir. İhsan'a ölmeden önceki son isteğini sorar ve bu isteği gerçekleştirmek üzere yola çıkarlar. Fakat İhsan, Temmuz'un ölmesini istemez; bu yüzden kendi intiharından da vazgeçerek yaşama tutunur.

3.3. Filmin Engelli Karakterinin Özellikleri

İhsan kolları ve bacakları olmadan dünyaya gelen, tekerlekli sandalyeyle hayatını sürdüren, 20'li yaşlarda, ailesiyle yaşayan genç bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelediğimiz karakterlerin arasında en “ağır” engele sahip olan İhsan, diğer filmlerdeki karakterlerin aksine, gerçekten başkalarının yardımına ihtiyaç duyar. İhsan'la ilk karşılaştığımız sahnede onu Temmuz'un rüyasında kendini tanıtırken izliyoruz: *“Korkma, ben senin sevdiğin her şeyin ve herkesin tek bir bedende toplanmış haliyim. Ne inim, ne cinim. Senin gibi bir âdemoğluyum. Uyanınca unutma, yüzümü unutma. Bul beni. Uyan, uyan, uyan!”*. Temmuz'a seslenen İhsan'ın sadece yüzünü gördüğümüz bu sekansta, aslında İhsan'ın engelli olduğuna dair görsel bir gösterge bulunmuyor. Tiradından “Ben de herkes gibiyim.” mesajını alıyoruz. Onu gerçek hayatta gördüğümüz ilk sahnede ise onu, dışarıda, toplum içinde annesiyle birlikteyken görüyoruz.

İhsan'ın eğitim hayatına dair hiçbir ipucuna ulaşmıyoruz, engeli sebebiyle de çalışmadığını varsayıyoruz. Benlik sunumuna ilişkin olarak, annesinin yanında büyük ölçüde rol yaptığını görüyoruz; intihar etmek istemesine ve bunu denemesine rağmen, annesinin yanındayken bundan asla bahsetmiyor ve daha neşeli bir hale bürünüyor. Temmuz'un hayatına girmesiyle ve özellikle onun evinde kalmaya başlamasıyla birlikte tipik bir vitrin düzenleme sahnesi görüyoruz. İlginç bir biçimde, bu kez karakterin kendisinin değil, tekerlekli sandalyesinin süslendiğine tanıklık ediyoruz. Bu açıdan engellilik filmlerinde sıkça kullanılan bir klişenin

değişik bir versiyonunu izliyoruz. Özellikle tekerlekli sandalye kullanan karakterler seyirciye tanıtılırken genellikle tekerlekli sandalyeden açılan planlar kullanılır. Bu durumda kameranın gözü seyircinin gözünü ifade eder ve engelliliğin sembolü kişinin önüne geçen bir unsur olarak sunulur. Kişinin engeli kişinin tanıtılmasında öncül bir faktör olarak ele alınır. Bu örnekte ise İhsan'ın engelinin ve damgasının sembolü olarak gözüken tekerlekli sandalye, yine kişinin önüne geçerek, kişisel vitrini olarak ele alınır. İhsan değil, tekerlekli sandalye öncül durumdadır.

3.4. Filmin Takımı

Engellilik filmlerinin klasik takım örneğini yine görüyoruz. Bakım sağlayan kişi veya kişiler engelli karakterin takımını oluşturuyor. İhsan ile Feride arasındaki “bağımlı” ilişki takımı oluşturan temel etken olarak karşımıza çıkıyor. Birlikte gerçekleştirdikleri rutinleri ve sürdürmeye çalıştıkları “sahte bir mutluluk” halleri bulunuyor. Elbette “mutlu engelli” rolü, İhsan'ın Temmuz'a intihar etmek istediğini söylemesiyle çok geçmeden tamamen bozuluyor. Temmuz bu notadan sonra birçok “yıkıcı sır” öğreniyor ve çok geçmeden işbirliği yapabilecekleri bir üye haline geliyor. Sonradan gelişen bu dostluk, kısa zamanda birbirlerine güven tahsis ettikleri, bağımlılıkların yer aldığı bir takım biçimine dönüşüyor. Bu dönüşüm sonrası Temmuz film sonuna kadar intihar sırrı koruyor ve İhsan'ın annesine karşı sürdürmeye çalıştığı performansın işbirlikçisi oluyor. Yani Temmuz anlatıya katıldığı andan itibaren hem Feride'nin yer aldığı ‘aile’ takımında, hem de İhsan'la birlikte oluşturdıkları yeni ‘intihar’ takımında yer alıyor.

3.5. Performansta Öne Çıkan Temsiller

3.5.1. Sahne Önü Temsiller

İhsan'la karşılaştığımız ilk anın devamında, annesinin onu toplu taşımaya bindirmeye çalışmasını, Temmuz'un onlara yardım etmesini ve otobüstekilerin İhsan'a olan bakışlarını izliyoruz. Herkes medeni kayıtsızlıktan uzak bir biçimde yargılayıcı bakışlarla İhsan'a bakması ve İhsan'ı doğal olarak rahatsız ediyor. Toplumun gözünde engellilik yeniden *acınası ve zavallı* olarak resmediliyor. Ayrıca annesi ve Temmuz olmadan onu hayata katılabilen aktif bir birey olarak görmüyoruz.

Bu bağlamda İhsan her ne kadar toplu taşımaya binebilse de (ki bu erişim otobüsün donanımı sayesinde değil, diğerlerinin yardımıyla sağlanır) **günlük hayata tam katılamayan engelli** temsiline yerleşiyor.

İhsan'ın, Temmuz'la yalnız kaldığı ilk sahnede, İhsan Temmuz'un maskesini düşürüyor ve sosyal hizmetlerden gelmediğini anladığını belirterek, Temmuz'u gerçeklere söylemeye zorluyor. Temmuz da onu rüyasında gördüğünü ve kendisini çağırdığını, bunun bir tesadüf olmadığına, birbirlerinin “kurtuluşları” olacaklarını söylüyor. İhsan da onu onaylayarak ölüm arzunu dile getiriyor ve ölümünün kurtuluşu olacağını, bu yüzden intiharına yardım etmesini istiyor. Kurtuluş ifadesi İhsan'ın kendi yaşamını ve bedenini hapishane gibi gördüğünü gösteriyor. Bu bağlamda İhsan tam olarak **intiharı arayan ağır engelli temsili** olarak sahne önünde kendini sunuyor. Temmuz daha yeni karşılaşmalarına ve henüz yakınlık halkasına dâhil olmamasına rağmen, çarpıcı olan bu söylemi onunla paylaşmaktan çekinmiyor: “*Kollarım, bacaklarım olsa kendim yapardım. Birkaç kere denedim, yataktan falan attım kendimi ama hiçbir şey olmadı. Yüzüm gözüm şişti sadece.*”. Temmuz ilk etkileşimde edindiği bu çarpıcı bilgidен sonra bürüneceği tampon kurum danışman rolünden anında vazgeçse de, filmin devamında bu role geri dönüyor. İhsan'ın film boyunca damgayla baş etme stratejilerini kullanmadığını aksine; damgayı içselleştirerek yaşamaya değer bir hayatı olmadığını düşündüğünü görüyoruz. Temmuz karakteri de bir tampon danışman olarak bunun aksini kanıtlamaya ve İhsan'ı ikna etmeye çalışıyor; lakin İhsan intihardan son saniyeye kadar vazgeçmiyor. Bu bağlamda **kendinin en büyük ve tek düşmanı** stereotipinden çıkamıyor. Kendinin en büyük ve tek düşmanı temsilinin takipçisi de film boyunca çizilen **uyumsuz engelli** imajı oluyor. Temmuz ve İhsan arasında geçen, filmin önemli çatışma unsurunu oluşturan ölüm arzunu ve buna yardım etmek konusunda oldukça çekimser davranan Temmuz'un tutumu, İhsan'ın intihar fikrinden vazgeçmemesi, toplumun ona ayırdığı “acınası” engelli rolünü daha fazla oynamak istememesi gibi birçok etken İhsan'ı uyumsuz engelli kalıbına sokuyor. Hali hazırda üç temsil şekli de, birbirinin tamamlayıcısı ya da takipçisi olarak “uyum dramalarında” sıkça kullanılıyor.

3.5.2. Sahne Arkası Temsiller

Temmuz'un danışmanlık rolünü üstlenip, İhsan'ın yakın halkasına dâhil olması sonrası, başkaları olmadığı zamanki bölgeleri arka bölge olarak ele almayı tercih ettik. Bu bağlamda İhsan'ın Temmuz'u kendi intiharı için ikna etmeye çalıştığı sahneyi sahne arkası olarak ele aldık. İhsan'ın: *"Böyle doğdum diye babamın benden nefret etmesini anlatmamı ister misin? Hadi onu geç, o neyse de, o umurumda olmaz. Annem...annemi ne yapcaz? Anneme her Allah'ın günü yüküm be abi. Şşş bak moralin bozulsun diye söylemiyorum bunları ya. Sırf...anla işte be abi...Cenneti garantileyeceksin beni öldürerek."* Bu konuşma boyunca İhsan **intiharı arayan ağır engelli temsilinin** yanı sıra **acınası ve zavallı temsiline** ve **yük temsiline** yerleşiyor. Onun yük temsilinde olduğunu gösteren bir başka nokta ise İhsan'ın kendisi hakkında *"İnsan eti ağırdır abi, taşıyamazsın. Bakma sen ufacık oluşumuna dünyanın en ağır yüküyüm ben"* şeklindeki serzenişidir. Kız arkadaşının olmadığını, hiçbir zaman olmayacağını düşünmesi, film boyunca aşk hayatına dair en ufak bir şey göremememiz de, onu **aseksüel** stereotipine yerleştirir. Bedensel eksiklik ve yetersizlikten dolayı kendini yeterli derecede erkek hissedemediğini bu yüzden bir kız arkadaşının olamayacağını düşündüğünü, kendini yaşama layık görmediğini ve kendisini annesine yük olduğunu hissettiğini açık bir biçimde anlıyoruz. İhsan temel toplumsal cinsiyet rollerine yerleşemiyor, toplumda (engelli rolü haricinde) kendine uygun bir rol de bulamıyor. Bu durum onu gittikçe topluma ve yaşama ait olmadığı düşüncesine iterek intiharı aramasına yol açıyor. Yük olduğu düşüncesi ise toplumun engelliler entegre yaşamadığını, sosyal devlet anlayışının işlemediğini, destek hizmetlerinin ne kadar yetersiz kaldığını gösteriyor.

Ailecek yemek yedikleri bir baka sahnede, babasının Temmuz'dan para aldığını anlayan İhsan, olay çıkararak tepkisini gösterir. Fakat babası bu durumu hiç de hoş karşılamaz; bağırıp çağırır ve İhsan'a el kaldırır. Fiziksel şiddetin önüne geçen ise İhsan'ın annesinden başkası olmaz fakat her zaman bunu yapamadığını öğreniriz. Dolayısıyla İhsan **şiddetin nesnesi** olarak, filmde bir başka temsile konumlanır. Bu olay sonrası İhsan, Temmuz'un evine gider. İhsan'ı evinde bulamayan babası ise *"Nerde o oğlun olacak yarım porsiyon?"* diyerek eşine hesap sorar. Oldukça problematik olan bu soruda da damganın işleyişini görmemiz

mümkündür; baba İhsan'ı oğlu olarak tanımlamaz, eksikline vurgu yaparak onu insansılıktan uzaklaştırır ve ötekileştirir.

3.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterlerin Temsili

Temmuz'un, İhsan'la rüyası dışında ilk kez karşılaşması(seyircinin de İhsan'la ilk karşılaşması) arkadaşı Beste ile birlikte parkta otururken, İhsan ve onun tekerlekli sandalyesini ittiren annesini görmesiyle gerçekleşiyor. Temmuz, Beste'ye İhsan'ı işaret ederek “*Onu daha önce gördün mü?*” diye soruyor. Beste de “*Şu tekerlekli sandalyedeki çocuk mu?*” diye sorduktan sonra, daha önce de onları buralarda gördüğünü belirtip, “*Aaa yazık ya*” derken İhsan'a bakıyor. Beste bu noktada izleyiciyi temsil ediyor, daha önce sadece yüzünü gördüğümüz ve “bizim gibi bir insan evladı” olduğunu belirten karakterin, kollarının ve bacaklarının olmadığını, vücut bütünlüğü olmayan bir bedene sahip olduğunu görüyoruz. Beste'nin “yazık” tepkisiyle birlikte İhsan'ın **acınası ve zavallı** temsiline yerleşmekten başka çaresi kalmıyor.

Karakter dışı iletişimin bir başka örneği de, İhsan'ın babasının Temmuz'la konuşmasında gerçekleşiyor. Temmuz sosyal hizmetlerde çalıştığını yalanını sürdürmeye çalışırken, kitap okuma etkinliğinin İhsan'a moral olacağını söylüyor. Fakat İhsan'ın babası: “*Canım, İhsan ne hissedecek Allah'ını seversen? Öyle oturup duruyor işte, nolcak ki? Anca...öyle işte.*” diyerek onunla aynı görüşte olmadığını gösteriyor. Engelliliğin “daha az insan” olarak görülmesinin bir başka versiyonuna tanıklık ediyoruz. İhsan'ın yeti ve uzuv yitimi, diğer normallere göre onun duygulardan da yoksun olabileceğine dair yanlış bir takım inançlara sebebiyet veriyor. Bu bağlamda İhsan'ın bizzat babası tarafından da damgalandığını söyleyebiliriz.

Bu konuşmanın ardından İhsan'ın annesi, İhsan'ı Temmuz'la yalnız bırakmadan önce, İhsan'ı “*çişe tuttuğunu*”, Temmuz'a pek bir şey kalmadığını, bir şey olursa hemen seslenmesini söyleyip komşuya gidiyor. Tipik engellilik filmlerinde olduğu gibi İhsan'ın bedensel mahremiyeti olmadığını, bakımının tamamen başkasının sorumluluğunda olduğu anlaşılıyor. Sorumluluktan gözü korkmasın diye belirttiği bu nokta engelliğin nasıl da **yük** olarak görüldüğünü

gösteriyor. Nitekim Temmuz'un Beste ile İhsan'ın annesi hakkında konuştuğu bir başka sahnede de **yük** temsilini net bir biçimde görüyoruz. Temmuz'un İhsan'ın annesi hakkında: *“O kadar derdin tasanın içinde hiç mi asılmaz insanın suratı? Nasıl bir yaşam iradesidir bu? Nasıl bir dört elle sarılmaktır hayata?”* söylemi engelliliğin, engelli biriyle yaşamının ve onun bakımını sağlamanın dert tasa olarak algılandığını ve yük olarak görüldüğünü ifade ediyor.

Karakter dışı iletişimin son örneği ise seyirciyi temsil eden Beste'nin yer aldığını bir sahnede yer alıyor. Sahnede İhsan da bulunuyor, fakat Temmuz'la Beste bir tür “gizli iletişim” içinde bunu gerçekleştiriyorlar. Sabah birlikte kahvaltı yaptıkları sırada Beste, İhsan'a acıyan bakışlarla bakıyor. Durumu fark eden Temmuz ise hemen kaş göz yaparak, Beste'yi uyarıyor. Bu sessiz uyarı, ona ve seyirciye acımayı bırakması için bir ikaz niteliği taşıyor.

4. ÖZÜR DİLERİM

4.1. Filmin Konusu

Özür Dilerim filmi, Cemil Ağacıkoğlu'nun “olaya rağmen durum öyküsü” çekme tavrını sürdürdüğü; odağına kırklı yaşlarında, ailesiyle birlikte yaşamak durumunda olan, zihinsel engelli Selim'i ve çevresinde yaşananları konu alıyor. Onunla ilgilenen, üzerine titreyen annesi Neriman'ı, onu görmezden gelen babasını ve evlilik hazırlığı yapan kardeşinin öyküsü anlatılıyor. Yaklaşan düğün telaşı içinde, hayatını Selim'in üstüne titremekle geçiren Neriman'ın diğer oğlu Zafer'e yetiştirme çabası ve kendine vakit ayıramama hikâyesi, Selim'e eşlik ediyor. Ne var ki yaklaşan düğünle birlikte tüm aileyi sarsan bir gelişme yaşanacaktır.

4.2. Filmin Özeti

Daha öncede bahsettiğimiz gibi Ağacıkoğlu'nun durumu gösterme tutumundan hareketle Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katkılarıyla çekilen, festival filmi Özür Dilerim'de, oldukça gerçekçi bir perspektiften otizmliliğin bir adamın hayatını gösteriyor. Filmde düğün telaşı içinde olan bir aileyi izliyoruz. Maceradan maceraya atıldığımız, birçok olaya tanıklık ettiğimiz, gereğinden fazla melodrama maruz kaldığımız bir film izlemiyoruz.

Düğün telaşı içinde, evlenmek üzere olan oğlu Zafer'in evliliği için koşturan Neriman Hanımın, hayatı boyunca bakım sağladığı, belki de gereğinden fazla alaka gösterdiği büyük oğlu Selim'le arada kalışını, kendine vakit ayıramayışını görüyoruz. Bu bağlamda filmi özetlemek oldukça zor, zira sadece monoton akışta, bir durumu izliyoruz. Tüm düğün süreci boyunca Selim'in orada öylece bulunmasını, Zafer ve sevgilisinin düğün öncesi gerginliklerine şahitlik ediyoruz. Nihayetinde gerçekleşen düğünde, film boyunca, “öylece duran” Selim, ilk defa kendi kendine bir aksiyon alıyor ve düğün salonundan çıkıp trafiğin içinde kayboluyor. Selim'in gölgesinde, görece annesinin ilgisinden eksik kalan Zafer ise düğün gecesin de bile Selim ile ilgilenmek, onu aramak zorunda kalıyor; “en mutlu günlerinde” gerçekleşen kayıp, kimse için iyi olmuyor.

4.3. Filmin Engelli Karakterinin Özellikleri

Filmin tek engelli karakteri Selim, 40'lı yaşlarda ve zihinsel engeli olan, konuşamayan, ailesiyle birlikte yaşayan bir karakter. Onunla ilgili herhangi bir eğitim bilgisine rastlamıyoruz. Günlük hayata katılan bir karakter olarak gözüküyor. Genellikle üstü başı dağınık halde ve eşofmanlar içinde, “ev halinde” onu görüyoruz. Benlik sunumuna ilişkin ne dış görünüşte, ne de katılım süreçlerinde pek bir doneye rastlayamıyoruz. Diğer filmlerin aksine, Selim'in kişisel vitrinini, görünüşünü düzenleyen ya da önemseyen birileri bulunmuyor. Zira Selim pek toplum içine çıkmıyor, toplumun aktif bir katılımcı olmadığı için ona diğerleri gibi önem verilmiyor. Sadece düğün sahnesinde kişisel vitrini değişiyor. Tüm sorumluluğu, bakımı vs. annesinin “görevi” haline gelmiş durumda ve kendi çayını bile karıştıramayan, giyinemeyen, düzgün yürüyemeyen biri olarak onu izliyoruz. Herhangi bir çevresi, arkadaşları yani bir sosyalleşeceği bir ortamı yok, sadece annesiyle iletişim halinde. Her ne kadar Selim, damgalandığının farkında olmasa da, damganın ona ve annesine sirayet etmiş durumda olduğunu söyleyebiliriz. Yalnız kalmalarında ve evde izole bir yaşam sürmelerinde damga belirleyici, etken bir rol üstleniyor.

4.4. Filmin Takımı

Tamam Mıyız? filminde olduğu gibi Neriman ile Selim'in birbirine bağımlı ilişkisi, bu filmin ve Selim'in takımının temelini oluşturuyor. Her ne kadar takım olarak ifade etsek de, yaratmaya çalıştıkları ya da sürdürmek istedikleri net bir izlenim ya da performans bulunduğunu söyleyemeyiz. Bu açıdan ikisini bir takım olarak değerlendirmek teknik açıdan pek de doğru sayılmaz. Zira takım kavramı performans üzerinden şekillenen bir oluşumu ifade eder. Selim performans yaratan aktif bir katılımcı değil; üstelik onun sözcüsü haline gelen annesi de Selim'e yüklenen damgaları içselleştirmiş bir fahri damgalı biri olarak, ikisi için performans yaratma gayesinde taşıyor. Selim zaten toplumdan dışlanmış halde, evdekiler bile zoraki bir kabulde ona yaklaşıyorlar. Annesi Neriman ise Selim'e bağlı bir yaşam sürdürmek zorunda kaldığı için toplumsal hayattan uzak kalmak durumunda kalan, kendi özel hayatını özleyen bir karakter imajı çiziyor. Tüm bunlar neticesinde filmde engelli karakter temelinde oluşan bir dramaturjik işbirliği kümesi olmadığını söyleyebiliriz.

4.5. Performanslarda Öne Çıkan Temsiller

4.5.1. Sahne Önü Temsiller

Selim'in göze çarpan ilk sahne önü görünümü onun ***günlük hayata katılamayan*** bir engelli olduğunu gösteriyor. Evden çıkmıyor, sosyal süreçlerde yer almıyor, ne damgalı temaslarda ne de karma temaslarda pek yer almıyor. Gerçekleşen nadir karma temaslar ise kardeşi Zafer'in çevresiyle aynı ortamda bulunması sebebiyle vuku buluyor. Zafer'in müstakbel eşi Hale, bu bağlamda Selim'in karma temaslarının "normal" tarafı oluyor. *Tamam Mıyız?* Filmindeki Beste karakteri gibi Hale de seyircinin yansıması bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Selim'le etkileşime girmekten mütemadiyen kaçınıyor, onu görmezden geliyor ve dışlıyor; damgalanının tüm tepkilerini veriyor.

Karma temasların ikincisinde Selim, Zafer'in başka bir arkadaşıyla yan yana geliyor, Zafer'in arkadaşı onun engelinden haberdar ve ona "ağabey" diye hitap ediyor. Bu sahte kabul, Selim'in garip sesler çıkarmaya başlamasıyla birlikte son

buluyor. Yalancı kabulün ardından gelen tahammülsüzlük, dışlamayla sonuç buluyor. Zafer onu hemen annesinin yanına geri yollayarak, hem kendi benlik sunumu korumaya, hem de olası damgadan kaçınmaya çalışıyor.

Dünürlerle olan yemek sahnesinde ise Selim'i pek göremiyoruz, kameradan da dışlanır bir hali var. Babası Tefik, Zafer'i kast ederek "*Oğlan elden gidiyor Neriman, kaldık mı bir başımıza?*" diyerek retorik bir soru soruyor; bunun üzerine Selim bir takım sesler çıkarıyor. Babası ciddi anlamda Selim'i ailenin bir ferdi olarak görmüyor, Zafer dışında bir oğlu olduğu gerçeğini benimsemediğini anlıyoruz. İhsan karakterinde olduğu gibi Selim de babası tarafından yok sayılan bir karakter oluyor. Neriman'ın Selim'in sosyalleşmesi adına çabaladığı bir sahnede, arkadaşlarıyla dışarı çıkmak için hazırlanan Zafer'e Selim'i de yanına alması için ısrarını, "*Nolcak durur yanınızda*" cümlesi sonrasında Selim'in onlarla birlikte arabada olduğunu görüyoruz. Durma söylemi engellilik teması içinde oldukça kullanılan bir ifade, Tamam Mıyız? filminde de sıkça bu motife rastlıyoruz. Öylece kenarda, köşede bir "biblo" gibi durmak vb. ifadeler "insan altı" görülmenin bir parçası, dolayısıyla Selim bu sahnede kullanılan "durma" söylemiyle **acınası ve zavallı** temsiline yerleşiyor.

Birlikte(Selim, Zafer ve Hale) film izledikleri bir sahnede, Zafer'in ortamdan ayrılmasıyla beraber, Selim Hale'ye bakarak cinsel organına dokunmaya başlıyor. Hale anında ortamı terk ediyor, durumu anlayan Zafer de "*Yeter ulan yeter!*" diyerek Hale'nin peşinden gidiyor. Cinsel dürtülerini kontrol edemeyen Selim, izlenim denetiminde sınıfta kalıyor ve ilişkisel olarak da damgalanıyor. Engelli cinselliği sinemada o kadar arka plandadır ki, karakterler çoğu zaman cinsellikten yoksun olarak gösterilirler. Bu sahne de bunun yansıması olarak filmde yer alır. Ailesinin Selim'i cinsellikten yoksun biri olarak gördüğü, bu yönde bir eğitim vermeyi bırak, kendi çayını bile karıştırmasına müsaade etmediği için, Selim cinselliğini keşfedecek ya da yaşayacak bir alana sahip değildir. Bunun sonucunda cinselliğini nasıl yaşayacağını bilemeyen Selim, Hale'yi taciz ettiğini bilmeden kendine dokunur. Sonrasında da bu davranışı yapmaması için birçok ikaz alır. Bu bakımdan **cinsellikten uzak** temsiline yerleşir. Yine Zafer ve Hale'nin olduğu bir başka sahnedeysen Selim'in abisini öpüşürken görmesi ve kapı aralığından izlemeye devam etmesi, onun ne kadar cinsellikten uzak yetiştirildiğinin bir göstergesidir.

4.5.2. Sahne Arkası Temsiller

Selim'i ilk görüşümüz, sahne arkası bölgede gerçekleşiyor: sahnede Selim yeni uyanıyor, annesi gelip üstünü giydiriyor, devamında da yatağı topluyor. Filmin ilk sahnesinden bakım vericinin yine bir kadın olduğunu anlıyoruz. Bir başka sahnede de, Neriman işleri olduğunu bu yüzden eşine, Selim'le birlikte evde kalması söylüyor; fakat hemen ardından gelen sahnede Neriman'ı Selim'le birlikte dışarıda görüyoruz. Baba Selim'le birlikte kalmayı kabul etmediğini anlıyoruz. Filmin geneline yansıyan sahne arkası sahnelerin çoğunda annesi dışında kimse Selim'le ilgilenmek, onun bakımına yardım etmek, sorumluluğunu almak istemiyor. Selim açık bir şekilde *yük temsilinde* konumlanıyor. Selim'in sahne arkası temsillerinin bir diğeri ise *acınası ve zavallı temsil*; Selim kendi kendine neredeyse hiçbir şey yapıyor, İhsan karakteri gibi fiziksel bir yeti yitimi yok. Fakat hareket kabiliyeti düşük bir karakter olarak karşımıza çıkıyor; giyinemiyor, dolaptan bisküviyi alamıyor, çayını karıştıramıyor. Her bakımdan yetersiz biri gibi görülüp yetiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Arka bölgede öne çıkan son temsil ise *şiddetin nesnesi* temsidir. Selim anladığımız kadarıyla yıllarca babasının psikolojik şiddetine maruz kalmıştır, fakat yaşanan taciz olayından sonra, kardeşinin ufak çaplı fiziksel şiddetine maruz kalır.

4.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterin Temsili

Evde yaşanan talihsiz taciz olayı sonrasında, evin kapısını açık bırakıp Hale'nin peşinden giden Zafer'e hesap soran Neriman, seyirciye de tam olarak karakter dışı iletişim örneği sunar. Neriman Selim'i apartman merdivenlerinde bulunca açık bir biçimde paniklemiştir ve Zafer'e tepkisini gösterir. Fakat Zafer de oldukça kızgındır, kız arkadaşı ağabeyinin tacizine uğramıştır; "*Anne, manyak Hale'nin yanında orasını burasını elliyor.*" diyerek durumu özetler. Bu diyalogda Selim'in nasıl ötekileştirildiğini görmemiz mümkündür. Cinselliğini keşfetmesine ya da yaşamasına müsaade edilmeyen Selim'in yaşadığı bu talihsiz olay sonucunda onu bunu yapmaya iten etmenler değil, Selim'in bizzat kendisi eleştiriliyor ve damgalanıyor.

Karakter dışı iletişimin en iyi örneği ise filmin final sekansında gerçekleşir. Selim'in düğünü terk edip kaybolmasının ardından, eve döndükleri sahnede yaşananlar engelliliğin toplumda nasıl görüldüğünü yansıtır.

Tablo 8. Özür Dilerin Filminin Final Sekansı

Özür Dilerim Filminin Final Sekansı
<i>Neriman: Artık herkes rahat at koşursun. Selim Selim Selim alın size Selim!</i>
<i>Zafer: Anne nasıl konuşuyorsun? Benim de abim o!</i>
<i>Neriman: Sen sus, konuşma! Daha geçen gün abini yalnız bırakmadın mı sen burada?</i>
<i>Fazla geldi.</i>
<i>Selim'i en son ne zaman gördün?(Arkadaşına karşı)</i>
<i>Kırk yıl herkes kaçtı bu evden, herkes.</i>
<i>İnşallah ölüsü gelir de herkes rahatlar.</i>

Herkes damganın yayılmacı etkisinden kaçınarak, Neriman'la olan ilişkilerini azaltmış ya da kopartmış; Neriman'ı da fahri olarak damgalamıştır. Rahatlama ifadesi de engelliliğin **yük** olduğuna ilişkin bir göstergedir.

5. BABAM

5.1. Filmin Konusu

Batmak üzere olan sardalya konservesi fabrikası olan Yusuf Tunalı'nın, engelli çocukları Arif'e bakan eşinin ölmesinin ardından, oğluyla olan bağ kurma ve fabrikasını ayakta tutma mücadelesi filmin konusudur. Eşi öldükten sonra oğluyla ilk kez ilgilenmek zorunda kalan Yusuf, bir bakıma babalık yapmayı yeni yeni öğrenmeye başlar. Yusuf için oldukça zorlayıcı olan bu sürece, birkaç bakıcı denemesinin ardından, atanamayan bir öğretmen(Feride) eşlik edecektir.

5.2. Filmin Özeti

Gelibolu'da babadan oğla geçen bir sardalya fabrikası işletmekle meşgul olan Yusuf, eşinin ani ölümüyle derinden sarsılır. Bu ölüm onu bir gerçekle yüzleşmeye mecbur bırakır: şimdiye kadar hiç oğluyla ilgilenmemiştir. Sadece fabrikası ve markası için çalışmıştır; fakat artık fabrikası da, markası da büyük markaların tehdidi altındadır. Tüm bunlar olurken “babalık” yapmayı öğrenmesi gerekmektedir. Lakin ilk yaptığı şey oğluna bir bakıcı bulup fabrikaya geri dönmek olmuştur, Arif'i yanına

almayı bile düşünmemiştir. Babadan oğla geçen bir sistemde, oğlunu bu sistemin dışında bırakması, Arif'in engelli olduğu düşünülmediğinde şaşırılmayacak bir gelişmedir. Fabrikasını kurtarmak zorunda olan ve birkaç başarısız “bakıcı” denemesinden sonra Arif'i fabrikaya getirmek durumunda kalan Yusuf'u, oğluyla bağ kurmasını ve onu tanımasına yardımcı olacak bir gelişme beklemektedir. Fabrikada yeni işe başvuran Feride, atanamayan bir Türkçe öğretmenidir ve Arif ile karşılaşır karşılaşmaz onunla iletişim kurmayı başarmıştır. Onun çalışma hevesini görmüş ve kendisini yardım etmesi için cesaretlenmiştir. Başta Arif'in çalışmasına, “çalışamayacak” olduğu düşüncesiyle karşı çıkan Yusuf, oğlunun temizlediği balıkları gördükten sonra bir nebze olsun yumuşuyor ve çalışmasına izin veriyor. Feride ile Arif'in bağına gören ve Feride'nin atanamamış bir öğretmen olduğunu öğrenen Yusuf, Feride'nin bir işçi olarak çalışmasına gönlü el vermiyor ve ona bakıcılık işi teklif ediyor, lakin Feride Arif'in “hasta” olmadığını ve eve kapatılmaması gerektiğini reddederek teklifi geri çeviriyor. Filmin devamında Arif'in günlük hayata katılması için çaba gösteren bir tutum görüyoruz, birlikte fabrikayı temsil etmek amacıyla festivale bile katılıyorlar. Tüm çabalara rağmen Yusuf fabrikayı ve isim haklarını satmak zorunda kalıyor ama tek bir şartla: soy ağacında Arif'in fotoğrafının bulunması. Satıştan kazandıkları parayla, özel bir eğitim merkezi açtıktan sonra Yusuf hayata gözlerini yumuyor ve film onun yokluğunda son buluyor.

5.3. Filmin Engelli Karakterinin Özellikleri

Arif, 20'li yaşlarda, zihinsel engelli, genç bir erkek. Diğer tüm filmlerde olduğu gibi, bakımı bir kadın tarafından karşılanan, annesinin “gözetimindeki”, “çocuk” gibi gösteriliyor. Filmde eğitim geçmişine dair hiçbir bilgi yer almıyor. Filmin ikinci yarısına karar çalışma hayatı ve arkadaş çevresi yok. Arif engelliğin bir farklılık olduğunu gösteren, sosyal etkileşimde ortamı okuyabilen, zaman zaman istekleri doğrultusunda rol yapabilen bir karakter. Lakin engelsiz bireyler kadar benlik sunumuna dikkat etmiyor, çevresinde ona yardımcı olan Feride ve Deniz de, her ne kadar engelsiz, tampon danışmanlar olarak yer alsın da, onun kişisel vitrinine ya da benlik sunumuna karışmıyorlar. Bu bağlamda kendi kararlarını kendi verdiğini, başkasının onun görünümüne karışmadığını söyleyebiliriz. Diğer danışmanlardan

farklı olarak Feride, Arif'in topluma katılmasına destek olarak, onun daha mutlu hissetmesini ve kendisini ifade etmesi yolunda cesaretlendiriyor. Onun toplum gözünde daha makul bir görünüme ulaştırmak gibi gösterişçi, sahte bir destek değil, Arif'in kendi istekleri doğrultusunda bir hayat yaşaması yolunda gerçek bir destek sağlıyor.

5.4. Filmin Takımı

Filmde Arif'in Feride'yle tanıştığı andan itibaren kurduğu duygusal bağ temelinde şekillenen bir takım örneği izliyoruz. Arif'in annesinin ölümünden itibaren daha çok hayata katılmak isteyen birine dönüşüyor. Bunun yolunu ise babasıyla birlikte işe gitmekte buluyor. Fakat babasının gözünde Arif “işe yaramaz” bir engelli konumunda. Arif babasının gözündeki imajını yıkmak için ona yardım eli uzatan Feride ile “çalışabilen, işe yarar”, “toplumsal hayata katılabilen” bir engelli performansı yaratmak amacıyla dramaturjik bir işbirliği kuruyorlar. Birbirleriyle samimi ve gerçekçi bir ilişki kurup Arif'in performansını yaratmasında ve sürdürmesinde birliktelik sergiliyor

5.5. Performanslarda Öne Çıkan Temsiller

5.5.1. Sahne Önü Temsiller

Arif'in ilk karma teması, ne yazık ki Abimm filmindeki Arif karakteri gibi bir cenazede gerçekleşiyor. Onu ilk kez bu kadar kalabalık içinde görüyoruz. O da adaşı Abimm filmindeki Arif gibi ölümü, sevdiği birinin toprak altında olma düşüncesini kaldıramıyor ve isyan ediyor. Bu sırada Yusuf, Deniz'den Arif'i ortamdan uzaklaştırmasını istiyor. Cenaze sahnesi temelinde şekillenen ve filmin bütününe yayılan temsilde Arif her ne kadar sosyo-ekonomik düzeyi diğer karakterlere göre yüksek olmasına rağmen *actınası ve zavallı* temsilden sıyrılamıyor. Feride hayatlarına girene kadar da, onu *günlük hayata katılamayan* temsilde izliyoruz. Babası dışarı çıkmasına, çalışmasına izin vermiyor.

Bakıcı denemelerinde ise Arif'i bakıcıları usandıran ve onları kaçıran *uyumsuz temsil* içerisinde izliyoruz. Bakıcı kızlar “Kocaman adam elimle mi yediricem? Ayrıca çok huysuz, nasıl yapıyım?” diyerek ya işten çıkıyor ya da

kovuluyor. Arif henüz annesinin ölümünü atlatamamışken, yeni oluşacak düzeni baştan reddederek aslında rol yapıyor. Fakat seyircinin ve seyirciyi yansıtan engelsiz, normallerin gözünde tamamen engelli bireyin sorumlu olduğu kendini tecrit eden ve sürekli sorun çıkaran biri olarak görülmesi itibariyle uyumsuz olarak gözüküyor.

Arif annesini özlediği başka bir sahnedeysen bahçeye çıkıp toprağı kazmaya başlıyor. Dışarıdan dönen babası etrafa üşüşen komşulara pek bir şey demeden, Arif'i zorla içeri soktukten sonra “*Konu komşuya rezil mi edicen sen beni? Şu hale bak, çabuk banyoya!*” diyerek onu psikolojik **şiddetin nesnesi** haline getiriyor. Özellikle eşinin ölümünden sonra Yusuf, Arif'i bariz bir şekilde ihmal edip, yas sürecini yalnız geçirmesine sebep oluyor. Sahnenin devamında ise ilk defa ikisini yaklaşırken görüyoruz. Yusuf Arif'e banyo yaptırırken, hem fiziksel hem de duygusal olarak yaklaşıyorlar ve nihayet erteledikleri yas sürecini birlikte yaşıyorlar.

Film süresince Arif zaman zaman gülünecek temsile yakın görünse de, engeli üzerine kurulu bir mizansen sunmuyor, daha çok esprileriyle güldürüyor. Film her ne kadar dramanın dozunu abartan, gözyaşı akıtacak film türüne girse de, engelliliği dramatik boyuttan çıkardığı noktalarda, makro düzeyde mesajlar veriyor. Özel bir merkezin açılması, eğitime, istihdama vb. meselelere dair verilen mesajlar itibariyle engellilikle ilgili farkındalık yaratmaya çalışan ve temel meselelere temas eden tek film olarak gözüküyor. Film sonunda açılan özel eğitim vakfında yer alan diğer engelliler de açılan yeni kurumuna dair sevinçlerini gösterirken, **atmosfer** olarak filmin anlatısını destekliyor.

5.5.2. Sahne Arkası Temsiller

Filmin açılış sahnesi, aynı zamanda Arif'le tanıştığımız sahne: onu deniz kıyısında, annesinin gözetimine, suda, “çocuk” gibi oynarken izliyoruz. Kamera annenin omuz arkasında, dolayısıyla onun gözünden Arif'i görüyoruz. Kamera anneye döndüğünde, yorgun ve hüzünlü bir biçimde Arif'e daldığını, ona seslenen kişiyi bile duymadığını görüyoruz. Ciddi anlamda yorgun görünüyor. Arif'i ilk kez gördüğümüz bu sahnede, bakım sağlayan annenin ilk andan yorgun olarak gösterilmesi de, engelliğinin **yük** olarak temsil edildiğinin bir göstergesidir. Diğer

filmlerin aksine maddi durumları iyi olmasına rağmen Arif'in destek hizmetlerden yararlanmayı bırak haberdar bile olmaması, aile içinde tüm sorumluluğun anneye verilmesi, ne annenin ne de Arif'in kendi sosyal çevresini yaratamaması gibi birçok unsur annenin omzuna yük bindirirken, asıl yük engellinin kendisiymiş gibi kurgulanmakta.

5.6. Karakter Dışı İletişimde Engelli Karakterin Temsili

Arif ile babası arasında bir bağ kurulduğunun ilk filizleri yeşerdikten sonra, ertesi sabah birlikte işe gidiyorlar. Fabrikaya girer girmez bakışların son bulması için *"Herkes işine baksın."* ikazında bulunarak, Arif'i odasına götürüyor. İşçiler Arif için *"Kim çeker o kahrı?"* vb. söylemlerde bulunarak; hem Arif'i engelinden dolayı damgalıyor hem de engelliliği biriyle "uğraşmanın" ne kadar zahmetli olduğuna vurgu yapıyorlar. Nitekim Arif engelsiz işçilerin ve seyircinin gözünde **yük temsili** olarak yer alıyor. Arif'in Feride'yle birlikte çalışmaya başlamasının ardından da **yük temsili** bir kez daha öne çıkıyor. Yusuf, Feride'ye *"İşinin arasında yük oluyor Arif aslında sana ama"* diye hafif bir mahcubiyet gösterse de; Feride bunun ne kadar yanlış olduğunu dile getiriyor: *"Olur mu öyle şey? Ben Arif'i seviyorum, yük ne demek?"*. Bu bağlamda Feride filmin engelliliğe dair bir farkındalık yaratma çabasını destekliyor.

SONUÇ

Bu tez çalışması 2000’li yıllar Türk sinemasında engelliliği konu almakta ve engellilerin nasıl temsil edildiğini dramaturji modeli çerçevesinde açıklamaya çalışmaktadır. Medya Gençtürk’ün de belirttiği üzere toplumun yakından tanımaya fırsat bulamadığı ya da tanımak için herhangi bir arayışa girmediği farklı sosyal, kültürel ve etnik grupların birbiri hakkında bilgi edinmelerini sağlayan önemli bir araçtır (2016: 1). Engelliler toplumun farklı ve her ne kadar nüfusları gün geçtikçe artsa da azınlık olarak görülen bir kesimi olarak Gençtürk’ün belirttiği “farklı” gruba girerler. Engellilik özellikle engellilik hakkında pek bir bilgisi veya etkileşimi olmayan, herhangi bir etkileşim girişiminde bulunmayan insanlar için önemli bir izlenim edinme aracıdır. Çalışmada incelediğimiz *Yazı Tura* filmi de benim ilk izlenim edinme aracıdır. Çalışmada incelediğimiz *Yazı Tura* filmi de benim ilk izlenim edinme aracıdır. Bu sebeple araştırma konusunun seçiminde etkili olmuştur. Filmi ilk izlediğimde “Engellilerin hayatları hep böyle kötü mü? Hep böyle mutsuzlar mı?” gibi soruların oluştuğunu hatırlıyorum. Günümüzde elbette bu tür düşüncelerden uzaklaştım fakat bu medyadaki temsiller sebebiyle olmadı. Aksine medyadaki, filmlerdeki temsillerin ne kadar gerçek dışı ya da dramatize olduğuna dair birçok örnekle karşılaştım. Bu nedenle engelliliğin sunulmuş biçimlerinin ne kadar problematik olduğunu görerek bu alana yöneldim. Çalışmaya ise bir takım ön kabullerle başladım: engellilerin damlanan bir grup olduğu ve sinemanın toplumsal gerçekliği yansıttığı düşüncesi.

Elbette engellilikle ilgili sorunların (istihdam, eğitim, toplumsal katılım, erişim, özgür seyahat) arasında temsil birincil bir problem değildir. Ancak toplumun engellileri ötekileştirmesinde, damgalamasında, dışlamasında, sahte bir merhamet altından kendini üstün görmesinde temsillerin payı büyüktür. Bu sebeple sinemada ne tür temsillerin kullanıldığı incelemek önemli bulunmuştur. Sinema toplumun engellilik algısının oluşmasında, yeniden üretilmiş gerçeklikle bu algının yerleştirilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir pay sahibidir.

Filmler taranırken dikkat çeken ilk unsur filmlerin isimlerinin dahi engelliliğe ilişkin bir done sunmasıdır. *Yazı Tura* kimin kazanacağı belli olmayan, hangi seçeneğin daha iyi olduğu belli olmayan durumun tarafını belirlemek için havaya

atılan bir madeni para üzerine kurulu bir şans oyununu ifade ederken; engellin görünürlüğü dolayısıyla yaşanan damganın ikircikli yapısına gönderme yapmaktadır. *Tamam Mıyız?* eksikliğe gönderme yaparken, *Özür Dilerim* adından da anlaşılacağı üzere engelliliğin bir hata, yanlış olduğuna vurgu yapar. İki film de engelli karakter perspektifinden şekillenen isimlere sahiptir. Dolayısıyla engelliğin toplumdaki algısına yönelik verilen cevapların yansımasıdır. Bu bakımdan *Babam* filmi de engelli perspektifinden çıkan bir isimdir; lakin engelliliğe ilişkin bir done sunmamaktadır. *Abimm* ise engelsiz perspektifin çıktısıdır ve engelli ağabeyiyle birlikte yaşamaya çalışan engelsiz bir karakterin “engelli de olsa” ağabeyini kabul etme hikâyesini anlatmaktadır.

Geçmişten günümüze hem normal olmayan/engelli bedene, hem de kadına ilişkin önyargılar ve dışlamalar engelli kadınlar açısından, hem kadın olmaları hem de engelli olmaları nedeni ile literatürde “çifte dezavantaj” olarak adlandırılan ikili dezavantajı anlatmaktadır (Kamanlıoğlu, 2007: 137). İncelen karakterlerden sadece bir tanesinin kadın olması sinemanın çifte dezavantaj durumunu layığıyla yansıttığını göstermektedir. Bunun yanı sıra Cevher karakterinin, örnekleminde *Yazı Tura* filmi bulunan diğer çalışmalarda (Paftalı, 2013; Yamak, 2020) ele alınmaması da oldukça ilginçtir. Cevher’in işitme yetisini kaybetmesi sebebiyle teknik olarak engelli biri, bu sebeple diğer çalışmalardan farklı olarak biz analizimize onu da dahil ettik. Cevher’in Rıdvan’la aynı mayın patlamasında sakatlanmasına rağmen gerek filmde gerekse akademik çalışmalarda “engelli bir karakter gibi” ele alınmamasını ise birkaç sebeple açıklanabilir. İlk olarak Cevher’in engeli görünür bir engel değil, bu sebeple filmde de gizlenen bir durum. İkincisi diğer engel türleri kadar “ağır” ya da “vahim” olarak nitelendirilmediği için “engelli” biri gibi görülüyor. Son olarak “sağlıklı” görünümü ve “maço” tavırları Cevher’in engelli stereotipine girmesini önüyor. Tüm bunlara rağmen Cevher’in akademik açıdan gözden kaçmış olması üzücü bir gelişmedir.

Araştırmadan elde edilen veriler fiziksel ve zihinsel engeli bulunan karakterlerin, hem bedensel görülebilir özelliklere hem de kişisel özelliklere (alkoliklik, işsizlik gibi) bağlı olarak iki tip damgayı da yaşadığını göstermiştir. Damga olumsuz ifadeler ve dışlayıcı davranışlar üzerinden kendini somutlaştırmıştır. Bunun neticesinde engelli karakterlerin giderek yalnızlaştığı ve sosyal olarak

çekingen davrandığı görülmüştür. Bu durum karakterlerin kendilerine yöneltilen damgayı ne kadar içselleştirdiklerini ve kendilerini damgaladıklarını göstermektedir. Bunun yanı sıra kendine yöneltilen damgayı kabul etmeyerek, toplumun sosyal normları içerisinde zorlanan, dramaturjik ilkeleri kullanmayı reddeden dolayısıyla uyumsuz temsile yerleşen karakterlere de rastlanılmıştır.

Karakterlerin tümünün bekâr olması, anlamlı bir ilişki kurmaktan uzak olarak gösterilmeleri sonucu oluşan temsiller literatürdeki diğer çalışmalarla (Paftalı, 2013; Tuğan, 2014; Tınaz, 2017; Atay Papaker 2019, Yamak, 2020) örtüşmüştür. Polat'ın (2011: 60-61) ortaya koyduğu engelli kişinin-ilişkide-kendisinden beklenenleri yerine getiremeyeceği, engelli-engelsiz ilişkisinin anormal olduğu gibi kalıp yargılara, *Yazı Tura* filmindeki Rıdvan ve Abimm filmindeki Arif karakteri üzerinden rastlanılmıştır.

Filmlerde engellilik, daima ableist perspektifte, damgalayıcı bir biçimde gösterilmiştir. Neredeyse hiçbir zaman engelli karakterlerin kendi kendilerine yeten varlıklar olarak gösterildiğine rastlanılmamıştır. Bu bağlamda annelerin koruyucu tavırları, engelli karakterlerin üstüne “çocuk gibi” titremeleri, engelli kişinin kendine yetemeyeceğini, kendini idame ettiremeyeceği düşüncesini yansıtarak, Polat'ın da tespit ettiği (2011: 62) bu tür kalıp yargıları pekiştirmektedir. Filmlerde engelli karakterler hiçbir zaman tek başlarına resmedilmemiş, başkasının yardımına ihtiyaç duyan, “muhtaç” insanlar olarak sunulmuş ve ikili karşıtlıklar temelinde temsil edilmiştir. Biz yukarıda bahsettiğimiz çalışmalardan (Polat, 2011; Paftalı, 2013; Atay Papaker, 2019; Yamak, 2020) farklı olarak, bakım sağlayıcılara yanı sıra, engelli karakterlerin topluma katılımında danışmanlığını üstlenen, ikili karşıtlıklarda değerlendirilmesini sağlayan tampon kurum işlevi gören ableist temsilleri rastladık. Düalitede engelli karakterlerin karşılıklarına koyabileceğimiz, engelsiz-sağlam-vücut bütünlüğü tam olan bir tür tampon kurum danışmanları bulunmaktadır. *Yazı Tura* her ne kadar iki perdeye ayrılan, iki ayrı anlatı sunsa da, iki karakter de bu düalitenin bir parçası haline gelir. İki ana karakter içinde Rıdvan, gözle görülür, belirgin bir engele sahip olması sebebiyle toplumun şekilci ve işlevselci ableist paradigmasıyla daha sert bir biçimde karşı karşıya kalan karakter olurken; künyenin öbür yüzü Cevher ise Rıdvan kadar “ağır ve belirgin” bir engele sahip olmamasından ve ilk bakışta gayet sağlam bir erkek bedenine sahip olmasından ötürü engeline ilişkin damgadan,

görünüŖüyle korunan bir karakter olarak karŖımıza çıkmaktadır. Diğeri filmlerde de fark edilen sağılam-engelli ikililiğı, engelli karakterin karŖısında veya yanında tabiri caizse “karŖılaŖtırma” yapmaya sağılayacak sağılam bir karakter konulmasıyla sağılanmıŖtır. Örneğinin; *Abimm* filminde, kardeŖler üzerinden bu ikililik hali sağılanmıŖ, Çetin engelsiz-sağılam-vücut bütünlüğü tam karakter olarak, zihinsel engelli Arif’in karŖısında, onun bir nevi sözcüsü ve toplumsal katılımının aracısı haline gelmiŖtir. Aynı Ŗekilde *Özür Dilerim* filmindeki zihinsel engelli Selim’in kardeŖ Zafer de, engelli-sağılam, damgalı-damgasız ikililiğini oluŖturan karakter olarak karŖımıza çıkmıŖtır. Hayatın olağan akıŖını izlediğimiz filmde, Selim tek başına resmedilmeyen, arkadaŖı ya da sevgilisi olmayan, çalıŖmayan, hayata katılmayan bir karakter olarak gösterilirken; Zafer bunun aksine tek başına hayatını sürdürebilen, arkadaŖlarını ve sevgilisi olan, hatta evlenmeye uygun biri olarak gösterilmiŖtir. *Babam* filmindeki Deniz de, özellikle filmin başında, ikili yapının bir ucu olarak yer anlatıda yer almıŖtır. Arif fabrikada çalıŖtırılmaz, hatta soyağacında bile fotoğrafi bulunmazken; Deniz babadan oğlu geçen sistemde Arif’in yerini alan, Yusuf’un sağı kolu gibi gösterilen engelsiz-sağılam-vücut bütünlüğü tam, “çalıŖabilir” bir karakter ele alınmıŖtır.

Bu kiŖilerin çoğı zaman engelli karakterlerin takımını oluŖturmasına rağımen bakım sağılayıcılar gibi fahri damgaya maruz kalmadığını, aksine engelli karakterleri cesaretlendirmesi, intihardan vazgeçirmesi gibi çeŖitli nedenlerle seyirci gözünde yüceltmeye çalıŖıldığını gördük. Fakat bakım sağılayıcılarda olduğı gibi danıŖman karakterlerin de, engelli karakterlerin kendilerine yeten bireyler olarak gösterilmesini engellediğı söylenebilir. Engellik hakkında bir farkındalık yaratma, engelli karakter destek olma ve onun topluma katılımı yolunda cesaretlenme amacıyla anlatıya dâhil olan bu danıŖmanların yarattığı pozitif hava hiçbir Ŗekilde sonuca bağılanmamıŖtı. Örneğinin; *Tamam Mıyız?* filminde Temmuz, İhsan’ı intihardan alıkoymuŖtur, fakat sonra ne olduğı gösterilmeden film son bulmuŖtur. İhsan’ın sorunları birden bire mucizevî bir Ŗekilde çözülmüş müdür? Aynı Ŗekilde *Babam* filminde Feride Arif’in çalıŖma isteğini görmüş ve film boyunca ona destek olmuŖtur ama Arif hiçbir zaman bir iŖe sahip olamamıŖtır.

Filmlerdeki engelli temsillerini tablolastırdığımızda ise oldukça ilginç sonuçlarla karşılaşmıştır. Bu bağlamda temsiller üç bölge üzerinden kategorize edilmiştir. Tüm filmlerden elde edilen temsiller bir araya getirildiğinde aşağıdaki tabloya ulaşılmıştır. Bu tablo çalışmanın, literatürdeki Türk sinemasında engellilik temsilini inceleyen diğer çalışmalardan farkını ortaya koymaktadır. Literatürde engellilik temsillerini dramaturji modelinde inceleyen bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Engellilik dramaturjisinin tüm bölgelerinde ve iletişim biçimlerinde olumsuz olarak gösterilmiştir. Toplum içi, karma temasların gerçekleştiği sahnelerde bu kadar çok olumsuz temsilin ortaya çıkması, toplumsal perspektifte engelliliğin nasıl algılandığının göstergesidir ve hala geçmişin izlerini barındırdığını gösterir. Tarihsel perspektifte engelliliğin kötülüğün bir sonucu, bir tür ceza ya da sınav olduğu görüşü daha önce de bahsettiğimiz gibi hala devam etmektedir. Sahne arkasında ve karakter dışı iletişimde engelliliğin bir yük olarak görülmesi de, toplumsal algıların ve engellilerin topluma ve hayata kazandırılmamasının bir sonucudur. Damga da bu süreçlerin vazgeçilmez eşlikçisi olarak yer almıştır. Damga aile içinde söylemler üzerinden somutlaşırken, toplumda yargılayıcı bakışlar ya da görmezden gelme gibi desenler üzerinden kendini göstermiştir. Tutumlardaki bu durum davranışlara da yansımış ve engellilik çoğu zaman acımanın ve zaman zaman da şiddetin nesnesi halini almıştır.

Tablo 9. Filmlerdeki Temsiller

FİLMLER	Karakterler	Sahne Önü Temsiller	Sahne Arkası Temsiller	Karakter Dışı İletişimde Temsiller
Yazı Tura	Rıdvan	-Gazi -Acınası-Zavallı -Günlük Hayata Katılamayan -Gölünecek kişi -Trajik Kurban -Uyumsuz -İntihar Arayan Engelli -Şiddetin Nesnesi -Kendinin en büyük ve tek düşmanı	-Acınası-Zavallı -Yük	-Acınası- Zavallı -Yük
	Cevher	-Gazi -Suçlu -Tekinsiz-Şeytani -Trajik Kurban	-Trajik Kurban	-----
Abimm	Arif	-Gölünecek kişi -Sınırları aşan süper engelli -Tekinsiz -Kötü -Suçlu -Komik maceraperest -Trajik Kurban	-Gölünecek kişi -Şiddetin Nesnesi	-Yük -Acınası-Zavallı -Trajik Kurban -Gölünecek kişi
	Melek	-Tatlı-Masum -Şiddetin Nesnesi -İstismara uğrayan kişi -Atmosfer -Trajik Kurban	-----	-----
Tamam Mıyız?	İhsan	-Acınası-Zavallı -Günlük Hayata Katılamayan -İntihar Arayan Ağır Engelli -Kendinin en büyük ve tek düşmanı -Uyumsuz	-İntihar Arayan Ağır Engelli -Acınası-Zavallı -Yük -Şiddetin Nesnesi -Aseksüel	-Acınası-Zavallı -Yük
Özür Dilerim	Selim	-Günlük Hayata Katılamayan -Acınası-Zavallı -Aseksüel	-Yük -Acınası-Zavallı -Şiddetin Nesnesi	-Yük
Babam	Arif	-Acınası-Zavallı -Günlük Hayata Katılamayan -Uyumsuz -Şiddetin Nesnesi	-Yük	-Yük
	Diğer engelliler	-Atmosfer	-----	-----

Engellilik büyük ölçüde aynı temsil biçimleri içerisinde gösterilmiştir. Acınası ve zavallılık kalıbının, sahne öne temsillerinin ayrılmaz bir parçası olduğu görülmüştür. Benzer bir biçimde trajik kurban ve günlük hayata katılamayan engelli kalıbının da sıkça kullanıldığı görülmüştür. Her ne kadar bazı engel türleri diğerlerine göre daha “vahim, korkunç, kötü” olarak gösterilse de, incelenen filmler özelinde hepsinin benzer kalıplarda temsil edildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda Norden’ın (1994) engelliliğin tek boyutlu bir biçimde, benzer kalıplarda adeta bir izolasyon sineması gibi ele alındığı düşüncesi tekrar gündeme gelmiştir. Türk sinemasında engelliliğin egzajere edilerek gösterildiği ilk dönemler geride bırakılmasına rağmen; acınasılık dramatik yapıyı oluşturmanın ön koşulu gibi ele alınmıştır. Bu bakımdan Yeşilçam’dan günümüze kadar gelen tüm çalışmalarla benzer bir bulguya ulaşılmıştır (Paftalı, 2013; Tuğan, 2014; Tınaz, 2017; Atay Papaker, 2019, Yamak, 2020). Literatürde engelliliğin dramatik bir ögeye dönüşmeden ele alındığı belirten tek çalışma, engelli kişinin kullanımına göre tasarlanan bir evi konu alan filmin inceleyen Seçal Sarıgül’ün çalışmasıdır (2017: 85). Hali hazırda engelli kişi için düzenlenmiş yapıda, filmin kurgusunun da engelliliği “acındırmadan” göstermesi oldukça önemlidir. Fakat bu tür tasarımları uygulayabilmek, çevreyi daha erişilebilir kılmak ve sinemanın engellilik üzerine kurulu kazanç kapsı melodramların değiştirilmesi ayrı bir tartışma konusudur.

İncelenen filmlerdeki yapılar ve kentler Seçal Sarıgül’ün çalışmasındaki gibi pozitif bir tablo çizmekte başarısız kalmıştır. Yük temsili de tüm sahne arkası ve karakter dışı iletişimde öne çıkmasında çevre ve sosyal politikaların rolü büyüktür. Bakım sağlayıcıların tek başlarına engelli karakterin sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalmasının bir sonucu olarak değerlendirilmiştir. Engelli ailelerin yeterli destek ve hizmetleri alamıyor oluşu, engelli kişinin tüm sorumluluğunun bakım sağlayıcı kişilere (büyük bir çoğunlukla anneleri) itilmesi, fahri olarak damgalanmaları, kendine vakit ayıramamaları gibi birçok etken yük kalıbının oluşmasında ve öne çıkmasında büyük rol oynamıştır. Aynı zamanda bu tür “zayıflatıcı” temsiller toplumun damga temelli hiyerarşisinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür zayıflatıcı temsiller engellilerin korunması, sevilmesi, yardım edilmesi gereken “muhtaç” bir grup olarak görülmesine yol açarak, engelsiz toplumun kendisini “üstün” görmesinin aracısı haline gelmiştir. Hem damga hem de

damganın yarattığı hiyerarşi, sinemada yeniden üretilerek pekiştirilmiştir. Zayıflatıcı temsillerin diğer ucunda yer alan süper engelli, kötü(villian), tekinsiz ve şeytani, suçlu gibi zayıflatıcı temsil olarak adlandıramayacağımız temsiller ise engelliliğin “sıradan” bir şey olarak görülememesin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Süper engelli temsili bu uçtan “iyi” bir şeye işaret etmesi sebebiyle ayrılırken; diğer “kötücül” temsiller engelliliğe karşı tarihsel ve evrensel önyargıları yansıtmaya devam etmektedir.

Yüceltilmesi gereken engellilik grubunda yer alarak, tek “iyi” temsil biçimine yerleşen Rıdvan ve Cevher ise gazilik ve engellilikle ilgili gerçekçi bir imaj çizmişlerdir. Gazilik sinemanın her şart altında kabul ettiği, hatta yücelttiği bir engellilik biçimiye, Rıdvan ve Cevher durumun pek de öyle olmadığını, gaziliğin sözde bir değeri olduğunu seyirciye göstermekte. Gaziler için gerek toplumda gerek devlette gerekse medyada toplum, vatan için yaptıkları fedakârlıkların karşılıksız kalmayacağı sık sık dile getirilse de, film özelinde gazilere verildiği iddia edilen o değeri göremiyoruz. Bu bakımdan Yeşilçam dönemiyle tamamen zıt bir tablo çizildiğini söylemek mümkün. Yeşilçam döneminde gazilik adeta bir propaganda aracı gibi kullanılmasından ötürü, bir tür ayrıcalıklı durum olarak ele alınmakta ve kişiyi acınası, komik, iktidarsız ya da ekonomik olarak kötü olduğu göstermek söz konusu bile olamaz (Tınaz, 2017: 154). Ne var ki *Yazı Tura* Yeşilçam döneminde çizilen bu yüce gazilik imajını yerle bir eder. İkisi de ekonomik açıdan kötüdür, birçok sorunla boğuşmaktadır; seyirci onlara acır, sevdiklerine yük olduklarını görür, uyuşturucu ve alkol kullandıklarına ve hatta kriminalize bireyler haline geldiklerine şahit olurlar. Toplum gazilerle gurur duymak şöyle dursun, vücut bütünlüğünün tam olmamasını erkeklikle ilişkilendirerek, Rıdvan’ın iktidarını kaybettiğine, toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiremeyeceğine kanaat getirir ve sevdiği kızla evlenmesini önler. Çizilen bu ters imajda gazi karakterlerin ana karakterler olarak yer almasının payının büyük olduğu düşünülmüştür. Zira Tınaz’ında belirtti üzere Yeşilçam’da gazilik yan karakter aracılığıyla anlatıya dâhil olmakta ve derinlemesine bir inceleme imkânı vermemektedir (2017: 155). Tınaz bunun sebebini sinemanın her ne kadar yüceltilse de engelli yaşamın zorluğunu görmesi ve bunu göstermek durumunda kalmamak adına gaziliği yan karakterle sınırlandırmasıyla açıklamıştır (2017: 155). Rıdvan ve Cevher’in mayın patlaması sonucu gazi olmaları, ardından yaşadıkları

olaylar ve ruhsal bunalımlar, gazilik değerini hiçbir zaman görememeleri, hayallerine ulaşamamaları ve hatta ulaşmak yolunda hiçbir alternatifle karşılaşamıyor oluşları engellilerin, özellikle de gazilerin yaşadıkları zorlukları gösteren gerçekçi bir yaklaşımdır.

Gerçekçi bir yaklaşım benimseyen bir diğer film ise Kültür ve Turizm Bakanlığının katkılarıyla, İstanbul Film Festivali için çekilen *Özür Dilerim* filmidir. Film özellikle engelli aileleri, bilhassa bakım sağlayıcı rolünü üstlenmek durumunda kalan annelerin yaşadıklarını hayatın olağan akışında, gerçekçi bir biçimde gözler önüne sermektedir. Neriman'ın Selim'le birlikte eve hapsoluşu, onu bırakıp kısacık bir işini bile halletmeye gidememesi, ailenin diğer bireylerinin Selim'le ilgilenmek istememesi, tüm arkadaşlarının Neriman'dan uzaklaşması fahri olarak nasıl damgalandığını göstermekle birlikte, engelli aile yaşamının gerçeklerini de ortaya koymaktadır. Örneğin; Neriman'ın Selim'i bırakarak kendine vakit ayırmasını sağlayabileceği, Selim'in sosyalleşip vakit geçirebileceği bir merkez yoktur. Tüm film boyunca Neriman'ın yorgunluğunu izlerken, finalde Selim'in kaybolmasıyla diğerleri için görece pek bir şey değişmezken, onun hayatının çok büyük bir kısmının yok olduğunu görüyoruz.

Filmdeki temsillerin yanı sıra temalarında, olay örgüsünde dahi öjenik normatif mefhumları, ableist tutumları görmek mümkün hale gelmiştir. Hayattan kopma, hayata küsme vb. izole yaşam sürme temalarının oldukça yaygın olduğu gözlenmiştir. Engellilik her ne şekilde ortaya çıkarsa çıksın, engelliliğin istenmeyen, kişiyi “yetersiz” ve “eksik” kılan, kişinin yaşamının değerini azaltan, mutluluğa engel teşkil eden negatif bir durum olarak sunulduğu açıktır. Engellilik incelen tüm filmlerde bir duygu sömürsü aracı olarak kullanılmış ve film taramalarında da engellilik filmlerinin büyük ölçüde dram türüne hapsedildiği görülmüştür. Filmlerde engelliliğin kullanım amacı çoğu zaman kişinin yaşamındaki duygusal sorunlarla ilgilidir. İncelenen filmlerde engelliliğin “gerçek” problemlerine, toplumsal sorunlara, eşitsiz sosyal politikalara, erişimsiz çevreye, eğitim sorunlarına, tedavi destek hizmetlerine neredeyse hiç dokunmadığı gözlenmiştir. Tedavilerden, rehabilitasyon hizmetlerinden, alternatif yollardan (Rıdvan örneğinde ampute futbol takımı alternatif bir seçenektir) bahsedilmez; zira engellilik hali hazırda sosyo-ekonomik düzeyi düşük ailelerin başına gelen bir şeymiş gibi gösterilir çoğu zaman.

Sosyo-ekonomik düzeyi düşük olmayan ve bir fabrikatörün oğlu olan Arif'in bir özel eğitim kurumuna kavuşuyor olması bu bakımdan oldukça ironiktir. Çünkü diğer karakterler için böyle bir kuruma gitme ihtimali bile masada değilken, böyle bir kurum açılması oldukça büyük bir gelişmedir.

Toplumsal sorunlara içkin olarak intiharın bireysel bir seçim olarak gösterilmesi de oldukça problematiktir. *Tamam Mıyız?* filmi gerçek dostluğun maddi değerlerden üstün olduğunu, karşılaşılan güçlüklerin birlikte hareket edildiğinde daha baş edilebilir olduğunu göstermeye çalışırken intiharın toplumsal bir mesele olduğuna değinmez. İhsan'ın vücut bütünlüğünün olmayışı, bedensel eksikliği temelinde şekillenen kendini “yeterli” derecede erkek hissetmemesi ve ilişki yaşamaya uygun bulmaması, bu gibi sebeplerle kendini yaşama layık görmemesi onu intihara itmiştir. Fakat onu intihara iten toplumsal koşullar tamamıyla göz ardı edilmiş ve hatta intihar etmek istemesi, artık engelli rolünü oynamak istememesi sebebiyle uyumsuz temsile yerleşmiştir. İhsan engelli yaşamında kendisine biçilen engellilik rolleri dışında, bürünebileceği başka bir rol bulamıştır. Tüm yaşamı boyunca annesine yük olduğunu ve yaşama layık olmadığını düşünmüştür. Bu noktada seyirci İhsan'a hak verir ve ona acır. Bu bağlamda Tınaz'ın 1950-1970 Yeşilçam sinemasında vefa ve minnettarlık duygularının yüceltilmesine adına kullanımlarından biri gerçekleşir: engelli kişinin kendisini zayıf ve değersiz hissetmesi üzerine dramatik anladı vuku bulmuştur ve engelli kişinin intiharı seçmesi gerçekleşmiştir (2017: 80). Bu süreçte İhsan ne bir psikolojik destek ne de doğru düzgün bir yardım alabilmiştir, intihar kaçınılmaz bir son olarak sunulmaktadır ancak Temmuz onu vazgeçirmeyi başarmıştır. Fakat İhsan'ı intihardan alıkoyan şey onun kendi yaşamını ve bedenini yaşamaya layık bulması olmamıştır, Temmuz'un yaşamaya değer bir beden olması onunla birlikte intihar edecek olmasının getirdiği vicdan yükü onu vazgeçirmiştir.

Çalışmada engelliliğin dramatik bir unsur olarak değil, bir güldürü unsuru olarak da kullanıldığı ancak böylesi durumlarda söz konusu engelin diğerlerinden farklı kurgulandığı gözlenmiştir. Bu bakımdan örneklemede komedi türünde yer alan tek film *Abimm*'de Arif, filmin komedi ihtiyacını aşırı irilik, konuşma bozuklukları, zekâ geriliği gibi özelliklerine bağlı gelişen olay ve durumlarla karşılaşmıştır. Tüm engel grupları içerisinde en zorlu ve görece daha “çözumsuz” olan zihinsel engellilik

görece acınası temsile daha yakındır. Ancak Arif'in zihinsel engele sahip olması onu diğer zihinsel engelli karakterlerin aksine gülünecek kişi temsilinden alıkoymamıştır. Fakat bir yandan çizilen iyi niyetli, saf çocuk imajının yanı sıra işlenen cinayetler sonucu yerle bir olması ve filmin trajediyle final yapması gibi birçok etmen neticesinde film Arif'i yine bir ajitasyon nesnesi haline getirilmiştir. Çalışmada karakterlerin ya çocuksulaştırıldığı(zihinsel engeli bulunanlar) ya da hayattan kopmuş bir şekilde depresif(bedensel engeli bulunanlar) karakterler olarak sunulduğu gözlenmiştir. Arif karakterlerine, Selim'e, zaman zaman İhsan'a yüklenen saflık ve büyümemişlik hali en basit haliyle bu karakterlerin çocuk gibi görüldüğünün gösteren unsurlarıdır. Selim'in kendi çayını bile karıştırmasına müsaade edilmiyor oluşu bu tabloyu destekleyen bir durumdur. Bu karakterler açık bir biçimde yetişkin bir insanın yaşadığı hayata layık görülmemekte; çalışabilmek, bir ilişki yaşayabilmek, cinselliğini yaşamak gibi toplumun diğerlerine doğal bir kabulle uygun gördüğü faaliyetlerden uzak tutmaktadır. Benzer bir biçimde incelediğimiz tek kadın karakter olan Melek de bu gruba dâhildir. Ailesi onu korumaya muhtaç, tatlı ve masum bir kız olarak görmekte ve kızlarıyla aynı engele sahip olmasına rağmen Arif'i bir tehdit unsur gibi algılamaktadır. Zira bu ilişki biçimi her ne şekilde olursa olsun (ister sevgililik ister arkadaşlık) Melek için tehlikelidir. Arif Melek'i koruyabilecek, aklıselim biri değildir, toplumsal cinsiyet rollerinin ona biçtiği kılıfları yerine getiremez. Bu bağlamda Polat'ın da belirttiği gibi engelli kişinin kendisinden beklenenlerin yerine getiremeyeceği, engelli ilişkisinin “anormal” olduğu yargısını görmek mümkündür (2001: 60-62). Fakat Polat'ın (2001: 58) çalışmasında ortaya çıkarılan “engelli kişinin engelli biriyle olması gerektiği” kalıp yargısı bu filmde desteklenmez, engelli-engelli ilişkisi de normal görülmez.

Tüm değerlendirmeler neticesinde, Türk sinemasının yeniden üretilen gerçeklikte, toplumdaki engellilik algısını değiştirmek ve (böyle bir amacı olmasa da) engellilik bilinci oluşturmak bağlamında başarısız olduğu gözlenmiştir. Toplumdaki önyargı ve davranışlar pekiştirilmiş ve devam etmesi sağlanmıştır. Engellilere yönelik gösterilen unsurların değişmesi ve engelliğin daha nitelikli temsillerde yer almasıyla, damgalamanın da ortadan kalkacağı düşünülmektedir. Kültürün toplum tarafından üretildiği gerçeği, bunun bir süreç olduğu ve üretilen kültürün toplumun bireyleri tarafından yeniden yorumlanarak üretilmesi, özellikle

kültür ve engellilik ilişkisini açıklamada önemlidir (Burcu, 2015: 119). Bu bağlamda engelliliğe ilişkin kültürel semboller ve toplumsal anlamlar söz konusudur.

Daha önce de belirtildiği gibi engelli kişinin, neleri yapıp yapamayacağı, ona yüklenen anlamlar neticesinde belirlenmektedir. Yüklenen anlamların da toplumsal etkileşimlerde şekillenmektedir. Sinema da bu tür anlam, ifade ve davranışların sergilendiği performanslara yer veren, temsiller aracılığıyla bunu gösteren bir aracı kanal oluşturmaktadır. Engelli kişilerin nasıl temsil edildiğinin incelenmesi, malzemesi toplum olan sinemanın ve dolayısıyla toplumun, bakış açısını görmeyi sağlamıştır. Bu nedenle yeniden üretilecek gerçeklikle, toplumdaki engelliliğe karşı bakışın değişebileceği görüşündeyiz. İncelenen filmlerde de, bu tepkiler ve engelliliğin nasıl damgalandığını, toplumdan soyutlandığı açıkça görülmüştür. Geçmişten günümüze tarih boyunca engellilik olgusu çeşitli dini inançlarda geleneksel olarak kötülüğün sembolü, yaşanan günahların sonucu, ucube varlık, doğaüstü bir felaket gibi ifadelerle açıklanmaya çalışıldığı ve bu sebeple toplumdan dışlandığı; filmlerin toplumsal ve tarihsel sürecin üretimi olduğu düşünüldüğünde, bu şaşırmayacak bir gelişmedir. Sinemada engelliliği yer alış biçimi popüler kültürden, içinden çıktığı toplumun normallik ve sağlamlık anlayışından etkilenir. Dolayısıyla engellilik söz konusu olduğunda, engelsiz bakışı yansıtan ableismin, yer almadığı bir film görmek oldukça zordur. Engelli karakterler normal/damgasız/engelsiz karakterlerin karşındaki “öteki” olarak görülür. Engelli/damgalı ve normal/damgasız/engelsiz ilişkisi yani karma temaslar diyalektik bir ilişki içerindedir. Normallik, engellilik üzerinden inşa edilir ve anlam kazanır. Dolayısıyla normalliğin inşasındaki problematik unsurlar, engelliliğe atfedilen anlamların değişmesiyle mümkün olacaktır. Sinema en genel anlamıyla kitle iletişim araçları toplumsal kabulleri etkileyecek, zaman içinde sorgulatacak ve değiştirecek güce sahiptir.

Damganın ortaya çıkmasına neden olan kültürel tanımlamalar, ifadeler, tutumlar ve davranışlar, geleceğe yönelik potansiyel risk taşımaktadır. Bu doğrultuda olumsuz kısır döngünün kırılması amacıyla, engelli kişilerin kendi yaşam tecrübeleriyle edindikleri, bu tecrübeler doğrultusunda şekillendirdikleri, kendilerine özgü davranışların, değerlerin, inançların, toplamını yaşam tarzlarının ifadesi olan engellilik kültürünün de sinemada yer almasının oldukça önemli olduğu

düşünülmektedir. Engelliliği sıradan rollerde-dramatize edilmeden- gerçekçi bir biçimde gösterilmesi, daha nitelikli, çok boyutlu temsillerde yer alması, engelli rollerinin engelli oyunculara verilmesiyle sinemadaki olumsuz engellilik algısından uzaklaşılabilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Balcı, M.E. , (2020), *Sinema ve Sosyoloji*, İstanbul, Alfa.
- Barnes, C. ve Mercer, G., (2008), *Disability*, Cabridge UK-Malden USA, Key Concepts(Polity Press).
- Bauman, Z. , (2003), “*Modernlik ve Müphemlik*”, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Burcu, E. ,(2002), *Toplum Özürlülüğü Nasıl Anlıyor*, Ankara, [T.C. Başbakanlık Özürliüler Dairesi Başkanlığı](#).
- Burcu, E. ,(2007), *Türkiye'de Özürlü Birey Olma: Temel Sosyolojik Özellikleri ve Sorunları Üzerine Bir Araştırma*, Ankara, [Hacettepe Üniversitesi](#).
- Burcu, E. , (2015), *Engellilik Sosyolojisi*, Ankara, Anı Yayıncılık.
- Demirbilek, A. , (1994), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul, (Kendi Basımı).
- Diken, B. - Laustsen C.B. , (2019), *Filmlerle Sosyoloji*, (çev. Sona Ertekin), İstanbul, Metis Yayınları.
- Durkheim, E. , (1994), *Sosyolojik Metodun Kuralları*, (çev. Enver Aytekin), İstanbul, Sosyal Yayıncılık.
- Drake, R. F. , (1999), *Understandig Disability Policies*, England, Macmillan Press.
- Giddens, A. ve Sutton, P.W. ,(2014), *Sosyolojide Temel Kavramlar*,(çev. Ali Esgin), Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Goffman, E. , (2006), *Selections From Stigma, The Disability Studies Reader*(içinde), Lennard J. Davis(ed.), London, Routledge, 131-140.
- Goffman, E. , (2014), *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, (çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı), Ankara, Heretik Yayıncılık.
- Goffman, E. , (2018a), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (çev. Barış Cezar), Ankara, Metis Yayınları.
- Goffman, E. , (2018b), *Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar*, (çev. Adem Bölükbaşı), Ankara, Heretik Yayıncılık.
- Gökçe, B. , (2012), *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*, Ankara, Savaş Yayınevi.
- Hall, S. , (2017), *Temsil*, (çev. İdil Dünder), İstanbul, Pinhan.

- İri, M.(der.), (2011), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul, Derin Yayınları.
- Kırel, S. , (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Marshall, G. , (2005), *Sosyoloji Sözlüğü*, (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) Ankara, Bilim ve Sanat.
- Monaco, J. , (2021), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, (çev. Tufan Göbekçin), İstanbul, Alfa.
- Myers, D.G. , (2015), *Sosyal Psikoloji*,(çev. ed. Serap Akfırat),Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- Neuman, L.W. , (2014), *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*(cilt I), (çev. Sedef Özge), Ankara, Yayınodası.
- Neuman, L.W. , (2014), *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*(cilt II), (çev. Sedef Özge), Ankara, Yayınodası.
- Newman, D.M. , (2013), *Sosyoloji Günlük Yaşamın Mimarisini Keşfetmek*, 3.Basım, Ankara, Nobel Yayınları.
- Norden, M.F. , (1994), *The Cinema of Isolation A History of Physical Disability in the Movies*, New Jersey, Rutgers University Press.
- Oliver, M. , (1996), *Understanding Disability: From Theory to Practice*, Newyork, Macmillan Education.
- Özlem, D. , (2001), *Max Weber'de Bilim ve Sosyoloji*, İstanbul, Ara Yayıncılık.
- Özön, N. , (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Poloma, M.M. , (2010), *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, 3.Baskı,(çev. Hayriye Erbaş), Ankara, Gündoğan Yayınları.
- Richter, R. , (2012), *Sosyolojik Paradigmalar: Klasik ve Modern Sosyolojiye Giriş*, (çev. Necmeddin Doğan), İstanbul, Küre Yayınları.
- Ritzer, G. , (2012), *Modern Sosyoloji Kuramları*,7.Edisyon, (çev. Himmet Hülür), Ankara, De Ki Yayınevi.
- Ritzer, G.- Stepnisky, J. , (2015), *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökleri*, 4.Edisyon, 2.Baskı, (çev. İrmak Ertuna Howison), Ankara, De Ki Yayınevi.
- Ryan, M.- Kellner, D. , (1997), *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (çev. Elif Özsayar), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Shakspeare, W. , (2017), *Nasıl Hoşunuza Giderse*, 3.baskı, (çev. Özdemir Nutku),İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.

- Swingewood, A. ,(1996), *Kitle Kültürü Efsanesi*, (çev. Aykut Kansu), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tunalı, D. , (2006), *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara, Aşina Kitaplar.
- Turner, B. S. , (2019), *Beden ve Toplum Sosyal Teoride Arayışlar*, 3.Basım, (çev. ed. İrfan Kaya), Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- WHO, (1980), *International Classification of Impairment Disabilities and Handicaps*, Genava, World Health Organization.
- Yılmaz, E. , (1997), *1968 ve Sinema*, Ankara, Kitle Yayınları.
- Wollen, P. ,(2017), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*,(çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), İstanbul, Metis Yayınları.
- Zijdeveld, A. C. , (2007), *Sahnelik Toplum Sosyolojinin Yeniden Tanımlanması*, İstanbul, Pınar Yayınları.

Makaleler ve Tezler

- Albert, B. , (2004), “*Breifing Note: The Social Model of Disability, Human Rights and Development*”, Disability KaR Research Project, 1-8.
- Allen, C. , (2004), “*Bourdieu's Habitus, Social Class and the Spatial Worlds of Visually Impaired Children*”, Urban Studies, 41(3), 487-506.
- Atay Papaker, E. , (2019), “*Türk Sinemasında Sakatlık Temsilleri (1960-1990)*”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Aytemur Sağıroğlu, N. ,(2017), “*Sağlam Bedenlilik İdeolojisi Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*”, *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (2), 148-168.
- Aytemur Sağıroğlu, N. ,(2020), “*Öjeni ve Sağlam Bedenlilik*”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (30), 115-133.
- Barnes, C. , (1998), “*The Social Model of Disability: A Sociological Phenomenon Ignored by Sociologist?*”, *The Disability Reader: Social Science Perspectives* (içinde), Shakespare T.(ed.), Newyork, Cassell Pub.
- Biklen, D. , Bogdan, R. , (1977), “*Media Portrayals of Disabled People: A Study in Stereotypes*”, *Interracial Books for Children Bulletin*, 8(6-7), 4-9.
- Burcu, E. , (2004), “*Görme Özürlü Öğrencilerin Eğitimlerine İlişkin Düşünceleri ve Sorunları: Ankara Örneği*”, *Ufukun Ötesi Bilim Dergisi*, 4(2), 23-47.

- Burcu, E. , (2006), “Özürlülük Kimliği ve Etiketlemenin Kişisel ve Sosyal Söylemleri”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 23(2) , 61-83.
- Burcu, E. , (2010), “Engellilik Modelleri Üzerine”, Hüseyin Yalçın’a Armağan: Sosyoloji Yazıları 3, N. Güngör Ergen(ed.), E. Burcu(ed.), B. Şahin(ed.), Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 69-81.
- Burcu, E. , (2011), “Türkiye’deki Engelli Bireylere İlişkin Kültürel Tanımlamalar: Ankara Örneği” , Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 28(1) , 37-54.
- Burcu, E. , (2015-2), “Türkiye’de Yeni Bir Alan: ‘Engellilik Sosyolojisi’ ve Gelişimi”, Istanbul Journal of Sociological, (52), 319-341. DOI: 10.18368/IU/sk.21828
- Burke, K. , (1985), “Dramatism and Logology”, Communication Quarterly, 33(2), 89-93.
- Coleman-Fountain, E. , ve McLaughlin, J. (2013), “The interactions of disability and impairment” , Social Theory & Health, 11(2), 133-150.
- Çağlar, S. ,(2009), “Uluslararası Hukuk ve Türk Hukuk Sisteminde Engellilerin Eğitim Hakkı ve Devlet Hükümlülükleri”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hukuk Ana Bilim Dalı, Kamu Hukuku Bilim Dalı, İstanbul.
- Çelik, E. , (2016), “Onuncu Yılında Birleşmiş Milletler Engelli Kişilerin İnsan Hakları Sözleşmesi ve Sözleşme Ruhu”, İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 7(1), 219-246.
- Çetin, B. , (2016), “Antik Çağ’dan Sanayi Devrim’ine Batı Dünyasında Engellilik Tarihi”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, İIBF 10. Yıl Özel Sayı, 167-184. DOI: 10.31795/baunsobed.662225
- Davis, J. L. , (2011), “Normalliğin İnşası: Çan Eğrisi, Roman ve On Dokuzuncu Yüzyılda Sakat Bedenin İcadı”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.), Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 187-208.
- Dewsbury, G. , Clarke, K. , Randall D. , Rouncefield, M. ve Sommerville, I. , (2004), “The Anti-Social Model of Disability”, Disability and Society, 19(2): 145-158.
- Deymencioğlu, G. , (2019), “Bedenin Sosyo-Politik İnşasında Erillik ve Dişillik: Türk Sinemasında Beden İmaji”, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Denizli.
- DPI, (1982), “Proceedings of the World Congress”, Disabled People’s International, Singapore.

- Erten, Ş. , Aktel, M., (2017), “Engellilik Kültürü Engellilik Modelleri Çerçevesinde Bir Değerlendirme”,(ed. Ergun C. , Öğrekçi S.), *Sosyal Bilimlerde Kültür Tartışmaları*, Ankara, Gece Kitaplığı, 79-96.
- Galusca, R. , (2011), “Kurmaca Sağlamlıktan Ulusal Kimliğe: Ellis Adası’nda Sakatlık, Sağlık Muayenesi ve Kamu Sağlığı Düzenlemeleri”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.), *Sakatlık Çalışmalarına Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 243-265.
- Garland-Thomson, R. , (2011), “Sakatlığın Dahil Edilmesi, Feminist Kurama Dönüştürülmesi”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.), *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 521-548.
- Gençtürk, A. , (2016), “Dezavantajlı Grupların Sinemadaki Temsillerinde Teğişim: En Popüler Yeniden yapılmış Amerikan Filmleri üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz”, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Antalya.
- Gleeson, B. , (2011), “Teknoloji Sakatlayıcı Kentin Üstesinden Gelebilir Mi?”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.), *Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 363-384.
- Goffman, E. , (2017), “*Selections from Stigma*”, The Disability Studies Reader(ıç.), 5.Edisyon, Lennard J. Davis(ed.), Londra, Routledge, 133-144.
- Grue, J. ,(2011), “*Discourse Analysis and Disability: Some Topics and Issues*”, Discourse & Society, 22(5), 532-546.
- Grue, J. ,(2015), “*The Problem of the Supercrip: Representation and Misrepresentation of Disability*”, (ed. Tom Shakespeare), *Disability Research Today: International Perspectives*(ıç.), London, Routledge, 204-218.
- Harris, L. ,(2002), “*Disabled Sex and the Movies*”, Disability Studies Quarterly, 22(4), 144-162.
- Hayes, M.T. - Black, R.B. , (2003), “*Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity*”, Disability Studies Quarterly, 23(2), 114-132.
- Hülür, B. , (2017), “*Erving Goffman: Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*(Kitap eleştirisi)”, Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), 2(4), 158-165.
- Jarvie, I.C. , (1993), “*Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme*”, (çev. Gülseren Güçhan), 25. Kare, (5), 22-25.
- Kahraman, F. , (2018), “*Kesitlerden Topluma Bakabilmek: George Simmel Sosyolojisi Üzerine Bir İnceleme Denemesi*”, Sosyoloji Dergisi , (37), 81-99.

- Kamanlioğlu, M. , (2007), “*Feminist Perspektifte Özürlü Kadına Bakışın Sosyolojik Değerlendirmesi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma*”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Kaya Erdem, B. , Karakoç, E. , (2019), “*Reklamlarda Kadının Ableist Temsilinden Dijital Feminist Perspektifin Aktivizmine: Erktolia.org Örneği*”, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (34),144-164. DOI: 10.17829/turcom.522598
- Kınay, Ö. , (2014), “*Canlandırma Filmlerinde Engelli Karakter Kullanımı: V. Propp'a göre Kayıp Balık Nemo Filminin Çözümlemesi*”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı, İletişim Tasarımı Bilim Dalı, İstanbul.
- Koç Başaran, Y. , (2017), “*Sosyal Bilimlerde Örneklem Kuramı*”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (47): 480-495. DOI: [10.16992/ASOS.12368](https://doi.org/10.16992/ASOS.12368)
- Koç, M. , (2021), “*Başka Bir Temsil Mümkün mü? Star Sisteminde Bir Cüce: Peter Dinklage*”, *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 36-56.
- Küçükkaraca, N. , (2003), “*Zihinsel Engellilik ve İletişim*”, *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 3-12.
- Link, B., G., Phelan, J. C., (2001), “*Conceptualizing Stigma*”, *Annual Review of Sociology*, 27, 363-385.
- Longmore, P. K. , (1987), “*Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures*”, *Social Policy*, 16, 31-37.
- Maples, J. , Arndt, K. , White, J. M. , (2010), “*Re-Seeing "The Mighty": Critically Examining One Film's Representations of Disability in the English Classroom*”, *The English Journal*, 100(2), 77-85.
- McRuer, R. , (2011), “*Zorunlu Sağlam Bedenlilik ve Queer/Sakat Varoluş*” , (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.), *Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 549-562.
- Orhan, C. , (2018), “*Avamperestane Vehmedilenin Kurnazlığı: Erving Goffman*”, *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar* (içinde), (ed. Ali Esgin, Güney Çeğin), Ankara, Phoenix Yayınları, 191-211.
- Oğuz, A. , (2015), “*Engelli Bireylerde Bir Sosyal Baskı Aracı Olarak Damga: Gizli Ajan*”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 1-10. DOI: 10.19129/sbad.37
- Oliver, M. , (2011), “*Sakatlığın İdeolojik İnşası*”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.), *Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 227-242.

- Özkar, M. , (2020), “*Türk Sinemasında Engelli Bireyin Temsili: “Tamam Mıyız?” ve “Benim Dünyam” Filmleri Örneğinde Bir Değerlendirme*”, Kurgu, 28(1), 159-168.
- Özmen, S. , Erdem, R. , (2018), “*Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi*”, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 23(1), 185-208.
- Paftalı, E. , (2013), “*Yakın Dönem(1996-2013) Türk Sinemasında Engellilerin Temsili*”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı, Eskişehir.
- Polat, Ç. , S. ,(2011), “*Engelli Bireylere İlişkin Kültürel Tanımlamaların Başka Dilde Aşk Filmi Üzerinden İncelenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Sallan Gül, S. , Kahya Nizam, Ö. ,(2021), “*Sosyal Bilimlerde İçerik ve Söylem Analizi*”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (42), 181-198.
- Seçal Sarıgül, S. , (2017), “*Tekerlekli Sandalyenin İzinden: Beden, Hareket ve Mekân Kavramlarının Sinemasal Anlatımlar Üzerinden Değerlendirmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Shakespeare, T. , (2011), “*Sakatlık Sosyal Modeli*”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.) , *Sakatlık Çalışmalarına Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 51-62.
- Siebers, T. , (2011), “*Teoride Sakatlık: Toplumsal İnşacılıktan Bedenin Yeni Gerçekçiliğine*”, (der. Bezmez D. , Yardımcı S. , ve Şentürk Y.) , *Sakatlık Çalışmalarına Sosyal Bilimlerden Bakmak*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 81-98.
- Snyder, S. L. - Mitchell, D.T. , (2008), “*“How Do We Get All These Disabilities in Here?”: Disability Film Festivals and the Politics of Atypicality*”, Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies, University of Toronto Press, 17(1), 11-29.
- Tınaz, P. , (2017), “*Türk Sinemasında Engelli Bireylerin Temsili (1950-1970 Dönemi)*”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Tufan, İ. ,(2002), “*Engelli İnsan ve Engellilik: Engelli İnsana Çeşitli Perspektiflerden Sosyolojik Bir Bakış*”, Ufuk Ötesi: Bilim Dergisi, 2(1), 27-56, Türkiye Körler Federasyonu Yayını.
- Tufan, İ. , (2004), “*Türkiye’de Engellilik ve Engelli Olmak*”, Ufuk Ötesi Bilim Dergisi, 4(2), s.81-88.

Tuğan, N. , H. , (2014), “*Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri*”, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara.

Türkiye Özürlüler Araştırması, (2002), Devlet İstatistik Enstitüsü-Özürlüler İdaresi Başkanlığı.

Ulusoy, D. , (1993), “*Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar*”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 10(1), 247-259.

Wolbring, G. , (2008), “*The Politics of Ableism*”, *Society for International Development*, 51(2), 252 – 258.

Yamak, M. , (2020), “*Türk Sinemasında Engelli Temsili:1969-2013 Yılları Arası Türk Filmleri*”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara.

Yelmen, M. , (2019), “*Sinematografik Temsil Bağlamında Cindy Sherman’in Untitled Film Stills Serisi*”, *SineFilozofi*, Özel Sayı(1), 200-220. DOI: 10.31122/sinefilozofi.493740

Yüceer, Y.E. , (2018), “*Sinema ve Toplumsal Etkileşim Bağlamında Erving Goffman ve Dramaturji*”, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Denizli.

Filmler

Ağacıklıoğlu, C. (Yön.), (2013), *Özür Dilerim*, Güven Kıraç ve Cemil Ağacıklıoğlu(Yap.), Türkiye, Yol Yapım.

Bal, Ş. (Yön.), (2009), *Abimm*, Ergün Mercan ve Recep Çeliker(Yap.), Türkiye, Elita Film.

Durak, N. (Yön.), (2017), *Babam*, Filiz Üstün Durak ve Önder Köse(Yap.), Türkiye, Durak Film.

Irmak, Ç. (Yön.), (2013), *Tamam Mıyız?*, Timur Savcı(Yap.), Türkiye, Tims Productions.

Yücel, U. (Yön.), (2004), *Yazı Tura*, Uğur Yücel(Yap.), Haris Padouvas(Yap.), Hakkı Göçeoğlu(Yap.), Defne Kayalar(Yap.), Türkiye-Yunanistan: Mahayana Film.

İnternet Kaynakları

<https://www.memurlar.net/haber/487253/veliler-engelli-ogrenciyi-sinifta-istemedi.html> (17.05.2021)

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-123887/> (01.07. 2022)

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-186565/> (01.07. 2022)

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-219936/> (01.07. 2022)

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-221934/> (01.07. 2022)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı : Tuğçe GEZGİN

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Sosyoloji Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı 2019-

Yabancı Dil(ler) ve Düzeyi

1. İngilizce Orta Düzey