

TÜRKİYE SİNEMASINDA TRAVESTİ VE TRANSEKSÜELLERE YÖNELİK MEKÂN KURGUSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

•••

Yektanurşin Duyan

Cumhuriyet Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu makalede Türkiye sinemasında travestilerin ve transseksüellerin yer aldığı filmlerdeki mekânsal kurgu incelenmektedir. Bu çalışmada *Gece Melek* ve *Bizim Çocuklar*, *Dönersen Isık Çal* ve *Güneşi Gördüm* filmleri Türkiye sinemasında travestilerin ve transseksüellerin yer aldığı filmler olarak incelenmiş ve bu filmlerdeki mekân kurgusu ve karakterlerin mekânla olan ilişkileri analiz edilmiştir. Sonuç olarak bu filmleri inceleyerek Türkiye sineması özelinde travestilerin ve transseksüellerin mekândan nasıl dışlandığı analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye sineması, travestilik, transseksüellik, mekân, mekânsal dışlanma.

•••

The Spatial Construct of Transvestites and Transsexuals in Turkish Cinema

Abstract

This article discusses the spatial construct of transvestites and transsexuals in Turkish cinema. It analyzes the films *Gece Melek* ve *Bizim Çocuklar*, *Dönersen Isık Çal*, and *Güneşi Gördüm* to reveal spatial constructs and discuss the relationships of transvestites and transsexuals to space in the films. The significant conclusion of the study shows how transvestites and transsexuals are isolated by space.

Keywords: Turkish cinema, transvestite, transsexual, space, spatial isolation, cross-dressing.

Giriş

Henri Lefebvre, *Production of Space* (Mekânın Üretimi) adlı kitabında mekânın hem toplumsal olarak üretildiğini, hem de sosyal sınıflandırmalar üreten bir üretim aracı olduğunu ifade etmektedir (1984, s. 190-191). Toplumsal olarak üretilen mekânın dili ve söylemi kendi başına bir metin olarak sunulmaktadır. Bir kent veya bir mekân, günlük yaşamı, yolları, toprağıyla bir geri plan olarak değil, kendi öyküsünü izleyiciye sunan bir ses ve bakış gibi metne/filme girebilirken (Akbal Süalp, 2004, s. 300) ona atfedilen anlamlarla da o metinde var olabilmektedir. Bu çalışmada sinema filmleri bir metin olarak kabul edilecek ve Türkiye sinemasında cinsel kimliklerinden dolayı ötekileştirilenlerin -transseksüellerin ve travestilerin-görüntülendikleri mekânlar ile o mekânlara atfedilen anlamlar arasındaki ilişkiler, mekânların düzenlenişi ve mekânlardaki objelerle kurdukları ilişkiler incelenecektir.

Çalışmanın temel argümanı, erkekliğin ve kadınlığın toplumsal olarak inşa edildiği ve iktidar ilişkileriyle iç içe geçtiğine dayanmaktadır. Cinsiyet kavramı da, aynen toplumsal cinsiyet gibi bir kültürel inşadır. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin kültürel bir yorumu değil, aksine cinsiyetin kendisi zaten toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş bir kategoridir (Butler, 2010, s. 50-51). Judith Butler'a göre bir toplumsal cinsiyet gerçekliği yoktur; toplumsal cinsiyetin sonuçları olduğu söylenen ifadeler tarafından oluşturulan/üretilen uygulamalar ve temsiller vardır (2010, s. 52). Bu uygulamalara uymayanlar dışlanma ve cezalandırmalarla toplumdan uzaklaştırılır veya onun gerekliliğine ve doğallığına inandırılmaya zorlanırlar.

Bu dışlanma, cezalandırmalar ve uzaklaşma mekânsal ayrımla başlar. Mekânın sosyal anlam taşıyıcılığının yanında iktidar aracı olma özelliği de bulunmaktadır. Mekân, yasal ve sosyal düzenlemelerle iktidara hizmet edecek hale getirilmektedir. Bu çalışmada ötekiler için oluşturulmuş/düzenlenmiş, ötekilere “hizmet eden” mekânların nereler olduğu araştırılacaktır. Araştırma sonucunda tespit edilen mekânlarda iktidarın kendini mekân üzerinden nasıl ürettiği, ötekileri belli yerlere yerleştirerek/atarak/sıkıştırarak iktidarını nasıl örgütlediği Türkiye sinemasında ‘ötekiler’in yer aldığı filmlerin analiz edilmesiyle incelenecektir.

Mekân, hem ötekilerin inşasında önemli rol üstlenmekte, hem de ötekiler üzerinde derin izler bırakmaktadır. Bu izler hayatlarının her alanında hissettikleri dışlanmışlık, sıkıştırılmışlık ve tecrit edilmişliktir (Selek, 2001, s. 58, 103-104). Kracauer sinemayı “büyük şehri yakalama, ortak ve adsız yaşamını görüntüleme, kendine has zamansallığını anlatma ve sessiz, gizli saklı, bilinçsiz olaylarını yakalama yetisine sahip olan araç” olarak

tanımlamıştır (aktaran Perivolaropoulou, 2008, s. 33). “Sinema, tamamen dışsallaşmış, sözcüklerin ve şeylerin işlevlerinin unutulduğu ve anlamlarının ışılıtlar altında dağılmış olduğu büyük şehrin gerçekliğini biçimlendiren tek araçtır” (aktaran Perivolaropoulou, 2008 s. 33). Bu çalışmada, Türkiye sinemasında travesti ve transseksüellerin yer aldığı filmler incelenerek sinemada İstanbul’un nasıl temsil edildiği, İstanbul’da yaşayan travesti ve transseksüeller için İstanbul’un ne anlama geldiği, travesti ve transseksüellerin mekânlarla nasıl ötekileştirildikleri sorularına yanıt aranacaktır.

Bu çalışmada *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992), *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz, 1993) ve *Güneşı Gördüm* (Mahsun Kırmızıgöl, 2009) adlı filmler incelenecektir. Çalışmanın temel varsayımı, toplumsal ilişkilerin, özellikle toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, mekânlar aracılığıyla kurulduğu, müzakere edildiği görüşüdür. Bu varsayımdan yola çıkarak, “Türkiye sinemasında hangi mekânların ötekilerin mekânı haline getirildiği”, çalışmanın temel sorusu olarak belirlenmiştir.

Mekânın İktidarı, İktidarın Mekânı

Mekân kavramı, “toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortam; yeryüzü, beşeri coğrafya, sokaklar, kent altyapısı, muhit, mahalle ayrımları”, gündelik yaşamın gerçekleştiği alan ve mimari yapılar olarak ele alınmaktadır (Akbal Süalp, 2004, s. 91). Ayrıca mekân, fiziki bir alan olmanın yanı sıra aynı zamanda iktidarın mücadele alanıdır. Bu çerçevede mekân, düzenleyen, planlayan, kontrol ve disipline eden ile yaşayan ve var olanın çatışma alanıdır (Foucault, 1995, s. 55). İktidarlar, bazı yasal düzenlemeler ile belirli mekânlara “belli nüfusları” yerleştirerek onları kontrol altına almaya çalışmaktadır. Bu belli nüfuslar arasında yoksullar, suçlular, hastalar, seks işçileri, travestiler ve transseksüeller bulunmaktadır (Zengin, 2009, s. 266). Kontrol altına alma düşüncesinin iki nedeni vardır: İlki “ötekiyi göstererek kendi kimliğini belirginleştirmektir”. İkinci neden ise “yabancılaşmanın toplumsal ve politik yaşam içinde irade sahibi bir özne olmanın, dolayısıyla kendini belirsiz tehlikelere karşı açık hissetmenin gerginliğini şiddete dönüştürerek, bunu suçlu görünen hedefe yöneltip boşaltma imkânıdır” (Selek, 2001, s. 18).

Travesti ve transseksüelleri kontrol altına almanın nedeni görüntü kirliliği yarattığı düşünölen her şeyden temizlenme ve uzaklaşma çabasıdır (Öz, 2009, s. 286). Görüntü kirliliği yarattığı düşünöldüğu için belli mekânlara hapsedilen ötekiler, hapsedildikleri yerlerin bilinmesinden ötürü açık birer hedef haline gelirler. Özellikle İstanbul Ülker Sokağı, Ankara Eryaman ve Küçükcesat’ta travesti ve transseksüellere yönelik linç girişimleri bu durumun en iyi örnekleridir (Öz, 2009, s. 291). Cinsel yönelimleri nedeniyle ilk olarak aile ile başlayan, daha sonra eğitim, istihdam, sağlık ve gündelik hayatın her aşamasında dışlanma sonucunda mekânsızlaşan travestiler, transseksüeller (Öz, 2009, s. 298-301) ve diğer ötekiler için tek mekân sadece sokaklardır.

Günlük yaşamın, ilişkilerin, mekânın tasarlanması ve düzenlenmesi görsel olarak da algılanır. Mekânın sahip olduğu ve ürettiği bu görsellikler, mekânın iktidarla olan ilişkisinin ve cinsiyetçi söylemin en önemli

göstergesidir (Akbal Süalp, 2004, s. 100-102). Göstergeler güç ilişkilerini temsil etmektedir, bu yüzden toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmalıdır. Ayrıca, “toplum içinde kullanılan her ifade aracı ilkesel olarak kolektif davranış ya da aynı şey demek olan uzlaşımından” kaynaklandığı için gösterge ve toplumsal ilişkiler arasındaki bağın ne olduğu ve nasıl oluşturulduğu incelenmelidir (Wollen, 2008, s. 107).

Sinema, metinleri ve anlamlı söylemi olan bir dildir. Bu bağlamda sinema filmlerindeki görüntülerin anlamlarını çözebilmek için film içindeki kodların ne anlama geldiğini deşifre etmemiz gereklidir. Christian Metz sinema filmlerini kültürel ve özgül kodlar olmak üzere ikiye ayırır. Özgül kodlar öğrenilen kodlardır. Metz’e göre kurgu, alıcı devinimleri, optik etkiler gibi yöntemler özgül kodlardır. Bu kodlar aracılığı ile yaratılan anlamları anlamak ve analiz edebilmek için özel eğitime sahip olmamız gerekir. “İzleyici kültürel kodlarla o denli çok karşılaşır, onları o denli içselleştirir ki, onların kültür ürünleri olduklarını düşünmez bile. Kültürel kodları anlamak için özel bir eğitim gerekmez, o toplumda doğup büyüme bu kodları anlamak için yeterlidir”. Kültürel kodları çözümleyerek filmlerdeki görüntülerin anlamları anlaşılacaktır (Büker, 2010, s. 42).

Filmdeki her görüntünün tek başına bir anlamı olabileceği gibi diğer görüntülerle birlikte yan anlamları da bulunmaktadır (Büker, 2010, s. 43). Filmlerdeki göstergeler, filmi anlamaya yönelik ipuçları verirler. Her gösterge düz anlamlarının yanı sıra yan anlamlar da taşımaktadır. Tıpkı gündelik hayatımızdaki mekânların cinsiyetlere göre bölünmüşlüğüne gösteren göstergeler gibi. Örneğin evin (özelin) kadına, sokağın (kamunun) erkeğe ait olduğu kabulüne göre ayrıştırılması erkek hegemonyasını göstermektedir (Polat, 2008, s. 150). Erkek hegemonyasının bir göstergesi olarak mekânı ele alırken homososyalite kavramını açıklamanın önemli olduğu düşünülmektedir. Lipman-Blumen, homososyalite kavramını cinsiyet araştırmalarında “erkek tahakkümünün ifade edilmesini, yeniden üretilmesini ve önemli toplumsal alanların kadınlara kapatılmasını” açıklamak için kullanmıştır. Bu çalışmada ise homososyalite kavramı, mekânın cinsiyetlere göre ayrılmışlığını ve diğer cinsiyetin ve de cinslerin –travestilerin, transseksüellerin- girişinin engellendiği mekânları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu tür mekânlar ve “homososyal erkek cemaatleri”, “sağlıklı ve erkek” olmanın bir görev haline geldiği ve bu göreve uygun olduğunu gösteren/ispatlayan mekânlardır (Polat, 2008, s. 152). Bir başka ifade ile homososyal mekânlar hegemonik erkekliğin yeniden inşa edildiği mekânlardır.

Hegemonik Erkeklik ve İdeal Erkeklik

Hegemonik erkeklik, belirli erkek gruplarının güç ve zenginliği nasıl ellerinde tuttuklarını, toplumsal cinsiyet söylemlerini yaratan toplumsal ilişkileri nasıl meşrulaştırdıklarını ve yeniden ürettiklerini anlamaya yönelik bir kavramdır (Türk, 2008, s. 121). Bu kavramın iki işlevi vardır: İlki, “erkeklerin hâkim, kadınların tâbi olduğu patriarkal düzenin meşruluğunu temellendiren toplumsal cinsiyet pratiğinin inşası durumunu tarif etmek”, ikinci işlev ise “farklı erkeklik grupları arasındaki tahakküm ilişkilerini anlamak”tır. Kavramın temelinde erkeklerin hem kadınlar, hem de kendi

içlerinde birbirleri üzerinden kurdukları tahakküm ilişkilerinin inşasında kültür ve kurumlar üzerinden yürütülen “rıza ve ikna” pratikleri yer almaktadır. Hegemonik erkeklik, toplumsal süreçlerde iktidar, din ve medya -sinema- gibi araçlarla topluma yayılmaktadır (Türk, 2008, s. 122).

İdeal erkeklik ise aslında iktidarı elinde tutan erkeklerin sunduğu bir erkeklik imajıdır. Bu imajlar tarih ve mekân içinde farklılık taşımalarına rağmen, genel kabul görmüş erkeklik imajı şöyledir: İyi eğitim almış, iyi gelir getiren bir işe sahip, iyi bir baba, atletik ve kaslı vücuda sahip ve tabii ki - olmazsa olmaz- heteroseksüel olmaktır (Türk, 2008, s. 122). Bu imajı oluşturan diğer özellikler de “irade, şeref, cesaret, disiplin, rekabet ruhu, dayanıklılık, metanet, soğukkanlılık, sebatkârlık, maceraperestlik, bağımsızlık, dizginlenmiş bir cinsel güç”e sahip olma gibi uzunca bir liste içinde anılabilir (Nagel, 2000, s. 62). Bu özellikler kültürden kültüre ve toplumdan topluma değişiklikler göstermektedir. Kısaca, “evrensel bir erkek” yoktur. Fakat David D. Gilmore, *Manhood in the Making* (1980) adlı kitabında, evrensel erkeklik değilse bile yarı evrensel bir erkeklikten söz edilebileceğini ifade eder. Bu erkeğin üç temel özelliği olduğunu söyleyen Gilmore, bunları “dölleyen-koruyan-geçindiren adam” olarak açıklar (aktaran Nagel, 2000, s. 65).

Judith Butler toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu belirterek “hiçbir toplumsal cinsiyetin eylemler, jestler ya da konuşma ile ifade edilemeyeceğini; ancak toplumsal cinsiyetin performansının toplumsal cinsiyetin içsel bir özünün bulunduğu yanılması geriyeye dönük olarak ürettiğini” söylemektedir (2005, s. 136). Toplumsal cinsiyetin performansında dişil öz ve özelliklerinin etkisinin yanı sıra (Butler, 2005, s.137-138) dişil olmayan üzerinden kurulan bir ideal erkeklik tanımı da yoktur. Çünkü dişilik ve erkeklik herkesin her zaman taklit ettiği bir idealdir (Butler, 2005). Bu yüzden ideal erkek ve ideal kadın, taklidin taklidi olan ve hiçbir zaman var olmayan ve var olmayacak erkek ve kadındır.

İdeal erkeklik ve kadınlık, “tarihsel ve kültürel kadınlık-erkeklik tanımlarına ve bunlar arasındaki ilişkiye dayanmaktadır”. Kadınlık ve erkeklik yaradılış farklılıklarından ötürü değil, içinde var olduğumuz toplumun sosyo-kültürel koşullarına bağlı olarak farklılaşmaktadır. Simon de Beauvoir’ın da ifade ettiği gibi, “kadın doğmuyoruz; kadın oluyoruz”. Aynı durum erkekler için de geçerlidir. Erkekler de yaradılışlarındaki biyolojik özelliklerden dolayı değil, toplumsal cinsiyetin onlara yükledikleri özelliklerle erkek olmaktadır (Altınay, 2000, s. 15).

Bu asla var olamayan ve de var olmayacak ideal erkekliğin yerine toplumsal cinsiyet rolleri ile oluşturulmuş “kurgusal erkeklik” geçer. Kurgusal erkeklik kuralları toplumdan topluma, tarihten tarihe ve de kültürden kültüre değişiklik gösterse de (Türk, 2008, s. 126) belirli bir tarih, toplum ve kültürde yaşayanlarda bu kuralların sanki “şimdiye kadar hep var oldukları” düşüncesi bulunmaktadır. Bu, şimdiye kadar hep var olmuş gibi gözüken değerler, yargılar, alışkanlıklar, inanışlar aslında kurumların, iktidarların kısacası bizi toplumsal olarak var eden tüm kurumların ürettiği ve üzerinde bizim izimiz olan yapılarıdır (Türk, 2008, s. 129).

Kurgusal olarak üretilen ve yeniden üretilen erkeklikte, erkek olma ayrıcalığı hep ideal erkek olmaya bağlıdır. İdeal erkeğin temel özelliği, kadınsı

biçimde davranmamak, kadınsı olmamak, eşcinsel olmamaktır (Nagel, 2000, s. 64). Kurulan/kurgulanan bu erkeklik gidilen mekânlarla da kendini göstermektedir. Kadınlara, travestilere ve transseksüellere kapalı, sadece “erkeklerin gidebildikleri” homososyal barlar, kahveler ve derneklerle erkeklik yeniden inşa ve ispat edilmektedir (Polat, 2008, s. 155). Son olarak, “cinsiyetleştirilmiş mekânların varlığının toplumsal cinsiyetin kurgusunda ve inşasındaki önemi, özellikle erkeklik kurgusunda kendisini göstermektedir” (Polat, 2008, s. 155). İdeal ve sağlıklı erkekler, gittikleri homososyal mekânlarla erkekliklerini gösterip garantiye almaktadırlar.

***Cross-Dressing*, Üçüncü Cins, Travestilik ve Transseksüellik**

Eril veya dişil bedenlerle doğarız, fakat bu bedenlerin biçimlendirilmesinde içine doğulan kültür, toplum ve kişisel deneyimler önemli rol oynar. Bir kişiye erkek veya kadın dediğimizde onu tüm varoluşsal nitelikleriyle bir kategorileştirmeye; hem cinsiyet hem de toplumsal cinsiyet normlarıyla biçimlendirmeye maruz bırakmış oluruz. Beden, cinsiyet kategorileştirmeleri ve toplumsal cinsiyet doğal bir süreç değil, toplumsal ve kültürel bir insanın sonucudur (Butler, 2010, s. 54-55). Bazı feminist kuramcılara göre toplumsal cinsiyet “bireysel bir nitelik değil, ‘bir ilişki’ hatta bir ilişkiler” dizisidir (Butler, 2010, s. 55). Kimi kuramcılar da “yalnızca dişil toplumsal cinsiyetin işaretlenmiş olduğunu, öte yandan evrensel kişi ile eril toplumsal cinsiyetin çakıştığını, böylece kadınlar cinsiyetleri üzerinden tanımlanırken erkeklerin bedenden aşkın bir ‘evrensel kişi’liğün taşıyıcısı olarak yüceltildiğini” savunmaktadırlar (Butler, 2010, s. 56). Bu çalışmada travesti ve transseksüelleri incelerken erkekliğin hem bir beden ve cinsiyet hem de toplumsal ve kültürel ilişkiler sonucunda inşa edilmiş bir “evrensel kişilik” olduğu yönündeki algıyı sorgulayarak; travestiliğin ve transseksüelliğin bu “evrensel kişi”liğe, toplumsal ve kültürel cinsiyet normlarına bir karşı duruş oldukları gösterilecektir.

Kişiler, toplumsal cinsiyetin onlara sundukları ölçülerde kendi cinsiyetlerini anlayabilmektedir. Toplum içinde bireyin “tutarlı” ve “süreklî” kişiler olabilmeleri için toplumsal normlarla oluşturulmuş kimliklerine göre davranmaları ve hareket etmeleri gerekir. Bu kimliklerin istikrarlı olabilmesi için insanların, toplumsal ve kültürel olarak kabul gören cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik ile ilgili kurallara uymaları gerekmektedir. Kurallara uymayanlar “tutarsız” ve “süreksiz” kimlikler şeklinde tanımlanırlar. Kısaca, toplumda tutarlı olanı toplumsal yasalar ve algılayışlar belirlemektedir. Tutarlı ve istenilen kimlikler, toplumsal cinsiyet anlayışıyla kurgulanan düzenleyici pratiklerle oluşmaktadır. Bu pratikler içinde kadın ve erkek arasında bir karşıtlık kurulumu. Arzu, ancak varsayılan bu erkeklik ve kadınlık kurguları arasında olabilecek bir olgu olarak görülür ve bu şekilde heteroseksüelleşir. Heteroseksüel kimlik dışındakiler, tutarsız/sapkın veya marjinal olarak görülürler (Butler, 2010, s. 66).

Tutarsız/sapkın ve marjinal kimlikler olmadığımızı, tam tersine iktidarın istediği bedenler olduğumuzu doğduğumuz ilk günden itibaren gösterme çabası içinde oluruz. Cinsiyetimizi öğrendikleri ilk günden itibaren, kurallar ailede başlar, daha sonra okul ve iş yerinde uygulanan kıyafet yönetmelikleriyle istenilen şekilde erkek veya kadın olmamız beklenir. Bu

istenilen erkek ve kadınlık heteroseksüel kültürün renkleri, kıyafetleri ve çağrışımlarıyla daha da güçlenir. Erkeklerle atfedilen renklerin dışında giyinenler, homoseksüel sıfatıyla etiketlenir. Giydiğimiz kıyafetler ve seçtiğimiz renkler cinsiyet ve cinsel eğilimimizin göstergeleri haline gelmiştir (Garber, 1992, s. 2-3).

Kıyafet kodlarını, toplumsal cinsiyet kimliğini sorgulamayan, tam tersine onu güçlendiren toplumsal, kültürel ve siyasal normlar düzenlemektedir (Bruzzi, 1997, s. 149). Cinsiyete göre kıyafet ve renk seçimi bir kanunmuş gibi sorgulanmadan kabul edilmiştir (Garber, 1992, s. 4). Bu sorgusuz kabul, *cross-dressing* olgusunu hesaba katmadığı için kültürel, siyasal ve estetik anlamda başarısızlığa uğramıştır. Günümüzde karşı cinsin kıyafetini giymenin tarihselliğine, *unisex* tarzına, geleneksel cinsiyet rollerinin dışına çıkanlara karşı –biyolojik olarak erkek olduğu halde kadınsı özelliklere sahip olan ve öyle davrananlar ve biyolojik olarak kadın olduğu halde erkeksi özelliklere sahip olan ve öyle davrananlar– yanlış algılamının nedeni, *cross-dressing* ile eşcinsellik, travestilik ve transseksüellik arasındaki geçişken alanın açıklanamamasıdır (Garber, 1992, s. 4-5). *Cross-dressing*'in en önemli problemi ve sürekli belli sınırlamalar içinde ele alınma nedeni kadın ve erkek gibi sorunlu bir kategorileştirme çerçevesinde açıklanmaya çalışılmasıdır. Kültürel ve sosyal alanda kadın ve erkek gibi davranmayanların eşcinsel olarak algılanması *cross-dressing*'i açıklamayı zorlaştırmaktadır. *Cross-dressing*'in bireyin toplumsal cinsiyet kimliğinin özü olan cinsiyet kodlarını güçlendirmeye değil tam tersine onu yıkmaya anlamı vardır. *Cross-dressing*, toplumsal cinsiyet kurallarına uygun giyinmeyerek –karşı cinsin kıyafetlerini giyerek– o kural ve düşünceleri yıkan kişilerin eylemi için ve ayrıca bu durumun sosyal ve psikolojik yönünü açıklamak için kullanılan bir terimdir (Bruzzi, 1997, s.148-149). Böylece *cross dressing*, kabul edilmiş ve sorgulanmayan cinsiyet ve giyinme, bir başka ifade ile beden ve sosyal görünüm –biyolojik ve kültürel– arasındaki ilişkileri birbirinden ayırır.

Cross-dressing terimini açıklarken yazarlar arasında bazı görüş ayrılıkları olduğu görülmüştür. Majoria Garber, *Vested Interest: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (1992) isimli kitabında *cross-dressing*'i ve travestiliği birbirinin yerine kullanmaktadır. Garber, *cross-dresser* ve travestiyi geleneksel toplumsal cinsiyet ikililikleri dışında oluşan “üçüncü cins”¹ terimiyle açıklar. Yazara göre *cross-dresser*'ları başarısız kadın ve erkek gibi

¹ Üçüncü ve cins kelimeleri tarihsel ve kültürel anlama sahiptir. Üçüncü, olabilirliği olan bir mekânı ifade etmektedir. Ayrıca üçüncü kendini tanıma, kendi kendine yetme ve kimlik gibi tasarımları sorgulamaktadır. Üçü açıklamaya çalıştığımızda; Üçüncü Dünya, üçüncü aktör ve Lacan'ın üçüncü evresi -sembolik düzen- ile- ilişkili olduğu görülmektedir. Üçüncü Dünya aynı zamanda varlıkların karmaşık bir toplamını hem somutlaştıran hem de reddeden politik bir kavramdır. Üçüncü aktör klasik Yunan dramasının gelişmesinde olağanüstü yardımı olan Sophokles'i çağrıştırmaktadır. Lacan'ın sembolik düzeni ise dil, hiyerarşi, hukuk ve güce geçiştir. Dışarıdaki dünyanın bir parçası olma hali sadece yüz yüze veya birebir ilişkilerle değil aynı zamanda kültürün baskı ve kodlarıyla meydana gelmektedir (Garber, 1992, s. 10). Dilin yapısındaki, ırk ilişkilerindeki, psikanalizdeki ve tiyatrodaki bu üçlerin travesti ve transseksüellerle ilişkisi sadece analogi değil aynı zamanda onların ayrılmaz parçalarıdır. Örneğin Lacan'ın sembolik düzen kavramı özellikle travesti ve transseksüellerin cinsiyet farklılıklarının kültürel yapıyla ilişkili deneyimlerini açıklamak için kullanılabilir (Garber, 1992, s. 12-13).

görme, küçümseme ve onları kültürel ve sosyal olarak desteklenen kadın ve erkekler dışında tutma; *cross-dresser*'ları travesti olarak görmenin bir göstergesidir (Garber, 1992, s. 10). Robert Stoller ise *cross-dressing* ile travestiliğin birbirinden farklı olduğunu ifade etmektedir. Stoller, *cross-dresser*'ın “gerçek” / biyolojik cinsiyetine vurgu yaparak, travestilerin erotik heyecanla uyarılmış şekilde karşı cinsin elbiselerini giyen fetişler olduğunu açıklamıştır (aktaran Bruzzi, 1997, s. 149). Stella Bruzzi de travestilerin elbiselerini giydikleri cinsin biyolojik özellikleri hariç o cinsin sahip olduğu diğer tüm özellikleri taşıdıklarını belirtmiştir (1997). Kısaca travestilik ve *cross-dressing* için esas olan toplumsal cinsiyet kimliklerini değiştirebileceği düşüncesini göstermeleridir. *Cross-dressing*'de bir erkek kadın elbisesi giydiğinde efemine olmayı isteyebilir, fakat bu kendini kadın hissettiği için anlamına gelmez. Oysa travestilikte kadın olmayı istediği ve hissettiği için kadın elbiselerini giymektedir.

Hollywood ve Türkiye Sinemasında Eşcinseller, Transseksüeller ve Travestiler

Hollywood sinemasına baktığımızda 1980 öncesi eşcinsellerin, transseksüellerin ve travestilerin ele alınış biçimleri Türkiye sinemasına benzer özellikler göstermesine rağmen 1980'lerde özellikle bağımsız sinemanın yükselişiyle birlikte olumlu temsillerin arttığı görülmektedir (Davies, 2010). 1930'lar ve 40'larda Hollywood sinemasında eşcinseller, transseksüeller ve travestiler; “kırıktık karikatürler” (Davies, 2010, s.23), “daima gülünecek, acınacak ve hatta korkulacak” kişiler olarak yer almıştır. 50'den 70'lere kadar olan sürede eşcinsel, transseksüel ve travesti karakterleri “duygusal açıdan çökmüş, büyük çoğunluğu intihar eden kişiler” olarak işlenmiştir (Davies, 2010, s. 17-18). 1960'larda bu karakterler geçmiş döneme göre daha fazla görünür hale gelmiştir. Bu dönemdeki gençlik hareketlerine paralel olarak özgürlük alanlarının genişlemesine rağmen birkaç istisna dışında sinema henüz eşcinselleri özgürleştirememiştir. Altmışların sonlarında dahi pek çok sinema filminde eşcinsel, transseksüel ve travesti karakterler, “her şeyi başkaları için yapan ve kendisi için asla mutluluk umudu ya da isteği olmayan acınası rollerde” görülmekteydiler (Davies, 2010, s. 66-67). 1969 yılında eşcinsel hareketin hızlanması, eşcinsel topluluğuna yönelik algıların değişmesine neden olmuştur. Bu değişim kendini sinemada da göstermeye başlamıştır (Davies, 2010, s. 96-97).

1980'lerin önemli bir konusu olan AIDS, filmlerde yer almaya başlamıştır. Bu yıllardaki Amerikan bağımsız sineması bir “AIDS Sineması” ortaya çıkarmıştır. AIDS'i işleyen bu filmlerde eşcinsel karakterler (beyaz, orta sınıf bireyi) ölüme mahkûm kişiler olarak temsil ediliyordu. Seksenlerin sinemasında eşcinsel, transseksüel ve travestilerin yer aldığı filmlerin konularında değişimler görülmektedir. Bu dönemdeki filmlerde AIDS dışında “çok yüzlü toplum betimlemesiyle sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim gibi” konular ele alınmaktaydı (Davies, 2010, s. 140-142). Ayrıca 1980'lerdeki sinema filmlerinde sadece *cross-dressing* klasikleri -*Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982), *Yentl* (Barbra Streisand, 1983), *Torch Song Trilogy* (Paul Bogart, 1988)- üretilmedi, aynı

zamanda sinematik bağlamlarda filmlerde daha önce görülmemiş *cross-dressing* olayları eklendi; bir beyzbol oyuncusunun formasının altına jartiyer giymesi, kolonyal çöküşün bir travesti partisiyle gösterilmesi, bir *cross-dresser*'ın kendi hakkında konuşması gibi (Garber, 1992, s. 5). 1990'ların sinemasında eşcinsel, transseksüel ve travestilerin yer aldığı filmlerde komedi ağırlığını korumaya devam etmiştir (Davies, 2010, s. 178). 2000'li yıllarda özellikle bağımsız sinemada eşcinsel, transseksüel ve travesti karakterlerin diğer dönemlere göre ötekileştirilmedikleri filmler yapılmıştır. Bu filmlerde karakterler spor salonuna, kiliseye giden, aileleriyle, çocuklarla ve heteroseksüel bireylerle iletişim içinde, “diğer insanlardan” farklı olmayan kişiler olarak yer almıştır (Davies, 2010, s. 228).

Türkiye sinemasına baktığımızda eşcinsellerin, transseksüellerin ve travestilerin filmlerde sadece yer alabildiklerini, ama esas karakter olmadıklarını görürüz. Türkiye sinemasında eşcinsellik, transseksüellik ve travestilik genellikle filmlerde yan konu olarak, eşcinsel, travesti ve transseksüel karakterler de yardımcı karakterler olarak yer almaktadırlar. Türkiye sinemasında Yeşilçam dönemindeki filmlerde eşcinseller, transseksüeller ve travestiler kadın kılığına girmiş “komik erkekler” olarak yer aldılar. Fikret Hakan *Avanta Kemal* (Uğur Duru, 1964), İzzet Günay ve Sadri Alışık *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964), Öztürk Serengil *Yalancının Mumu* (Sırrı Gültekin, 1965), Yılmaz Güney *Kibar Haydut* (Yılmaz Atadeniz, 1966) filmlerinde kadın kılığına girmişlerdir (Özgüç, 1994, s. 50). 1975-79 yıllarında seks filmleri furyasında eşcinseller, transseksüeller ve travestiler filmlerde birer seks nesnesi olarak yer almışlardır. Cinsiyet değiştirme ameliyatından sonra Tijen Erman *Beyoğlu Kan Kokuyordu* (Hidayet Pelit, 1972) filminde striptiz sahnesinde, daha sonraki yıllarda da *Zimbala Bilal* (Kayahan Arıkan, 1975) gibi seks filmlerinde oynamıştır (Özgüç, 1994, s. 235). 1980'lerden sonra eşcinsellik, transseksüellik ve travestilik güldürü unsuru ve seks nesnesi olma yerine bir dram göstergesi olarak sunulmaktadır. Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirdikten sonra oynadığı *Beddua* (Osman F. Seden, 1980) filminde çocukluk döneminde yaşadığı tecavüzdten sonra transseksüel olan bir erkeğin dramı işlenmektedir (Özgüç, 1994, s. 51).

1990 sonrası Türkiye sinemasında eşcinseller, travestiler ve transseksüellerin filmlerde temsil biçimlerini “kadınısı erkek”, “erkek olmadığı halde erkek gibi davranan”, “güçlü erkeklerin arkasına sığınan kadınısı erkek”, “erkek olmayı bırakıp eşcinsel olan erkekler” şeklinde kategorileştirerek inceleyebiliriz. Örneğin, *Romantik Komedi* (Ketcher, 2009) filmindeki eşcinsel karakter “kadınısı erkek” kategorisinin bir örneğidir. Filmdeki Erdiş karakteri öncelikle ismi itibarıyla dikkati çekmektedir. Erdiş ismi erkek ve diş kelimelerini çağrıştırmaktadır. Bu karakter eşcinseldir; her gördüğü erkeğe sarkıntılık eden, sürekli dedikodu yapan güvenilmez bir kişi olarak resmedilir. “Erkek olmadığı halde erkek gibi davranan erkek” kategorisine *Kabadayı* (Yavuz Turgul, 2007) filmindeki Sürmeli karakterini örnek verebiliriz. Filmde eski kabadayılardan Ali Osman'ın tüm arkadaşları mafyadan korkup ona ihanet ederken Sürmeli ona ihanet etmez. Hatta onu tehdit eden mafyanın adamlarına “bendeki göt sizde bile yok” diyerek hem eşcinselliği aşağılar ve

bir yandan gülünç olur, hem de eşcinsel olmasına rağmen “erkek gibi erkeklerden daha cesur” olduğunu ima eder. “Güçlü erkeklerin arkasına sığınan kadınsı erkek” kategorisinin örneği, *Anlat İstanbul* (Ömür Atay, Selim Demirdelen, Ümit Ünal ve Yücel Yolcu, 2004) filmindeki Mimi karakteridir. Mimi İstanbul gece kulüplerinde çalışmış eski bir *drag queen*’dir. “...Bunun ağa babası, hatta onun da babasını tanırım... Bir zamanlar beni bu âlemde bilmeyen yoktu. Nice babalar ağızından çıkacak bir ‘evet’e, ‘hayır’a bakardı. Eee düşüşün sonu yok...” Mimi bu cümlelerle, sahip olduğu gücün ve dokunulmazlığın kaynağının, bu güçlü babalarla -erkeklerle- olan ilişkisi/iletişimi olduğunu belirtmektedir. Mimi’nin babalarla ilişkisi vardır; fakat babalar artık kadınsı erkeklerle görüşmeyerek “gerçek erkek” olmaya başladıkları için Mimi ile olan ilişkileri “eski arkadaşlığa” dönüşmüştür. Babaların desteklerini çekmesiyle Mimi, kirasını bile ödeyemez duruma düşer. Film boyunca adını söylemeyen Mimi, sadece transseksüel Banu’ya “ağabeylik” yaptığı zaman, bir başka ifade ile “erkek gibi yardım ettiği” an adını telaffuz eder: “Ben Muhittin, gerçek adımlı kullanmayalı yıllar olmuş”. Mimi erkek gibi davranınca erkek adını kullanma ihtiyacı duyar. Bu, güçlü baba figüründen kaynaklanan güç örneğine *Kabadayı* filminde de rastlanmaktadır. Filmdeki eşcinsel karakter olan Sürmeli gece yolda bir grup “erkeğin” saldırısına uğrar. Aynı saatlerde yoldan geçen Ali Osman bu durum karşısında olaya müdahale eder; Sürmeli’yi saldırganlardan kurtarır ve himayesine alır. Artık kimse Sürmeli’ye zarar vermez/veremez. “Erkek olmayı bırakıp eşcinsel olan erkek” kategorisine de *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) filmindeki Orhan karakteri örnektir. Orhan, erkek bedeni ve kadın ruhu arasında sıkışmış bir “erkektir”. Fakat filmin başında bu “durumunu” saklayan Orhan parmaklarını kırmızı boya ile boyadıktan sonra en yakın arkadaşı olan Salih ile birlikte olmak ister, fakat Salih bu duruma sert bir şekilde karşı çıkar ve “kan kardeşin ibne olur mu?” diyerek isyanını dile getirir. Bu olaydan sonra Orhan artık eşcinsel kimliğini saklamaz ve efemine hareketlerle bunu herkese gösterir. Çalıştığı yerde yangın çıkan Orhan çok ağır şekilde yaralanır. Hastaneden çıktıktan sonra artık kadın kıyafetleri giyen bir travestidir. Yangın onun erkek kimliğini yakmıştır; o artık bir kadındır. “Kan kardeşin ibne olur mu?” diyen Salih ise filmin ilerleyen sahnelerinde para karşılığında Orhan ile birlikte olan “sağlıklı, delikanlı bir erkek”tir.

Hollywood sinemasında eşcinsel, transseksüel ve travestilerin filmlerde yer alış biçimi değişmesine rağmen Türkiye sinemasında ne yazık ki böyle bir değişim görülmemektedir. Eşcinsel, transseksüel ve travestilerin de “diğer insanlar” gibi günlük hayatlarının olduğunu gösteren bir film Türkiye’de henüz çekilmemiştir.²

² Yukarıda yapmış olduğumuz tespite istisna sayılabilecek nitelikte olan *Teslimiyet* (Emre Yalgın, 2009) filmi, travesti ve transseksüellerin günlük hayatlarını nasıl yaşadıkları, toplumdaki dışlandıklarını göstermesi açısından iyi bir örnek olmasına rağmen bu çalışma hazırlanırken 2010’un son ayında gösterime yeni girdiği için çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Türkiye Sinemasında Transseksüeller ve Travestiler İçin Mekân Kurgusu

Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* (1994) isimli kitabının “Yuva” bölümünde Victor Hugo’nun *Notre Dame’ın Kamburu* romanından alıntılar yaparak ötekilerin mekân ile olan bağı, mekânla nasıl birleştiğini ve giderek mekân ile nasıl özdeşleştiğini şu şekilde kurmuştur:

Quasimodo için katedral, sırasıyla yumurta, yuva, ev, vatan, evren olmuştu. Hatta salyangozun kendi kabuğunun biçimini alması gibi, onun da katedralin biçimini aldığı bile söylenebilirdi. Orası onun barınağı, kovuğu, kabuğuydu... Kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışksa, o da katedrale bir bakıma öylesine yapıştı. O pürtüklü katedral onun başıydı. Horlanan bir varlığın, o karmaşık yapının köşe bucağında kendine bulduğu gizli sığınakların biçimini nasıl acıyla aldığı anlatmak için bu kadar imge yeter de artar bile (Bachelard, 1996, s. 111).

Yaşanılan mekânı içinde yaşayan/yaşayacak kişiler seçer ve kendi istedikleri şekilde düzenlerler. Fakat eğer bu seçimi yapacak özne toplum tarafından ötekileştirilip uzaklaştırılan/uzaklaştırılması gereken bir kişi, grup veya topluluk ise, içinde yaşadığı/yaşamak istediği mekânı seçmek bir lüks haline gelir. Bu nedenle ona verilen sınırlı sayıdaki mekânda yaşar ve o mekânları ona verdiği imkânlar dâhilinde düzenler. Zaman geçtikçe de o mekânla özdeşleşir.

Benzer biçimde, mekân kurgusuna sinematografik bir perspektiften baktığımızda bu kurgunun tesadüfi olmadığı görülmektedir. Sinema filmlerinde kullanılan mekâna, kurgulayan tarafından çeşitli anlamlar yüklenmektedir. Filmlerdeki mekân ve öteki arasında var olan bu bağın izleyiciye aktarımı ise görsel öğeler yardımı ile gerçekleştirilmektedir. Filmlerdeki mekânlar, seyircinin görsel algısını etkisi altına alabilen, anlatılmak isteneni tek bir görüntü ile anlatma özelliğine sahip mekanlardır (Aslan, 2010, s. 59). Sinema için mekânın büyük önemi vardır. Çünkü sinemanın görsellik üzerine kurulu olması; yaşamdan kesitler sunması; insanı anlatması ve insanla şekillenen bir yapısının olmasından dolayı sinemada mekân, senaryo ve karakterler kadar önemli bir hale gelmektedir. “Kapsayan ve kaplayan mekân”, mekânı kullanan oyuncu ve bu oyuncunun mekânla olan ilişkilerinin incelenmesiyle filmlerde mekânla bir görsel dil oluştuğu görülmektedir. (Şahin, 2010, s. 31). Analiz etmek için seçtiğimiz filmlerde mekânın nasıl bir görsel dil oluşturduğunun yanında travesti ve transseksüel karakterlerin mekânla nasıl bir ilişki kurdukları, hangi mekânla özdeşleştikleri, mekânla olan ilişkileri ve mekândaki objelerle bağları/bağlantılarının nasıl olduğu, toplumun onlara bakış açıları ve bu bakış açılarının mekânlar aracılığıyla nasıl sunulduğu incelenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan veriler dört başlık altında toplanmıştır: olumsuz imajlar, mekânsal olarak cezalandırma, objelerle kurulan ilişkiler, özgür ve özgürleştirilen İstanbul.

Olumsuz İmajlar

Travestilik, oluşturulmuş sosyal kuralları yıkan, anarşist bir yapıya sahiptir (Bruzzi, 1997, s. 148). Travestiler bu anarşist özelliklerinden dolayı yaşamları boyunca sık sık hem fiziksel baskı hem de psikolojik baskıya maruz kalırlar. İncelenen filmlerde de bu baskıların izine sıkça rastlanmıştır. Özellikle *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filminin ilk sahnesinde polislerin fiziksel şiddet uygulayarak travesti ve transseksüelleri nasıl yakalayıp karakola götürdükleri görüntülenmektedir. 1980 Askeri darbesiyle toplumun her kesimine yönelik baskılara travesti ve transseksüeller de maruz kalmıştır. Travesti ve transseksüeller saçları kesilerek İstanbul dışına sürgün edilmişlerdir. *Dönersen Isık Çal* filminin “kadın” karakterinin erkek olduğunu göstermek için saçları kesilen travesti ve arkadaşlarının polisler tarafından ıssız bir yere bırakıldığı filmin ilk dakikasında gösterilmektedir. Travestilerin saçlarının kesilmesi olayına *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filminde de rastlanmaktadır. Filmde travesti Fulya saçlarını polisler kestiğini anlatırken, *Güneşi Gördüm* filminde ise saç kesildiği halde travesti Kado’nun saçlarını kimin kestiğiyle ilgili bilgi verilmemektedir. Travesti ve transseksüeller toplumsal, kültürel ve siyasal düzene uymadıkları için akıllı veya güçlü gösterilmek yerine, küçük düşürülerek ve birer kadın taklidi oldukları belirtilerek ‘aşağılanmaları’ nedeniyle filmlerde bu karakterlerin cezalandırıldıkları görülür. Travesti ve transseksüellerin saçlarının kesilmesi onları küçük düşürmenin ve cezalandırmanın bir göstergesidir.

Ana akım sinemanın travesti ve transseksüel imajları, akılcılık ve uzlaşımın ziyade yıkıcıdır (Bruzzi, 1997, s. 148). İncelediğimiz filmlerde travesti ve transseksüeller “arsız, küfürbaz ve sürekli olay çıkaran” kişiler olarak resmedilirlerken, bu özellikleri konuştukları dil ile de pekiştirilmektedir. Levent Cantek, argo, küfür ve meydan okumanın erkeklik söyleminin bir parçası olduğunu ifade eder (2000, s. 60). İncelediğimiz filmlerdeki travesti ve transseksüellerin argo ve küfürü genellikle şiddet gördükleri/aşağılandıkları/dışlandıkları zaman kullanmalarını, bu şiddetin, aşağılanmanın ve dışlanmışlığın nedeninin erkek egemen bir iktidar olduğunu bilmeleri –ve iktidara onların diliyle cevap verme isteği– olarak okumak mümkündür. Filmlerde onların sürekli küfreden, argo konuşan kişiler olarak gösterilmelerinin nedenlerinden bir diğeri de toplumda travesti ve transseksüellere yönelik olumsuz imajları pekiştirmektir.

İncelediğimiz filmlerde travesti ve transseksüellerin kendi aralarında konuşurken üsluplarında farklılıklar görülmektedir. *Dönersen Isık Çal* filmindeki travestinin üslubu filmin yarısına kadar küfürlü, arsız ve argo iken dostluğu keşfedince bu üslup yumuşar. Çünkü o, sorgulanmadığı ve iğrençleştirilmediği zaman “kendisi” olmaktadır. *Güneşi Gördüm* filminde ise Cansu’nun Kado ile konuşma üslubu, Tansu ile konuşma üslubundan farklıdır. Cansu, Kado ile konuştuğunda olaylar arasında özellikle neden-sonuç ilişkisi kurarken, Tansu’nun hırçın ve “kıskanç” –Kado “işe” başladığı an onun müşterilerini elinden almıştır– üslubuna Cansu küfürle karşılık verir. *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*’daki travesti Fulya’nın üslubu önceleri uyumlu ve

hitap biçimi herkese “abla” şeklindeyken, “işe” başlayıp sertliklerle karşılaşınca kabalaşır ve “abla” yerini “lan”a bırakır.

Ayrıca incelediğimiz filmlerde travesti ve transseksüellerin kendilerine özgü bir dil oluşturdukları dikkati çekmektedir. Pınar Selek, bu dilin “kendileri gibi ‘gayri meşru’ dünyanın taşıyıcıları durumunda olan Çingenelerin” dili olduğunu belirtir. Bu dil kültürel birlikteliğin göstergesine, hatta kimliğin simgesine dönüşmektedir. Travesti ve transseksüellerin kullandıkları dil, karşılaştıkları duruma göre sürekli kendini yeniden üretmektedir. Konuşmaların kısa ve vurgulu olması, tehlike karşısında –polis baskını veya şiddetle karşılaştıklarında- yardım çağırılmayı hızlandırdığı içindir (Selek, 2001, s. 91).

Filmlerdeki travesti ve transseksüellere ilişkin olumsuz imajlardan bir diğeri de “kadın olmanın imkânsızlığı” (Bruzzi, 1997, s. 159) söylemidir. Bu söylem filmlerde travesti ve transseksüel karakterlerin kadın elbisesi giymiş “erkek” olduklarını bize göstermeleriyle vurgulanmaktadır. *Dönersen Islık Çal, Güneşi Gördüm* ve *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* adlı filmlerdeki travesti ve transseksüel karakterlerin biyolojik olarak erkek oldukları filmlerin ilk sahnelerinde gösterilir. Böylece daha filmin ilk sahnesinde travesti ve transseksüelleri kadın kıyafeti giyen erkekler şeklinde algılamamıza yol açılırken onları “erkek bedeninde sıkışıp kalan gerçek kadınlar” (Garber, 1992, s. 109) olarak görmemiz engellenmektedir. Transseksüellik, toplumsal cinsiyetin kurgulandığını söyler ve özcülüğün de kültürel bir inşa olduğunu gösterir. Bu inşayla toplumsal ve kültürel olarak biyolojik cinsiyetlerini kabul etmeyip değiştirmeye kalkanların birer taklit oldukları düşüncesi pekiştirilmektedir (Garber, 1992, s. 109).

Filmlerdeki travesti ve transseksüellere yönelik belki en önemli olumsuz imaj, travesti ve transseksüellerin kıyafetleriyle bu kıyafetlerin taşıdığı kodlardır. Kıyafet kodları, toplumsal, ekonomik ve siyasal kurallarla desteklenmektedir (Garber, 1992, s. 23). Garber, kuralları ihlal eden kıyafetlerdeki aşırılığın travestiliğin bir özelliği olduğunu ifade eder (1992, s. 28). İncelediğimiz filmlerde de travesti ve transseksüel karakterlerin kıyafetlerinde bir aşırılık söz konusudur. Karakterlerin giydikleri kıyafetler genellikle frapan, renkli ve dekolte dir. Kıyafetlerin bu tarzda olmasının nedeni toplumsal algıda gösterişli kıyafetlerin seks işçiliğini çağrıştırmasıdır.

Filmlerde travesti ve transseksüel karakterlere yönelik oluşturulan olumsuz diğer bir imaj da karakterlerin hepsinin seks işçisi olmalarıdır. Filmlerde seks işçisi olmaya zorunlu kaldıkları sahnelerde gösterilmekle birlikte karakterlerin alternatif iş aramaları ve iş ararken toplumun onlara olumsuz bakış açlarına yönelik herhangi bir sahne bulunmaz. Böyle bir işarete rastlanmamasının nedeni, seks işçiliğinin bir tür travesti ve transseksüellerin kaderi olduğunu gösterme isteğinden kaynaklanır.

Mekânsal Cezalandırma

Birey doğduğu günden itibaren barınma ihtiyacı hisseder. Kişinin ilk barınağı bedenidir; eğer yaşamı boyunca kendine ait bir barınağı olmazsa, bedeni onun tek barınağı haline gelir (Şahin, 2010, s. 45). Bedenimiz bizim

hem kendimizi gizleyebildiğimiz örtü hem de bizi yansıtan bir elbisedir. Yaşadığımız barınağı kendimiz seçip kendimize göre düzenlediğimizde üzerimize oturmuş bir elbise gibi olur; aksi takdirde bize olmayan, üzerimizden düşen ya da dar gelen bir elbise haline gelir (Bachelard, 1996, s. 121-122). Bedenimiz bir şekilde kimlik beyanımız gibidir. Kendimizi nasıl göstermek istiyorsak bedenimizi o şekle sokabiliriz. Bedenimiz, biz şekle soktuğumuzda bizi yansıtır. Tıpkı içinde yaşadığımız barınağımız/mekânımız gibi, fakat birileri –iktidar ve aygıtları- bizim bedenimize/barınağımıza müdahale ettiğinde o bizim bedenimiz/barınağımız olmaz; müdahale edenin iktidarının vermiş olduğu kimliğin bir göstergesi haline gelir.

İncelediğimiz filmlerin üçünde de hem mekânsal barınma hem de bedensel barınma sorunu vardır. Bu üç filmde de mekânsal barınma sorunu bağlamında travestilerin ve transseksüellerin kendilerine ait bir evleri/yuvaları yoktur. Ev, bireyin dünya üzerinde sahip olduğu; kendini bir yere ait hissettiren belki de tek alandır; içinde hayallerin kurulduğu, ideallerin belirlendiği mekândır (Bachelard, 1996, s. 31). İçinde yaşadığımız ve kendimizi ait hissettiğimiz evde kurduğumuz hayaller yaşadığımız evden etkilenir. Çünkü ev insanın düşünceleri, anıları ve hayalleri için en önemli birleştiricidir. Bu birleştirmenin bağlayıcı ilkesi bilinçaltında kurduğumuz hayallerdir. Bachelard, “oturulan mekânın değerini, ben’i koruyan ben-olmayan’ı somut olarak” (1996, s. 33) gösteren alan olarak açıklamıştır. Bir başka ifadeyle içinde yaşadığımız ev öznenin hem kendini göstermek istediği ben’in hem de yaşamak istediği ben’in bir arada yaşadığı mekândır. Filmlerde travesti ve transseksüel karakterlerin bir evlerinin olmayışı kendilerini bir yere ait hissetmedikleri ve hayaller kurmadıkları görülmüştür. Ne Kado’nun (*Güneşi Gördüm*) ne Fulya’nın (*Gece Melek ve Bizim Çocuklar*) ne de isminin ne olduğunu bilmediğimiz –isminin bile olmaması çok şeyi anlatmaktadır- *Dönersen Işık Çal*’daki travestinin kendilerine ait evleri vardır. *Güneşi Gördüm* filminde Kado, ailesi ile birlikte yaşamaktadır ama ne bedeni ne de ruhu ile o evde var olmaktadır. Kado taşrada yaşadığı sürede genellikle evin dışında görüntülenir. Fakat cinsel eğiliminin anlaşılması ile birlikte Kado evde kilit altında tutulmaya başlar. İstanbul’a göç ettikten sonra Cansu’yla, diğer travesti ve transseksüellerle tanışmasıyla onların da kendilerine ait evlerinin olmadığını; kime ait olduğu belli olmayan evlerde bir arada yaşadıklarını görür. Ayrıca filmde diğer travesti ve transseksüellerin hem kendilerine ait bir mekânlarının olmadığı hem de “görünmeyen kilitler” altında tutuldukları gösterilir.

Travesti ve transseksüeller için bir arada yaşamak, hem baskı ve şiddete karşı ortak bir güç oluşturma isteğinden hem de sınırlı mekânlarda yaşama şansı bulunmasından kaynaklanmaktadır. Bu tarz yaşamın hem avantajları, hem de dezavantajları vardır. Bu yaşam tarzının avantajı, şiddete karşı kendilerini koruma ve ortak sorunları –cinsel kimliklerinden dolayı dışlanmışlık- paylaşabilmeleridir. Dezavantajı ise bu yaşam tarzının kişinin hem özel alanda hem kamusal alanda ben’inin var olmasını engellemesi; bireyselliğini geliştirmesine engel olmasıdır.

Kişi yapması yasaklanan bir şey yaptığında “öncelikle” kendini mekânla cezalandırır; örneğin kendini odasına kilitlemesi veya yorganı başına kadar çekmesi gibi. Eğer yaptığı toplumsal bir suç ise işte o zaman yazılı, bazen de yazılı olmayan kurallar tarafından yargılanmaya mahkûmdur. *Dönersen Islık Çal*, *Güneşi Gördüm* ve *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filmlerinde görülen ıslak ve karanlık sokaklar hapisaneyi temsil etmektedir. Hem cinsel kimlikleri hem de görüntülerinden dolayı ”farklı” olan, toplumun “onaylamadığı” transseksüeller ve travestiler bu karanlık ve ıslak sokaklara hapsedilmişlerdir. Bu hapsedilmişliğin nedeni onları bir şekilde kontrol altında tutma isteğinin yanı sıra aynı zamanda cezalandırmaktır. Burada sokak ile ilgili bir ironi görülmektedir. Sokağın özgürleştirici olma özelliği, söz konusu travesti ve transseksüeller olunca kapatıcı ve kısıtlayıcı bir hapisane haline dönüşmektedir.

Bedenleriyle ilgili tercihlerinden dolayı kamusal alanda dışlanan travesti ve transseksüeller özel alanlardan da dışlanarak cezalandırılmaktadır. Bu cezalandırma, zaman zaman fiziksel ve sıkça da psikolojik şiddet şeklindedir. İncelediğimiz filmlerde polislerin transseksüeller ve travestilere karşı gerçekleştirdikleri şiddetin mekânı, onları hapsedtikleri sokaklardır. Ayrıca filmlerde polisler travesti ve transseksüelleri yakalamak için herhangi bir çaba göstermemektedir, çünkü yerleri bellidir; çünkü onları o yerlere kendileri ve güç aldıkları toplum hapsedmiştir.

Dönersen Islık Çal, *Güneşi Gördüm* ve *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filmlerinde travesti ve transseksüellerin sokaklar dışında görüldükleri mekânlarda sürekli duvarların bulunmasının nedeni, hapsedilmeyi temsil etmesindedir. Çünkü duvarlar, “örülebilin, üzerinde boşluklar açılabilen, yıkılabilen, gerektiğinde taşıyıcı, sınırlayıcı, bölücü işlevlere” sahiptir (Şahin, 2010, s. 37). *Dönersen Islık Çal* ve *Güneşi Gördüm* filmlerinin son sahnelerinde travestilerin etraflarını çevreleyen duvarlardan çıkıp peruklarını sokakta çıkarmaları, artık hiçbir şeyden ve hiç kimseden korkmadıklarını ve toplumun onları sıkıştırdığı duvarlardan birer delik açarak kurtulma çabalarını göstermektedir. *Güneşi Gördüm* filminde Kado’nun bu çabası ölümle sonuçlansa da en azından onu olduğu gibi kabul etmeyenlere isyanını dile getirme fırsatı bulmuştur.

Karakter mekânı, mekân da karakteri etkileyebilmektedir. Sinemada mekân, karakterlerin kişiliğini, ruhsal durumunu yansıtmasının (Mısırlı, 2010, s. 91) yanı sıra renkler de bu çerçevede önemli rol üstlenmektedir. İncelediğimiz filmlerden *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* ve *Dönersen Islık Çal*’da hâkim renk siyahtır ve genellikle çekimler gece yapılmıştır. Siyah, gece hayatının tehlikeli ve kaotik ortamını yansıtmasının yanı sıra karakterlerin karanlığının ve belirsizliğinin de göstergesidir. Ayrıca sokakların genellikle siyah ve ıslak olması mekânın bir hapisane işlevini göstermesi açısından önemlidir. Özgürlüğün rengi olan mavi, *Güneşi Gördüm* filminin rengidir. Çünkü film, Türkiye’de ötekileştirilenlerin özgür olma özlemini göstermektedir.

Objelerle Kurulan İlişki

Sinema filmlerindeki objeler sadece işlevsel amaçlar için tasarlanmamaktadır. Söz konusu objeler ile mekân ve kullanıcı arasında tinsel bağlar olduğu da görülmektedir (Gülenç, 2010, s. 19). Çalışmanın bu bölümünde filmlerdeki objelerin işlevlerinin yanı sıra travesti ve transseksüel karakterler için taşıdığı anlamların neler olduğu incelenecektir.

Obje, mekân ve karakter arasındaki tinsel bağın en iyi örneği *Güneşi Gördüm* filmindeki berfin/kardelendir. Kado memleketinden ayrılırken bir berfin çiçeğini köklerinden koparıp saksıya koyar. Berfin çiçeği, Kado'nun bedenini; kökler içindeki erkekliği; saksı ise ruhunu temsil etmektedir. Kado, Cansu'ya çiçeğin hikâyesini şöyle anlatır: “Güneşe âşık tek canlı berfindir. Ama güneşi görmez, çünkü güneşi gördüğü an ölür. Berfin kadar hiç kimse cesur olamaz”. Kado berfin çiçeğini anlatırken aslında kendini anlatmaktadır. Kado da özgürlüğe âşıktır ve öleceğini bildiği halde özgürlüğü tercih eder. Kado da tıpkı güneşi gören berfin çiçeği gibi özgürlüğe kavuştuğu an ağabeyleri tarafından öldürülür. Kado ölmüştür fakat güneşi olan özgürlüğünü görerek ölmüştür, yani beden ve ruhunu birleştirerek ölmüştür. *Güneşi Gördüm* filminin cinsiyetçi dilinin en görünür olduğu sahne, Kado'nun ölümünü meşrulaştırdığı ve onu öldürmeleri için ağabeylerini tahrik ettiği sahnedir. Filmde Kado'nun ölümü şu diyaloglarla meşrulaştırılmıştır: “Cansu, Kado'ya bu töre midir nedir?” diye sorar. Kado'nun cevabı “töreler de göç eder ama benimki törelerden de büyük. Ağabeylerim benim bu durumumu kaldıramazlar” şeklinde yanıtlayarak bir şekilde öldürülmesini meşrulaştırır. Kado'nun ağabeyine “ağabey senin kardeşin artık bir kadın... Her türlü muameleyi yaparım...” demesiyle onu öldürmekten vazgeçen! –ağabey silahı çeker ve parmağı tetiktedir, fakat öldürmeye niyeti yoktur!- ağabeyini onu öldürmeye mecbur bırakır. Kado'nun ölümüyle toplumsal düzen dengelenmiş; adalet yerini bulmuştur. Bu olayda ağır derecede tahrik vardır ve bu, bir namus cinayetidir!

İncelediğimiz filmlerdeki şiddete çoğunlukla –Melek, Adı Güzel'in karısı, cüce ve Serap'a laf atan erkek dışında- eşcinseller, travestiler ve transseksüeller maruz kalmaktadır: “Karı gibi konuşup hareket eden” Kado, eniştesini öpmek isteyen Fulya, *Dönersen Islık Çal* filminde gece sokakta tek başına yürüyen travesti, hepsi de hem psikolojik hem de fiziksel şiddete maruz kalırlar.

Dönersen Islık Çal filminde obje ve tinsel bağ rakı bardağı ile kurulmaktadır. “Öteki”, daha doğru bir ifade ile farklı olan iki insanın yaşamlarındaki sevgi boşluğunu birbirleriyle doldurmaları, rakı bardağını tokuşturmalarında görülmektedir. Ne cüce ne de travestinin hayatında dostu/onları seven kişiler vardır. İkisi de insanlara dokunamamakta ve de insanlar da onlara dokunmak için can atmamaktadır. Rakı bardağını “cam cama değil can cana” diyerek tokuşturmakta ve önce bardakları sonra da ellerini tokuşturarak birbirlerine dokunmaktadırlar.

Gece Melek ve Bizim Çocuklar filmindeki obje-mekân ve tin ilişkisi kanepeler ile kurulmaktadır. Fulya, Serap'ın evinde, daha doğru ifade ile kanepesinde yaşamaktadır. O evde ona ait hiçbir şey yoktur. İlk başta giydikleri kıyafetler bile Serap'ın kıyafetleridir, çünkü beden ve ruhen bir yere ait değildir. Fulya beden ve ruhen olmasa da kıyafetleriyle, ruhunun artık “kadın” olduğunu ifade etmesiyle Beyoğlu'ndaki “diğer kızların” –travesti ve transseksüellerin- evine taşınır. Fulya'nın yine kendine ait bir evi yoktur. Travesti ve transseksüel arkadaşları ile birlikte yaşamaktadır/ yaşamak zorunda kalmıştır. Fakat bu filmde “diğer kızların evini” görmeyiz. “Diğer kızların evinin” nasıl bir ev olduğu *Dönersen Islık Çal* ve *Güneşi Gördüm* filmlerinde görülmektedir. Fakat bu iki filmdeki “diğer kızların evi” arasında büyük farklılıklar görülmektedir. *Dönersen Islık Çal* filmindeki “diğer kızların evi” karanlık, salaş, dört-beş kanepenin bulunduğu, siyah rengin hâkim olduğu bir evdir. Oysa *Güneşi Gördüm* filminde “diğer kızların evi”, ağırlıklı olarak beyaz ve pembeyle döşenmiş, süslü, bol ışıklı ve aynalı bir “kız evi”dir. Bu kadar pembe rengin ve süsün ağırlıklı kullanılmasının nedeni, tanıdık bir klişe olarak pembe boyalı ve bol süslü kız çocuğu odasının yaratılma çabasıdır. Çünkü evdeki kızlar sürekli ayna karşısında makyaj yapmakta, bir şekilde sürekli süslenmektedirler. Karakterlerin sürekli ayna karşısında olmalarını, aynanın varlığı açıklama ve bozma özelliğine sahip olmasıyla açıklayabiliriz. Ayna, travesti ve transseksüellerle ilgili olaylarda oldukça zihin açıdır. Ayna, yansıyan ve bakan arasındaki benzer ve farkı; ben ve ötekini; sosyal dünya hiyerarşisi ve yapısını; toplumsal cinsiyet ve kodlarını; sosyal ve kültürel alanları; kolektif ve bireysel paranoyaları ve ayırımları göstermesinin yanında aynada gördüğümüz ben'in karşılığı olma ihtimalini de göstermektedir (Garber, 1992, s. 25). Aynaya bakanlar toplumsal ve kültürel açıdan “kadın” olarak kabul edilmeyebilirler ama aynada yansıyan, gerçek kadınlardır. *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'da, Fulya karakolda yaşadıklarını, polislerle arasında geçen diyalogları aynanın yanında anlatır. Polislere, “ne oğlumu kızım diyeceksiniz...” şeklindeki itirazını aynanın yanında dile getirmesi oldukça anlamlıdır. Hem iktidara, hem topluma hem de kendisine kadın olduğunu aynada gördüğü silüetten güç alarak ifade eder. Ayna karşısından ayrılıp sokağa çıkan travesti ve transseksüelleri bekleyen gerçek; heteroseksüel dünyanın onlar için ördüğü duvarlar, siyah ve ıslak sokaklardır. Özellikle İstanbul'da karanlığın ve sokakların çağrıştırdığı tek şey vardır: seks işçiliği (Çiçekoğlu, 2007, s. 50).

Özgür ve Özgürleştiren İstanbul

Bütün film türlerinde bir mekân anlayışı vardır. Bir şehir, bir kasaba, bir sokak, bir ev veya bir oda filmin tüm gerçekliğiyle film içinde seyircinin karşısındadır. “Anlatılmak istenen hikâyeye ilgili toplumsal,

³ “Diğer kızların evi”, filmlerde travesti ve transseksüellerin birlikte yaşadıkları bekâr odalarına benzeyen evlerdir.

sosyal, fiziksel yapı gibi bilgiler, hiçbir alt metin olmadan mekânlar aracılığı ile gerçek dünyaya göndermeler yapılarak sunulur ya da tamamen hayali tasvir ile seyircinin algısına yepyeni imajlar sunabilir” (Aslan, 2010, s. 59). İncelediğimiz filmlerin tümü İstanbul’da geçmektedir. İstanbul, hem fiziksel yapılarıyla hem de ona atfedilen “özgürleştiren İstanbul” imajıyla bu filmlerde rol almaktadır.

Dönersen Isık Çal, Gece Melek ve Bizim Çocuklar filmlerindeki travesti karakterlerin taşradan İstanbul’a gelmelerinin nedeni bedenlerini ve ruhlarını özgürleştirmektir. Fulya Çanakale’den⁴ ayrılmadan önce kahveye gidip “Ben kadını kadını tamam mı...” diyerek erkek mekânı olan kahvede kadınlığını haykırır. *Dönersen Isık Çal* filminde ise travesti, eğilimini keşfetmesiyle İstanbul’a gelir. *Dönersen Isık Çal* filminin karakteri, Fulya’dan farklı bir geçmişe sahiptir. Çünkü Fulya’nın travesti olmasında çocukken yaşadığı cinsel taciz neden değildir. *Dönersen Isık Çal* filmindeki karakterin çocukken yaşadığı cinsel taciz filmin ilk dakikasında gösterilmiş ve cinsel eğiliminin nedeninin bu olay olabileceği ima edilmiştir. *Güneşi Gördüm* filmindeki karakterlerin İstanbul’a gelme nedenleri zorunlu göçtür. Fakat Kado açısından İstanbul “içindeki erkeği öldürdüğü” şehirdir. Fakat buradaki ironi, Kado’nun “kadın” olduğunu keşfettiği bu şehirde ölmesidir. İçindeki erkeği öldürdüğü şehir, onu kadıncı öldürür.

İstanbul, içindeki erkeği öldürüp, kadın olabileceği düşüncesini nasıl vermektedir? Bir zamanlar taşı ve toprağının altın olduğunu vaat eden şehir şimdi de beden ve ruh özgürlüğünü mü vaat etmektedir? Bu soruları şu şekilde açıklayabiliriz: İstanbul ve İstanbul kadını “güzelliği ve sunduğu vaatler sebebiyle bir çekim alanı yaratan, ele avuca sığmaz, kurtarıcı babanın tek başına sahip olmadığı, kapatamadığı, ıslah edemediği ama- belki de bu sebeplerle- içinde ukde olarak kalan bir arzu nesnesidir” (Şenol-Cantek, 2003, s. 80). İstanbul tüm arzuların gerçekleştiği/gerçekleştirilebildiği, hem esir eden hem özgürleştirebilen bir şehirdir. Türkiye sinemasında eşcinsellerin, travestilerin ve transseksüellerin yer aldığı filmlerde karakterlerin İstanbul’a geliş nedenleri özgür olacaklarına dair umutlarıdır.⁵

Filmlerde İstanbul genellikle bu özgürleştirici özelliğinin yanı sıra ahlak dışılığıyla/ahlak bozuculuğuyla da temsil edilmektedir. Feride Çiçekoğlu *Vesikalı Şehir* isimli kitabında “şehirlerin sinemasal imgeleri birer ayna yansımından ibaret kalmıyor, şehirlerin bilinçaltını sayıklayan bir kimlik de kazandırıyor eğer İstanbul sinemada nasıl temsil edilmektedir? ... İstanbul’un sinemasal suretine kimlik veren bir imge vardır ve bu imge vesikalı olma hali”dir (2007, s. 18) diyerek İstanbul’un Türkiye sinemasındaki temsilini yorumlamıştır. “Mekân, kimliğiyle duygulara şekil verir; mekânın

⁴ Fulya taşrada kendini çok rahatlıkla gizleyebileceğini şu sözlerle açıklamaktadır: “İsteseydim kendimi çok rahat gizlerdim; istemiş vermemişler o da hayata küsmüş bir daha evlenmemiş, derler olur biterdi. Dile getirip göstermedikten sonra taşrada kendini gizlemek çok kolaydır: onların duymak istedikleri gibi konuş ve görmek istedikleri gibi davran.”

⁵ Bu umut ile gelen karakterler İstanbul şehri ile beden ve ruhlarını özgürleştirmelerine rağmen iktidar ve söylemler yüzünden mekânlara bir şekilde hapsedilmektedirler.

suçluya suçlu, güçlüye güçlü hissettirmek gibi bir tılsımı vardır. Sinema da mekânın sahip olduğu bu tılsımı sonuna kadar kullanır. Çünkü sinema algılar yoluyla duygu ve düşünceleri etkilemeyi amaçlar” (Şahin, 2010, s. 44). Filmlerdeki şehirlerin kaos veya özgürlük havasının, duygu ve düşüncenin aktarılmasında önemli rolü vardır. Tıpkı gerek filmlerde gerekse de toplumsal olarak İstanbul’un hem kaos hem de özgürlüğün şehri olarak algılanması gibi. İncelediğimiz filmlerde taşradan göç eden travesti ve transseksüel karakter için İstanbul beden ve ruhlarını özgürleştirdikleri şehirdir. Sinema, bir şehri nasıl görünüyorsa öyle göstermez; onu taşıdığı anlamlar ve ruhuyla yansıtır (Çiçekoğlu, 2007, s. 27). Bir şehrin sokakları, semt isimleri, köprüleri, yolları vs. her bir alanının bir anlamı vardır; tıpkı İstanbul Beyoğlu gibi. İncelediğimiz filmlerin hepsi İstanbul’da, özellikle de Beyoğlu’nda geçmektedir. Beyoğlu “gayri meşru âlem”in başkenti’dir. Travesti ve transseksüellerin yaşadıkları en eski yerler Beyoğlu, Tarlabası ve Cihangir’dir (Selek, 2001, s. 91). Bu ve çalışma dışında bıraktığımız diğer filmlerin büyük çoğunlu da bu bölgelerde geçmektedir. İncelediğimiz filmlerde bu üç bölgenin kendi içinde bölündüğü göze çarpmaktadır. *Güneşi Gördüm* filminde Kado’nun ağabeyleri onu ararken Cansu’nun⁶ nerede olduğunu mahallenin “delikanlılarına” sorduklarında “bunlar eğlenmek için Beyoğlu’nda eşcinsel barlara, işe çıkmak için de Harbiye’ye çıkarlar” cevabını alırlar. İstanbul’un bir bölgesi bile travesti ve transseksüeller için bölünmüştür. Eğlenmek için Nişantaşı’na gitmek gibi bir şansları yoktur. Çünkü onlar “hastadırlar” ve “bizler” gibi “sağlıklı” kişilerin yanına gelmemelidirler. Bizimle eğlenemezler, bizimle özel ve kamu sektöründe çalışamazlar. Onlar için tek bir iş vardır; o da seks işçiliği.

Sonuç

Kelebek mi tırtıl mı sorusu *Güneşi Gördüm* filminde travestiler ve transseksüelleri birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır. Oysaki transseksüellik sadece cerrahi bir operasyonun ürünü değil; sosyal, kültürel ve psikolojik boyutları olan bir kimliktir (Garber, 1992, s. 106). Garber transseksüellik olgusunu, hem toplumsal cinsiyet inşasının onayı hem de bir ikincil özcülüğün –bu özcülük kadın stereotipinin özcülüğüdür– başvurusunu gösteren kültürel bir inşa olarak görmektedir. Yazar aynı zamanda transseksüelliği, bu kültürel inşayı gösteren özcülüğün kendisi olarak ifade etmiştir (Garber, 1992, s. 109). Oysaki transseksüellik –ve travestilik– toplumsal cinsiyet inşasının onayı değil tam tersine bunun bir reddi ve direnişidir. Ayrıca transseksüeller ve travestiler kadın stereotipi özcülüğüne bir karşı duruşu temsil etmektedir.

⁶ Cansu’yu “yumuşak oğlan” olarak tanımlayan Kado’nun ağabeyleri, mahallenin delikanlılarının verdikleri cevaplardan yola çıkarak onu ararlar. Ağabeyler bu sırada karşılaştıkları transseksüellere bacım, hanımefendi şeklinde hitap etmektedirler. Cansu’ya yumuşak oğlan, travesti ve transseksüellere bacım ve hanımefendi şeklinde hitap edilmesinin nedeni erkeklik gibi “yüce” bir şeyi bırakıp bir kişinin kadın olmayı isteme ihtimalinin bile ol(a)mayacağı düşüncesidir.

Kelebek mi, tırtıl mı? Bu soru çalışmanın belki de özeti niteliğindedir. Bu iki kelime travesti ve transseksüelliği çağırırsa da kendi içinde birçok farklı anlam taşır. *Güneşi Gördüm* filmindeki travesti Cansu, keleşi Şu Şekilde açıklar: “Kelebek bizim gibidir, çok kısa ömrü vardır, bir köprüye çarpınca hemen ölür...” Bu cümleyi toplumsal cinsiyet çerçevesinden değerlendirdiğimizde eğer tırtıl yani erkek, ama “erkek gibi erkek” olarak kalmazsan keleşek gibi ancak üç gün özgür olup sonra bir köprüde, bir sokak arasında, caddede veya yolda ölürsün, öldürölürsün anlamında söylendiği görölmektedir; tırtıl isen çirkin ve tutsaksındır, oysa keleşek olursan kısa sürse bile özgür ve güzel olursun.

Son olarak, Türkiye sinemasında travesti ve transseksüeller ruhen ve bedenlen “ben” olmaya çalışan bireyler olarak mekân ile sıkıştırılmakta ve boğulmaktadır. Türkiye sinemasında travesti ve transseksüel imajları yıkıcı ve küçük düşürücüdür. Çünkü filmlerdeki travesti ve transseksüeller androjenik, seksapitesi olan, erotik, komik ve acınacak durumda olan kişilerdir. Türkiye sinemasında travesti ve transseksüellerin bu sorunlu temsilinin nedeninin toplumsal homofobi olduğu söylenebilir. Homofobinin azaltılması için tek bir iyi örnek yeterli olacaktır. Julia Kristeva’nın ifade ettiği gibi, “tekil özgürlük grup özgürlüğünü, grup özgürlüğü de toplum özgürlüğünü beraberinde getirir” (“Kristeva İstanbul’da” etkinliği, 12 Haziran 2010, konferans notu). Eğer çevremizdeki “ötekiler”den sadece birine, görölebilen fakat dokunulmaması gereken kişiler olarak (Garber, 1992, s. 29) değil, onları “normal” birer birey olarak görüp öyle davrandığımızda beraberinde tüm ötekilerin de ötekilikten kurtulduğunu göreceğiz.

Kaynakça

- Akbal Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Altınay, G. A. (2000). Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm. A.G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 11-29). İstanbul: İletişim.
- Altioklar, M. (Yönetmen). (1997). *Ağır Roman* [Film]. Türkiye.
- Aslan, E. (2010). Sınırların Olmadığı Bir Kasaba: Dogville. A. Allmer (Der.), *Sinemekan* (s. 59-69). İstanbul: Varlık.
- Atay, Ö., Demirdelen, S., Ünal, Ü. & Yolcu, Y. (Yönetmenler). (2004). *Anlat İstanbul* [Film]. Türkiye: TMC
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2005). *İktidarın Psikşik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler* (F. Tütüncü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema: Clothing and Identity In The Movies*. London: Routledge.

- Cantek, L. (2000). Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması. *Kültür ve İletişim*, 3 (2), 55-73.
- Cantek-Şenol, L. F. (2003). *Yaban'lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.
- Davies, P. S. (2010). *Eşcinsel Sinema Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*. İstanbul: Kalkedon.
- Foucault, M. (1995). Yaşamak ve Ölmeye İzin Vermek: Irkçılığın Doğuşu (I. Ergüden, Çev.). *Birikim*, 74, 50-61.
- Garber, M. (1992). *Vested Interest: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Gülenç, G. (2010). Bir Çağdaş Tasarım Parodisi: Dayım. A. Allmer (Der.), *Sinemekan* (s. 13-31). İstanbul: Varlık.
- Lefebvre, H. (1984). *Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Ketche. (Yönetmen). (2009). *Romantik Komedi* [Film]. Türkiye: Pinema
- Kırmızıgül, M. (Yönetmen). (2009). *Güneşi Gördüm* [Film]. Türkiye: Boyut.
- Mısırlı, A. (2010). “Batman”de Karakterler, Renkler ve Mekanları. A. Allmer (Der.), *Sinemekan* (s. 13-31). İstanbul: Varlık.
- Nagel, J. (2000). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik (A. Bora, Çev.). A.G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 58-95). İstanbul: İletişim.
- Oğuz, O. (Yönetmen). (1992). *Dönersen Ishk Çal* [Film]. Türkiye: Uğur Film.
- Öz, Y. (2009). Ahlaksızlar'ın Mekânsal Dışlanması. A. Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* (s: 284-302). Ankara: Varlık.
- Özgüç, A. (1994). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Antrak.
- Perivolaropoulou, N. (2008). Kracauer'in Sine-Kent Anlayışına Kuramsal Bir Yaklaşım (M. Baydur, Çev.). M. Öztürk (Der.), *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (s. 25-43). İstanbul: Agora.
- Polat, N. (2008). Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri. *Toplum Bilim*, 112, 148-158.
- Selek, P. (2001). *Maskeler Süvariler Gacılar: Ülker Sokak: Bir Alt Kültürün Dışlanma Mekânı*. İstanbul: Aykırı.
- Şahin, Z. (2010). Sonsuzluğun Düş Mekânları ve Bir Evren Mimarisi: Aşkın Gücü. A. Allmer (Der.), *Sinemekan* (s. 31- 46). İstanbul: Varlık.
- Türk, H. B. (2008). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkân Olarak Pierre Bourdieu. *Toplum Bilim*, 112, 119-147.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1993). *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* [Film]. Türkiye: Yeşilçam.
- Zengin, A. (2009). Devletin Cinsel Kıyıları: İstanbul'da Fuhşun Mekânları. A. Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* (s. 264-283). Ankara: Varlık.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.

