2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA QUEER İMKÂNLAR: BENİM ÇOCUĞUM, ZENNE VE BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Delta Meriç CANDEMİR

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2016

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA QUEER İMKÂNLAR: BENİM ÇOCUĞUM, ZENNE VE BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Delta Meriç CANDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2016

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Delta Meriç CANDEMİR'in "2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Queer İmkânlar: Benim Çocuğum, Zenne ve Bizim Büyük Çaresizliğimiz Üzerine Bir Çözümleme" başlıklı tezi **02 Haziran 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL**	.....
Üye	**: Doç.Dr.Yasemin ÖZGÜN**	.....
Üye	**: Doç.Dr.Meral SERARSLAN**	.....

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA QUEER İMKÂNLAR: BENİM ÇOCUĞUM, ZENNE VE BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Delta Meriç CANDEMİR

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2016

Danışman: Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Queer kuram ve beraberinde gelişen tartışmalar özellikle 2000'lerden bu yana Türkiye'deki ilgili akademik ve aktivist çevreler üzerinde etkili olmakta, bir yandan kuramın uluslararası düzeydeki tartışma seyri diğer yandan Türkiye özelinde ortaya konan yeni soru ve saptamaların açtığı yol kuramın zenginleşmesini sağlamaktadır.

Sinema alanında ise "Türkiye queer sineması" olarak adlandırılabilecek bir yönetmenler ve yapımlar topluluğu ya da akımdan söz edilememekle birlikte Türkiye sineması queer karakterleri, sahneleri, "an"ları ve müdahaleleri barındıran, queer okumalara açık bir alan olarak ele alınabilir.

Bu noktadan yola çıkan tez, 2000 sonrası Türkiye sineması içerisinde yer alan ve queer okumalara imkân verdiği düşünülen örneklem filmlerinin çözümlenmesi yolu ile Türkiye'de yakın dönem queer sinemanın olanaklarını araştırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda filmler karakterler, ilişkiler, sahneler ve anlatı yapısı üzerinden queer bir okumaya tabi tutulmuş, queer kuramın problematize ettiği konular bir yandan "queer sinema" olarak adlandırılan evrensel örnekler diğer yandan da Türkiye sineması ve Türkiye LGBTİ aktivizminin öznel koşulları çerçevesinde filmler ile birlikte düşünülmeye çalışılmıştır. Cinsel yönelim, cinsiyet kimliği, cinsellik, arzu, haz, özdeşleşme, normatiflik gibi kavramlar çalışmada rol oynamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Queer, Türkiye Sineması, Queer Kuram

ABSTRACT

QUEER POSSIBILITIES IN TURKISH CINEMA AFTER 2000's: AN ANALYSIS OF BENİM ÇOCUĞUM, ZENNE VE BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ

Delta Meriç CANDEMİR

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, June 2016

Advisor: Assoc. Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Queer theory and discussions emerging with it have been influential on related academic and activist circles in Turkey especially since 2000s. The course of discussion on international level on the one hand and the path resulted from new questions and assessments presented for the case of Turkey on the other have paved the way for development of the theory.

Although it is not possible to identify a society of directors and productions or movements which can be titled as "Turkish queer cinema", Turkish cinema can still be regarded as a field including queer characters, scenes, "moments" and interventions which enable queer readings.

This thesis, following this line of thought, aims at examining the possibilities of the recent queer cinema in Turkey through the analysis of films regarded as a material which enables a queer reading sharing the characteristics of Turkish cinema since the year 2000. In this context, films are subjected to a queer reading over characters, relationships, scenes and narrative structure; and the issues problematized by the queer theory are tried to be handled, one the one hand, with universal examples called as "queer cinema", and on the other, with Turkish cinema and within the scope of subjective conditions' of Turkish LGBT activism. Throughout the inquiry, concepts such as sexual orientation, gender identity, sexuality, desire, pleasure, identification and normativity have played quite significant roles.

Key Words: Cinema, Queer, Turkish Cinema, Queer Theory

09/04/2016

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Her hangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Delta Meriç CANDEMİR



İÇİNDEKİLER

1 Giriş 1

1.1 Problem 1
1.2 Amaç 4
1.3 Önem 4
1.4 Varsayımlar 4
1.5 Sınırlıklar 5

2 Yöntem 6
3 Alanyazın 8

3.1 Queer Kuram 8

3.1.1 Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik tartışmaları ışığında queer'in kuramsal temelleri 8
3.1.2 Queer kurama genel bir bakış 16
3.1.3 Türkiye'de queer tartışmaları 24

3.2 Queer Kuram ve Sinema 32

3.2.1 Sinema ve eşcinsellik 32
3.2.2 90'lar ve Yeni Queer Sinema akımı 37
3.2.3 2000'lerde queer ve sinema ilişkisi 45
3.2.4 Türkiye'de LGBTİ sineması ve queer imkanlar 52

4 Bulgular ve Yorum 58

4.1 Film Değerlendirmeleri: 59

4.1.1 Benim Çocuğum: 59
4.1.2 Zenne: 71
4.1.3 Bizim Büyük Çaresizliğimiz: 84

5 Sonuç ve Öneriler 95

5.1 Sonuç 95
5.2 Öneriler 97

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 3.1. Stevie'nin kâbuslarında roller değişkendir. 43

Fotoğraf 3.2. Mr. Ripley'in, arkadaşı Dickie'yi mi yoksa Dickie olmayı mı istediği muğlâktır. 50

Fotoğraf 4.1. Benim Çocuğum belgeseli afişi. 66

Fotoğraf 4.2. Ahmet'in çocukluğundaki 'farklılığı' balerin kıyafeti giyerek mutlu olması ile gösterilir. 74

Fotoğraf 4.3. Can ve Ahmet'in rapor alabilmek için kadınsılaşmaları gerekir. ... 76

Fotoğraf 4.4. Alıntılanan diyalogtan bir süre sonra Ender'in Nihal'in saçını okşadığı sahne. 93

Fotoğraf 4.5. Anlatı boyunca temaslar muğlaklık taşır. 93

KISALTMALAR DİZİNİ

A.B.D. : Amerika Birleşik Devletleri

LGBTİ : Lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, interseks

HIV : Human Immunodeficiency Virus (İnsan Bağışıklık Yetmezlik Virüsü)

AIDS : Acquired Immune Deficiency Syndrome (Edinilmiş Bağışıklık Eksikliği Sendromu)

LİSTAG : Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans, İnterseks Bireylerin Aileleri ve Yakınları Derneği

YQS : Yeni Queer Sinema

1 GİRİŞ

1.1 Problem

Queer kelime anlamı olarak acayip, garip, tuhaf gibi anlamlara gelir. Aynı zamanda eşcinsellere yönelik bir aşağılama anlamı da taşır. Bu yüzden Türkçe'deki karşılığı "ibne" olarak düşünülebilir. Queer kuram ve politika eşcinsel mücadelesinin tarihsel birikiminden devamla 90'lı yıllarda hem kuram hem de aktivizm alanında bir "alt-üst etme" iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Temelde, heteronormatif düzenin normlarının yanında bir "farklılık" olarak konumlandırılan eşcinselliğin politikasını yapmak yerine söz konusu normların kendisini bir sorgulamaya tabi tutmak amaçlanır. Bu sebeple kuram ve aktivizme adını veren queer kelimesinin olumsuz anlamları reddedilmek yerine sahiplenilir. Bu doğrultuda bedene, cinsiyete, arzuya ve cinsiyet ifadelerine yönelik bir sistem sorgulamasına yönelmek, farklılık düşüncesini korumak yerine farkın kendisini yaratan normları eleştirmek söz konusudur. İkili cinsiyet sisteminden, cinselliğin sınıflandırılmasına, cinsiyet-toplumsal cinsiyet-cinsellik ve üreme gibi kavramlar arasında kurulan heteronormatif doğrusal bağdan, yine beden üzerinde kurulan ve cinsiyet alanını doğrudan işaret etmeyen alanlarda da varlık gösteren normatif baskılara değin uzanan geniş bir alana yöneltilmekte olan bir eleştirel perspektiften bahsetmek mümkündür. Bu eksenden hareketle queer kuramın sınırları da sürekli bir genişleme ve muğlâklık içerisinde bulunur. Çünkü kuram esas olarak belli normlarla sabitlenmiş alanın dışına atılanlar ile ilgilenmekte, norm dışı bırakılanın normun devamlılığı için neden elzem olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Başka bir ifadeyle;

> "Queer kuram ne olduğuyla değil neye karşı olduğuyla kendini ortaya koyar. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her türlü etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu 'apaçık' her türlü kategoriye karşı durur. 'Normali', normalliği kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgularken amacı kenarda kalanın merkeze çağrılması değil, bizzat merkezin darmaduman edilmesidir. Cinsiyetle ilgili algılarımıza damgasını vurmuş ikili düşünce yapılarına (cinsiyet/toplumsal cinsiyet; eşcinsellik/heteroseksüellik; kadınlık/erkeklik), bu yapıların beraberinde getirdiği uyumluluklara (kadın, kadın gibiyse erkeğe arzu duyar) karşı, cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin hiçbirinin doğal olmadığını, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu ve dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceğini savunur. Bu bağlamda, ana soruları cinsel kimliğin inşası, bu kimliklerin nasıl düzenlendiği ve bu kimliklerle özdeşleşmelerin bizi nasıl mümkün kıldığı ve kısıtladığı etrafında yoğunlaşır" (Yardımcı ve Güçlü, 2013: 18).

Queer kuramın nesnel bir veri alanı olmaktan çok politik bir mücadelenin ürünü olması akademik olarak queer bilginin üretilmesi açısından da belli sorgulamalar doğurur. Bu sorgulamalar; akademik bilginin sınıflandırma, tanımlama, saptama gibi olgularla içiçeliğinin queer kuramın sabit sınırlara yönelik eleştirelliği ile çelişmesinden, araştırmacının araştırma nesnesiyle arasındaki mesafenin sorunsallaştırılmasına, akademik bilgi ile cinsel haz ve arzu arasındaki ilişkinin inceleme dışı tutulmasına yönelik eleştiriden, "sadece queerler hakkında bir teorinin geliştirilmesinin değil teorinin kendisinin queerleşmesinin" (Warner'dan aktaran Erdem, 2012: 38) istenmesine değin bir dizi unsurla karşımıza çıkar. Bu sebeple bu çalışma da söz konusu eleştirel tutumlar göz önüne alınarak oluşturulmaya çalışılmış bir akademik metin durumundadır. Queer üzerine akademik bir metin yazmaya çalışmanın değilse de Türkiye'de yazmaya çalışmanın sonucu olarak dikkat çekilmesi gereken bir konu daha bulunmaktadır: queer kelimesinin gerek aktivist gerekse kuramsal tartışmalar yoluyla kazandığı anlamın Türkçeye çevrilemiyor oluşu, daha doğrusu bu anlamı veren bir Türkçe karşılık bulamıyor oluşumuz. Bu konuyla ilgili olarak Seda Ergül'ün şu saptaması dikkat çekicidir:

> "Bir kelimenin bir dildeki yokluğu, o dilde yaşayanların o kelimenin neleri işaret edebileceği konusunda henüz bir uzlaşmaya varmadıklarının, belki yeterince konuşmadıklarının, ya da yeterince açık olmadıklarının bir göstergesi. Bir kelimenin anlamların, anlam kaymalarının, yakın-uzak çağrışımların, dolaşımdaki değerin taşıyıcısı ya da bir bakıma kısayolu olarak doğmamış/belirmemiş olması, anlamların yokluğuna değil, anlamın dolaşıma girmesinin zorluklarına işaret ediyor" (Ergül, 2013: 384).

İşte söz konusu bu zorlukların eşliğinde, Türkçe yayınlanan pek çok metinde olduğu gibi bu metinde de queer kelimesi "ibne" ya da "terso" gibi kimi çeviri önerileri hatırda tutularak yine de olduğu gibi, queer olarak bırakılmıştır. Bu bırakma, kuramsal kısımda daha ayrıntılı değinildiği gibi, bir yandan A.B.D., İngiltere ve kimi Avrupa ülkelerinde geliştirilmiş bir kuramın temel tartışmalarını anlamak hem de bu tartışmaların Türkiye dinamiklerinde neye dönüşebileceği üzerine düşünmek ama en çok bu ikisi arasındaki süreklilik ve mesafeyi irdelemek açısından anlamlı görünmektedir.

Queer kuram ve pratiklerin heteronormatif düzene yönelik bütüncül bir eleştiri kaygısı taşıdığını ve bu eleştirel kaynaklardan doğup geliştiğini belirtmiştik. Tüm eleştirel yaklaşımlar gibi queer de farklı sanat dallarıyla ilişkilenmiştir. Ancak öncelikle şunu belirtmek önemlidir ki, queer'in sanatla kurduğu ilişki eşcinsel sanatın insanlık tarihi kadar eski geçmişini devralmaktadır bir yanıyla. Tarih boyunca eşcinsel sanatçılar

resimden fotoğrafa, heykelden edebiyata ve sinemaya kadar pek çok alanda eşcinsel aşklardan ve homoerotizmden beslenen eserler vermişlerdir. Ancak bu eserlerin çoğu kez hâlihazırda var olan baskılar sebebiyle üstü kapalı imalar içerdiğini yahut daha cesur biçimde mesajını iletmeyi deneyenlerin sansürle karşılaştığını günümüzde pek çok kaynaktan öğrenmek mümkündür. Queer eleştirinin sanatla ilişkisini de bu yasaklı ve zorlu tarihin üzerine inşa ettiği söylenebilir. Ancak elbette queer'in açtığı muhalif ufuk, eşcinselliğin sanatla ilişkisinde de farklı bir düzlemin ortaya konmasını sağlar. Bu düzlemi Flannery'nin –görselliği merkeze alarak – ifade ettiği biçimiyle şöyle tanımlayabiliriz:

> "… queer görsellik müphem, sapkın, erotik ve şehvani olanın edimsel olarak üstlenildiği, toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarının sınırlarını ve boşluklarını ifşa eden bir tuhaflaş(tır)ma mecrası olarak ele alınabilir. Bu *queerleştirme edimi* tahakküm ilişkilerine gömülmüş normatif cinsellik ve cinsiyet rejimlerinin banalliğini, gündelik niteliğini ve hegemonik görünmezliğini ifşa ederek işaretlemeye kalkışan bir 'tersine çevirme eylemine, müdahaleye, tepkiye, iktidar ve kategori arasındaki arayüze, eleştiriye' tekabül eder" (Flannery'den aktaran Çakırlar, 2012: 564).

Söz konusu *queerleştirme edimi* bu çalışmanın temel alanı olan sinema açısından da çok yönlü bir karşılık bulmuştur. Queer kuram ve aktivizm ile sinema birlikteliği pek çok üretim ve tartışmanın önünü açmıştır. Bu çok yönlü ilişki içinde; sinemaya içkin yapım ve özdeşleşme süreçlerinin kuramla birlikte düşünülmesi, sinemanın bir queer politika ve müdahale alanına dönüşmesi, performatif edimlerin görselleştirilmesinin ya da sokak aktivizminin bir parçası haline gelmesi, sinema tarihinin queer bir perspektiften okunması ve farklı coğrafyalarda, farklı teknik, içerik ve yapım koşullarında sürekli merkezsizleşme eğilimindeki bu yaklaşımın farklı örneklerle yeni tartışmalar açması gibi unsurlar sayılabilir. Özellikle özdeşleşme sürecinin cinsel yönelimi fark etmeksizin izleyiciye – kendi öznel dinamikleri içinde- LGBTİ bir karakterle özdeşleşme imkânı sunması ve sinemada "deneyimlenenlerin hakikat gibi deneyimlenmesinden" (Diken ve Lausten, 2010: 31) hareketle heteronormatif alanın dışında bir "hakikatin" izleyiciye aktarılması bakımından diğer politik mücadele ve aktivizm alanlarında olduğu gibi LGBTİ ve queer hareket için de sinemanın önemini kavramak mümkündür.

Queer kuram/aktivizm ve sinema arasındaki bu çok yönlü ilişkinin Türkiye sinemasının kimi örnekleri üzerinden nasıl düşünülebileceğine ilişkin soru bu çalışmanın temel motivasyonunu oluşturur. Queer kuramın ortaya koyduğu soruların ve saptamaların hem sinema hem de Türkiye ile ve nihayetinde Türkiye sineması ile birlikte

düşünülmesinin nasıl bir ufuk açabileceği ve sinemamıza nasıl bir eleştirel okuma getirebileceği üzerine çalışmayı umuyoruz. Bu doğrultuda çalışmanın problemi şöyle ifade edilebilir: Türkiye'de 2000'lerden bu yana hem akademi hem de aktivizm alanında etkisini genişleten ve en basit ifadeyle beden ve cinsellik alanında norm dışı olanın kuram ve politikasını yapmayı hedefleyen queer'in sinemayla kurduğu çok yönlü ilişki, Türkiye sineması içerisinde 2000 yılı sonrası yapımlar arasından örneklem oluşturmak üzere seçilmiş bir grup film üzerinde nasıl düşünülebilir, bu filmler kendi özgül dinamikleri içerisinde nasıl bir queer okumaya tabi tutulabilir? Araştırma bu soruya cevap arayacaktır.

1.2 Amaç

Bu araştırmanın amacı Türkiye sinemasında LGBTİ temalı filmlerin queer kuramın eleştirelliği ekseninde nasıl okunabileceği üzerine sınırlılıklar dâhilinde bir çözümleme yapmaktır.

Bu amaç doğrultusunda oluşan alt amaçlar şöyle sıralanabilir:

- Queer kuramın LGBTİ kimlik politikalarından farkını ve eleştirel yönlerini saptamak.
- Queer kuram ve politikanın sinema ile ilişkisi ile bu ilişkinin kuram ve tarihçesini ortaya koymak.
- Queer bir film okuma pratiğini Türkiye sinemasından kimi örneklerle beraber düşünmek.

1.3 Önem

Cinsiyet ve cinsellik alanında geliştirilen eleştirel kuramların en önemlilerinden biri olan queer kuramı pek çok farklı disiplin ve sanat dalıyla bir arada düşünmek ve yeni eleştirel bakış açıları geliştirmek mümkündür. Türkiye bir yanıyla queer kuramın tarif ettiği politik başkaldırının ihtiyaç duyulduğu ve karşılık bulduğu fakat bir yanıyla da bu eleştirel kuram ve aktivizmi kendi dinamikleriyle yeşertememiş bir ülkedir. Bu çok yönlülük içinde çalışma, Türkiye sinemasına queer kuramın eleştirel bakış açısıyla bakmanın ortaya çıkaracağı sonuçları görmek açısından önemlidir.

1.4 Varsayımlar

Araştırmanın varsayımları şunlardır:

- Türkiye toplumu heteronormatif değerlerin egemen olduğu bir toplumdur.

- Türkiye sinemasında yer alan olumlu LGBTİ temsilleri heteronormatif bir kısıtlılık ve sansür anlayışından etkilenmektedir.
- Türkiye'nin heteronormatif yapısı sebebiyle olumlu LGBTİ temalı filmler daha çok kimlik politikaları ekseninde konumlanmaktadır.

1.5 Sınırlıklar

Araştırmanın sınırlılıkları şunlardır:

- Araştırmanın kuramsal kısmı, temel alınan queer kuramın geliştiği A.B.D., İngiltere ve bazı Avrupa ülkeleri ile çözümlemenin odaklandığı Türkiye'ye ilişkin verileri kapsar.
- Araştırmada yer alan örneklem filmleri, Türkiye'de queer tartışmaların görece yaygınlaştığı 2000 sonrası dönem içerisinden seçilmiştir.
- Örneklem Türkiye sineması içerisinde yer alan LGBTİ temalı filmler arasından ve olumsuz LGBTİ temsilleri içeren filmler değerlendirme dışı tutularak seçilmiştir.
- Çalışma araştırmacının seçtiği filmlerle sınırlıdır, alana genellenemez.

2 YÖNTEM

Tez, nitel araştırma yöntemlerinden yararlanmakta ve alanyazın ile bulgular/yorumlar olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır.

Alanyazın bölümü için temel yöntem olarak arama-tarama modeli seçilmiştir. Sinema ve queer kuramı bir araya getiren bu çalışmayı oluşturmak için yararlanılan veri kaynakları; kitaplar, dergiler, tezler, internet kaynakları, gazete yazıları ve filmlerdir.

Çalışmanın bulgular ve yorum kısmında yer alan filmler bakımından çalışmanın evrenini 2000 sonrası Türkiye sineması içerisinde yer alan LGBTİ temalı ve/veya LGBTİ karakter ve tema imaları içeren filmler oluşturmaktadır. Örneklem bu filmler arasından seçilmiştir ve queer kuramın muhalif tavrı dikkate alınarak okunduğunda çeşitli veriler sunan karakter, sahne, anlatı vb. içerdiği varsayılan bir grup filmden oluşmaktadır. Filmler üzerine yapılan queer okumaların pek çok farklı disiplinden beslendiği, sınırları ve saptamalarının muğlâk ve geçişken olduğu söylenebilir. Bu çerçeveye alınması zor alanın Türkiye sinemasından örneklere uygulandığı çalışmaların sayısı da oldukça azdır. Bu yüzden örneklem için seçilen filmler, dar bir evren içerisinden ve çalışmanın kuramsal kısmındaki tartışmaların anlamlı kılabileceği filmleri içerecek biçimde yargısal olarak seçilmiştir. Filmler farklı türleri içermekte, kurmaca ve belgesel türünden örnekler örneklemi oluşturmaktadır. Bu durum hem evrenin kısıtlılığı hem de queer kuramın başlıbaşına sınırlandırılamayan bir alan olması ile açıklanabilir. Alanyazın bölümünde değinilen queer sinema akımı ve örnekleri hem kurmaca hem de belgesel alanında çeşitli filmler yoluyla queer okumalara imkân vermiş, özellikle aktivizm ve sinema birlikteliği ise belgesel türü üzerinden queer sinemaya boyut kazandırmıştır. Bu açıdan örneklem içerisinde hem kurmaca hem de belgesel yapımların yer alması kaçınılmaz olmuştur.

Öte yandan bu filmler başlı başına queer filmler olarak değerlendirilemezler, zira "queer film" gibi bir sınıflandırmanın sınırlarını çizmenin giderek daha da zorlaşması bir yana, Türkiye sineması gibi olumlu LGBTİ temsillerinin oldukça az olduğu bir ülke sinemasında böyle bir sinema akımına işaret etmek daha da güçtür. Bu sebeple filmlerin queer okuması Benshoff'un ifadesiyle "queer'in sadece olağan ya da normal olandan tuhaf bir şekilde sapan bir farklılık olmadığı, aynı zamanda patriyarkal heteroseksizmin hâkim ikili tanım ve yasaklamalarını değilleyen, anlatım içinde bir an ya da bir durum olabileceği" (Benshoff'tan aktaran Güçlü, 2012: 429) fikrinden hareketle yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada queer kurama yönelik saptama ve tartışmalar temel alınmakla birlikte toplumsal cinsiyet temelli analizleri üzerinden geniş bir yelpazeye sahip olan feminist eleştiri[1] ve Türkiye sineması ekseninde toplumsal olanın sinemayla ilişkisine dair veriler sunması bakımından sosyolojik yaklaşım[2] da yönteme dâhil edilmiştir.

[1] Feminist sinema eleştirisi ve queer film okumaları arasında bir ayrım yaparken queer kuramın feminist kuramın tarihsel birikimi üzerine şekillendiğini ve özellikle heteroseksizm ve heteronormativite üzerinden pek çok ortak eleştiri paydasına sahip olduklarını belirtmek gereklidir. Bu yüzden bu iki eleştirel yaklaşım arasında organik bir bağ ve süreklilik olduğu söylenebilir. Feminist sinema eleştirisi ve genel olarak feminist kuram, queer kuramın eleştirileri doğrultusunda bu eleştirel görüşleri onaylayan ya da onaylamayan farklı perspektiflere sahiptir. Söz konusu perspektif çeşitliliğini açımlamak bu çalışmanın sınırlarını aştığından yalnızca bu ortak zemini hatırlatmakla yetiniyoruz.

[2] Sosyolojik yaklaşım içerisinde filmleri yalnızca toplumsal olanın bir yansıması olarak gören ya da gerçek ile kurmaca arasına keskin bir mesafe koyan görüşlerden çok, "sinemayı gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi sağlayan bir sanat" (Zizek'ten aktaran Diken ve Laustsen, 2010: 28) olarak gören yaklaşımlar benimsenmiştir.

3 ALANYAZIN

3.1 Queer Kuram

Bu bölümde çalışmayı temellendiren kuramsal zemin olan queer, kuramı besleyip geliştiren bir dizi kavram ve tartışma yoluyla özetlenmeye çalışılmıştır. Queer hem bir kavram hem de bir kuram olması açısından eleştirel içeriklerle inşa edilen bir durum olarak kavranabilir. Bu anlayışla, kuramın içerdiği kavramlara ilişkin tarihsel ve içeriksel tartışmalar ile bu tartışmaların Türkiye özelinde bulduğu karşılık bu bölümün konusu olacaktır.

3.1.1 Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik tartışmaları ışığında queer'in kuramsal temelleri

Varlığı kabul edilmiş ve kapsamı/ içeriği tanımlanmış pek çok olgu, kuramsal tartışmaların ilerlemesi ve pratik görünürlüklerin artmasıyla birlikte tekrar tekrar tartışmaya açılmaktadır. Bu bölüm, bu olguların bir kısmını içeren bir tartışma alanına; cinsiyet-toplumsal cinsiyet-cinsellik alanına dair queer kuram üzerinden süregiden bir dizi tartışmaya odaklanmaya çalışmaktadır.

Cinsiyet kavramı biyolojik determinist yaklaşımın hakim olduğu bir zeminde bir dizi biyolojik farklılığa vurgu yapar. Bunlar kromozomlar, hormonlar, vücut tüyleri, yağ dağılımı vb. şeklinde sıralanabilir. Ancak en yaygın biçimde kabul edilen farklılık doğurganlık kapasitesine atıfla üreme organlarıdır. Bu yüzden yeni doğan bir bebeğin biyolojik cinsiyeti cinsel organına[3] göre tayin edilir.

Biyolojik cinsiyetin kadın ve erkekler arasındaki verili bir cinsiyet ayrımına işaret etmesi öncelikle feministler tarafından sorunsallaştırılmıştır. Özellikle kadınların eşitsiz konumlarının doğanın bir gerekliliği ve sonucu olduğu fikrine karşı feminist düşünürler toplumsal cinsiyet kavramını ortaya koydular. Anne Oakley, 1972 yılında toplumsal cinsiyet kavramını kullandığında, temel amacı cinsiyet rollerinin toplumsal kaynaklarını ortaya koymaktı. Kavramın ortaya çıkardığı imkân, kadın ve erkek arasında tanımlanmış rollerin ve eşitsizliğin doğal ve verili sebeplere dayandığı yönündeki biyolojik

[3] Vulvayı ve penisi cinsel organ olarak tanımlamak queer kuramın argümanlarına taban tabana zıt. Bunu bilerek ve dilin sınırlayıcılığını tekrar hatırlayarak söz konusu organları tarif edebilmek için hâlihazırdaki sözcükleri kullanmak durumunda kaldım.

determinizmle mücadele yolunu açmasıdır. Bu hattan yola çıkan feminist kuram, biyolojik cinsiyet farklılığı üzerine toplumsal yapıyla şekillendirilmiş bir toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden söz etmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı Gülnur Acar-Savran'ın ifadesiyle şöyle tanımlanabilir: "Hem ayrımcı, eşitsiz, baskıya dayalı bir toplumsal düzenin adıdır toplumsal cinsiyet, hem bu ilişkinin taraflarını oluşturan toplumsal grupları dile getiren bir kategori; ama hem de bu grupların mensuplarının psikolojik ve davranışsal özelliklerine göndermede bulunur" (Acar- Savran, 2004 : 235).

Günümüzde de hala kullanılan bir kavram olarak toplumsal cinsiyet, büyük oranda biyolojik farklılığı verili almakla birlikte bu fark üzerine inşa edilmiş toplumsal rol ve sınırlandırmaların ve özellikle kadınları dezavantajlı konuma iten ve onları orada kalmaya zorlayan anlayışların doğal değil öğrenilmiş ve dolayısıyla değiştirilebilir olduğunu vurgular. Söz konusu doğallaştırma yaklaşımı patriyarkal örüntülerin bir sonucudur yani toplumsal ve sistematiktir.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir ayrıştırmaya gitme çabası bir yandan da bazı kuramsal ve anlamsal karışıklıklara yol açmıştır. Yapılan analizlerde biyolojik cinsiyetin nerede bitip toplumsal cinsiyetin nerede başladığı, neyin verili neyin öğrenilmiş olduğu ya da tartışmalarda kullanılan kavramların neyi kast ettiği zaman zaman belirsizleşmiştir. Toplumsal cinsiyet araştırmalarına bakıldığında örneğin annelik üzerine bazı ifadelerin tarih dışı cinsiyet farklılıklarını mı tarihsel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyet farklılıklarını mı ifade ettiği karmaşıktır (a.g.e, 2004: 237) ya da bir kişinin yalnızca kendi cinsiyetinden kişilere âşık olabildiğini söylerken kendi biyolojik cinsiyetinden kişileri mi kendi toplumsal cinsiyetinden kişileri mi kastettiği belirsizdir. Birinin karşı cins olarak tarif edilmesi XX ve XY kromozomlu bedenlerin karşıtlığını mı toplumsal olarak inşa edilmiş cinsiyet rollerinin karşıtlığını mı ifade eder sorusu yine örneklenebilecek bir diğer karışıklıktır (Sedgwick, 2005: 84).

Bu tartışmaya üçüncü bir kavram daha dâhil olur: cinsellik. Stevi Jackson'un belirttiği üzere cinsiyet ve cinsellik kavramları arasında da bir muğlaklık söz konusudur. Özellikle İngilizce'de *sex* kelimesi her iki anlama da gelen bir karışıklık yaratır. Aslında cinsiyet / toplumsal cinsiyet ile cinsiyet / cinsellik arasındaki söz konusu belirsizlik yalnızca basit bir kafa karışıklığının sonucu değildir. Üçü de belli bir heteroseksüel matris içinde birbirleriyle doğrusal biçimde bağlantılandırıldıkları için de böyledir bu. Jackson bu matrisi şöyle açıklar: "Belirli bir cinsel organlar setiyle doğmanın o kişinin belirli

‘cinsiyet’ini (kadın ya da erkek) tanımladığı yaygın olarak varsayılır, bu da o kişinin normal olarak tam manasıyla eril ya da dişil (uygun toplumsal cinsiyet) olacağı ve ‘karşı cins’le, yani kişinin kendisininkinden farklı bir cinsel organlar setine sahip biriyle erotik faaliyet isteği duyacağı ve böyle bir faaliyete gireceği anlamına gelir.” (Jackson, 1999: 6) Böylece kişi biyolojik olarak kadın doğar, dişil bir toplumsal cinsiyeti benimser ve erkeklerle cinsel ilişki kurar ya da tam tersi. Bu doğrusal çizgi heteronormatiftir.

Heteronormativite insan cinselliğinin yalnızca tek bir formuna değer ve onay veren bir anlayışı ifade eder. Heteroseksizm gibi heteronormativite de, kamusal ve özel alanda erkeklerin liderliği ile kadınların doğum ve uysallık alanlarına teşvik edilmeleri üzerine kurulu bir heteroseksüel toplumsal cinsiyet anlayışını veri kabul eder. Heteronormativite kavramının heteroseksizmle birlikte fakat ondan ayrı olarak da kullanılmasının sebebi “norm” ve dolayısıyla “normal” kelimelerine yaptığı vurgudur[4]. Özetle heteronormativite, en genel haliyle heteroseksüel ilişkiyi zorunlu ve norm kabul eder, bunun dışında kalan tüm cinsellik biçimlerini ise norm dışı bırakır. Heteroseksüel ilişkinin norm olmasının dayandığı en temel varsayım üremenin insan türünün ve cinselliğin tek gayesi sayılmasıdır. Bu sebeple özellikle eşcinsel ilişkiler normdan bir sapış olarak görülür. Judith Butler’a göre normatif kelimesi belli tür toplumsal cinsiyet ideallerinin olağan şiddetini betimler (Butler, 2008: 26). Butler’ın metinlerinde normatifliği genellikle şiddet kelimesiyle yan yana kullandığı görülür; normlara uygun bedenlere ve arzulara sahip olmayanlara uygulanan bir şiddet biçimi olarak. Bu tartışma ekseninde cinsiyet- toplumsal cinsiyet ve cinselliğin temelde değişmez bir cinsiyet ayrımı üzerinden tanımlanması, ortaya koyduğu heteronormatif yaklaşımın baskıladığı tüm cinsel pratikler açısından problematiktir. Buradan yola çıkan queer kuram söz konusu kavramların tamamını yeniden sorgulanması ve tarihselleştirilmesi gereken olgular olarak ele alır.

Cinselliğin tarihselleştirilmesi konusunda son dönem çalışma ve tartışmaları etkileyen en önemli düşünürlerden biri Michel Foucault olmuştur. *Cinselliğin Tarihi*’nde, iktidarın verili ve doğal nitelikleri olan cinselliği denetleyen bir mekanizma olduğu

[4]http://updiliman.academia.edu/ChangJordan/Papers/598358/Lesbian_and_Bisexual_Women_in_the_Workplace_A_Review_of_Related_Literature (Erişim tarihi 10.06.2012).

fikrine itiraz eder. İktidarın cinsellik üzerinde baskı kuran bir mefhum olarak kavranmasına yönelik üç şüpheden söz eder:

> "Birinci olarak, acaba cinselliğin bastırıldığı tarihsel olarak kesin midir? İlk bakışta göze görünen – dolayısıyla da bir çıkış varsayımının öne sürülmesini olanaklı kılan- acaba gerçekten de XVII. yüzyıldan bu yana cinselliğin bastırılmasını öngören bir düzenin belirginleşmesi, hatta kurulması mıdır? (…)İkinci şüphe: İktidar mekaniği, özellikle de bizimki gibi bir toplumda söz konusu olan mekanik, temelinde baskıyla mı ilişkilidir? Acaba yasak, sansür, inkâr gerçekten de iktidarın belki genel olarak tüm toplumlarda ama özellikle de bizim toplumumuzda işleyebilmesi için uymak zorunda olduğu biçimler midir?(…)Üçüncü şüphe: Baskıya yöneltilen eleştirel söylem, bu zamana değin sorgulanmaksızın işlemiş olan bir iktidar mekanizmasının karşısına onun yolunu kesmek amacıyla mı çıkar, yoksa 'baskı' diye adlandırarak suçladığı (ve mutlaka çarpıttığı) şeyle aynı tarihsel şebeke içinde mi yer alır? Baskı çağıyla baskının eleştirel çözümlemesi arasında gerçekten tarihsel bir kopma mevcut mudur?" (Foucault, 2010, 16).

İktidarı cinselliğin üzerindeki bir baskılama biçimi olarak cinselliği ise baskıya direnen otantik bir varlık olarak kavramak ikisi arasındaki koşut gelişimi gizlemeye yarar Foucault'ya göre. "Cinselliğin söylem dışı olduğunu ve ona giden yolun ancak bir engelin kaldırılması, bir giz perdesinin yırtılmasıyla açılabileceğini sıklıkla gündeme getiren tema da cinselliğe ilişkin söylemi yaratan buyruğa dâhil değil midir?" (a.g.e, 33)

İktidarın cinselliği bastıran değil onu kuran bir olgu olarak ele alınması ve cinselliğin kendisinin tarihsel bir nitelik taşıması, cinsellik üzerindeki doğalcılık maskesini yırtan bir hamle olmuştur. Böylece cinselliğin kendisi tam da yasayla ve iktidarla iç içe bir mefhumu ifade eder, kendi değişmez kurallarını sürdüren doğal bir döngüyü değil.

Queer kuram açısından önemli bir yere sahip olan Foucault'nun fikirleri, cinsellik ve arzunun yasayla iç içe geçmiş niteliğini ortaya koyması açısından önemlidir. Böylece üreme temelli cinselliğin normatifliğinin tam da yasadan ve iktidardan kaynaklanan bir kurulum olduğu öne sürülebilir. Bu durum normun temellendiği sarsılmazlık zırhını sarsar ve heteroseksüel cinselliğin olabilecek pek çok farklı cinsellik biçiminden yalnızca biri olduğunu ve ayrıca heteroseksüel ya da eşcinsel her türlü ilişki biçimi ya da haz nesnesinin inşa edilmiş olduğunu gösterir.

Bu noktadan hareketle cinselliğin heteronormatif sınırlamanın aksine muazzam bir çeşitliliğe sahip olduğu pek çok kuramcı tarafından dile getirilmiştir. Bunlardan biri olan Sedgwick, *Axiomatic* metninin ilk aksiyomunda insanların birbirlerinden farklı olduğunu söyleyerek yalnızca insanların cinsellikle kurdukları ilişkinin birbirlerinden farklı

olmasına değil, bir kişinin hayatının farklı dönemlerinde farklı cinsel ilişki biçimleri benimseyebileceğine de dikkat çeker. Cinsellikten hoşlanmak ya da hoşlanmamak, cinselliği az ya da çok düşünmek, tek eşli ya da çok eşli olmak, seks oyuncakları, spontane ya da kurgulu cinsellik senaryoları ya da –eşcinsel, biseksüel ya da heteroseksüel - cinselliği toplumsal cinsiyet anlamlandırma ve farklılıklarına göre deneyimlemek ya da deneyimlememek gibi bir dizi unsur heteronormatif yaklaşımın üreme temelli cinsellik anlayışını fazlasıyla aşan bir çeşitliliği ortaya koyar (Sedgwick, 2005: 82). Dolayısıyla heteroseksüel ve eşcinsel sınıflandırmalarının dışında da bir çeşitlilikten söz eder. Bu çeşitlilik içerisinde heteronormatifin sınırları da değişkenlik gösterebilir. Tuna Erdem'in dikkat çektiği üzere norm sınırları içinde kendini konumlandırmaya gayret eden eşcinsel ilişkiler yıkıcı bir etki taşımazken, norm dışı bir heteroseksüel ilişki yıkıcılığı ölçüsünde queer bir nitelik kazanabilir (Erdem, 2012: 46-47).

Bu bağlamda queer kuramın; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki doğrusal bağı kırmayı ve bunu heteronormativiteyi aşındıran, bozan, ihlal eden tüm cinsellik biçimleriyle yapmayı hedefleyen bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Halperin'in ifade ettiği gibi: "queer, bir doğal türün ismi ya da belirli bir nesnenin atfı değildir; anlamını normla kurduğu zıtlık ilişkisinden edinir. Queer; normal, yasal ve baskın olanın içindeki garip, tuhaf olan her neyse odur. Belirgin bir biçimde atıfta bulunması gereken hiçbir şey yoktur" (Halperin 1995'ten alıntılayan Giffney, 2009: 3). Günümüzde söz konusu çeşitlilikten ve çeşitlilikler arası geçişlilikten yola çıkarak tek bir queer kuramdan söz edilemeyeceği de tartışılmaktadır. Örneğin, Donald Hall tek bir queer kuram olmadığını, bazen örtüşen bazen de birbirinden ayrı perspektifleri ve farklı sesleri içeren queer kuramlardan söz edilebileceğini belirtir (Hall 2003'ten aktaran Giffney, 2009:2).

Queer kuramın yola çıktığı cinsellik çeşitliliği, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramları açısından da benzeri bir çeşitliliğin tartışılması eksenini doğurmuştur. Butler'a göre, toplumsal cinsiyeti de durağan iki kategoride görmemizi gerektirecek bir sebep yoktur. Eğer toplumsal cinsiyet kültürel olarak inşa ediliyorsa ikiden fazla ve daha istikrarsız hallerde inşa edilebilir. Ayrıca erkeklik inşasının yalnızca erkek bedenlerine kadınlık inşasının ise yalnızca kadın bedenlerine yönelik kurulduğu söylenemez. Tüm bu inşalar farklı cinsiyetler üzerinden kurulabilir (Butler, 2008: 50-51). Bu noktadan itibaren toplumsal cinsiyetin çeşitliliği tezi çok daha sarsıcı biçimde cinsiyetin kendisinin çeşitliliğine dönüşür.

Bu noktada öncelikle yine Foucault'ya dönmemiz ve sıklıkla alıntılanan bir metnine, *Herculine Barbin'in Günlükleri* için yazdığı önsöze bakmamız gerekir. Bu önsözde Foucault, metne hakiki bir cinsiyete ihtiyacımız olup olmadığını sorarak başlar ve Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde hermafrodit kişilere, vaftizleri sırasında babaları ya da vaftiz babaları – kendisine isim verenler- tarafından bir cinsiyet atandığını, evlenme zamanları geldiğinde ise kendilerine atanan cinsiyette kalmak isteyip istemediklerini seçme özgürlüğüne sahip olduklarını anlatır. Kural, seçtikleri cinsiyeti yaşamları boyunca değiştirmemeleridir. Modern devletlerde ise bu kararı verme yetkisi tıbbi açıdan saklanmış gerçeği bulabileceği iddiası taşıyan doktora verilmiştir. Ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda bu durum günümüzdekinden çok daha indirgemeci bir tutumla sergilenmiştir ancak günümüzde de cinsiyet ve hakikat arasında bir bağ kurma fikri yaygındır Foucault'ya göre. Önce bir kız olarak büyütülüp ardından erkek olduğu kabul edilen ve Foucault'nun sözleriyle "kendini yeni bir kimliğe uyarlamaya gücü yetmeyerek" intihar eden Herculine Barbin'in hikâyesinin önemli noktalarından biri yaşamının son on yılını içeren 1860'lı yılların cinsel kimlik soruşturmalarının, tanı ve sınıfların derinleştirildiği yıllar olmasıdır. Bir papaz ve doktor tarafından kimliğindeki muğlâklık ortaya çıkarılana kadar okulda ve manastırda kadınlarla örülü yaşamında bedeni bir merak konusu olmamıştır. Foucault, Herculine'in bu dönemde kadınlarla kurduğu ilişkilerde "kimliksizliğin mutlu bir belirsizliği"ni yaşadığını söyler. İçinde bulunduğu dişil dünya "birbirine benzeyen o bedenlerin ortasında, cinsel kimliksizliğin kendini kaybettiği zaman keşfettiği ve kışkırttığı şefkatli hazları teşvik eder" (Foucault, 2011: 132-138).

Foucault'da karşımıza çıkan iktidar ve cinsiyet arasındaki ilişkisellik Butler tarafından da benimsenir. Foucault'nun belirttiği ve Butler'ın geliştirdiği argümana göre söylemden önce gelen bir cinsiyet yoktur. Beden söylem yoluyla cinsiyetlendirilir. Butler'a göre "cinsiyetin değişmezliğine yönelik itiraz belki de cinsiyetin toplumsal cinsiyetten ayrı bir kavram olmadığını ortaya koyacaktır. Cinsiyetin kendisi toplumsal cinsiyetli bir kategori (…) toplumsal cinsiyet ise cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirtmelidir" (Butler, 2008: 52). Çünkü toplumsal cinsiyetin verili cinsiyetler üzerine inşa edilmiş kültürel yapılar olduğu düşüncesi cinsiyetin söylemsellik öncesi ve tarafsız bir olgu olarak kavranmasına yol açar. Oysa tam tersi, cinsiyetin verili kabulü yine iktidarın alanındadır. Bu sebeple queer teorinin de

zeminini besleyen bu güçlü tez; cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının ortadan kaldırılarak iktidarın üretici yönüyle ortaya konmuş bir toplumsal cinsiyet alanından söz edilebileceği tezi ileri sürülür.

Butler'ın cinsiyetin söylemselliği üzerine düşüncelerini anlamakta Zeynep Direk'in şu cümleleri açıklayıcı niteliktedir:

> "Biyolojide bir var olanı var olan olarak tecrübe edebilmemiz için onun varlığını önceden bir biçimde anlamış olmamız gerekir. Bu anlamaya, dişi ve eril biçiminde bölünmüş cinsiyet kategorisi de zaten çoktan belirli bir katkıda bulunmuş olduğundan biz bir var olanı dişi veya erkek olarak tecrübe ederiz ve dişiliği ve erilliği biyolojik olarak verili kabul ederiz. Verili olan zaten çoktan bizim ona verdiğimiz, dilimizin, kültürümüzün anlamlarıyla canlanmış olarak bize verilidir" (Direk, 2007: 73).

Böylece cinsiyetin kendisinin çoktan inşa edilmiş haliyle bedeni nitelediği ve bedenin inşa dolayımıyla cinsiyetlendiği sonucuna varılır. Butler özellikle bedene yönelik maddesellik anlayışı ile tartışılmıştır. Cinsiyetin de öncesinde maddesel bir alan yoksa madde anlayışı nasıl konumlandırılacaktır? Özellikle bu eleştirilere yanıt vermeye çalıştığı *Bodies That Matter* adlı kitabında maddesellik anlayışının çerçevesini çizer. Kitabında maddeselliği ortadan kaldırmayı değil onu metafiziksel meskeninden kurtarmayı amaçladığını belirten Butler'a göre, maddesellik gösterenlerden oluşuyorsa da onu oluşturan gösterenlerin kendi maddeselliği göz önüne alınmalıdır. Cinsiyetin kabul edilen maddeselliğinin heteroseksüel matris temelli olduğuna dikkat çeker:

> "Eğer eril ve dişilin konumlarını birbirlerini dışlayan ve aynı zamanda tamamlayan bir şekilde kuran benzerlik karşıtı bu yasak olmasaydı, 'o (eril)' dişilden ayrılmazdı. Esasında eğer dişil sırası geldiği için ya da herhangi bir başka koşulda penetre edecek olsaydı, dişil olarak kalabilir miydi ve eril, farklılık üzerinden kurulmuş kimliğini koruyabilir miydi, emin değiliz. Çünkü zamirlerin bu dağılımını belirleyen çelişki karşıtı mantık, 'o'nu (erili) penetre eden, 'o'nu (dişili) ise penetre edilen şeklindeki özel konumları üzerinden kuran mantıktır. Sonuç olarak bu heteroseksüel matris olmasaydı, öyle görünüyor ki söz konusu cinsiyetlendirilmiş konumların istikrarı sorgulanabilirdi" (Butler, 2011: 81).

Böylece bedenin kendisinin cinsiyetlendirilmesinde işleyen heteronormatif temel ortaya konmuş olur. Penetrasyon merkezli bir cinsellik anlayışı aslında bedenin kendisi bunu gerektirdiği için değil tam tersine üremenin merkez alındığı bir normun bedeni anlamlandırmasıyla kendini temellendirmektedir. Beden penetre eden ve edilenin normatifliğinde maddeselleşmektedir.

Butler'ın maddesellik anlayışı üzerine Emek Çaylı Rahte'nin şu cümlelerinden faydalanılabilir:

"Normatif heteroseksüellikte beden sabit bir maddi form olarak sunulurken Butlercı çözümlemede madde bir durum değil edimdir, maddeleşme sürecinde bir edim. (…) Butler'a göre 'cinsiyet' zaman içinde zorla idealleşen bir ideal inşadır. Ancak bu, bedenin statik bir koşuluna ve değişmez bir olguya değil bir sürece işaret eder. 'Cinsiyet'in maddeleşmesi bir dizi zorlayıcı tekerrürle kotarılır. Tekerrür ise maddeleşmenin asla tamamlanmadığının göstergesidir" (Çaylı Rahte, 2010: 17).

Burada dikkat çeken bir nokta şudur; iktidarın maddeselliği inşası sürekli devam eden, tekrara/tekerrüre ihtiyaç duyan asla tamamlanmayan bir hat izler. Tam da inşa edilen bir süreç olduğu için böyledir bu ve tekrar aynı zamanda Butler'ın heteronormatif anlayışa karşı queer topluluklara önerdiği altüst ediciliğin potansiyelini taşır[5].

Butler'ın Foucault'yu takip ettiği izleğe geri dönersek Foucault'ya yönelttiği kimi eleştirilere değinmek de gerekli görünmektedir. Söz konusu eleştiriler Foucault'nun Herculine'in hazlar dünyasına söylem öncesi bir alan açması üzerinedir. Butler'a göre Foucault'nun yazdığı bu önsözde geçen bazı ifadeler, cinselliğin iktidarla eşuzamlı olduğu savı ile çelişir. Foucault, Herculine'in hazlar dünyasını "kimliksizliğin mutlu bir belirsizliği" olarak tanımlayarak bu haz dünyasını iktidar ilişkilerinin hem kurucu hem de yasaklayıcı etkisinden ayırır. Söz konusu hazlar, hazların doğrudan cinsiyeti imlemediği bir zeminde iktidarı aşar ve "ikili bir ilişki içindeki tekanlamlı cinsiyetlerin dayattığı idrak edilebilirlik çerçevesinin dışında çoğalır". İşte bu noktada Foucault'nun cinsiyetin devrilmesiyle çoklu hazların serbest kalacağını varsaydığını düşünen Butler, bunun karşı çıkılan özgürlükçü söyleme geri dönmek olduğunu belirtir. Bir yandan iktidarla koşut bir cinsellik savunulur diğer yandan ise paradoksal biçimde söylem öncesi ve cinsiyetin tahakkümünden kurtulmayı bekleyen bir libidinal çokluluktan söz edilir. Oysa Butler'a göre cinsiyet yasasının dışında kalmasıyla ortaya çıktığı düşünülen çoklu hazlar aslında yine yasa tarafından üretilir. Butler, Herculine'in hazlarını şekillendiren matrisler olarak kadın eşcinselliği adetleri ve dönemin edebi geleneklerine değinir. Hazlar ister yasa öncesi ister yasa sonrası kabul edilsin yasanın içindedirler. Herculine'in bedeni hazlarının ya da muğlâk cinsiyet kimliğinin sebebi değildir Butler'a göre. "Herculine'in kaide dışı bedeninin onun arzusunun, dertlerinin, ilişkilerinin ve itirafının nedeni olarak kavramaktansa, günlüklerde tümüyle metinselleştirilmiş bu bedeni, tek anlamlı cinsiyet üzerine hukuki söylemin ürettiği çözümsüz çiftdeğerliliğin bir imi olarak okuyabiliriz. Tek anlamlılığın yerine Foucault'nun istediği gibi bir çokluluk keşfetmiyoruz,

[5] Bu konuya " Queer Kurama Genel Bir Bakış" başlığı altında daha ayrıntılı değinilmiştir.

yasaklayıcı yasanın ürettiği bir çiftdeğerlilikle karşılaşıyoruz." Butler'a göre Foucault, Herculine'in hazlarının, içinde bulunduğu kadınlar dünyasının kadınların sevgisini kazanması emri ve ileri gitmeme yasağı ile örülmüş eşcinsel yapısı tarafından teşvik edildiğini düşünmektedir. Foucault önce kadın eşcinselliği imasında bulunsa da sonra bunu geri çekerek kimliksizliği vurgular, aksi takdirde Foucault'nun reddetme çabasında olduğu cinsiyet kavramı devreye girecektir. Foucault'nun manastırdaki kızların cinsel oyunlarını açıklarken birbirine benzer bedenlerin yarattığı kimliksizliğe yaptığı atıf, Butler tarafından hem Herculine'i yeterince betimleyememekle hem de bu cinsel oyunun yapılandırılmasında erotikleştirilmiş yasanın rolünü görmemekle eleştirilir (Butler, 2008:168-184).

Foucault'yu itirazlarıyla birlikte takip eden Butler'ın kuramsal temellendirmesinin sonucu cinsiyetin kendisinin etrafına örülmüş olan verili doğallık niteliğinin ortadan kaldırılması, cinsiyetin de toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi tarihsel, yapılandırılmış ve çeşitli olduğunun ortaya konmasıdır. Queer kuram bu temel üzerinden şekillenmiş ve ana hatlarını oluşturmuştur.

3.1.2 Queer kurama genel bir bakış

Yukarıdaki bölümde queer kuramın ne olduğunu açıklamaya yarayan kimi tartışmalara değinildi. Bu bölümde kimi zaman tekrarları içerme riski taşısa da queer kuram ana hatlarıyla çerçevelenmeye çalışılacaktır.

3.1.2.1 Tarihsel süreç

Queer'in ne olduğuna değinmeden önce tarihsel bir özet gerekli görünüyor. 60'lar ve 70'lerde A.B.D ve Avrupa'da yükselen muhalif ortam, farklı politik grupların sesini yükseltmesinde etkili olmuştur. Bu politik gruplardan biri olan eşcinsel hareketin kamusal alanda kendini gösterdiği en önemli olay ise Stonewall İsyanı'dır. New York'ta polis baskınlarının gölgesinde ayakta kalmaya çalışan bir eşcinsel barı olan *Stonewall Inn,* bu isyana ev sahipliği yapmıştır. 27 Haziran 1969 gecesi, yine düzenlenen bir baskının ardından gözaltına alınmaktan kurtulan eşcinseller barın karşısındaki kaldırımda toplanarak önce polise bozuk para ve taş fırlatır ardından da barı ateşe verirler. Ertesi gün bir önceki günü protesto etmek için daha kalabalık biçimde toplanırlar. Bir sonraki gün ise beş yüz kişi olurlar ve tarihteki ilk onur yürüyüşünü (gay pride) gerçekleştirirler. Sözü edilen kalabalığın toplanmasında 60'ların sonlarına hâkim olan politik iklimin rolü

büyüktür. Bu politik iklim sayesinde daha çok eşcinsel içinde bulunduğu baskıcı sisteme itiraz etmiş ve dönemin farklı politik grupları (kadın hareketi, savaş karşıtları, sosyalistler, siyah hareketi, öğrenciler vb.) eşcinsel harekete destek vermiştir. Stonewall isyanının uzun vadeli önemli politik sonuçları da olmuştur. Her sene tekrarlanan onur yürüyüşü ve başka şehirlerde de gerçekleştirilen anmalar, eşcinsel derneklerinin sayısındaki muazzam artış, çıkartılması başarılan ayrımcılık karşıtı yasalar ve ana akım medyada değişen eşcinsel temsilleri bu politik sonuçlar arasında sayılabilir. En önemli gelişmelerden biri de Amerikan Psikiyatri Derneği'nin 1973 yılında eşcinselliği hastalık kapsamından çıkartmasıdır (Bayramoğlu, 2011: 387-390).

80'lere gelindiğinde AIDS krizi ortaya çıkar. Bu kriz çok yönlü sonuçlar doğurur. Hem hükümetin hem de toplumun önemli bir kesiminin AIDS'in ortaya çıkışını 60'ların ruhuyla bütünleşen cinsel özgürlük dalgasına ve daha özelde eşcinsellere bağlaması ana akım eşcinsel politikalarında bir kırılma meydana getirir. Walters'a göre bu dönemde, ana akım eşcinsel örgütlerinin gizlilik ve tolerans çağrılarından kendini ayıran ve eşcinsel politikalarına daha radikal bir yön kazandırmayı hedefleyen gruplar (ACT UP ve Queer Nation gibi) ortaya çıkar. Hükümetin AIDS'in tüm toplumu tehdit ettiğini fark edene kadar hastalığa karşı yeterli önlem almaması ve eşcinsel toplumun hem hastalığa hem de kendilerine yönelen resmi/toplumsal saldırılara karşı birlikte hareket etmesinin gerekliliği politikanın farklı ve radikal düşünümlerine olanak sağlar (Walters, 2005: 7). Söz konusu gruplardan Queer Nation'un 1990 yılına ait bir manifestosunda geçen şu sözler queer anlayışın kuramdan önce aktivizmde varlık gösterdiğini ortaya koyar:

> "Queer olmak mahremiyet hakkıyla değil, kamusal olma özgürlüğü, kim isek o olma özgürlüğü ile ilgilidir. Queer olmak her gün zulme karşı, homofobiye, ırkçılığa, kadın düşmanlığına, dindar ikiyüzlülerin bağnazlığına ve kendi kendimize yönelttiğimiz nefrete karşı (kendimizden nefret etmemiz gerektiği bize özenle öğretildi) mücadele etmek demektir… Evet 'gay' harika bir kelime. Onun da bir yeri var. Ama pek çok lezbiyen ve gay sabaha kızgın ve bıkkın uyanıyorlar, neşeli (gay) olarak değil. İşte bu yüzden biz kendimize queer demeye karar verdik. Queer'i kullanmak dünyanın geri kalanının bizi nasıl gördüğünü kendimize hatırlatmanın bir yolu. Queer'i kullanmak düz bir dünyada gizli ve kenara itilmiş hayatlar yaşayan zarif ve çekici insanlar olmak zorunda olmadığımızı kendimize söylemenin bir yolu… Evet queer sert bir kelime olabilir ama aynı zamanda homofobiğin elinden çalabileceğimiz ve ona karşı kullanabileceğimiz sinsi ve ironik bir silahtır" (aktaran Çakırlar ve Delice, 2012: 15).

Bu sözlerin ifadesini tam olarak anlamak için queer'in kelime anlamını da hatırlatmakta yarar var. Queer; acayip, garip, kaçık, tuhaf, tekinsiz, bozuk, ibne gibi

anlamlara gelen bir kelime olarak queer aktivistler tarafından sahiplenilir[6] ve heteroseksüellere kendilerinin de normal olduğunu anlatma çabasındaki ana akım eşcinsel hareketten kendini ayıran bir yaklaşımı ifade etmek üzere kullanılır. Bu ayrımın kurama nasıl tamamen norm karşıtı bir temel sağladığına ileride değineceğiz.

Bu politik ayrımlarla birlikte, diğer yandan eşcinsel hareket tarafından AIDS ile mücadele için daha fazla kaynak aktarılması amacıyla politika üretilmeye başlanması, bu politikaların gerektirdiği fon bulma, eğitim programları, lobicilik gibi unsurlar sebebiyle hareketi oluşturan örgütlerin giderek kurumsallaşmalarını ve profesyonelleşmelerini sağlar (Bayramoğlu, 2011: 392). Bu dönem, ana akım ve radikal politik yaklaşımların bir karmaşasını ortaya koyar.

3.1.2.2 Kuram

Queer'in kuramsal yükselişi postmodern/postyapısalcı kuramların ortaya çıkışıyla yakından ilişkilidir. Queer kuramın ilk kullanımı literatürde genel olarak Terese deLauretis'e atfedilmektedir[7] (Birkalan- Gedik, H, 2011: 346). Kuramın ana metinleri sayılabilecek iki eser; Eve Kosofski Sedgwick'in yazdığı *Epistemology of the Closet* ve Judith Butler'ın yazdığı *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990'da yayınlanır. Elbette bu eserlerin öncesinde eserlerin kuramsal zeminini besleyen başka eserler ve 90'dan sonra literatüre katkı sağlayan bir queer araştırmalar kuşağından söz edilmelidir. Ayrıca queer aktivizmi ile queer kuramı birbirinden ayrı düşünmemek gerekir. Bu çalışma yöntemsel olarak kuramsal gelişimin ve ana hatlarının izini sürüyorsa da Delice'nin belirttiği gibi "queer'in, kuram ile uygulama veya akademi ile aktivizm arasındaki yapay ayrımı reddettiğini; mesela akademi ve bilhassa kültürel incelemeler üzerinden ciddi bir aktivizmin biçimlendirilebileceğini savunduğunu"[8] hatırlamak önemli görünmektedir.

Sosyal teorilerde postmodernist ve postyapısalcı yaklaşımların yükselişi 80'ler ve 90'ların başına denk düşer. "Büyük anlatıların" terk edilişi, birleşik ve tutarlı bir özne

---

[6] Bu sahiplenme 1960'larda siyah aktivistlerin 'nigger' kelimesini kullanmasının bir tekrarıdır (Aaron, 2004: 5).

[7] bkz. deLauretis, Terese, (1991) Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies, S. 3*

[8] http://www.ucekoloji.net/?p=183 (Erişim Tarihi 18.06.2012)

anlayışının sorgulanması, farklılık ve deneyim unsurlarının öne çıkışı ve iktidarın yalnızca baskılayıcı değil üretici olduğuna yönelik paradigma bu yaklaşımlar içinde yer alır. Söz konusu yaklaşımların ve özellikle Foucault'nun çalışmalarının queer teorinin şekillenmesindeki rolü büyüktür. Bir kimlik hareketi olarak eşcinsel mücadelenin açmazları ve politika yapmanın farklı biçimleri üzerine sürdürülen tartışmalar, yeni teorik paradigma içinde güçlü biçimde yaygınlaşmaya başlar.

Queer kuramın ayrıntılarına değinmek için yine Butler'ın bazı analizlerine yer vermemiz gerekiyor. Butler, cinsiyetin toplumsal cinsiyetten ayrı olmadığı görüşünü temel alarak ilgisini toplumsal cinsiyete çevirir. Çünkü toplumsal cinsiyet yoluyla bedenler idrak ve temsil edilebilir hale gelirler. İktidarın üreticiliği düşüncesinden hareketle iktidarın ve normun dışında hiçbir toplumsal cinsiyet ifadesini ortaya koyma imkânı yoktur. Bu yüzden söz konusu toplumsal cinsiyet ifadesinin daha derinlikli bir analizine ihtiyaç duyarız.

Butler'a göre, heteroseksüel kadın ve erkek toplumsal cinsiyetleri diğer tüm toplumsal cinsiyet ifadeleri gibi performansla ortaya konan ve tekrarla istikrarını koruyan ifade biçimleridir. Kendilerini tek norm olarak var etmek için hem bir kurucu dış'a (eşcinseller gibi) hem de ifadenin gerisindeki bir doğal öz fantazmına ihtiyaç duyarlar. Ancak tüm toplumsal cinsiyet performanslarının asla istikrarını ve bütünlüğünü sağlayamayan bir oluş hali oldukları düşünüldüğünde, heteroseksüel kadın ve erkek ifadesinin de kendi tekrarındaki yıkıcılık potansiyeli açığa çıkar.

Tekrar taklidi içerir. Ancak taklit, gerisindeki bir aslı taklit eden değil, tam da gerisinde bir asıl olduğu fantazmını oluşturan bir performans olarak düşünülmelidir. Ancak burada taklit basitçe öznenin oynamayı seçtiği bir rolü tekrar ettiği anlamına gelmez:

> "Biri olmayı, bir şey olmayı 'oynadığımı' söylemek, 'gerçekten' o biri, o şey olmadığımı söylemek değildir; bilakis, nasıl ve nerede biri, bir şey olmayı oynadığım hal, 'olma'nın yerleşikleşmiş, kurumsallaşmış, dolaşımda gözlenen ve teyit edilen halidir. Bu, benim kökten mesafe almayı başarabileceğim bir temsil değildir, zira bu, derin kökler salmış bir oyundur, psişik bakımdan sağlam siperleri olan bir oyundur ve bu 'ben', lezbiyenliğini bir rol gibi oynamaz. Tersine, 'ben', bu cinselliğin tekrar tekrar uygulanıp temsil edilişiyle, bir lezbiyen 'ben' olarak ısrarla yeniden kurulur; paradoksal bir durum olarak, oluşturduğu kategorinin istikrarsızlığını yerleştiren de işte bu, rolün tekrarlanışıdır. Çünkü 'ben' bir tekrarlama yeriysem, yani, 'ben' ancak belli bir şekilde kendini tekrar ederek kimlik görünümüne kavuşuyorsa, o takdirde 'ben', kendini tutan bu tekrarlar sonucunda hep altındaki zemini kaybedecektir" (Butler, 2007: 17-18).

Dolayısıyla amaç kimliği kuran her türlü öznelliğin gerisindeki orijinallik fikrini reddederek bunun taklide ve performansa dayalı bir kurgu olduğunu ve bu kurgunun yalnızca iradi bir öznenin seçimine dayalı bir yüzeysel maske değil, öznenin kendini kuran bir mefhum olduğunu ortaya koymaktır. Bu kuruculuk argümanında, Foucault'nun iktidarın otoriter konumundan farklı olarak ortaya koyduğu üretici yönün etkisi önemlidir. Foucault'ya göre iktidar bir noktadan diğerine yönelen doğrusal bir basınç uygulamaz, sınırlayan ve üreten bir mefhum olarak merkezsiz biçimde dağılmış çoklu bir kavramdır ve kurucu iktidarın söylemi hem sınırlandırıcı hem de altüst edici potansiyelleri içinde barındırır. "Söylem, gücün hem bir aracı hem de sonucu olabilir, fakat söylem ayrıca, gücün önünde bir engel, bir ayak bağı, bir direniş noktası ve muhalif bir stratejinin hareket noktası da olabilir" (Foucault 1980'den aktaran Butler, 2007: 5).

Diğer yandan performatif olanın neyi kapsadığı konusuna biraz daha açıklık getirmek gerekir. Butler, *Cinsiyet Belası'*na 1999 yılında yazdığı önsözde performatifin hem dilsel hem de teatral yönleri olduğu, ayrıca bu iki olgunun kesin biçimde ilişkili oldukları sonucuna varır (Butler, 2008: 31). 1991 yılında yayınlanan *Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma* makalesinde ise performatiflik kapsamında drag[9] performansları örnekler. Drag, toplumsal cinsiyetin 'doğasının' bir öykünme olduğunu gösterir. Bu yüzden yalnızca bir öykünme içinde olduğu düşünülen 'drag' performanslar ya da doğal heteroseksüel kadın ve erkeğe özendiği ya da onu taklit ettiği düşünülen tüm sapmış performans biçimleri aslında taklidin her toplumsal cinsiyet için geçerli olduğunu gösteren göstergeler olarak okunabilir. Diğer yandan Butler, Acar-Savran'ın dikkat çektiği üzere, 1993 yılında yayınlanan kitabı *Bodies That Matter'*da performatif olan ile drag'ı birbirinden ayırmaya, performatif'i daha soyut ve teorik biçimde adlandırmaya girişir. Burada performatif, drag'ın barındırdığı abartılı gösteri halinden daha çok dayatmayla kurulan bir toplumsal zemine vurgu yapar (Acar-Savran, 2004: 323).

Butler'ın öne sürdüğü yaklaşıma göre toplumsal cinsiyet ifadeleri ortadan kaldırılamaz ancak onu çeşitlendirerek doğallık varsayımının önüne geçmek, taklidi ve performansı kendi imkânları dâhilinde her türlü cinsiyet temsilinin özneyi kuran bir inşa hali olduğunu kanıtlayan bir çokluluğa çevirmek heteronormatif ikilikleri aşmanın yolu olabilir. Böylece heteroseksüel ya da eşcinsel, kadın ya da erkek, toplumsal cinsiyeti ve

[9] Karşı cinsin kıyafetlerini giyen, karşı cinse atfedilmiş şekilde davranan ve bunu çoğu kez bir gösteri kapsamında yapan kişi.

cinsellik pratiklerini kategorize eden tüm tanımların aynı söylemsel zeminin kurucu dışlama ve anlamlandırma kapsamı içinde ve birbirlerine kökten bağlı olarak kuruldukları söylenebilir. İşte queer kuramın kimlik politikalarına itirazı bu zeminden hareket etmektedir.

Queer kuramın eşcinsel hareket ve daha genelde cinsiyet ve cinsellik çalışmalarına açtığı yeni ufuğun önemli bir parçası olan kimlik politikasının eleştirisini derinleştirmeden önce eşcinsel hareket içinde kullanılan kimlik tanımlamalarının neyi ifade ettiğine kısaca yer verelim[10].

Cinsel yönelim kimlikleri şunlardan oluşur:

- Eşcinsel: Kendi cinsinden olanlara duygusal, erotik ve cinsel yönelim içinde bulunan kadın veya erkektir.
- Gey: Aynı cinsten insanların birbirlerine karşı duygusal, erotik, cinsel yönelimleriyle yarattıkları hayat tarzını tanımlamak için, eşcinsel bireyler tarafından ortaya konmuştur. Başlangıçta hem kadın hem erkek eşcinselleri kapsayan bir sözcük olmakla beraber, günümüzde sadece erkek eşcinseller kendilerini ifade etmek için kullanmaktadırlar.
- Lezbiyen: Duygusal, cinsel, erotik yönelimleri kendi cinsinden bireylere yönelik olan kadınları tanımlamak için kullanılmaktadır.
- Biseksüel: Kendi cinsine ve aynı zamanda karşı cinse duygusal, erotik ve cinsel yönelim içinde bulunan kadın veya erkektir.
- Heteroseksüel: Duygusal, cinsel ve erotik olarak karşı cinsten kişilere yönelmiş olan kadın ya da erkektir.

Toplumsal cinsiyet kimlikleri ise şu unsurları kapsar:

- Transseksüel: Hem erkek hem de kadın için geçerlidir. Kişi erkek olduğu halde kadın olmayı isteyebilir, kadın olduğu halde erkek olmayı isteyebilir. Ancak transseksüel, daha çok ruhsal eğilimler için belirleyici bir kelimedir. Kişinin davranşlarından çok iç dünyasında kendisini karşı cinsten biri gibi görmesi, hissetmesidir. Bu yüzden transseksüelleri dış görünüşlerinden

[10] Tanımlar şu yayından alınmıştır: Biliyor(mu)sun(?) Her Kadın Heteroseksüel Değildir (2007) Ankara: Kaos GL Yayınları.

belirlemek söz konusu değildir. Çünkü kendilerini karşı cinsten hissettiklerini dış görünüşlerine her zaman yansıtmazlar.

- Travesti: Daha çok dış görünüşle ve davranışlarıyla karşı cinse ait olma isteğini ifade eder. Halk arasında travesti dendiğinde daha çok "kadın kılığındaki erkekler" akla gelse de travesti kelimesi aslında hem erkek hem de kadın için geçerlidir. Travestiler, karşı cinsin eşyalarını kullanmaktan, karşı cinsin giydiği kıyafetleri giymekten, ait olmak istediği cinsin davranışlarını sergilemekten zevk alan kimselerdir.
- Transgender: Ameliyat olmuş ya da olmamış kadın veya erkeklerden biyolojik cinsiyetine ve görünümüne bir şekilde müdahale edenlerin tamamını kapsayacak şekilde, travesti ve transseksüel için kullanılan genel ifadedir.

Yukarıdaki kimlik tanımlamalarına dayalı politikalar uzun süredir eşcinsel hareketin kendini var etme, görülme ve tanınma talebi doğrultusunda sürdürülmektedir. Queer kuram ise söz konusu kimlik tanımlarıyla ilgili bir dizi soruyu gündeme taşır.

Örneğin lezbiyen kategorisi, içinde yer alan kişilerin hangisinin temsiline yönelik olarak kurulmaktadır? Gerçekten dışladığı ya da içine dâhil etmek zorunda bırakarak şekillendirdiği özneler için gerçek bir özgürlük alanından söz etmek mümkün müdür? Oysa eğer cinsel pratiklerin çeşitliliğinden söz edilecekse arzu nesnesinin cinsiyetinden bağımsız pek çok kategoriden de söz edilebilir. Buradan hareket edildiğinde cinsel pratikler öznelerin birbirleriyle kimi zaman ortaklaşıp kimi zaman ayrıştıkları arzu nesnesinin kimi zaman belirginleşip kimi zaman önemini yitirdiği çoklu bir muğlâklık sahasına dönüşür. Bu muğlâklık sahası pratiklerin çeşitliliği ile birlikte pratiklerin tek bir kişinin hayatında da çeşitlenebileceği anlamına gelir. Bu bir kişinin hayatı boyunca ve sabit bir şekilde tek bir cinsellik pratiğinden haz almak durumunda olmadığını gösterir.

Bu noktada eşcinsel hareketin ortaya koyduğu bir kaygıya değinmekte yarar var. Hareket uzun süredir arzuyu bir tercih değil yönelim olarak tanımlamaktadır. Bunun en önemli nedeni eşcinsel ve trans bireylere yönelen değişim baskısıdır. Eğer bir eşcinsel ya da trans birey arzusunu tercih edebiliyorsa bu, tercihini değiştirebilmesinin de söz konusu olduğu anlamına gelir. Bunu reddetmek çoğunlukla eşcinselliğin günah olduğunu söyleyen yaygın kanıya karşı bir savunma imkânı doğurur. Aynı zamanda patolojikleştirilmiş eşcinselliği tedavi edebileceğini söyleyen doktorlara karşı da bir

argümandır bu; eşcinsel arzuyu bireyin kendisinin seçmiyor olması, bunun aynı heteroseksüel bireylerin içinden gelen arzu gibi karşı konulmaz ve değiştirilemez bir arzu olması.

Fakat bu aynı zamanda arzunun gerisinde verili bir durum olduğunu kabul etmek demektir. Yani arzu belli nedenlere bağlı olarak kendiliğinden var olur ki bu büyük ölçüde biyolojiye dayandırılır, dolayısıyla heteronormatif arzu doğallaşmış olur. Eşcinsel arzu da bireyin engelleyemediği bir sapmaya dönüşür. Bu bakış açısının en önemli tehlikelerinden biri eşcinsel bireyi heteroseksüel çoğunluğu tehdit etmeyecek bir azınlık olmaya mahkûm etmesidir. "Biyolojik bir 'farklılık' ya da özellik olduğu sürece eşcinsellik, ancak nüfusun sayısı sabit, sınırlı bir kesimine özgü kalacak, yaygınlaşma tehlikesi göstermeyen, görece önemsiz ve zararsız bir 'özür' olarak solaklık, konuşma bozukluğu ve albinoluğun yanında yerini alabilecektir" (Fernbach'tan aktaran Acar-Savran, 2004: 244).

Kimlik politikasının bu eleştirisinin karşısında yine de kimlik tanımlamalarına duyulan ihtiyaç sıklıkla hatırlatılmıştır. Çünkü patriyarkal bir sistemde kadın kategorisini, heteroseksist bir dünyada eşcinsel kategorisini ortadan kaldırmak, bu kategorilerin görünürlüğünü, tarihini, sistematik konumunu ortaya koymanın imkânını da ortadan kaldırmak demektir. Bu konuda Butler, Gayatri Chakravoty Spivak'ın şu sözlerine atıfta bulunur:

> " Benim anladığım kadarıyla yapısöküm bir hata ifşası değildir, hele diğer insanların hatasının ifşası hiç değildir. Yapısökümdeki eleştiri, yapısökümdeki en ciddi eleştiri, fazlasıyla yararlı bir şeyin eleştirisidir, onsuz hiçbir şey yapamayacağımız bir şeyin eleştirisi" (Spivak'tan aktaran Butler, 2011: 52).

Butler'a göre, Spivak'ın belirttiği gibi politik olarak onlarsız hiçbir şey yapamayacağımız kimlik kategorilerini altüst edici bir eleştiriye tabi tutmak onu ortadan kaldırmak anlamına gelmez. Ancak politik hareketlerin, politikayı üzerine kurdukları kimlik kategorilerini kimi dışlayarak kurdukları, kimi dışarıda bırakarak bir iç tutarlılık nosyonuna kavuştukları ile hesaplaşmaları kendi demokratik potansiyelleri açısından elzemdir. Daha önce de değinildiği gibi, kimlik performansının gerisinde hakiki bir öz yoktur, bu yüzden kimliğin ortadan kaldırıldığı değil kimliğin verili bir öze dayandırılan sabit bir mefhum anlamını kazandığı heteronormatif sınırların ortadan kaldırıldığı bir politik düzlemden söz edilmelidir. Queer kuram ve politikadan bahsederken çoğu kişinin

öncelikle queer'in ne olmadığından söz etmesinin sebebi budur. Çünkü queer aslında heteronormatif olandan sapan, onu altüst etme imkânı doğuran tüm cinsiyet ve cinsellik ifadelerini kapsayacak şekilde genişleyebilir bir kavramdır. Kuramın temeli gereği, tutarlı ve tamamlanmış bir oluş halinin politikasını yapmak yerine, bir şeye (heteronormatif tanımlamalara) karşı oluşu üzerinden yayılma potansiyelini kullanan bir hat çizer. Bu, tam da kimliksizliğin politikasını yapmanın imkânını arayan bir kuram için gereklidir: olumsuzlama üzerinden kurulan bir birlik ve politika düzlemi.

3.1.3 Türkiye'de queer tartışmaları

Queer'in Türkiye'deki etkilerini anlamak için öncelikle Türkiye'deki lezbiyen, gey, biseksüel ve transgender bireylerin tarihine değinmek gerekir. Tahmin edilebileceği gibi, görünmezlik ve saklanma üzerine kurulmuş bir topluluğun tarihini araştırmak, doğru ve kapsayıcı bilgilere ulaşmak çok güçtür. Bu yüzden LGBTİ bireylerin tarihini çoğunlukla iki yönlü kaynaklardan araştırmak mümkün: devlet/ asker/ polis/toplum baskısı sonucu kayıtlara geçen ve kamuoyuna yansıyan olaylar ile söz konusu baskıya karşı örgütlenmiş mücadele tarihi. Elbette tüm bu zorluklara rağmen Osmanlı Devleti'nden günümüze, bulunduğumuz coğrafyada her zaman var olmuş eşcinselliğin izini başka kaynaklardan süren çalışmalara rastlamak da mümkün ancak bu çalışma daha sınırlayıcı olması açısından yukarıdaki iki veriyi temel alan tarihsel araştırmaları kendine kaynak edinmiştir. Bu yüzden değineceğimiz kısa tarihçe 12 Eylül 1980 darbesiyle başlayacak.

Veysel Eşsiz, *Devletin Eli, Beli, Sopası: Anlatılmamış Sürgünden 'Kabahatlere' Türkiye'de Trans Bedenin Denetimi* adlı makalesinde 12 Eylül 1980 darbesinden günümüze kadar gelen süreçte özellikle trans bireyler üzerindeki devlet baskısına değinir. Eşsiz'e göre sözü edilen kırk yıl boyunca, askeri vesayetten pragmatist liberal ekonomiye dayalı Özal hükümetine ya da günümüzün ılımlı İslam modeli AKP'ye kadar tüm iktidarlar normatif cinsiyet kalıplarını ihlal eden bireyleri değişiklikler içeren bir süreklilikte yalnızca dışlamakla kalmamışlar aynı zamanda cezalandırmışlardır.

Söz konusu cezalandırma pratiklerinin kapsamı hem geniş hem de belirsizdir bu yüzden ancak öne çıkmış bazı olaylara değinmekle yetineceğiz. Bunlardan biri 1981 yılında, devlet kuvvetlerinin kendilerine verilen "sakıncalı gördükleri kişileri Sıkıyönetim Bölgesi dışına çıkartma yetkisi"ne dayanarak "trans bireyler ve 'efemine' eşcinselleri" evlerden, sokaklardan, bar ve kulüplerden toplayarak, aktarılan tanıklıklara göre, onları önce kötü muamele ve işkenceye maruz bırakması ve ardından trenlere doldurularak

Eskişehir ve Bolu'ya sürmesidir. Sürülenlerin bir kısmı yolda trenlerden atlayarak gizli gizli İstanbul'a dönmenin yollarını arar, bir kısmının akıbeti öğrenilemez. Dönemin basın organları da bu politikaya eşlik eder. Yine Eşsiz'in örnekleriyle görüldüğü üzere, eşcinsel ve trans bireyler insan olmayan tuhaf yaratıklar gibi hem okurların merak ve fantezisine hitap edecek hem de ahlaklı olduklarını kendilerine ve etraflarına ispat edebilecekleri bir tenkit ve nefret nesnesine dönüşmelerine olanak sağlayacak şekilde sunulurlar (Eşsiz, 2012: 196) [11].

1983 yılında Özal hükümetinin iktidara gelmesinin ardından başlayan sivilleşme çabaları askerin toplumsal alandaki iktidar ve yetkisinin polise devredilmesi anlamını taşır. 1985 yılında polise başka pek çok kişinin olduğu gibi "genel ahlak ve edep kurallarına aykırı olarak utanç verici ve toplum düzeni bakımından tasvip edilemeyen tavır ve davranışlarda bulunanların da" (a.g.e. 208) parmak izi ve fotoğraflarını alma yetkisi verilir. 1986 yılında bu maddeyi de içeren kanunun iptali için muhalefetin Anayasa Mahkemesi'ne başvurmasıyla kanun iptal edilir. Bu noktada Anayasa Mahkemesi'nin verdiği iptal kararına şu notu düşmesi önemlidir: "Eğer madde sadece gerekçede belirtildiği gibi tavır ve davranışları toplum düzeni bakımından tasvip edilmeyecek nitelikte bulunan eşcinselleri kapsamış olsa idi, toplum sağlığı gözetilerek bent hükmünün haklı bir gerekçeye dayandığı söylenebilirdi" (a.g.e. 211). Ancak o dönemde genel ahlak ve edep kurallarına uymamanın kimleri kapsayacağına dair belirsizlik, dekolte giyenlerin ya da el ele tutuşan [heteroseksüel] sevgililerin de gözaltına alınıp alınmayacağına dair kamuoyunda yükselen sorular ve rahatsızlık bu iptale sebep olur.

Söz konusu iptal kararı polisin eşcinseller ve trans bireyler üzerindeki baskısını hafifletmez. Efemine erkeklerin, travesti ve transseksüellerin sıklıkla evlerden, sokaklardan, bar ve kulüplerden toplanması, karakollarda dayak ve işkenceden geçirilmesi, hastanelere kapatılması, basın mensuplarının önünde saçlarının kesilmesi hem dönemin gazetelerinden hem de döneme tanıklık etmiş kişilerin anlattıklarından günümüze ulaşan verilerdir.

[11] Bu dönemi popüler bir imge olan Bülent Ersoy'un hayatı üzerinden okumak için bkz. Ertür, B. ve Lebow, A. (2012) Şöhretin Sonu: Bülent Ersoy'un Kanunla İmtihanı, C. Çakırlar ve S. Delice (Ed.) *Cinsellik Muamması* içinde (391-426).

Tüm bu baskıların karşısında eşcinsel ve trans bireylerin de bir mücadelesi söz konusudur. Eşsiz'in aktarımına göre "polis şiddetine yönelik ilk örgütlü direniş 1987 yılında Taksim Gezi Parkı'nda başlatılan açlık grevidir. Polisin Beyoğlu'nda trans bireylerin kaldığı bir evi basıp, evdekileri demir çubuklarla dövmesinin ardından başlayan bu mücadele 17 gün sürer ve aralarında insan hakları savunucularının, yazar ve sanatçıların da bulunduğu bir grup tarafından desteklenir. Bu yıllarda başlayan toplantılar şimdilerde eşcinsel hakları mücadelesinde öne çıkan örgütlerin ilk nüvelerini oluşturur" (a.g.e. 215).

Ali Erol ise Türkiye'de LGBTİ mücadelesini anlattığı makalesinde Türkiye metropollerinde, kamusal alanda, eşcinsellikle ilgili sözlerin konuşulmasının, eşcinsellere yönelik ayrımcılıkların dile getirilmesinin 80'li yılların ikinci yarısında başladığını ifade eder. Yine de bu dönemde dile getirilen sözler eşcinsellerin kendileri tarafından değil akademide ya da medyada farklı biçimlerde ortaya konmaktadır. Eşcinsel hareketin kendi adına konuşmaya başlaması Ankara'da Kaos GL ve İstanbul'da LambdaİstanbuI örgütlerinin kurulmasıyla başlar (Erol, 2011: 434).

Benzeri şekilde Erdal Partog da LGBTİ mücadelesi ekseninde yaptığı tarihsel sınıflamada ilk dönem olarak 80'lerin sonu ve 90'ların başını işaret eder. Bu dönemde sözü edilen iki örgütün kurulması (LambdaİstanbuI 1993, Kaos GL 1994) ayrıca Kaos GL dergisinin yine aynı yılda fotokopi usulüyle çoğaltılarak dağıtılması yoluyla eşcinsellerin ilk yayını niteliğini kazanması dönemi şekillendiren olaylardır. Partog'a göre bu ilk dönemde LGBTİ bireyler bir kimlik siyaseti yapmaktan çok söz konusu kimliği oluşturma çabası içindedirler. "LGBTT[12] mücadelesinin 1993-2000 arasındaki tarihinin bir tür 'kimlik inşası dönemi' olduğunu, bu inşanın daha ziyade birey ve grup çevresinde ve içeriden bir inşa olduğunu söyleyebiliriz" (Partog, 2012: 172).

Bu dönemde polis şiddeti de hız kesmez. Öne çıkan önemli olaylardan biri 1996 yılında Habitat II kapsamında kentsel dönüşüm adıyla, travesti ve transseksüellerin polis ve ülkü ocakları işbirliğiyle Ülker Sokak'taki evlerinden temizlenmesi operasyonudur. Çoğu evlerini terk etmek zorunda kalırken az sayıda da olsa travesti ve transseksüel direniş gösterir. Bu olaylar hem translara yönelik şiddeti hem de şiddete karşı örülen bir direnişi anlatır[13].

[12] Alıntı yapıldığı için LGBTT şeklinde bırakılmıştır.

[13] Konuyla ilgili daha ayrıntılı bir inceleme için bkz. Selek, P. (2001) *Maskeler Süvariler Gacılar* İstanbul: Aykırı.

Partog'a göre ikinci dönem, 2000'li yıllardan başlayarak LGBTİ hareketin kamusal alanda görünür olmaya ve daha geniş çaplı muhalif ittifakların parçası olarak kendini konumlamaya başladığı bir dönemdir. Öne çıkan unsurlar arasında Kaos GL'nin 2001 yılında ilk kez 1 Mayıs alanına çıkması ve 2003 yılında LGBTİ hareketin savaş karşıtı yürüyüşe katılması sayılabilir. Bunun dışında hareket içinde lezbiyen kadınların varlığının ve görünürlüğünün artması hem eşcinsel teori ve pratikte erkek egemen yaklaşımların sorgulanmasının derinleşmesine hem de feminist hareketle çakışan bir politik taban yaratılmasına olanak sağlamıştır. Aynı zamanda biseksüel bireyler sayesinde derinleşen cinsel yönelim ve transgender bireylerin ortaya koyduğu cinsiyet kimliği tartışmaları hareketi derinleştirmiştir. Diğer yandan bazı eşcinsel erkeklerin zorunlu askerliğe antimilitarizm temelinden karşı çıkarak vicdani retlerini açıklamaları LGBTİ hareket ile antimilitarist hareket arasındaki bağın güçlenmesi sonucunu doğurmuştur. Tüm bu ittifaklarla birlikte LGBTİ hareket kendini bir yandan da devlete yönelik talepleri içeren bir hak söylemi içerisinde kurgulamayı sürdürmüştür.

2000'li yıllarda gerçekleşen önemli bir diğer olay ise LGBTİ derneklerinin formel yapıya kavuşmasıdır. 1993'ten 2005'e kadar LambdaİstanbuI ve Kaos GL giderek artan bir örgütlenme sürecine girdilerse de formel, kayıtlı bir yapıları yoktur. 2005'te Kaos GL bir tüzük hazırlar, kayıtlı bir dernek olmak için Ankara Valiliği'ne başvurur ve Savcılık onayı ve Valiliğin itiraz etmemesi üzerine tüzüğü kabul edilen ilk eşcinsel dernek olur. Ardından Ankara'da ikinci bir dernek, Pembe Hayat; ardından Bursa'da Gökkuşağı ve İstanbul'da LambdaİstanbuI; sonra İzmir'de Siyah Pembe Üçgen başvuruda bulunurlar (Erol, 2011: 438). LambdaİstanbuI'un dernekleşmesiyle ilgili dikkate değer bir durum söz konusudur. İstanbul Valiliği'nin LambdaİstanbuI'un ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle kapatılması istemiyle başvurmasının ardından Mahkeme kapatılması yönünde karar almış, fakat bu karar Yargıtay tarafından bozulmuştur. Yargıtay'ın bozma kararında eşcinselliğin kişilerin istekleri dışında karşı karşıya kaldıkları bir olgu olması ve derneğin tüzüğünde eşcinselliği özendirici ve teşvik edici bir maddenin bulunmaması gibi sebepler yer alır. Tuna Erdem'in tespitine göre LambdaİstanbuI, çoğunluğu tehdit etmeyen bir eşcinsel derneği olarak kaldığı sürece egemen kültürün barınmasına izin vereceği bir oluşum olarak görünmektedir. Söz konusu mahkeme kararı bir LGBTİ Derneği'nin açık kalmasına izin verir ama aynı anda radikalliği ve genişleme potansiyeli ile queer politikanın Türkiye'de yasak olduğunun bir göstergesidir (Erdem, 2012: 65).

2000'li yıllara geri dönersek, aynı yıllarda polis şiddeti yine özellikle travesti ve transseksüelleri hedef almayı sürdürür. Eşsiz'in aktarımına göre, 2000'li yılların başında kabul edilmeye başlanan uyum paketleri doğrultusunda Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nda bazı değişikliklere gidilir. Eski Ceza Kanunu'nda kabahatler arasında yer alan edebe muhalif hareketler teşhircilik adıyla tanımlanır. 'Mal ve hizmet satmak için başkalarını rahatsız etme" ve "trafiği engelleme" maddeleri de yine trans bireylere uygulanan şiddeti meşrulaştırmak için kullanılır. Eşsiz'in dikkat çektiği bir diğer konu da polisler üzerinde uygulanan "bonus sistemi" adlı puan cetvelidir. Bu puan cetvelinde tanımlanan "travesti", "bilinen bayan", "kabahatler kanunu" ve "memura mukavemet" gibi unsurlar polis memurlarına puan kazandıran suçlar olarak tanımlanmıştır. Travestiliğin suç olmadığı bir ülkede "travesti" tanımının polise nasıl puan kazandırdığı ise bilinmemektedir[14] (Eşsiz, 2012: 216).

Yine 2000'li yıllarda öne çıkan bir diğer organize şiddet olayı Ankara Eryaman'da meydana gelir. Eryaman'da yaşayan travesti ve transseksüellere gerek caddelerde gerekse evlerine baskın düzenlenerek sistematik saldırıda bulunulur. Trans bireyler linç edilip kurşunlanırlar. Mağdurların anlatımına göre yardıma çağırdıkları polis olaylara müdahale etmez. Pek çok transseksüel ağır yaralanır, yaralanıp hastaneden evine dönen transseksüeller ev baskınlarında tekrar şiddete uğrarlar. Sonuçta Ülker Sokak'takine benzer şekilde travesti ve transseksüeller Eryaman'ı terk etmek zorunda kalırlar[15].

LGBTİ bireyler üzerindeki baskı ve şiddet mekanizmasından söz ederken yalnızca trans bireylerin yaşadığı ve çok öne çıkmış resmi destekli olaylardan bahsedildiği dikkati çekmiştir. Eğer LGBTİ bireylerin gerek kendi kimliklerine özgü, gerekse parçası oldukları topluluğun tamamına yansıyan homofobik şiddet ve baskı biçimlerinin hepsine ulaşılabilse ve bunun bir özeti yapılsa bunun sonu gelmeyen bir özet olacağı ileri sürülebilir. Bu yüzden kısaca lezbiyen ve biseksüel kadınların görünmezliğinden maruz kaldıkları düzeltici tecavüzlere, geylerin dışlanma ve taciz deneyimlerinden

---

[14] Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için:

" Polisin 'bonus sistemi" soru önergesi oldu" (18.02.2012) http://kaosgl.org/*sayfa*.php?id=10647 (Erişim Tarihi 09.03.2013)

" Trans Cinsiyet Suç Değildir" (24.06.2012) http://bianet.org/bianet/lgbtit/139293-trans-cinsiyet-suc-degildir (Erişim Tarihi 09.03.2013)

[15] Konuyla ilgili bir tanıklık için: "Eryaman'da Travesti ve Transseksüellere Sistemli Şiddet" (3 Mayıs 2006) http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=113 (Erişim Tarihi 09.03.2013)

biseksüellerin yalnızca heteroseksüel rolü oynayarak toplumda kabul görmelerine, interseksüellerin bir cinsiyet kalıbına dahil olmaya zorlanmasına kadar uzanan genişlikte bir toplumsal baskı alanının varlığını hatırlatmakla yetiniyoruz.

Günümüzde LGBTİ hareketin gündemine giren queer tartışmaların Türkiye için anlamını tüm bu yaşanan deneyimler ve hareketin gelişim çizgisi ekseninde okumak gerekir. Partog'un üçüncü dönem olarak ifade ettiği "queer'le tanışma" döneminde, kimlik mücadelesini yeni yeni geliştirmeye başlamış LGBTİ hareket içinde, kimlik siyasetinin tehlikelerine işaret eden bu yeni paradigmaya karşı kimi savunmacı yaklaşımlar doğmuştur. Türkiye'nin akademik hayatında queer tartışmalarının ilk göstergelerinden biri 2004 yılında Boğaziçi Üniversitesi Eleştiri ve Kültür Araştırmaları Programı tarafından düzenlenen "Queer, Türkiye ve Kimlik" başlıklı konferanstır. Partog, bu konferansın, söz konusu savunmacı yaklaşım sebebiyle, bazı aktivistler tarafından protesto edildiğini ve küçük görüldüğünü belirtir (Partog, 2012: 175). Ancak 2010 yılına gelindiğinde hem aynı program tarafından bu kez "Queer, Türkiye ve Transkimlik" konferansı düzenlenir hem de yine 2010'da Judith Butler, Kaos GL'nin davetiyle 5. Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma'ya katılmak üzere Ankara'ya gelir. Butler'ın "Queer Yoldaşlığı ve Savaş Karşıtı Siyaset" başlıklı konuşmasına gösterilen yoğun ilgi LGBTİ hareketin queer ile söylemsel düzeyde bir yakınlık kurduğunu gösterir (a.g.e, 177). Butler bu konuşmasında queer teori üzerine yazarken sıklıkla başvurduğu "yas" kavramını daha geniş bir biçimde ele alır. Bazı bedenlerin yası tutulabilirken bazılarınınkinin tutulamaması, kolektif anlamda bir inkâr ve yas sürecinin sorgulanmasını gerekli kılar. Bu noktada queer'in anlamı yası tutulmayan tüm bedenlerin – ki kendisi bu bedenleri 'kırılgan' olarak niteliyor- ittifakı olarak genişlemelidir:

> "hangi bedenlerin veya genel olarak hangi biçimlerin, hangi kıyafetlerin ve kimin korunmaya, barınmaya, yaşamaya ve yası tutulmaya layık hayatlar olduğuna bağlı olarak bazı bedenler diğerlerinden daha kırılgan olacaktır. Bu normatif çerçeveler ne tür bir hayatın yaşamaya değer olduğunu, hangi hayatın korunmaya değer olduğunu ve hangi hayatın yasının tutulmaya değer olduğunu peşinen belirler" (Butler, 2010a: 27).

Kırılgan bedenlerin kimlere ait olduklarını ise şöyle sıralayabiliriz; ırkçılık, homofobi, göç karşıtı politikalar, mizojini ve yoksullukla karşı karşıya olan insanlar yani aslında dünyanın büyük bir kısmı. Bu noktada Butler özellikle militarizme ve devlet politikalarına karşı, uluslararası düzeyde yapılanan bir yoldaşlık halinden söz eder. Bu yoldaşlık birbirini hiç tanımamış insanlar arasında da olabilmelidir. Bu konuşmayla

birlikte, kimliğin yapıbozumunun pratikte nasıl gerçekleştirileceği ya da homofobi karşıtlığının Butler'ın önerdiği gibi nasıl savaş karşıtı bir demokrasi ittifakına evrileceği tartışmaları Türkiye özelinde de sürmektedir. Sonuç olarak, gerek cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği düzeyinde gerekse beden üzerinde daha geniş düşünülmüş bir ittifak ekseninde queer kuram ve politikanın yalnızca akademik düzeyde değil Türkiye'deki LGBTİ ve feminist hareket başta olmak üzere pek çok farklı muhalif topluluk ve örgütte önemli tartışmalar başlattığını söylemek mümkündür.

Hem Butler'ın yukarıda değinilen konuşmasında hem de konuşmanın bir parçası olduğu 5. Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma'da üzerinde durulan önemli bir nokta da buluşmadan yaklaşık iki ay önce dönemin Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanı Selma Aliye Kavaf'ın yaptığı bir açıklama olmuştur. Selma Aliye Kavaf, Hürriyet Gazetesi'ne verdiği röportajda, cinsel yönelimle ilgili soruyu şöyle yanıtlar: "Ben eşcinselliğin biyolojik bir bozukluk, bir hastalık olduğuna inanıyorum. Tedavi edilmesi gereken bir şey bence. Dolayısıyla eşcinsel evliliklere de olumlu bakmıyorum. Bakanlığımızda onlarla ilgili bir çalışma yok. Zaten bize iletilmiş bir talep de yok. Türkiye'de eşcinseller yok demiyoruz, bu vaka var" [16].

Butler'a göre Kavaf'ın devletin diliyle konuşarak eşcinselleri hasta ilan etmesi, cinsel azınlıklara yönelik suç teşkil eden eylemleri görmezden gelmeye ve reddetmeye yönelik bir ayrımcılığın parçası olarak söz konusu cinsel azınlıkların vatandaşlık haklarından yararlanamamalarıyla yakından ilgilidir (a.g.e, 24).

Buluşmadan yaklaşık iki ay sonra bu kez dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, Hatay'da yaptığı konuşmasında "Kadın-erkek fiziki olarak hiçbir zaman eşit olamaz. Bu mümkün değil. Mümkün olur mu? Erkek erkektir, kadın kadın. Ama bunlar birbirinin tamamlayıcısıdır. Her ikisi bir arada olduğu zaman birbirini tamamlar ve o zaman aile meydana gelir"[17]der. Deniz Kandiyoti'ye göre Başbakanın bu sözlerini içinde bulunduğumuz ataerkil değişim süreci içinden anlamlandırmak gereklidir. Kandiyoti, Serkan Delice tarafından yapılan bir röportajında günümüz Türkiye'sinde babanın tahakkümünden ve geleneksel yetki ilişkilerinden bir ölçüde kurtulmuş yeni kuşak bir erkek kitlesinden söz edilebileceğini belirtir. Ancak bu kitle aynı zamanda göreceli olarak

[16] http://www.hurriyet.com.tr/pazar/14031207.asp (Erişim tarihi 12.06.2012)

[17] http://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-erkek-erkektir-kadin-kadin,7PFoaSIhWk6dkx4rzTEsng (Erişim tarihi 12.06.2012)

daha çok imkâna ve hakka sahip olan ya da olmayı talep eden bir kadın kitlesiyle karşı karşıyadır. Bu durum bir kriz yaratmaktadır ve kadınlara yönelik artan erkek şiddetini egemen kurumların çatırdamasının bir sonucu olarak okumak mümkündür. Kandiyoti bu noktada eril restorasyon olarak nitelediği bir kavrama başvurur ve kavramı şöyle açıklar: "eskiden sorgusuz sualsiz ellerinde tuttukları güç ve yetkileri kaybeden erkeklerin onları geri kazanmak için toplumu yeniden düzenleme çabaları" (Delice, 2012: 153). Bu noktada başbakanın sözleri, egemen kurumların sağlamlaştırılması amacıyla kadınları ve erkekleri geleneksel rollerine geri çağıran bir niteliktedir. Delice ise bu sözleri de içeren egemen anlayışın LGBTİ bireyler için de tehdit edici olduğuna dikkat çeker (a.g.e, 158). Kavaf'ın eşcinselleri patolojikleştirmesi ve Erdoğan'ın kadın ve erkeğin yaratılıştan farklı oldukları düşüncesine yaptığı vurgu söz konusu krizin eşiğinde daha da anlamlı hale gelir. Egemen kurumlar yalnızca kadınlar için değil LGBTİ bireyler için de sarsılmakta, kurumların ihtiyaç duyduğu kadın ve erkek toplumsal cinsiyet rolleri bulanıklaşmaktadır[18].

Bu veriler queer kuramın batı ve A.B.D ekseninden çok daha farklı bir siyasal ve toplumsal zeminde, Türkiye şartlarında düşünülmesi gerektiği sonucunu doğuruyor. Bu yüzden queer kuramın Türkiye tartışmalarında önemli meselelerden biri de batı kökenli bir terim ve kuramın başka coğrafyalarda nasıl bir etki bırakacağı üzerinedir. Türkiye'deki heteronormativite karşıtı birey ve hareketler queer kuramı kendi toplumsal koşul ve deneyimleriyle birlikte nasıl düşünebilirler?

Judith Butler, 2010'da Kaos GL Dergisi'ne verdiği röportajda queer teriminin farklı coğrafyalara nasıl ithal edildiğine ilişkin soruyu, queer'in gezinen bir terim olduğunu düşündüğünü söyleyerek yanıtlar. Butler'a göre,

> "yazılan bir bağlamda işe yarıyorsa, (...) eğer öngöremediğimiz sebeplerden dolayı ortamına uyduruluyorsa, işte o zaman tam bir 'ithal ürün' olmuyor ve kendi hayatını sürdürmeye başlayan bir terime dönüşüyor. Herhangi bir terim için de geçerli olduğu gibi, metalaştırılmaya ve normalleştirilmeye açıktır; bu nedenle, hakkında eleştirel düşünülmelidir. Bir kutlama mevkii değildir bu terim" (Öztop, 2010: 15).

[18] Her ne kadar söz konusu alıntılar 2010 yılına ait olsa da, egemen kurumların ve geleneksel kadın-erkek rollerinin devlet düzeyinde sağlamlaştırılma çabasının devlet politikalarının günümüzdeki işleyişinde de devam ettiğini söylemek mümkün. Aile kurumuna yapılan vurgu, 3 hatta 5 çocuk istemi, kadınları öncelikle anne olarak tanımlama gayreti ve kürtaj tartışmaları bu işleyişin gündeme gelen parçalarından bir kaçı.

Butler'a göre kavramların uluslararası çevirisi çevrilen dilde başka bir gerçekliğin içinde başka yönlere evrilir. Aslında bu görüşte tam da queer'in kendisinin sabitliğin tehlikelerini işaret eden yapısının kuramsal yönteme aktarılışını görmek mümkündür. Butler'ın queer teriminin yöntemsel olarak da değişimlere açık biçimde kurgulanabileceğini söylemesi, bir başka röportajında "evrensel kuramlara karşı olduğunu ve evrensel bir kavrayışa ulaşacaksak bunun zaman içinde, hareketler arasında hiçbir dilin egemen dil olarak geçerli olmadığı bir dizi çeviriden geçerek ve mücadelelerimizi var olan iktidar alanlarıyla kolektif bir tarzda ilişkilenmeye çalışarak olabileceğini" (Özakın, 2010: 24) belirtmesiyle tutarlı görünmektedir. Queer'in eleştirdiği dışlayıcı kategorizasyon yaklaşımına yöntemsel olarak da düşmemek gerektiğinin altının çizilmesidir bu. Queer kendi içinde genişlemelere, çarpıtmalara, dönüşümlere açık olduğu kadar farklı coğrafyalarda farklı görünümler almaya da açık bir terim olarak konumlanmalıdır.

3.2 Queer Kuram ve Sinema

Queer kuramın ortaya çıkışı ve gelişiminden etkilenen alanlardan biri de sinema olmuştur. Sinemaya yönelik queer tartışma ve müdahalelerin çok yönlü olduğunu söylemek mümkündür. Bu çok yönlü alan, ana akım ve klasik filmlerin yeniden okunmasından LGBTİ filmlerinin queer eleştirisine, queer kuramın ve aktivizmin bir ürünü olan Yeni Queer Sinema[19] akımından günümüzün queer yapımlarına, queer kuramı besleyen politik, felsefi ve psikanalitik tartışmaların sinemanın kendi mekanizmasına ilişkin ortaya koyduğu saptamalardan izleyicinin konumuna dair yarattığı tartışmalara kadar uzanır. Bu bölümde queer kuram ve sinema ilişkisine dair söz konusu çok yönlü alanın bir çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır.

3.2.1 Sinema ve eşcinsellik[20]

Queer kuram ve sinema ilişkisine değinmeden önce başta A.B.D. sineması olmak üzere eşcinsel temalı filmlerin tarihine kısaca yer vermek gerekli görünmektedir. Elbette

[19] Metnin devamında kısaca YQS olarak adlandırılmıştır.

[20] Eşcinsel sinema tarihi yazınının önemli bir kısmı, bölümde de belirttiğim gibi büyük oranda sansürle beraber işleyen üstü kapalı anlam ve kodları çözmeye dayanmaktadır. Filmleri çok anlamlı olarak okuma yöntemi bir filmin ne derece homofobik olduğu ya da normatif kalıpları aşındırdığı/sarstığı konusunda farklı görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Benim bu tarihçeyi özetlerken adı geçen tüm filmleri izleme imkânım olmadı. Zaman zaman referans

LGBTİ temalı filmlerin tarihi yalnızca A.B.D., İngiltere ve Avrupa sinemasına değinilerek tamamlanamaz. Ancak dünya sineması ölçeğinde bir özet temelde queer kuram ve sinema ilişkisi üzerinde durulacak bu bölümün sınırlarını aşmaktadır. Bu yüzden özellikle YQS akımına tarihi birikim sağlamış ülkelerin LGBTİ filmlerinin bir tarihçesi özetlenmiştir.

Tüm ülke sinemalarında olduğu gibi A.B.D., İngiltere ve Avrupa sinemasında da eşcinsellik – birbirlerine kıyasla az ya da çok- bastırılmış ve sansürlenmiş bir tarihe sahiptir. Bu yüzden sinema tarihine yönelik eşcinsel okumalar açık temsiller dışında üstü kapalı imaları ve şifreleri çözmek konusunda da önemli bir çaba harcamıştır. Morris'e göre bu okumalar şifreli queer motiflerin peşinden ve her zaman şüpheli bir alanda yapılmaktadır (Morris, 2007). Bu sınırlılıklar ışığında, *The Gay Brothers* (William Dickson, 1895) filminde yer alan iki erkeğin dans ettiği sahnenin A.B.D. sinemasının ilk eşcinsel temsili olduğu söylenir (Davies, 2010: 23). Avrupa sinemasında ise 1919 Almanya yapımı *Başkalarından Farklı* (*Anders Als Die Anderen,* Richard Oswald) eşcinselliği politik bağlamda gündeme getiren ilk film olarak nitelendirilmiştir. Bugün Nazilerin imhasının ardından yalnızca tek kopyası kalmış olan film, eşcinsel hak ve özgürlüklerini bir dava haline getirir (Ulusay, 2011:2-3). A.B.D.'de sinemanın ilk dönemlerinde ortaya çıkan en temel ve görünür eşcinsel tiplemesi sissy[21] olarak tanımlanır. Bu tipleme, eşcinselliğin bir güldürü ve alay unsuru olarak sessiz komedilerden bu yana anlatılara dâhil edilmesini sağlamıştır. Sesli sinemaya geçişle birlikte 1930'lar Davies'e göre söz konusu tiplemenin daha da klişeleşmesini sağlamıştır (Davies, 2010: 26). Morris ise aynı tiplemelerin, yine 1930'larda, her ne kadar anlatı içinde marjinalleştirilse de, kadın ya da erkek efendisine/patronuna nasıl davranacağını, giyineceğini ve hatta heteroseksüel ilişkide nasıl başarı kazanacağını göstermesiyle bir güç ortaya koyduğu saptamasını yapmaktadır (Morris, 2007). Bu konuda örneklenen filmlerden bazıları şunlardır; *The Gay Divorcee* (Mark Sandrich, 1934), *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935), *Our Betters* (George Cukor, 1933).

---

verdiğim yazarların film hakkındaki yargılarını – kaynakça göstererek- metne taşıdım. Ancak bunu yaparken kimi okurun sözü edilen herhangi bir filmle ilgili metne taşınan yargıya (filmin olumlu ya da olumsuz temsiller içermesi, homofobik olması ya da olmaması gibi) katılmama ihtimalini saklı tuttuğumu belirtmek isterim.

[21] Morris'in metninde geçen ve hanım evladı, muhallebi çocuğu gibi anlamlara da gelebilen bu kelime en uygun olarak kadınsı erkek olarak çevrilebilir gibi görünüyor. Diğer yandan Davies'in kitabının Türkçe çevirisinde aynı arketip "kırıtık" olarak çevrilmiştir.

Diğer yandan *Morocco* (Josef von Stenberg, 1930) filminde Marlene Dietrich'in söylediği şarkıyı bir kadını öperek bitirmesi, Alman yapımı *Maedchen in Uniform*'un (Leontine Sagan, 1931) A.B.D'de gösterime giren ilk lezbiyen film olması, *Queen Christina* filminin (Rouben Mamoulian, 1933) üstü kapalı bir lezbiyenlik barındırması lezbiyenliğin sinema tarihinin ilk dönemlerindeki yerine ilişkin önemli noktalardır (Davies, 2010: 25).

1930'ların ortalarında yürürlüğe giren Hays Yönetmeliği ile Hollywood önemli ölçüde sansürlenmiştir. Bu sansürün bir sonucu olarak eşcinsel imalar da daha fazla gizlenmek zorunda kalır. Böylece sissy tiplemesi yerini özellikle *Tea and Semphaty* (Vincente Minnelli, 1956) filmiyle örneklenen intihara meyilli ve trajik genç adam arketipine bırakır. Diğer yandan katil ve cani eşcinsel imgesi de sinemada varlık bulmuştur. Ulusay, eşcinselliğin güldürü filmlerinde bir alay unsuru olarak kullanılması gibi özellikle 1930'ların korku ve gerilim filmlerinde kaygı ve korku yaratan bir metafor olarak kullanılmasına dikkat çeker. Her iki türde de abartıya dayalı ve kurallara uygun yaşamanın önemini gösterecek basmakalıplaştırmalara ihtiyaç duyulmakta, dışarıda bırakılanın tuhaf ve ürkütücü niteliğinden faydalanılmaktadır (Ulusay, 2011:3). Davies ise katil/cani eşcinsel imgesine *Dracula's Daughter* (Lambert Hillyer, 1936), Alfred Hitchcock'un iki filmi, *Rope* (1948) ve *Strangers on a Train* (1951) ile şeytani butch[22] kadınlara yer veren *Caged* (John Cromwell, 1950) gibi filmleri örnek göstererek (Davies, 2010: 26) yine de Hitchcock'un *Rope* yoluyla sansüre karşı hünerli bir yol izlediğini öne sürer ve aynı dönemde Avrupa'nın A.B.D.'ye kıyasla eşcinsel temalı filmler konusunda önemli ölçüde özgür olduğundan söz eder. Bu duruma İtalyan yapımı *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942) ve Fransız yapımı *Orphee* (Jean Cocteau, 1950) filmlerini örnek gösterir. Bu durumun tek istisnası ise uzun süre gizli kalan Fransız yapımı *Un Chant d'amour* (Jean Genet, 1950) filmidir (a.g.e, 27).

Tüm bu tiplemeler ve ötesindeki eşcinsel imalar 1960'lara kadar yoğun bir sansürün gölgesinde kalmıştır. Çoğu filmin eşcinsellik belirtisi taşıyan sahneleri kesilmiş, geriye kalanlar seyircinin sezgi yeteneğine bırakılmıştır. Dönemin eşcinsel oyuncuları da yönelimlerini gizlemek, gerçek olmayan heteroseksüel ilişkiler ya da evlilikler yoluyla haklarında çıkan dedikoduların önünü kesmeye çalışmak zorunda bırakılmışlardır.

[22] Kabaca bir tanımlamayla erkeksi lezbiyen.

Düzmece bir evlilik yapan dönemin yıldızlarından Rock Hudson, daha sonra eşcinsel deneyimleri olduğunu kabul eden Marlon Brando, genç yaşta ölen ve efsaneleşen James Dean, Hollywood'un ünlü aktörlerinden Montgomery Clift ve Clifton Webb gibi isimler buna örnek gösterilebilir. Diğer yandan James Dean'in *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Rey, 1955) filmindeki rol arkadaşı Sal Mineo eşcinsel yaşam tarzını açık biçimde sürdüren ilk Hollywood yıldızı olmuştur (a.g.e, 30).

1961'de Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin Yapım Yönetmeliği'nde değişiklik yaparak "dönemin kültür, ahlak ve değerlerini korumak kaydıyla eşcinsellik ve diğer cinsel sapkınlıkların özenli, sağduyulu ve sınırlı biçimde ele alınabileceğini" ilan etmesiyle sansür bir miktar azalır. Bunun bir sonucu olarak da eşcinsel temsillerin sayısı artar. Ancak yine de eşcinsel karakterler büyük oranda kötü, deli ya da intihara meyilli olarak gösterilmeye devam edilmiştir. Ulusay'ın aktardığı verilere göre, "ABD ve Britanya'da 1961 ile 1967 arasında gerçekleştirilen 32 filmde, belli başlı eşcinsel karakterlerin 13'ü intihar etmekte, 18 eşcinsel de filmlerdeki başka karakterler tarafından öldürülmektedir. Bu grupta, geriye kalan tek eşcinsel karakter olan, *Drum* (Steve Carver, 1976) adlı filmdeki çiftlik sahibi ise hadım edilmektedir" (Russo'dan aktaran Ulusay, 2011:3). Bu dönemde sissy tiplemeler de varlığını sürdürmüştür.

Diğer yandan yine aynı dönemde, ordudaki bastırılmış eşcinselliğe değinen *Parıltılı Gözler* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967) ve *Çavuşun Sırrı* (*The Sergeant*, John Flynn, 1968)'nın çekilmesi, tartışma yaratan İngiltere yapımı *Bir Tadım Bal* (*A Taste of Honey*, Tony Richardson, 1961) ve *Victim* (Basil Dearden, 1961) filmlerinin A.B.D.'de gösterime girmesi, (a.g.e.:5) yine aynı yıl dönemin önemli üç "queer" avangart filmi; *Scorpio Rising* (Kenneth Anger*), Flaming Creatures* (Jack Smith) ve *Christmas on Earth* (Barbara Rubin)'un çekilmesi ve avangart sanatçılardan Andy Warhol'un cinsellik konusundaki çalışmaları öne çıkmaktadır. 1966 yılına gelindiğinde ise Yapım Yönetmeliği sansürcü etkisini bütünüyle yitirmiş ve *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) Oscar tarihinde "En İyi Film Ödülü"nü alan ilk eşcinsel temalı film olmuştur (Davies, 2010: 64-75).

1970'lerde, çalışmanın 1. Bölümünde değinilmiş olan 1969 Stonewall İsyanı'nın mücadeleci ruhunun büyüdüğü politik ortam daha olumlu ve çeşitli eşcinsel temalı filmlerin yapılmasını mümkün kılmıştır. Morris'e göre Stonewall'dan önce çekilmiş olan çığır açıcı lezbiyen filmi *The Killing of Sister George* (Robert Aldrich, 1968) dönemin

isyankâr ruhu açısından Stonewall'ın bir başlangıç olmaktan çok bir doruk noktası olduğunu gösterir (Morris, 2007). Dönemin önemli filmleri arasında kendinden nefret etme endişesini fazla taşımasıyla eleştirilse de A.B.D.'deki geylerin yaşam ve mücadelelerini olağan biçimde ekrana taşıdığı düşünülen *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970), eşcinselliği yetişkin bir tutum olarak ele alan *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) ve *Sunday Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971), önemli bir gişe başarısı elde eden ve En İyi Orijinal Senaryo Oscar'ını alan, erkek sevgilisinin cinsiyet değiştirme ameliyatını sağlayabilmek için banka soyan bir hırsızı konu edinen *Köpeklerin Günü* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975), İngiltere yapımı sarsıcı bir eşcinsellik anlatısı olan *Sebastiane* (Derek Jarman, 1976), bir bilimkurgu ve müzikal parodisi *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), eşcinsel sinemanın ünlü drag queen'lerinden Divine'ın[23] rol aldığı John Waters filmleri *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) ve Divine'sız *Desperate Living* (1977), Fransız komedisi *Çılgınlar Kulübü* (*La Cage aux Folles*, Edouard Molinaro, 1978) (Davies, 2010: 94-103) ile yine Avrupa'dan Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder'in eşcinsellikle ilgili ilk filmi *Fox ve Arkadaşları* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975) (Ulusay, 2011:6) sayılabilir.

80'lerin ilk yarısında A.B.D. sineması, büyük oranda eşcinsel karşıtı olduğu söylenmekle birlikte tartışmalara neden olan *Devriye* (*Cruising*, William Friedkin, 1980) ve *Partners* (James Burrows, 1982) ile homofobik olduğu konusunda genel olarak uzlaşılan *Windows* (Gordon Wills, 1980), gibi filmlerle birlikte olumlu lezbiyen temsiller içeren ve gişede başarı kazanan *Personal Best* (Robert Towne, 1982) ve *Silkwood* (Mike Nichols, 1983) gibi yapımlara sahne olur (Davies, 2010, 135-138; Ulusay, 2011:7).

80'ler aynı zamanda AIDS'in ortaya çıktığı yıllardır. Reagan hükümetinin uzun süre meseleye sessiz kaldığı, hastalığın yalnızca eşcinselleri tehdit ettiğinin düşünüldüğü ve bu yüzden yeterli müdahalede bulunulmadığı dönemde A.B.D.'deki bağımsız filmlerin oluşturmaya başladığı bir AIDS sinemasından söz etmek mümkündür. *An Early Frost* (John Erman, 1985) ve *As Is* (Michael Lindsay- Hogg, 1986) gibi ilk örnekler beyaz orta sınıf geylerin AIDS'le mücadelesini çoğu kez fazlasıyla duygusal ve hazin bir tarzla seyirciye aktarmışlardır. İlk AIDS sinema filmi olarak görülen *Buddies* (Arthur J. Bresson Jr., 1985) ve hastalığı eşcinsel hayatın yalnızca bir boyutu olarak gösteren

[23] Drag Queen, kadın kılığında drag performans sergileyen kişi anlamına gelir. Divine hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Davies, Steven Paul. (2010) Eşcinsel Sineması Tarihi (124-126)

Parting Glances (Bill Sherwood, 1986) AIDS sinemasının daha olumlu örnekleri olarak nitelendirilir (Davies, 2010: 140).

80'lerin ikinci yarısında A.B.D.'de olumlu eşcinsel temalı filmler ise yine bağımsız yapımlar arasından çıkmıştır; düşük bütçeli siyah beyaz bir film olan *Mala Noche* (Gus Van Sant, 1985), yine küçük bir yapım şirketi tarafından piyasaya sürülen *Torch Song Triology* (Paul Bogart, 1988), *Parting Glances* (Bill Sherwood, 1986), *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985), Brezilya-ABD ortak yapımı *Örümcek Kadının Öpücüğü* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985) gibi (Davies, 2010: 145, Ulusay, 2011:7).

80'lerde Avrupa ve İngiltere sinemasında da eşcinsellik üzerine oldukça önemli eserler ortaya çıkmıştır. Bu eserler arasında ilk olarak, bir Jean Genet uyarlaması olan Almanya yapımı *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982), İspanya yapımı *Law of Desire* (Pedro Almodovar, 1987), İngiltere'de *The Dresser* (Peter Yates, 1983), ırklararası bir eşcinsel aşkı anlatan *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985), sınıflararası bir eşcinsel aşkı anlatan *Maurice* (James Ivory, 1987) on yedinci yüzyıl İtalyan ressamı Michelangelo da Caravaggio'nun hayatını referans alan *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) sayılabilir (Davies, 2010: 141-143).

90'lara gelindiğinde ise Yeni Queer Sinema olarak adlandırılan bir akım karşımıza çıkmaktadır. Sıradaki bölümde bu akımın genel özelliklerine değinilmiştir.

3.2.2 90'lar ve Yeni Queer Sinema akımı

Queer teorinin gelişimiyle paralel olarak ortaya çıkan bir sinema akımı Yeni Queer Sinema olarak adlandırılır. Bu bölüm söz konusu akımın tarihçesini ve genel karakteristik özelliklerini çerçevelemeyi amaçlamaktadır.

3.2.2.1 Karakteristik özellikler ve tarihçe

Yeni Queer Sinema akımını tanımlamadan önce queer film çalışmaları ekseninde bir çerçeve çizmek, 90'ların başında queer kavramı ve gelişiminin gerek akademik gerek aktivizm alanında yarattığı etkiye paralel olarak sinema alanında bulduğu çok yönlü karşılığa ilişkin tartışmalara değinmek gereklidir. Queer tartışmalarının kendisinin hem LGBTİ tarihin bir evresi, bu tarihsel birikimin bir ürünü hem de bu tarihin konumladığı eşcinsellik anlayışına bir itiraz ve bu anlayışı altüst etmeye yönelik bir çaba olması gibi, queer filmler de bir yandan bu tarihsel geçişliliği barındıran bir yandan da geçişliliği

bambaşka bir yöne evrilten örnekler çerçevesinde düşünülmelidir. Bu noktadan hareketle queer film çalışmalarının kapsamına giren alanları Ulusay şöyle özetlemektedir;

> "Queer kuramdan alınan kültürel analiz modelinden yararlanarak sinemanın heteroseksüel olmayan cinselliklerle ilişkisinin araştırılması, bu arada 'gey ve lezbiyen sinema' kavramının da sorgulanması", "gey ve lezbiyen temsillerinde değişen koşullar", "sinema tarihinde farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde popüler sinema, 'sanat sineması' ve 'avant-garde' gibi kategorilere ait yapımlarda karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili temsillerin, açık ya da örtük imaların, uylaşımların, heteroseksüel ya da eşcinsel sinemacıların filmleri arasındaki benzerlik ya da farklılıkların analizi", "heteroseksüel merkezli sinema kültürünün queerleştirilmesi anlamına gelen kemp (camp) aracılığıyla Hollywood filmleri ve onların abartılı karakterleri ve durumlarının hem önemsenip hem hicvedilmesinin yarattığı alımlama pratikleri" ve "heteroseksüel-eşcinsel ikiliği içinde yaftalanmaya direnen yeni bir kuşağın insanlarının (ve yaptıkları filmlerin) tanımlanması" (Benshoff ve Griffin 2004'ten aktarımlarla Ulusay, 2011: 8-9).

Queer film çalışmalarının eşcinsel sinema tarihi ile queer kuramın açtığı yeni olanakları kapsayan daha geniş yapısı yanında YQS daha belirli bir alana işaret eder. YQS tanımlaması ilk olarak B. Ruby Rich tarafından ortaya atılmıştır. 1992 yılında *Sight&Sound* dergisinde yayınlanan *New Queer Cinema* makalesinde Rich, *Temel İçgüdü* (*Basic Instinct,* Paul Verhoeven, 1992) ve *Edward II* (Derek Jarman, 1991) filmlerinin New York'da aynı zamanda gösterime girmesi, Yeni Yönetmenler/Yeni Filmler Festivali'nde queer filmler *The Hours and Times* (Cristopher Münch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992) *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ve *R.S.V.P.*'nin (Laurie Lynd, 1991) ilk gösterimlerinin yapılması ve San Francisco Gey ve Lezbiyen Festivali'nin 16 yıllık tarihindeki en büyük başarısına ulaşmasından söz ederek queer filmlerin yükselen başarısına vurgu yapar. Bir önceki yılın iki önemli bağımsız queer filmi olan *Poison* (Todd Haynes, 1991) ve *Paris is Burning* (Jennie Livingstone, 1990)'e de değinen Rich'e göre yeni queer film ve videoların ortaklaştıkları tek bir estetik anlayış, strateji ya da kaygı yoktur. Ancak *Homo Pomo* olarak adlandırılabilecek bir ortak tarzdan söz etmek mümkündür: Bu tarzda pastiş, ironi, toplumsal olarak inşa edilmiş tarihin yeniden ele alınması, kimlik politikalarına eşlik eden hümanist yaklaşımların kırılması söz konusudur. Tüm filmler saygısız, enerjik, minimalist ve bir yandan da aşırıdırlar. Ayrıca hepsi hazla doludur (Rich, 1992: 31-32).

Aaron ise 1990'ların başlarında festivallerde önemli başarı kazanmış bir queer film dalgasının YQS olarak adlandırıldığını belirterek bu dalganın öne çıkan yapımlarını şöyle sıralar: *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon*

(Tom Kalin, 1992), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1990), *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1991), *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *Khush* (Pratibha Parmar, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992). Ayrıca Sadie Benning, Cecilia Dougherty, Su Friedrich, John Greyson ve Monica Treut'un yapımları. (Aaron, 2004: 3) Kimlik politikalarına paralel olarak şekillenmiş eşcinsel ve cinsellik temsillerinin yıkıcı bir eleştirisi olarak queer sinema anlayışının sinemacılara açtığı olanakları anlamak açısından Aaron'un YQS'ye dâhil ettiği yönetmenlerden biri olan Derek Jarman'ın şu sözleri önemlidir: " Queer bana demokratik bir kelime olarak görünüyor. Hissettiğim ilk şey queer'in erotik olduğu – erkek arkadaşlarımızla değil 'partnerlerimizle' yaşadığımız steril dünyaya cinselliği geri koyuyor. Daha önce hiç söylemediğim şeyleri söyleyebilirim" (Jarman, 1992: 34).

Elbette daha önce söylenmemiş şeyleri söylemeyi denemiş yönetmen ve filmlerden söz etmek mümkündür. Yeni Queer Sinema adlandırması eski bir queer sinema olup olmadığı sorusunu akla getirir. Bu konuda YQS'yı besleyen öncüller olarak Jean Cocteau, Maya Deren, James Brughton, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder, Jean Genet, Jack Smith gibi isimler öne çıkmaktadır (Ulusay, 2011: 10).

Yeni queer filmleri birbirine bağlayan en önemli özelliğin başkaldırı olduğunu belirten Aaron, YQS'nın karakteristik özelliklerini şöyle özetlemektedir:

- Filmler yalnızca LGBTİ topluluğun sesini ekrana taşımakla kalmaz, bu topluluğun içindeki alt gruplara da odaklanır. *Tongues Untied* ve *Young Soul Rebels* filmlerinin siyah geyleri, *My Own Private Idaho*'nun erkek fahişeleri, *Paris is Burning*'in New York'ta yaşayan gey ve transseksüel Hispanik ve Latin gençliği anlatması gibi.

- Filmler karakterlerinin hataları ve hatta suçlarıyla ilgili özür ya da pişmanlık ifade eden bir yaklaşım benimsemezler, olumlu imgeler kullanmaktan kaçınırlar. *Swoon*, *Poison* ve *The Living End*'in kriminal ve (homo)erotik şiddeti güzelleştirmesi gibi.

- Filmler geçmişin, özellikle homofobik geçmişin kutsallığına meydan okurlar. Görmezden gelinen eşcinsel arzuyu tekrar işin içine sokarak bazı tarihi ilişkileri perdeye taşırlar. İngiltere Kralı II. Edward'ın Gaveston'la yaşadığı eşcinsel ilişki (*Edward II*), Beatles üyesi John Lennon ve menajeri Brian Epstein arasındaki erotik çekim (*The Hours and Times*), 14 yaşındaki Bobby Franks'i öldüren iki öğrenci olan Leopold ve Loep'in

hikâyesinin ve bu hikâyeyi konu alan Hitchcock'un *Rope* (1948) filminin katillerin eşcinselliğini de ortaya koyan yeniden anlatımı (*Swoon*) gibi.

- Filmler biçim, içerik ve tür açısından var olan sinemasal uzlaşıya meydan okur. Sadie Benning'in deneysel ve iddialı kısa filmleri, John Greyson'un *Zero Patience*'da (1993) alışılmadık şekilde AIDS ve müzikali bir araya getirmesi ve geleneksel film pratiklerini altüst etmesiyle anılması gibi.

- Filmler çeşitli yollarla ölüme meydan okurlar. *Swoon* ve *The Living End*'in iç karartıcılığa direnen neşeli katilleri gibi. Ancak en önemli meydan okuma AIDS'e meydan okuma yoluyla gerçekleşir (Aaron, 2004: 3-5).

3.2.2.2 Yeni Queer Sinema ve AIDS

AIDS süreci YQS dalgası açısından son derece önemli ve belirleyici bir etken olarak görülür. Hastalığın queer teori ve aktivizm üzerindeki etkisi[24] video ve sinema alanında da geçerlidir. Pearl, AIDS ile mücadele eden aktivistler için medyanın öneminden söz eder: Aktivistler, insanları HIV, AIDS ve enfekte olmuş kişiler hakkında yanlış ve eksik bilgilendiren ana akım medyaya karşı kendi videolarını çekmeye başlamışlardı. Bu videoların çekilmesinde gelişen yeni video teknolojisiyle birlikte ekipmanların ucuz ve ulaşılabilir hale gelmesinin de önemli payı vardı. Videolarda hükümetin oluşturması gereken ama oluşturmadığı bir bilgi ağı insanlara aktarılmaya çalışılıyordu; HIV'le yaşama deneyimlerinin gerçekçi hallerini ekrana taşımak, kişilerin kendilerini ve başkalarını HIV enfeksiyonundan nasıl koruyabileceğini öğretmek, AIDS krizinin sessiz topluluklarına bir ses ve toplumsal bir imge sağlamak, hastalığın nasıl bulaştığını anlatmaktan da öte sağlık hizmetlerine nasıl ulaşılacağı ve hastalık ya da dışlanma yüzünden birinin haklarından mahrum kalması durumunda ne yapılması gerektiği konusunda insanları bilgilendirmek gibi. Video aktivizmi olarak adlandırılan bu işlerin bir faydası da protestolar sırasında polislerin yaptıkları hak ihlallerini belgeleme

[24] Aaron, AIDS aktivizmi süresince kimlikleri aşan bir özdeşleşme halinin, AIDS'in queer teoriyi etkilemesindeki önemine değinir. Bunun bir örneği olarak AIDS'e karşı doğrudan eylem grubu ACT UP üyelerini queer arketipler olarak görür. Gey bir arkadaşının tedavisi için mücadele eden heteroseksüel bir kadın ya da HIV pozitif siyah annelerin sağlık erişimi için uğraşan beyaz bir lezbiyen gibi. AIDS aktivizmin queer olmasını zorunlu kılan da budur (Aaron, 2004: 6-7).

fırsatı sunmasıydı. Özetle o dönemde, çok yönlü bir alternatif AIDS medyası oluşmaya başladığından söz etmek mümkündür (Pearl, 2004: 23-26).

Diğer yandan queer sinemacılar da AIDS krizi ve sağ kanattan gelen homofobik saldırılara karşı imaj üretimi yoluyla mücadele etmişlerdir. (Taubin, 1992: 37) Söz konusu sinemacıların bir kısmı yukarıda değinilen video aktivizminin de bir parçası olmuşlardır (Tom Kalin ve John Greyson gibi). Yeni Queer filmlere baktığımızda ise filmlerin ardında AIDS'in varlığını bulan yaygın bir görüş vardır. Arroyo, YQS'nın varoluş nedenini AIDS'e bağlayarak, queer filmlerin çoğunun "yas filmleri" olarak okunabileceğini söyler (aktaran Ulusay, 2011: 10). Pearl'e göre de YQS akımı filmleri yalnızca hastalık sırasında ortaya çıktıkları ve onunla ilgili oldukları için AIDS'le ilişkili değillerdir aynı zamanda anlatıları, biçimsel süreksizlikleri ve parçalanmaları da hastalıkla koşutluk içindedir (Pearl, 2004: 23). YQS yönetmenlerinden Todd Haynes ve Tom Kalin de filmlerinin gerçekte AIDS hakkında olduğunu belirtirler (aktaran Aaron 2004: 6).

Şunu belirtmek önemlidir ki, bir filmin AIDS'ten bahsediyor olması onun YQS akımına dâhil olduğu anlamına gelmez. Burada en net fark herhangi bir başkaldırı taşımayan AIDS konulu ana akım filmlerdir ve *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) buna bir örnektir. Pearl, bağımsız ve AIDS konulu olup yine de YQS olmayan filmlere bir örnek olarak ise *Grief* (Richard Glatzer, 1994)'i gösterir. Film, sevgilisi bir yıl önce AIDS'ten ölmüş ve kendi HIV durumunu bilmeyen bir karakter üzerinden şekillense de, bir gündüz TV programının setindeki günlük yaşamı, romantizmi, cinselliği, kıskançlığı, güvencesiz çalışmayı, ofis içi gerilimleri vb. konu edinen anlatımıyla YQS içinde yer almamaktadır Pearl'e göre. Bir başka örnek, *Silverlake Life: The View from Here* (Peter Friedman, Tom Joslin, Jane Weiner ve Doug Blog, 1993) belgeselidir. Belgesel; bağımsız bir yapım olması, AIDS'le mücadele eden iki eşcinsel, Tom Joslin ve Mark Massi'nin hayatlarını ve ölümlerini kaydetmesi, zaman zaman düzensizleşen kronolojisi ve bazı amatör kayıtlarıyla YQS'yle oldukça ortak yönler barındırmasına rağmen YQS tekniklerinden farkı sebebiyle bir çeşit "gerçekçi" eşcinsel AIDS bağımsız sinemasının üretimi olan bir video günlüğü olarak nitelendirilmiştir (Pearl, 2004: 33). Bu örneklere karşılık Pearl'ün YQS içinde değerlendirdiği ve örneklediği filmlerden biri *The Living End* (Gregg Araki, 1992)' dir. Film, AIDS'ten bahsettiği için değil ölüm, zaman ve tarih üzerine bir düşünce ve kaygı taşıdığı için akıma dâhil edilmiştir. Filmde Jon ve Luke HIV

pozitif olmayı hayatı sahiplenmek, risk almak ve istediklerini yapabilmek konusunda özgürleştirici bir deneyim olarak görürler. Bir diğer ve oldukça öne çıkan örnek ise *Blue* (Derek Jarman, 1993)'dur. 75 dakika boyunca mavi bir ekranın izlendiği filmi çektiği sıralarda Jarman, AIDS kaynaklı bir enfeksiyon sonucu kör olmaktaydı. Bununla paralel olarak filmde görsel imge, beden vb. yok edilmiştir. Görülecek bir şey olmadığı için göze ihtiyaç yoktur. Pearl'e göre *Blue*, AIDS'i olay örgüsüne dâhil ettiği için değil, görsel ve anlatısal beklentileri bozan yapısıyla bir AIDS ve YQS filmidir. Bir başka AIDS konulu YQS örneği *Safe* (Todd Haynes, 1995)'tir. Film hiçbir eşcinsel karakter ya da tema barındırmaz, California'lı zengin bir ev kadını olan Carol'u konu edinir. Carol çevresel faktörlerin tetiklediğine inandığı bir hastalığa tutulur. Bu noktadan sonra filmi bir AIDS alegorisi olarak okumak zor olmaz. Film bir insanın enfeksiyona karşı savunmasız kalması, cinsellik ya da başka bir yolla kendini güvenceye alamaması ve toplumdan dışlanması üzerinedir. Carol'un hastalığındaki artışla beraber kendisini dünyanın hastalıklarından korumak için giderek mümkün olan en küçük alanda yaşamaya çalışması filmin gelenek dışı olmayan yapısına rağmen altüst edicidir (a.g.e.,32). Bu eksenden bakıldığında AIDS hastalığının toplumsal anlamda LGBTİ topluluk üzerinde yarattığı etki queer kuram ve aktivizm kadar sinema alanında da etkili olmuştur ve bu etki yalnızca AIDS konulu filmler çekmenin çok ötesine geçerek hastalık, ölüm, mücadele, beden ve arzu kavramlarının sorgulandığı yapımların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır denilebilir.

3.2.2.3 Zaman, mekân, geçmiş ve inkâr temaları

Yeni Queer Sinema örneklerinin önemli bir özelliği zaman ve mekân gibi kavramları altüst edici biçimde ele almalarıdır. Michael DeAngelis, YQS yönetmenlerinden Todd Haynes üzerine yazdığı makalesinde akımın zaman, mekân ve gerçeklik kavramını ele alışına değinir. Haynes zamansal ve uzamsal ilişkileri yeniden yapılandırarak egemen patriyarkal düzen dışında kalan ya da ona karşı olan yeni zaman ve mekânlar yaratır. Aynı zamanda filmlerinde geçmişi hatırlamak, unutmak ve inkâr üzerine bir dizi ilişkiyi de içeren tarihsel bir yüzleşme sağlar ve bunu fantezi aracılığıyla yapar. Makaleye konu olan iki filmden biri olan *Dottie Gets Spanked* (1993), küçük Stevie'nin hikâyesini anlatır. Stevie, bir yandan hayranı olduğu TV programı kahramanı Dottie'yi izlediği ve karşısında sessizce otururak resimler çizdiği bir gerçeklik içinde yaşarken bir yandan da evde ve okulda, bir erkek çocuk olarak Dottie'ye olan

hayranlığının alay konusu edildiği ve sessiz bir gözlemci olmaya itildiği bir gerçeklik içinde bulunur. Filmde önemli yer kaplayan kâbuslar, Stevie'nin katıldığı yarışmayı kazanarak Dottie'nin provasını izlemeye gittiğinde gördüğü dayak sahnesiyle –Dottie yalan söylediği kocası tarafından poposuna şaplak yiyor- daha da karmaşıklaşır. Yazara göre gündelik yaşamı içinde gözlemci konumundaki Stevie kâbuslarında kimliklenme ilişkilerinin bir dizi konumu arasında hareket eder. (Dottie'yi dizideki kocası gibi aşağılayan acımasız kral olmaktan, bıyıklı Dottie'den şaplak yiyen küçük çocuk olmaya kadar) Finalde ise Stevie, Dottie'nin poposuna yediği şaplakları resmettiği kâğıdı katlayıp, sarıp sarmalar ve toprağa gömer (DeAngelis, 2004: 43-44).



Fotoğraf 3.1. *Stevie'nin kâbuslarında roller değişkendir.*

Makalede değinilen ikinci film olan *Velvet Goldmine* (1998) ise Stevie'nin finaldeki gömme eyleminden devamla fantezi ve arzunun geçmişini gömme girişimine değinir. 70'li yılların glam rock yıldızı Brian Slade'in sahnede uğradığı (sahte) suikastin arka yüzünü araştırmakla görevli gazeteci Arthur Stuart'ın hikâyesinin anlatıldığı film, Oscar Wilde'dan, Jack Fairy'e, oradan Brian Slade'e ve sevgilisi Kurt Wilde'a ondan da Arthur'a geçen bir mücevherin izini takip eder aynı zamanda. Anlatı boyunca Arthur'un, geçmiş ve şimdi, hatırlamak ve unutmak arasında yaşadığı çatışma araştırmasına eşlik eder. Filmde kullanılan üst ses baskılama süreçlerini hem güçlendiren hem de yıkan bir anlatı yörüngesi oluşturur. Haynes'e göre "film başlangıcından beri kayıp olan zamanla,

baskılanan bir şeyle ilgili olmalıydı – ve bu her neyse onu tamamen değiştiren ve gömen büyük korkularla. Bu yüzden Arthur için geçmişi araştırmak bir çelişki" (a.g.e, 47). Her iki film de queer teori açısından önemli yer tutan arzunun bastırılması, reddi, bastırılanın kaçınılmaz biçimde muhafaza edilerek ancak bu kez başka biçimde geri dönüşü ve gerçekliğin farklı boyutları üzerine temellenen anlatılardır. Filmler eşcinsel temsil içermelerinden çok baskı mekanizmalarına yönelik anlatılarıyla YQS'nın bir parçası olurlar.

3.2.2.4 Yeni Queer Sinema akımına yönelik eleştiriler

YQS üzerine yapılan çalışmalar bir dizi eleştirinin de ortaya konmasını sağlamıştır. Örneğin YQS her ne kadar queer teorinin "kurucu dış" kavrayışına dikkat çekerek kapsayıcı ve cinsiyet yıkıcı olma çabasını devralan bir teorik altyapı üzerine kurulsa da özellikle akımın ilk döneminin erkeklerin hâkimiyetinde olduğu sıklıkla belirtilir. Kadınlar alelacele ve geçmişe dönük şekilde akıma dâhil edilmişlerdir (Aaron, 2004: 7). Taubin ise 90'ların etkili queer filmlerinin şekillendiği cinsel arzunun fazlasıyla eril olduğunu, kadınların queer filmlerde heteroseksüel filmlerden bile daha çok marjinalleştirildiğini, heteroseksüel filmlerde en azından arzu nesnesi işlevi gördüklerini belirtir. Taubin'e göre *Tongues Intied* ve *The Living End* filmleri pervasızca kadın düşmanıdır ve queer sinemanın günümüz eril şiddet filmleriyle (*Rezervoir Dogs* / Quentin Tarantino-, *Laws of Gravity* / Nick Gomez gibi) feminist sinemadan daha çok ortak noktası vardır. Tarantino ve Gomez gibi, filmlerdeki erilliği şiddet yoluyla tanımlayan fakat aynı zamanda Robert De Niro'yu homoerotik arzunun nesnesi yapan Araki ve Kalin de, Scorsese'nin oğullarıdır. Taubin bu eril egemenliğe karşı hem queer hem de feminist bir sinema bulmak için Sadie Benning'in bir Pixelvision video kamerayla yeniyetme lezbiyen kimliğini görüntüleyip sergilediği videolara bakmak gerektiğini belirtir. Yazara göre Benning, bir yandan queer sinema akımındaki eril egemenliğe meydan okuyan bir yandan da 70'lerin feminist film teorisini aşan şekilde kendisini cinsellikle tanımlayabilen bir yönetmen olmuştur (Taubin, 1992: 37). Cherry Smyth ise ekonomik sebeplerden dolayı daha çok queer kadının video ve film yerine fotoğrafa yöneldiğine dikkat çeker ve lezbiyenlerin bir yandan homofobiyle, bir yandan feminizmin cinsellik karşısında takındığı katı tutumla bir yandan da kendilerini dışarıda bırakan gey erkeklerle mücadele ederek queer lezbiyen sinemayı var etmeye çalıştıklarını belirtir (Smyth, 1992: 39).

Aaron ise akımdaki erkek hâkimiyetine ek olarak YQS'nın "birkaç film sonucu küçük bir devrim müjdelemesi, homofobik şiddet tüm gücüyle sürerken queer kötülüğü teşvik etmesi, izleyicilerin çoğu değişmemiş olduğu halde kitle kültürüyle bir queer arkadaşlığı öne sürmesini içeren temelsiz iyimserliğiyle, aynı zamanda teori ve filmler açısından Birleşik Devletler'i merkez almasıyla da" (Aaron, 2004:8) tartışmalı olduğunu belirtir.

3.2.3 2000'lerde queer ve sinema ilişkisi

2000'li yıllara gelindiğinde queer kuram, YQS akımı ve yeni sinema örneklerinin ilişkisine dair yeni çalışma ve saptamalar ortaya konmaya başlanır. Bu bölümde söz konusu kuramsal alan özetlenmeye çalışılacaktır.

Akıma ismini veren B. Ruby Rich, 2000 yılında yayınladığı bir makalede queer filmlerin evrildiği durumu analiz eder. Rich'e göre

> "İşin başından beri Yeni Queer Sinema, bir 'akım' yerine bir 'an' için daha uygun bir terim olmuştur. Taze, heyecanlı, düşük bütçeli, yaratıcı, ödün vermeyen/özür dilemeyen, seksi, biçimsel olarak cüretkar olan yeni bir film - ve video - yapma yolunun temposunu yakalaması gerekmekteydi.(…) Bu heyecan dolu bir an olmuştur, ancak bu heyecan sadece sinematik gelişmelerden kaynaklanmamıştır. Bu çağı tanımlayan, birbirinden tamamen bağımsız iki önemli etken bulunmaktadır: AIDS virüsünün (çoğu kurbanının aksine) ilk kriz döneminin ötesinde ikinci bir on yıla daha sağ kalması ve hem yapım, hem de dağıtım için bir medya olarak küçük formatlı videonun yaygınlık kazanması"[25] (Rich, 2000).

Bu dönemde, özellikle sağ kanat politikacıların queer filmlere yönelttiği baskıcı tutum da bir şekilde filmlerin duyulmasına katkı sağlıyordu. Böylece özellikle film festivalleri üzerinde yoğunlaşan ve hem türü hem de izleyicileri, dağıtımcıları ve mekânları kapsayan bir sektör meydana gelmişti.

90'ların sonuna doğru ise queer filmler ve alımlama üzerine yapılan tanımlamalar değişmeye başladı. Rich bu konuda bir dizi filmi örnek gösterir. Örneğin Frankenstein filmlerinin yaratıcısı James Whale'in hayatını hikayeleştiren, oyuncu Ian McKellen'ın Oscar'a aday gösterildiği ve yazar-yönetmen Bill Condon'un En İyi Uyarlama Senaryo Oscar'ı kazandığı 1998 yapımı *Gods and Monsters* bu değişimi gösteren önemli örneklerden biridir. Bir diğer örnek, heteroseksüel bir yönetmenin queer aşkı, arzuyu, kıskançlığı, öfkeyi nasıl başarıyla yakalayabileceğini gösteren *Happy Together* (Wong

[25] Çeviri için Onur Yumurtacı'ya teşekkür ederim.

Kar-Wai, 1997)'dır. Bu filmlerle hemen hemen aynı zamanda çekilen fakat yönetmeni açısından (lezbiyen olduğu ve queer filmlerden etkilenerek Hollywood'taki kariyerini bıraktığı için) YQS'ye en yakın film olarak örneklenen ise *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998)'dır.

Bu örneklerle birlikte Rich, özellikle ana akım filmlerle queer temanın bir aradalığını anlatmak açısından tamamı 1999 yapımı üç filme daha değinir: *Boy's Don't Cry* (Kimberly Pierce), *Being John Malkovich* (Spike Jonze) ve *The Talented Mr. Ripley* (Anthony Minghella). *Boys Don't Cry*, Bir Amerikan kasabasında yaşamış olan Brandon Teena isimli genç bir trans erkeğin âşık olduğu kadınla ilişkisini, trans erkek olduğunun anlaşılmasıyla yaşadığı zorlukları, uğradığı tecavüzü ve öldürülmesini içeren trajik ve gerçek yaşam hikâyesini anlatan bol ödüllü ve popüler bir filmdir. Filmin popülaritesinin yanı sıra geçmişin queer oyunculuk anlayışından farkına da değinmek önemlidir. Rich, YQS'nin 90'ların başındaki örneklerinde yönetmenlerin sevgilileri, arkadaşları ya da filmine yardım etmek isteyen insanlara yani bir biçimde queer hareketle ilişkili kişilere rol verebildiğini ve oyuncu bulmanın kolay olmadığını hatırlatır. Oysa *Boys Don't Cry* örneğinde yıldız bir oyuncu, Hilary Swank, başarıyla canlandırdığı trans erkek rolünün ardından sahneye çıktığı ödül gecesinde "seksi bebek" (a.g.e.) olmaya geri dönerek her şeyin rolden ibaret olduğunun altını çizer. Benzeri bir yıldız sistemi diğer iki film *Being John Malkovich* (oyuncular; John Malkovich, John Cusack, Cameron Diaz, Catherine Keener) ve *The Talented Mr. Ripley* (oyuncular; Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett) için de geçerlidir. Bu noktada queer temalı filmlerin bir kariyer basamağı haline gelmeye başladığı söylenebilir.

Rich, *Boys Don't Cry* ile eşcinsel arzu, bastırma ve özdeşleşme gibi konularda karışık bir alt metin barındıran *The Talented Mr. Ripley* arasında bazı bağlantılar kurar. *The Talented Mr. Ripley*, Patricia Highsmith'in romanlarından uyarlanmıştır ve Tom Ripley isimli genç bir adamın hikâyesini konu edinir. Filmde Tom Ripley bazı yalanlar yardımıyla Dickie Greenleaf isimli zengin bir gençle arkadaşlık kurar. Tom'un Dickie'ye olan ilgisi, bu ilgiyi bastırma gerekliliği ve aralarındaki ilişkinin muğlâklığı Tom'un Dickie'yi öldürmesiyle sonuçlanır. Tom bu kez yine bazı yalanlar yardımıyla Dickie'nin yerine geçmeye, o olmaya başlar. Rich'e göre, her iki filmde de ölüm bir davranış kuralı haline gelmiştir. Karakterlerden biri ölür, diğeri ise öldürür. İki başkarakter de yaratılmıştır: biri kendi, biri ise bir yazar tarafından. İkisinin de hayatlarındaki itici güç

olmadıkları bir şeydir: zengin olmak, erkek olmak. Fakat bu özellikler onları YQS'nin bir ürünü yapmaz. Aynı şekilde, aktör John Malkovich'in beynine 15 dakikalığına girilebilen bir yol keşfeden Craig Schwartz ve karısı Lotte Schwartz'ın her ikisinin de John Malkovich'in bedeni üzerinden çekici Maxine Lund karakteriyle kurdukları ilişkiyi anlatan *Being John Malkovich* de, cinsiyet karmaşası, değişimi ve kimlik muğlâklığına yer veren anlatısına ve diğer hiçbir filmde olmayan bir şeye, lezbiyen bir mutlu son olasılığına sahip olmasına rağmen YQS olarak değil fakat YQS'nin mümkün kıldığı bir ana akım film olarak tanımlanabilir Rich'e göre. Çünkü artık YQS akımının varlığından söz etmek zordur, akım başka bir yapıya, belli bir tüketici tipine hitap eden bir üretim çizgisine, bir niş pazara[26] evrilmiştir. Bu niş pazar, geçmişin birikimi ile yıldız oyuncuların eşlik ettiği ana akım film stratejilerinin bir sentezi olarak tanımlanabilir (Rich, 2000). DeAngelis'e göre ise, Rich'in makalesine referansla, günümüzde ana akım ve popüler film endüstrisinin algısındaki değişim ve queer'in eriştiği yeni popülerlik ve kamusal kabul edilirlik yeni queer sinemanın da bir ölçüde değiştiğini göstermektedir (De Angelis, 2004: 41). Aaron da, Rich'in argümanını destekleyerek YQS'ya yöneltilen güçlü bir eleştiriden söz eder: 1990'ların başındaki yükselişe ve heyecana rağmen popüler radikal işlerin yer aldığı yeni ve kalıcı bir sektör hayata geçirilememiştir. Niş pazara evrilme sürecinde ortaya çıkan bazı yapımları şöyle sıralar: *Clare of the Moon* (Nicole Conn, 1992), *Bar Girls* (Marita Giovanni, 1994), *Jeffrey* (Cristopher Ashley, 1995), *The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love* (Maria Magnetti, 1995), *Gazon Maudit* (Josephine Balasko,1995), *Thin Ice* (Fiona Cunningham- Reid, 1995), *When Night is Falling* (Patricia Rozema, 1995), *Hollow Reed* (Angela Poop, 1997), *Losing Chase* (Kevin Bacon, 1996), *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996), *Kiss Me Guido* (Tony Vitale, 1997), *Everything Relative* (Sharon Pollack, 1997), *All Over Me*(Alex Sichel, 1997), *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998), *Fucking Amal/ Show Me Love* (Lukas Moodysson, 1998) ve *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 2000) Aaron'a göre, YQS'nin, ironik bir biçimde, Hollywood'un queer izleyiciye yönelik farkındalığını harekete geçirmek ve queer konuları incelterek kendine mal etmesini sağlamak gibi bir

[26] Diğer adıyla gedik pazar; mevcut pazarda karşılanmayan talepler üzerine kurulu daraltılmış ve belli bir konuya odaklanmış pazar. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ni%C5%9F_pazar, Erişim Tarihi 23.03.2016)

sonucu olmuştur. Gaysploitation'a[27] rağmen queer işler ve temalar maddi destek bulmuş ve Haynes ve Araki'nin kariyerleri başlamıştır (Aaron, 2004: 8).

Aaron, ana akımlaşma süreciyle birlikte queer film anlayışının çeşitli boyutlarda değişim yaşadığını belirtir. Bir yandan Hollywood filmlerinde yer alan queer tema ve karakterlerin beyazperdeye taşınma biçimi değişir. Artık gey erkekler hep hüzünlü ya da lezbiyen kadınlar hep erkeksi olmak zorunda değildir, stereotipler revize edilir. Örneğin, *My Best Friend's Wedding* (P.J. Hogan, 1997), *In and Out* (Frank Oz, 1997), *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), *Bound* (Wachowski Kardeşler, 1996)'da olduğu gibi. Diğer yandan, YQS'nin birikimi ve üzerine temellendirilen eleştirel bakış dikkatleri Avrupalı, Antipodean*, Üçüncü (bkz. Dipnot Ek 1) ve deneysel içerikli queer filmlere yöneltir (a.g.e., 10). Üçüncü Sinema ve queer sinema ilişkisine değinen Leung'a göre Amerikan bağımsız sineması gibi queer kültür ve politikalarının da "sıradışı her türlü estetiği kendi görüntüsüne dönüştüren geç kapitalizmin distopyan politik iklimi" tarafından metalaştırıldığını söylemek mümkündür. Bu yüzden queer sinema geç kapitalizm ile cinsellik arasındaki yani "kâr ve haz" arasındaki karmaşık ilişki üzerinde durmalıdır ki bu durum onu kaçınılmaz olarak Üçüncü Sinema'nın eleştirel birikimiyle kesiştirecek, bu kesişim aynı zamanda Üçüncü sinemanın queer cinsellikler ve cinselliğin rolü gibi konulardaki kör noktalarını ele alarak onu canlandıracaktır (Helen Hok-Sze Leung'dan aktaran Ulusay, 2011).

YQS birikimi üzerine geliştirilen kuramsal çalışmalardan devam edecek ve yine Aaron'a dönecek olursak, queer ve sinema ilişkisi üzerine yapılan tartışmalarda öne çıkan önemli bir başlık izleyicinin durumu, alımlama ve özdeşleşme süreçleridir. Aaron öncelikle Patricia White ve Alexander Doty gibi araştırmacıların Hollywood'un

---

[27] Gaysploatitation üç farklı fenomene işaret eder: 1- Kişisel faydalanma: Birinin kişisel kazanç için cinsel yöneliminden istifade etmesi. Ana akım kültür içerisinde öne çıkan bir örnek: 90'ların ilk dönemlerinde pazarlama ve sanatsal verim açısından biseksüelliği öne çıkarılan Madonna. 2- Medyanın faydalanması: Medyanın izleyicinin ilgisini çekmek ya da izleyiciyi eğlendirmek için eşcinsel stereotiplere vurgu yapan kurgular kullanması. Örnek: Queer Eye for the Straight Guy ve Will and Grace gibi, bir yandan basmakalıp ve standart temsiller içerdiği söylenen diğer yandan ise eşcinselleri arkadaş canlısı, zararsız ve ilginç göstererek toplumdaki toleransı arttırdığı öne sürülen diziler. 3- Politik faydalanma: Eşcinsellerin toplumsal sorunlardan sorumlu tutulması. Örnek: bazı muhafazakâr teologlar tarafından, "eşcinsel yaşam tarzının" ana akım kabulünün ABD'deki ahlaksal çöküntünün bir sebebi olarak görülmesi. Bu terim eşcinsel camiaya yönelik korku ve yanlış anlamalara dikkat çekmek ve güç edinmek amacıyla kullanılır. http://wikibin.org/articles/gaysploitation.html, (Erişim tarihi 19.01.2013)

* Avusturalya ya da Yeni Zelandalı.

geleneksel metinlerindeki queer tema ve karakterlere odaklanan çalışmalar ortaya koyduklarını belirterek, bu çalışmaların eşcinsel sinema tarihinden beslenmekle birlikte daha çok queer olarak nitelenebileceğini, çünkü bir yandan eşcinsel sinema tarihi çalışmalarının yaptığı gibi gey ve lezbiyen kodlama ve şifrelemeleri açığa çıkarırken diğer yandan anlatı sinemasının heteroseksüel ekonomisinden çok normatifliğini sorguladıklarını ve kaçınılmaz olarak izleyicinin durumu hakkında, genel izleyicinin nasıl lezbiyen çıkarımlarda bulunmaya davet edildiği ya da cinsel kimliği ve yönelimi ne olursa olsun, bir şekilde queer olduğu düşünülen konumların alımlama sürecini nasıl benimsediği üzerine gittiklerini öne sürer. Aaron'un queer bir perspektiften alımlama ve özdeşleşme süreçlerini tahlil etme biçimine ilişkin aşağıdaki paragraf açıklayıcı olabilir:

> "Seyircinin 'kendisi dışındaki karakterle' uyumu, onunla özdeşleşmesi veya ona karşı duyduğu çekim üzerine kurulu anlatı sineması, cazibenin normatif biçimleriyle sınırlı olmayan çizgide seyreden bir empati, birliktelik ve arzuya dayanır. Sinemanın temeli, queer süreçlerdir. Yeni Queer Sinema yalnızca böyle bir düşünce biçimini oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda ana akım kültürü, sinemanın queer potansiyelinden yararlanmaya teşvik etmiştir. Bu, sadece Hollywood'un queer imgelerle flörtünü tarif etmenin farklı bir biçimi değildir. Bu, (...) inkârdan ikrara geçiş, queer'de bulunan saklı anlamların açık tasdiki anlamına gelir. (…) Popüler kültür artık queerliği inkâr etmiyor, fakat tabii ki halen queerliği tehdit oluşturmayacak bir alanda tutmak adına güvenli bir şekilde etkisini sınırlıyor, müdahalelerininin tesirini kontrol altına alıyor ve dahası statükoyu devam ettiriyor; tüm bunlar ana akım eğlenceyi belirleyen özellikler. İnkârın bir savunma mekanizması olduğunu hatırlamak önemli; queerlik yalnızca hafifletilmiş bir biçimde temsil edilmeli. Bu muhtemelen Yeni Queer Sinemanın aldığı bir ders: Katlanılabilmesi için tartışmalı biçimde temsil edilmeli, merkezle etkin bir şekilde flört edebilmesi için marjinal kalmalı" (Aaron, 2004:10).

Aaron bu paragrafıyla, queer ve sinema ilişkisinin yalnızca tema ve temsil düzeyinde bir ilişki olmadığını belirtmekte ve gerek sinema gerekse queer kuram ve pratikler açısından önemli yer tutan özdeşleşme ve haz konumlarının paralelliğine işaret etmektedir. Bu eksende sürekli yer/konum/özne değiştirebilen özdeşleşme süreci queer-sinema ilişkisi açısından sinema deneyiminin kendisine ilişkin bir yer teşkil eder. Ancak diğer yandan queer süreçleri açıkça ortaya koymak yerine inkâr-muhafaza düzeyinde sürdürmek özellikle ana akım sinemanın süregiden yaklaşımıdır Aaron'a göre (bkz. Dipnot Ek 2).

Queer yaklaşımların ana akım sinemayla kurduğu ilişki sürecinde ortaya çıkan dönüşümün queer filmlerin tanımlanması ekseninde yarattığı farklılığa değinen çalışmalardan biri de Benshoff'a aittir. Benshoff da bu tanımlama çabasında özellikle

alımlama sürecinin önemine vurgu yapar. *The Talented Mr. Ripley* filminin alımlanması üzerine yaptığı çalışmasında Benshoff, öncelikle filmin queer olup olmadığı konusundaki tartışmalara değinir. Daha önce konusuna değindiğimiz film, bazı eleştirilerde doğrudan YQS akımına dâhil edilirken bazı yaklaşımlara göre YQS'nın ekonomik başarısının ve ana akım film pratiği üzerindeki etkisinin bir yan ürünü olarak görülür. Bazı eleştirilerde ise filmin doğrudan Hollywood stereotiplerini yeniden ürettiği ileri sürülür. Özellikle filmin eşcinsellik ve katillik arasında kurduğu bağın Hollywood'un olumsuz ve tehlikeli katil eşcinsel stereotipini yeniden mi ürettiği yoksa YQS örneklerinin bazılarında olduğu gibi sosyal ve kültürel güçlerin katil kimlikleri nasıl şekillendirdiğini gösteren ve stereotipi bozan bir niteliğe mi sahip olduğu tartışılagelmiştir (Benshoff, 2004: 173). Bu noktada Benshoff, filmin queer niteliğini anlamak için izleyicinin filmi nasıl alımladığı üzerine odaklanır. Filmin ana karakteri Tom Ripley'in erkeklere duyduğu arzu hem filmde hem de filmin uyarlandığı Highsmith romanlarında muğlâk biçimde ifade edilmiştir. Romanda Ripley'in arkadaşı Dickie'ye duyduğu arzunun, (cinselliği içeren) ona sahip olma arzusu mu yoksa mülkiyet yoluyla (onun olanlara sahip olarak) o olma arzusu mu olduğu karmaşıktır. Bu karmaşanın okuyucunun öznel pozisyonundan nasıl okunduğu, metni queer bir arzunun hikâyesi olduğu kadar aseksüel bir para delisinin hikâyesine de çevirebilir (a.g.e., 176).



Fotoğraf 3.2. *Mr. Ripley'in, arkadaşı Dickie'yi mi yoksa Dickie olmayı mı istediği muğlâktır.*

Minghella'nın uyarlamasında da benzeri bir muğlâklık görülür. Yönetmen bazı röportajlarında niyetinin Tom Ripley'i kendi bastırılmış eşcinsel arzularının zar zor farkında olan ve Dickie Greenleaf'e âşık olduğunda bile kendisinin kim olduğunu

bilmeyen bir karakter olarak var etmek olduğunu belirtir (a.g.e., 176). Benshoff'a göre de Tom Ripley özcü bir kimliğe sahip olmayan bir karakter olarak öznel konumların queer süreklilik ve değişkenliği içerisinde anlaşılmalıdır. Romanda oldukça kısa şekilde bahsedilirken filmde detaylandırılan eşcinsel Peter Kingsley-Smith karakteri ise Ripley'in patolojisinin cinsel yönelimiyle değil yönelimi üzerindeki baskıyla ilişkili olduğunu ortaya koyduğu için büyük öneme sahiptir. Film aslında baskı ve gizlenme ile bunların trajik sonuçları üzerine kuruludur (a.g.e., 177).

Benshoff, tesadüfî örneklem yöntemiyle ve internetteki bir dizi araştırma ve Los Angeles'taki AMPES kütüphanesinde saklanan kısa kayıtlar yoluyla edindiği yaklaşık 150 tane görüş ve kullanıcı yorumu üzerinden filmin gizlenme/baskı teması çerçevesinde alımlanıp alımlanmadığına dair bir araştırma gerçekleştirir. Araştırmanın sonuçlarına göre; yorumların yaklaşık yarısı filmde herhangi bir gey, queer ya da homoerotik boyut olduğundan söz etmemiş ve bu gizlenmenin ne kadar yaygın bir fenomen olduğunu göstermiştir. Başka bazı yorumlarda eşcinsel dinamikler filmle alakasız, gereksiz ve dikkat dağıtıcı olarak nitelendirilmiştir. Çoğu yorumcu Ripley'i daha insani bir karakter olarak yansıtan Minghella'nın karakterin cazibesini azalttığını düşünmüş, yine çoğu yorumcu queer yönü baskılanan bir katilin çekici (heteroseksüel) bir sosyopat kadar eğlenceli olmadığını belirtmiştir. Roman okurlarının bir kısmı Tom Ripley'in cinselliği de içeren belirsizliğinin okuyucuyu ona çektiğini söylese de Benshoff'a göre aynı şey film izleyicisi için geçerli olmamıştır. Sinema izleyiciliği geçici süreyle sahnedeki karakterle özdeşleşme ve onları nesneleştirme üzerine kurulu yapısıyla queer bir fenomen olarak düşünülse de, ABD'li izleyicilerin queer karakterler yerine ahlaksız sosyopatlarla daha kolay özdeşleştiğini söylemek mümkündür. Diğer yandan az sayıda da olsa filmden nefret etmekle eşcinsellerden nefret etmek arasındaki bağa değinen ya da Tom'un yaşadığı cinsel baskı ve şiddet yönelimi arasındaki ilişkiyi kuran yorumlar da vardır (a.g.e., 177-181).

Sonuç olarak Benshoff'a göre film, queer kimliğe dair kaygı ve meseleleri ana akımlaştırarak anlatma çabası içerisinde olsa da kendini anlaşılır kılamamıştır ve bu durum kısmen filmin hatası ise kısmen de (en azından alıntılanan kaynağın yayınlandığı 2004 yılı için) ABD toplumunun cinsellik anlayışının bir sonucudur. Queer kuramın temel ilkeleri hala akademiye bile nüfuz etmekte zorluk yaşamakta, homofobik ve heteroseksist söylemler ise varlıklarını korumaktadırlar. (a.g.e., 182) Benshoff, queer film

anlayışının gelişiminin ve ortaya çıkan örneklerin büyük ölçekli bir etki yaratamadığını belirterek queer sinema anlayışının evrildiği süreçte yine de marjinal bir konumda kaldığını belirtmektedir.

3.2.4 Türkiye'de LGBTİ sineması ve queer imkanlar

Bir önceki bölümde queer kuram ve aktivizmin ortaya çıkış ve gelişiminin sinema ile kurduğu ilişkinin seyrine, örneklerine ve ortaya çıkardığı tartışmalara yer verildi. Bu bölümün amacı ise bakışımızı çalışmanın ana eksenini oluşturan Türkiye sinemasına çevirmektir. Çalışmanın 1. bölümünde "Türkiye'de Queer Tartışmaları" başlığı altında Türkiye'de LGBTİ bireylerin yasak ve baskılarla iç içe geçmiş mücadele tarihine değinilmişti. Bu kapsamda Türkiye'de queer tartışmaların görece yakın bir tarihte tartışılmaya ve hem kuramsal hem de aktivizm alanında bu coğrafyaya özgü dinamikler üzerinden şekillenmeye başladığı belirtilmişti. Sinema alanına baktığımızda da hem yoğun baskı ve sansür politikaları hem de kimlik politikaları ile queer arasında çizilen muhalif ayrımın Türkiye'de A.B.D. ve İngiltere gibi ülkelerde olduğu biçimde işlememiş olması sebebiyle Türkiye'ye özgü bir queer sinema akımından söz etmek mümkün görünmemektedir. Fakat şunu belirtmek önemlidir, sinemaya yönelik queer okumalar muhtelif şekillerde yapılabilir. Bu kapsamı biraz açmak gerekirse; bir ülke sinemasının LGBTİ temalı filmlerini queer kuram ve tartışmalar ekseninde analize tabi tutmak, ana akım filmlerin heteroseksüellik vurgusunu çözümlemek, kurulan, bastırılan, inkâr ve muhafaza edilen arzunun farklı sinema örneklerinde yaptığı yatırımı ortaya koymak, seyircinin özdeşleşme ve queer alımlama deneyimlerini çözümlemek ve hatta queer'i yalnızca cinsellik ve cinsiyet üzerinden kurgulanan bir yaklaşım olmaktan çıkararak bedene yönelik tüm normlara (sakatlık, şişmanlık vb.) muhalefetin imkânı olmasının sinemada bulduğu karşılığa odaklanmak bu tip okumalara örnek olabilir.

Bu çalışma ise hareket alanını Türkiye'de yapılmış LGBTİ temalı filmler olarak belirlediğinden, bu bölümde öncelikle Türkiye LGBTİ sinemasının kısa bir tarihçesine değinilmiş, ardından da 2000 yılı sonrasında yapılmış filmler içinden seçilmiş bir örneklem queer tartışmalar üzerinden analize tabi tutulmaya çalışılmıştır.

3.2.4.1 Türkiye'de LGBTİ sineması

Bu bölüm altında Türkiye sinemasında LGBTİ bireylerin temsiline ilişkin tarihsel bir özet yapılmaya çalışılmış, öne çıkan örnekler üzerinden olumlu ya da olumsuz olarak nitelendirilebilecek çeşitli temsillere yer verilmiştir.

3.2.4.1.1 20'lerden 90'lara bir tarihçe

Agah Özgüç, Türkiye sinemasında kadın kılığına giren ilk oyuncunun *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul, 1923) filminde oynayan Behzat Butak ve yine aynı filmde yer alan ve ismini hatırlayamadığı Cingöz rolündeki oyuncu olduğunu belirtir. Filmde Behzat Butak, kızı Fadime'nin kaçırılacağını anlayınca yaşmak ve ferace giyerek onun kılığına giren Leblebici Horhor'u canlandırır. İlerleyen sahnelerde ise Cingöz karakteri Fadime kılığına girerek Horhor'a gönderilir (2000, 30-40). Özgüç'ün belirttiği üzere yerli filmlerdeki transvestizm, 1959 yıllarından sonra "erkekleşmiş kadın" tipleriyle sürer. Bu tiplerin ilk modeli *Fosforlu Cevriye* (Aydın Arakon, 1959) filmindeki rolüyle Neriman Köksal'dır[28]. Ardından *Şoför Nebahat*'de (Metin Erksan, 1960) Sezer Sezin, *Aslan Yavrusu*'nda (Hulki Saner, 1960) Leyla Sayar, *Gece Kuşu*'nda (Hulki Saner, 1960) Belgin Doruk, *Belalı Torun*'da (Memduh Ün, 1962) Fatma Girik söz konusu tiplemenin öne çıkan örneklerini oluştururlar. Diğer yandan kadın kılığına giren erkek tiplemeleri arasında *Cilalı İbo Zoraki Baba*'da (1961, Mehmet Dinler) Feridun Karakaya, *Fıstık Gibi Maşallah*'ta (Hulki Saner, 1964) Sadri Alışık ve İzzet Günay, *Avanta Kemal*'de (Cevat Okçugil, 1964) Fikret Hakan, *Yalancının Mumu*'nda (Sırrı Gültekin, 1965) Öztürk Serengil, *Kibar Haydut*'ta (Yılmaz Atadeniz, 1966) Yılmaz Güney sayılabilir. Bu tiplemelerin temel işlevi ise seyirciyi güldürmektir. Özgüç, *İhtiras Fırtınası*'nda (Halit Refiğ, 1983) Gülşen Bubikoğlu'nun ve *Beddua*'da (Osman F. Seden – Melih Gülgen, 1980) Bülent Ersoy'un canlandırdığı karakterleri seyirci "geçmişten bazı nedenler görür gibi olduğu" için daha gerçekçi bulmakla birlikte[29], Türk sinemasında gerçek bir travesti

[28] Her ne kadar Özgüç erkekleşmiş kadın tiplemesinin ilki olarak bu rolü gösterse de 1933 yapımı Söz Bir Allah Bir (Muhsin Ertuğrul) filminde sözde feminist ve erkeksi bir kadın rolünün bulunduğunu belirtmek gereklidir.

[29] Bülent Ersoy'un canlandırdığı Bülent karakteri çocukluk günlerinde tecavüze uğramış, Gülşen Bubikoğlu'nun canlandırdığı Şeref karakteri ise babası tarafından erkek gibi yetiştirilmiştir. Agah Özgüç'ün travesti ve transseksüelliğin gerçekçi bir temsilinde verdiği örneklerin, yalnızca güldürü ögesi olarak kullanılan temsillerle kıyaslandığında anlaşılır olmakla birlikte, travestiliği ve transseksüelliği bir nedene bağlaması sebebiyle sorunlu olduğunu belirtmek gereklidir.

filminden söz etmenin mümkün olmadığını belirtir (a.g.e, 40-44). Her ne kadar Özgüç, *Beddua*'yı bir travesti filmi olarak değerlendirdiyse de örneğin Kenan Tekeş, filmin, Türkiye sinemasındaki ilk erkek eşcinsel temalı film olduğunu yazar (Tekeş, 2013). Erkek eşcinselleri konu edinen yerli yapımların ortaya çıkışı kadın eşcinselliğinden daha geç olmuştur. Bunun sebebinin kadın eşcinselliğinin erkek eşcinselliği kadar korkutucu ve bir o kadar önemli bulunmaması olduğu söylenebilir. Türkiye sinemasının ilk interseks karakteri ise 1975 yapımı *Köçek* (Nejat Saydam) filminin ana karakteri Caniko (Müjde Ar)'dur. Caniko çift cinsiyetlidir ve önce erkek gibi giyinip davranırken geçirdiği ameliyat sonrası doktorunun kendisine ve çevresindekilere onun bir kadın olduğunu ilan etmesiyle Raziye'ye dönüşür. Film heteronormatif cinsiyet tanımlamalarını tekrar ederken onlarda boşluklar yarattığı, cinsiyetin ve aşkın tıbbın ve doktorların ifadesine göre şekillenişini açık etiği için queer okumalara imkân verir.

Beddua'ya karşılık yerli filmlerde iki kadın arasındaki erotik ilişkiyi gösteren ilk sahne 1963 yılında Suzan Avcı ve Sevda Nur'un *İki Gemi Yanyana* (Atıf Yılmaz) filmindeki öpüşme sahnesidir. Özgüç'e göre "henüz cinsel özgürlüğüne kavuşamamış bir toplumun sinemasındaki belki de bilinçli yapılan 'ilk nabız yoklaması'dır bu"[30] (108). Ardından *Haremde Dört Kadın'*da (Halit Refiğ, 1965) Osmanlı'daki cinsel baskıya bağlanan lezbiyen eğilimler perdeye taşınır. 1974 yılından itibaren ise kadınlar arası erotik görüntüler döneme egemen olan seks filmlerine dâhil edilerek sömürülür. 80'li yıllara gelindiğinde filmlerde kadınlar arasında "eşcinselliğin platonik yaklaşımları"na rastlarız. Örneğin *İhtiras Fırtınası*'nda Şeref (Gülşen Bubikoğlu) ile Müjgan (Zuhal Olcay) arasında, *Dul Bir Kadın*'da (Atıf Yılmaz, 1985) Suna (Müjde Ar) ile Ayla (Nur Sürer) arasında eyleme dökülmeyen bir erotizm vardır Özgüç'e göre (106-112). *Dul Bir Kadın*'da Suna, hem bir erkek hem de bir kadınla duygusal ve erotik ilişkiler yaşar. 1992 yapımı *Düş Gezginleri'*nde (Atıf Yılmaz) ise başrolleri paylaşan Meral Oğuz ve Lale Mansur'un sevişmeleri perdeye yansır[31].

---

[30] Özgüç'e karşılık bazı başka kaynaklarda Türkiye sinemasında iki kadının ilk kez öpüşmesinin *Ver Elini İstanbul* (Aydın Arakon, 1962) filminde Mualla Kavur ve Leyla Sayar'ın öpüştükleri sahne olduğu ancak bu sahnede Kavur'un erkek kılığında olduğu belirtilmektedir. Bkz. http://sabitfikir.com/dosyalar/sinemada-baska-asklar ve http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1350 (Erişim Tarihi 13.08.2013)

[31] Bu film 1994 Torino Uluslararası Gey ve Lezbiyen Film Festivali'nde gösterimi yapılan ilk Türk filmi olmuştur. Bkz. http://www.mafm.boun.edu.tr/files/820_2012_23_dus%20gezginleri.pdf (Erişim Tarihi 13.08.2013)

Erkek eşcinselliğine tekrar dönersek, Kadir İnanır'ın eşcinsel oğlunu affettiği *Acılar Paylaşılmaz* (Eser Zorlu, 1989) eşcinselliği babasız geçen yıllara bağlayan bir film olarak karşımıza çıkar (Öztek, 2007). 1992 yapımı *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz) bir trans kadın ve bir cüce arasındaki dostluğu anlatırken, 1993 yapımı *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz) ise seks işçiliği yapan trans ve na-trans[32] kadınların hayatlarından bir kesit sunar. Her iki yapım da öne çıkardığı karakterler ve yaşam deneyimi açısından normatif olanın dışına bakışını çeviren ve bu haliyle queer okumalara olanak tanıyan yapımlardır. Bu yapımların ardından eşcinsel karakterler barındıran Mustafa Altıoklar'ın iki filmi *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) ve *Ağır Roman* (1997) ile Ferzan Özpetek'in bir İtalyan ve bir Türk erkeğin aşkını anlattığı filmi *Hamam* (1997) gelir. Özellikle *Hamam*'ın eşcinsellik kurgusu, doğu-batı tartışmaları ve şarkiyatçılık üzerinden çeşitli analizlere kapı aralamıştır[33]. Almanya'daki Türk geylerin ve trans kadınların hayatına odaklanan Kutluğ Ataman'ın 1998 yapımı filmi *Lola+Bilidikid* de sevgilisi tarafından "normal" bir hayat için cinsiyet geçiş ameliyatı olmaya zorlanan Lola'nın hikâyesini anlatır. Hem bedensel zorlamalar hem de seks işçiliği, sahne performansları vb. içeren yaşam kesitleri ile *Lola + Bilidikid*'in Türkiye sineması içerisinde queer okumalara açık yapımlardan biri olduğu söylenebilir.

3.2.4.1.2 2000'li yıllarda Türkiye'de LGBTİ sineması

2000'li yıllarla birlikte ise LGBTİ tema ve karakterleri barındıran filmlerin sayısında bir artıştan söz etmek mümkündür. Uzun metrajlı/kurmaca filmler arasından açık LGBTİ karakterlere sahip olan yapımlar olarak; ölen kocasının gizli bir erkek sevgilisi olduğunu keşfeden Antonia'nın hikâyesini anlatan İtalyan-Türk ortak yapımı *Cahil Periler* (Ferzan Özpetek, 2001), askerden dönen Cevher'in hiç tanımadığı Rum ve eşcinsel ağabeyi Teoman ile tanışmasına değinen *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), ayakkabı satıcısı Fiko ile trans seks işçisi Banu'nun aşkına ve onlara yardım eden Mimi'nin hikâyesine yer veren *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal-Kudret Sabancı-Selim Demirdelen-Yücel Yolcu-Ömür Atay, 2004/ Selim Demirdelen'in Külkedisi bölümü), kabadayı Ali Osman'ın eşcinsel arkadaşı Sürmeli karakteri ile *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), Köyleri

[32] Na-trans, trans olmayan anlamına gelen bir ifadedir, trans olmayan kadın veya erkek anlamında kullanılan "biyolojik" tanımının sınırlandırıcılığa karşı tercih edilmektedir.

[33] Ayrıntılı bir analiz için bkz. Diken, B ve Laustsen, Carsten B. (2010) Filmlerle Sosyoloji (43-69) İstanbul: Metis.

boşaltılan ve göç etmek zorunda kalan aile üyelerinden biri olan transseksüel Kado karakteriyle *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) Tarlabaşı'nda yaşayan bir grup transseksüelin hayatını anlatan *Teslimiyet* (Emre Yalgı, 2010), eşcinsel olduğu için öldürülen Ahmet Yıldız'ın hikâyesinden esinlenilerek çekilen *Zenne* (Caner Alper-Mehmet Binay, 2011), lezbiyen bir çifti merkeze alan *Nar* (Ümit Ünal, 2011) ve eşcinsel Hasan karakteriyle *Kuma* (Umut Dağ, 2012) sıralanabilir.

Yine uzun metrajlı olan ancak açık LGBTİ karakterlere sahip olmayan, bunun yerine arkadaşlık ile aşk arasında belirsiz bir homososyal alan yaratan filmler arasında ise *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2005), *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) ve *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Seyfi Teoman, 2011) sayılabilir. Söz konusu filmler kahramanlarını eşcinsel olarak kimliklendirmek yerine cinsel yönelime dair sabitlenemeyen bir geçişkenliği ortaya koydukları için queer okumalara imkân verirler.

Açık LGBTİ temsillere sahip uzun veya kısa metrajlı belgesel yapımlar olarak[34] ana akım medya dilini eleştiren *Travesti Terörü* (Aykut Atasay, 2005), 2006 yılında Bursa Gökkuşağı Derneği'nin düzenlemek istediği yürüyüşe Bursaspor taraftarlarının saldırısını anlatan *Yürüyoruz* (Aykut Atasay-Boysan Yakar, 2006), hâkim transfobik dili absürdleştirme amacını taşıyan *Travestiler* (Aykut Atasay, 2008), Türkiye'de lezbiyenlerin durumuna değinen *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (Aykut Atasay, İzlem Aybastı, Zeliha Deniz, 2009), çürük raporu ve vicdani ret üzerine çekilen *Çürüğüm, Askerim, Reddediyorum* (Aydın Öztek, 2009), trans aktivist ve oyuncu Esmeray'ın hayat hikâyesini anlatan *Ben ve Nuri Bala* (Melisa Önel, 2010), travesti bir çöp toplayıcısının hayatına odaklanan *Aziz Ayşe*[35] (Elfe Aluç, 2012), iki transseksüelin hayatlarını anlattıkları *Ben, Sen, O* (Zeynep Oral, 2012), Manisa'nın bir köyünde yaşayan transseksüel İhsan Hala'nın hayatını perdeye yansıtan *Hala* (Veysel Akşahin, 2012), eşcinsel ve transseksüel çocukların ebeveynlerine odaklanan *Benim Çocuğum* (Can Candan, 2013), Türkiye'de kurulmuş bir trans erkek inisiyatifine ve trans erkeklik kavramına değinen *Voltrans* (Ulaş Dutlu-Özge Özgüner, 2013), Türkiye'den bir grup trans erkeğin okul deneyimlerinin anlatıldığı *Dikkat! Okulda Trans Var* (Barış Sulu, 2013), trans aktivist Ebru Kırancı'nın hayatı üzerinden Türkiye'de trans bireylerin

[34] Belgesellerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.queerdocumentaries.com (Erişim tarihi 29. 07.2015)

[35] Kurmaca-belgesel.

durumunu anlatmayı amaçlayan *Trans X İstanbul* (Maria Binder, 2014), Türkiye LGBTİ hareketine değinen Velev Ki (A. Ulaş Dönmez, 2014) gibi yapımlardan söz edebiliriz[36].

Bu yapımların yanı sıra Türkiye LGBTİ sineması açısından önemli bir nokta, Türkiye'nin ilk queer sinema festivalinin " Pembe Hayat KuirFest" adıyla 2011 yılında Ankara'da düzenlenmeye başlaması olmuştur. Pembe Hayat LGBTİT Dayanışma Derneği tarafından düzenlenen festival dördüncü yılından itibaren İstanbul'da da gösterimler yaparak çeşitli ülkelerden LGBTİ temalı filmleri Türkiye seyircisine ulaştırmaktadır.

[36] Bu noktada Türkiye'nin ilk queer belgeseline dair birkaç kaynaktan desteklenen ortak bir veri olmamakla birlikte Onur Haftası 2014 kapsamında Haziran 2014'te düzenlenen Bir Direniş Yöntemi: Belgesel Sinema başlıklı panelde Can Candan "James Baldwin: From Another Place" isimli yaklaşık 12 dakikalık kaydı ilk queer belgesel olarak önermiştir. Söz konusu kayıt 1973 yılında Sedat Pakay tarafından filme alınmıştır ve siyahi eşcinsel yazar James Baldwin'in İstanbul'daki görüntülerini içerir.

4 BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde örneklem filmlerinin queer bir okumaya tabi tutulması hedeflenmiştir. Söz konusu filmler yargısal örnekleme yoluyla seçilmiş, örneklem seçiminde ölçüt araştırmacının, filmlerin queer kuramı temel alan bir değerlendirmeye imkân sağlayacak niteliklere sahip olduğuna ilişkin yargısı olmuştur. Filmlerin incelenmesi çabası öncelikle queer bir okumanın nasıl yapılacağı üzerine bir açıklamayı gerekli kılmaktadır. Farklı türde filmler farklı queer okuma yöntemleri ile incelenebilir. Klasik yapımlar, ana akım filmler, gişe filmleri, farklı türler, deneysel ve/ya kısa filmler, internet videoları gibi çeşitli yapımlar queer çalışmalar kapsamında incelenmektedir. Bu çalışma ise, Türkiye'de yakın dönemde farklı türlerde çekilmiş ve örneklemi oluşturan uzun metrajlı bir dizi film üzerine odaklanmaktadır.

Söz konusu filmler, Türkiye LGBTİ sineması alanına dâhil edilebilirler. Filmlerin bu alana dâhil edilmesinin en önemli sebebi, araştırmacı tarafından LGBTİ tema ve karakterleri gerçekçi ve olumlu biçimde işlediklerinin düşünülmesidir. Diğer yandan Türkiye'de, 90'lardan itibaren ABD, İngiltere ve çeşitli Avrupa ülkelerinde yükselen "Yeni Queer Sinema" benzeri bir akımın ortaya çıkmadığını hatırlamak önemlidir. Queer sinemanın LGBTİ sinemasından kendini farklılaştırmadığı bu zeminde çoğu kez LGBTİ filmleri aynı zamanda queer film olarak adlandırılır. Eğer queer filmler heteronormatif yapıyı tehdit eden temsillerin görünür kılınmasına işaret ediyorsa bu filmler queer filmler olarak adlandırılabilir. Ancak bu çalışma queer sinema eleştirisinin LGBTİ sinemasından ayrıştığı noktalar temel alınarak filmlerin okunmasına çalışacaktır. Bu yönüyle söz konusu filmlerin hem queer eleştirisinin yapılması hem de queer olanaklarının ortaya konması hedeflenmiştir. Bu bağlamda filmler bir dizi soru yoluyla incelenmiştir.

Bu sorular şöyle sıralanabilir:

1. Filmlerde biyolojik cinsiyet hangi karakterler üzerinden nasıl ifade edilmiştir, ikili cinsiyet sistemi sürmekte midir?
2. Filmlerde cinsel yönelim hangi karakterler üzerinden nasıl ifade edilmiştir? Sabit ya da değişken yönelimlerden söz edilebilir mi?
3. Filmlerde cinsiyet kimliği hangi karakterler üzerinden nasıl ifade edilmiştir? Sabit ya da değişken kimliklerden söz edilebilir mi?
4. Filmlerde heteroseksüel matris işlemekte midir, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki bağ kurulmakta ya da kırılmakta mıdır?

5. Filmlerde heteronormatif yapıyı altüst eden pratikler var mıdır?
6. Filmlerde sinemasal uzlaşıyı bozan queer müdahalelerden söz edilebilir mi?
7. Filmlerde izleyiciyi queer arzu ve haz çıkarımlarına davet eden özdeşleşme imkanlarından söz edilebilir mi?

Değerlendirmeye geçmeden önce sorular üzerinden ilerleyen bu inceleme yönteminin yarattığı bazı problemlere değinmek gerekir. Araştırma; cinsellik, arzu, kimlik, toplumsal yapı gibi son derece karmaşık ve iç içe geçmiş bir alanlar toplamının incelemesini yapmaya çalışmakta, aynı zamanda bu karmaşayı ve alana yönelik sınıflandırmaların yol açtığı yetersizlik ve geçersizlikleri işaret eden bir kuramı temel almaktadır. Ancak diğer yandan belirli sorular üzerinden ilerlemek, filmlerin incelenmesi sırasında kimi ortaklık ve farklılıkları ortaya çıkarmak ve konu başlıkları üzerinden araştırma nesnesine odaklanmak gibi çeşitli yararlar sağlamıştır. Bu sebeple yukarıda yer alan soruları birbirinden tamamen bağımsız cevapları olan ve tek bir veri ortaya koyan sorular olmaktan çok çoğu kez cevapları birbiriyle ilişkili ya da devamlılık içeren bir değerlendirme yöntemi olarak görmek daha doğru olacaktır. Bu sebeple biyolojik cinsiyet, cinsiyet kimliği, cinsel yönelim, heteroseksüel matris, heteronormatif yapı, queer müdahaleler, arzu ve haz gibi, sorulara temel olan kavramların ayrı olarak sınıflandırılsalar da karmaşık bir bütünün içiçe geçmiş parçaları olarak düşünülmeleri araştırmacı açısından önem taşımaktadır. Diğer yandan queer bir okumanın bu sorularla sınırlandırılamayacağını belirtmek de aynı ölçüde önemlidir. Sorular ve odaklanılan kavramlar queer kuram dahilindedir ancak kuramın bütününü oluşturmazlar. Tüm inceleme alanları gibi örneklem filmleri de farklı queer okumalara açıktır.

4.1 Film Değerlendirmeleri:

Bu bölümde örneklem filmleri queer okuma yöntemleri yoluyla değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmler şunlardır: *Benim Çocuğum* (Can Candan, 2013), *Zenne* (M. Caner Alper- Mehmet Binay, 2012), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Seyfi Teoman, 2011).

4.1.1 Benim Çocuğum:

Yönetmenliğini Can Candan'ın yaptığı 2013 yapımı film, LambdaİstanbulAile Grubu (LİSTAG) isimli bir örgütlenmenin üyesi olan yedi kişiyi (Şule, Ömer, Nilgül,

Pınar, Zeki, Günseli, Sema) temel alan bir belgeseldir.

4.1.1.1 Filmin özeti:

Benim Çocuğum belgeseline konu olan LİSTAG, çocukları LGBTİ olan ebeveynlerin bir araya geldiği, dayanıştığı ve örgütlendiği bir yapıdır. Bu yapı içerisinde yer alan yedi ebeveyn belgesel boyunca; hayatlarını, çocuklarının doğumunu ve büyüyüşünü, çocuklarının cinsel yönelim ya da cinsiyet kimliğini kabul etme sürecinde kendi yaşadıklarını ve örgütlenmeye nasıl başladıklarını izleyiciye anlatırlar. Filmin ikinci yarısı ise daha çok ebeveynlerin örgütlenme deneyimleri, talepleri ve katıldıkları toplantı, terapi ve eylemler üzerine kuruludur.

4.1.1.2 Filmin analizi:

4.1.1.2.1 Biyolojik cinsiyet:

Benim Çocuğum'da kişilere/karakterlere yönelik sorular ebeveynler ve çocukları olmak üzere iki yönlü sorulacaktır. Bunun nedeni, belgeselin ana karakterlerinin bir yanda izleyicinin gördüğü ve tanıştığı ebeveynler diğer yanda ise belki bazılarının bir yemekli toplantı sahnesinde kısaca göründüğü ancak temel olarak perdeye yansımayan çocuklarından oluşmuş olmasıdır. Belgesel daha çok ebeveynleri merkeze almakla beraber her iki tarafın birbiriyle doğrudan bağlantılı hikayesini, bir "aile" hikayesini anlatır. Bu bağlamda, belgeselin merkezinde yer alan yedi ebeveynin cinsiyetleri – kendilerini kadın ya da erkek olarak açıkça tarif etmemiş olmalarıyla birlikte- anne ve baba rollerine dayanarak, sabit ve ikili biyolojik cinsiyet sistemine uygunluk gösterir. Bu doğrultuda ebeveynlerden beşi kadın ikisi erkektir. Ebeveynler arasında iki çift vardır ve toplamda beş çocuğun hikayesi ebeveylerinkiyle birlikte izleyiciye anlatılır. Bazı ebeveynlerin çocuklarının hangi biyolojik cinsiyetle doğacağına büyük önem verdikleri görülür. Örneğin Şule, ilk çocuğunun erkek olmasını çok istediğini, o zamanlar "bunun bir gereklilik ve babayı çok mutlu edecek bir olay olduğunu düşündüğünü" anlatır. Bir diğer ebeveyn Zeki "tanrıdan sadece bir kızı olsun istediğini", eşi Nilgül ise kadın doğum uzmanı olan Zeki'nin neredeyse her gün bebeğin cinsiyetini görmeye çalıştığını söyler. Pınar ise kız çocuk istediğini ve doktorunun cinsiyeti görememesi sonucu bir yüzü mavi diğer yüzü pembe bir yorgan yaptırdığını anlatır. Ebeveynler için heteronormlar geçerlidir. Cinsiyet üreme organlarına göre ve ikili cinsiyet sistemi içerisinde atanmıştır.

4.1.1.2.2 Cinsel yönelim:

Biyolojik cinsiyet gibi cinsel yönelim olgusu da ebeveynler ve çocukları ekseninde incelenebilir. Hikayesi anlatılan beş çocuktan üçünün gey olduğu ifade edilir. Trans kadın ve trans erkek olan diğer çocuklar için herhangi bir cinsel yönelimden söz edilmez. Bu boşluk, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği arasında doğrusal bir bağ olmadığının altını çizen hiç bir ifadeye yer vermediği için, trans bireylerin geçiş yaptıkları cinsiyet üzerinden her zaman heteroseksüel ilişkiler kurdukları ön kabulünü istemsizce de olsa yinelemiş olur.

Belgeselin cinsel yönelimin nasıl tanımlanacağı ve kategorize edileceğine ilişkin sözü ise, film içerisinde oldukça önemli bir yeri olan terapi sahnesinde somutlaşır. Bu sahnede ebeveynlere terapi desteği veren CETAD (Cinsel Eğitim Tedavi ve Araştırma Derneği) üyesi iki psikiyatri uzmanı ebeveynlerle bir grup terapisi gerçekleştirir. Bu terapi esnasında terapistlerin ebeveynlere yönelik bilgilendirmesi belgeselin izleyicisini bilgilendirme çabasıyla örtüşür. Terapistlerin sözleri verilmek istenen mesajı ve bilgilendirmeyi taşımaktadır. [37]

Cinsel yönelimin nasıl tanımlanacağı konusunda Dr. Nesrin'in şu sözlerini alıntılamak önemlidir:

> "Cinsel yönelim dediğimiz ergenlikte belirginleşiyor diyelim, ortaya çıkması çünkü anaokulunda bile olabilir, kendime cinsel eş olarak kimi istediğimle alakalı bir şey. Eğer kendime kendi cinsimden birini cinsel eş olarak istiyorsam eşcinselim, kendime karşı cinsten birini eş olarak istiyorsam heteroseksüelim, kendime cinsel eş olarak her iki cinsiyetten kimseleri de isteyebiliyorsam biseksüelim. Üç tane cinsel yönelimimiz var. Bunlar tercih edilecek şeyler değil. En basit anlatma biçimi şu olabilir: diyelim hepiniz heteroseksüelsiniz kabul edelim, hepiniz karşı cinsi eş olarak istiyorsunuz diye düşünelim, bilmiyorum. Düşünün bir dakika bize söylemeyin, kendi içinizden düşünün. Kendi cinsinizden biriyle cinsellik yaşamak ister miydiniz? (sessizlik)… Değil mi? Aslında bu soruyu sorduğunuz zaman bunun değişebilir bir şey olmadığını anlamanız çok daha kolay. Ne zaman fark ettiniz hangi cinsten hoşlandığınızı? Muhtemelen üniversitede değildir. Kreşte ya da ilkokulun başlarındadır. Çocuklarınız da öyle fark ediyorlar."

[37] Söz konusu örtüşme iddiası çalışmanın savıdır. Örneğin Umut Kocagöz "LİSTAG'ın bir [terapi] etkinliğinin filmde temsil edilmesinin, filmin bu etkinliğin bütün politik söylemini benimsediği olarak okunamayacağını, bunun filme dair aşırı bir yorum olduğunu" ifade etmektedir. (Kocagöz, 2013) Ancak politik söylemi taşıyan kişilerin psikiyatri uzmanı olması ve belgeselin eşcinsel ve trans bireylerle ilgili toplumu bilgilendirme çabası bir araya geldiğinde uzmanların ve belgeselin sözünün örtüştüğünü söylemek mümkün olmaktadır.

Bu söylemdeki üç sabit cinsel yönelim vurgusunun queer kuramın yönelim tartışmalarından hayli uzak olduğu söylenebilir. Queer'in akışkan/ geçişken yönelimler ve yönelimin yalnızca arzulanan kişinin cinsiyetine göre tanımlanamayacağına ya da tanımlanmaya çalışılsa bile cinsiyetin tutarlı bir kategori olarak ortaya konamayacağına ilişkin argümanına zıt biçimde yönelim insanın kendine istediği cinsel eş'in cinsiyeti ile üç ana kategoride sınırlanmıştır. Farklı cinsel pratiklerin farklı yönelimler anlamına geleceği ve yönelim çeşitlerinin bir yelpazeye dönüşeceği fikrinden söz edilmez. Aynı zamanda söylem tek eşlilik ön kabulü taşır ki bu da belli bir tür normu yeniden üretmek anlamına gelir. Diğer yandan cinsel yönelim sabit yani küçük yaşlarda fark edilen ve değişmeyen bir olgu olarak aktarılır. Ebeveynlerin yönelimleri ise – psikiyatristin ebeveynleri heteroseksüel kabul ettiğini ama kesin olarak bunu bilmediğini vurgulamasının önemini teslim ederek- heteroseksüel ve esas olarak yine sabit kabul edilir.

Cinsel yönelimi değişmez kabul etmek aslında özellikle LGBTİ hareketi tarafından, uygulanmaya çalışılan eşcinsellik karşıtı tedaviler, bireyleri değişime zorlayan baskılar ya da değişmiyor olmanın bireyin tercihi olduğuna yönelik suçlamalara karşı güçlü bir argüman olarak ortaya konmuştur. Bu argüman sayesinde LGBTİ bireyler değişmeye daha az zorlanacaklar ve daha az baskı göreceklerdir çünkü cinsel yönelim seçilemez ve değiştirilemez. Ancak yine bu argüman belli tür bir normu korumayı sürdürür. Kişinin cinsel yönelimi esas olarak değiştirilemediği için kabul edilir ve norm dışı cinsel yönelimler belli bir azınlığın niteliği olarak kalır, heteroseksüel deneyimler yaşamış kişiler için asla bir seçenek olamayacak şekilde kabul edilir. Bu yaklaşım cinselliği daha geniş ve karmaşık bir perspektifte ele alma, kendini heteroseksüel olarak tanımlayan çoğunluğun yönelimindeki akışkanlığı tetikleme ya da yönelimi cinsiyet temelli üç ana kategorinin ötesindeki bir çeşitlilik olarak ele alma potansiyelini yitirir. Ancak diğer yandan – belki de daha acil olarak- gündelik yaşamdaki baskıları belli düzeyde azaltma ve LGBTİ bireyler için daha çok yaşam alanı açma potansiyelini yükseltir. Belgeselin tercihini ikinci potansiyeli yükseltmekten yana kullandığını söylemek mümkündür.

4.1.1.2.3 Cinsiyet kimliği:

Belgeselde yer alan ebeveynlerin hiçbiri biyolojik cinsiyetleriyle cinsiyet kimlikleri arasında bir uyumsuzluktan söz etmez. Bu koşullarda kendilerini biyolojik cinsiyetleriyle uyumlu biçimde kadın ya da erkek olarak tanımladıkları söylenebilir. Hikâyesi anlatılan

çocuklar arasında ise iki kişi transseksüeldir. Pınar'ın kızı erkek cinsel organlarıyla, Nilgül ve Zeki'nin oğulları ise kadın cinsel organlarıyla doğmuştur.

CETAD terapi sahnesinde yer alan bir diğer psikiyatri uzmanı Dr. Seven'in sözleri belgeselin cinsiyet kimliği olgusunu nasıl tanımladığını anlamak açısından önemlidir:

> "Güzel bir öyküsü vardı bir trans arkadaşın: Ne zaman kendimi kadın hissettiğimi bilmiyorum ama dört yaşlarında falan annem kardeşimle beni aynı küvette yıkıyordu, aynı cinsel organlarımızın olmadığını gördüm (...) ve anneme sordum onun niye pipisi yok diye. Annem bana sen erkeksin dedi o zaman ben öğrendim kız olmadığımı, diyor. Yoksa ben kızdım zaten, bana birisi erkek deyince ben erkek olduğumu anladım, diyor. Yani bu kadar içsel bir şey aslına bakarsanız."

Benzeri şekilde Dr. Nesrin'in şu sözleri de transseksüelliğin nasıl tanımlandığını gösterir:

> "Cinsiyet kimliği dediğimiz; ben kadınım ben erkeğim duygum. Yaklaşık 3 yaşına kadar oluşan bir şeyden bahsediyorum. Cinsel kimliğim ya da cinsiyet kimliğim. (...) Bu genellikle insanların çoğunda bedensel cinsiyetle aynı yani erkek cinsel organlarıyla doğduysam büyük bir olasılıkla kendimi erkek hissediyorum ama bazen kendimi erkek hissetmiyorum, kadın hissediyorum. O zaman cinsel kimlik farklılığı ya da buradaki pek çok kişinin söylediği gibi transseksüaliteden bahsediyoruz demektir. (...) [Çocukların cinsel yönelimlerini erken yaşlarda fark ettiğini belirterek] transeksüller daha da erken fark ediyorlar çünkü orada daha ciddi bir şeyden bahsediyoruz. Beden yanlış. Cinsellik filan bilmiyor o daha ama beden yanlış."

Bu alıntılardan ve belgeselin sözünün CETAD terapistleriyle paralellik gösterdiği düşüncesinden yola çıkılarak, belgeselin cinsiyet kimliği olgusunu, 2-3 yaş civarında oluşan ve ikili cinsiyet sistemi içerisinde kişinin ya kendi biyolojik cinsiyetiyle ya da 'karşı' biyolojik cinsiyetle uyumlu olması duygusu olarak tanımladığı söylenebilir. Bu bağlamda queer kuramın ikili cinsiyet sistemine ve bu sistemin bedensel ifadelerine yaptığı eleştiriyle belgeselin bakışı arasında bir mesafeden söz etmek mümkündür. Özellikle cinsiyet kimliği konusunda queer kuram ve politikanın önemli bir müdahalesi, kişilere biyolojik cinsiyetleriyle cinsiyet kimlikleri arasında doğrusal bir bağ olmadığını, kişinin biyolojik cinsiyetiyle cinsiyet kimliği arasındaki bir uyumsuzluğun onu sistemdeki diğer cinsiyetin bir üyesi yapmak zorunda olmadığını göstermiş olmasıdır. Özetle, örneğin kadın cinsel organlarıyla doğmuş birinin yaşadığı cinsiyet kimliği uyumsuzluğu onu erkek yapmak zorunda değildir. Erkeğe benzemek için yapılan bedensel müdahaleler erkek olarak kabul edilmek için şart da değildir. Bu noktada kişinin kendini nasıl tanımladığı önem kazanır. Böylece trans kadın ve trans erkek tanımlarının

yetmediği trans, transgender, queer gibi kavramlar devreye girmiştir. Bu kavramlar kendini ne kadın ne de erkek olarak tanımlamak istemeyen (ya da hem kadın hem erkek olarak tanımlamak isteyen) bireylerce kullanılır ve bir kimlik edinmekten çok sorgulama amacı taşır. Başka bir deyişle transseksüel bireyleri tanımlarken trans kadın ve trans erkek tanımlarına bir üçüncü kategori olarak eklenmez. Cinsiyet kimliği uyumsuzluğunun ve uyumsuz olunan ve/ya geçiş yapılan kadın ve erkek olma hallerinin ne anlama geldiğini sorgulamayı hedefler, cinsiyet kimliğini ikili cinsiyet sisteminin tarafları olarak değil karmaşık bir toplamın çok çeşitli ve farklı tezahürleri olarak görür. Kadın ve erkek tanımlarının içini var olan sistemle uyumlu biçimde doldurmaktan çok onu bozmayı hedefler. Bu sorgulamayı bir trans bireyin deneyim aktarımıyla derinleştirmeye çalışalım:

> "… alt alta yazdım istediklerimi ve dedim ki bu aslında kalıp olarak şu an senin gözündeki heteroseksüel erkeklerin görünüşü. Aslında bu da bir kalıp ve senin isteğin onaylanamamak dedim. Sen onaylanmak istiyorsun. Şu an kadın olarak algılanmaktan rahatsızsın ve başka bir şey olmak istiyorsun. İnsanların da seni ilk gördüğünde senin hissettiğin şeyi görmelerini istiyorsun. Her şeyi de geçtim kendi kendini de onaylamak istiyorsun aslında dedim. Ve bu bana korkunç geldi ve kendi kendime dedim ki ben böyle bir şey istemiyorum. Birilerinin onaylamasına ihtiyacım yok. Bu kötü bir kafa ve ben hiçbir kalıba girmek istemiyorum dedim. (…) Trans erkek kavramı bana çok az uyduğu için kullanmak istemiyordum ve transgender'ı o zaman öğrenmiştim. Benim söylediklerimi söyleyen insanlar kendilerine transgender diyorlardı ve ben onu çok yakın hissetmiştim ama sonra [sadece] trans demek kadından erkeğe, erkekten kadına, o ruh halinden o ruh haline, bütün geçişler için kullanılabilir diye düşündüm. Ve kendim için onu seçtim. O zaman kalbim rahat etti. Çok bunalmıştım çünkü ne diyeceğiz diye. " (Güngör, 2013: 18-20)

Belgeselin yaklaşımında ise queer perspektiften uzak olarak cinsiyet kimliğinin ikili biyolojik cinsiyet sistemiyle doğrudan bağlantılı bir uyum/uyumsuzluk hali olarak ele alındığı görülür. Hikâyesi anlatılan trans bireyler de bu yaklaşımı örnekler. Örneğin Pınar, kızı için: "iki-üç yaşında bile kız gibiydi. Kız gibi nedir diyorsanız daha narin, naif, kırılgan, edalı.." ya da Nilgül, oğlu için: "8 aylıkken ona bir elbise almıştım giydiremedim, onu sıkardı. Hiçbir zaman kolye küpe taktıramadım yani zorla çıkarıyordu bebekken bile." gibi ifadeler kullanırlar. Belgeselde sözü edilen uyumsuzluğun kişiyi doğrudan diğer cinsle uyumlu kıldığı kabulüne yönelik bir eleştiriden söz etmek güçtür. Ancak şunu da belirtmek önemlidir, kişiler bir cinsiyetin sistemce desteklenen görüngülerini performe ediyor, ikili cinsiyet sistemi içerisinde kurdukları özdeşimleri benimsiyor olabilirler. Bu sebeple belgeselde hikâyesi anlatılan trans bireyler kendilerini "kadın" ya da "erkek" hissediyor, bu kelimelerin toplumsal uylaşımdaki anlamını benimsiyor olabilirler. Fakat bunun bir tür "beden yanlışlığı" değil bir kimlik ifadesi

olduğunu ve bu ifadenin yalnızca kadın ve erkek normatif kalıplarıyla sınırlandırılamayacak bir çeşitlilik barındırdığına dikkat çekmek queer eleştiri açısından önem taşımaktadır ki belgeselin benzeri bir kaygıyı paylaştığını söylemek güçtür.

4.1.1.2.4 Heteroseksüel matris:

Yukarıdaki çözümlemeler dikkate alındığında, belgeselin eşcinsel ve trans bireylere yönelik görünürlük çabasının yanında, eşcinsel ve trans var oluşu heteronormlar kapsamında temellendirerek heteroseksüel matrisi bir ölçüde yeniden ürettiği söylenebilir. Ancak diğer yandan söz konusu matrisin kırıldığı yerler de mevcuttur. Öncelikle şunu söylemek mümkündür ki eşcinsel görünürlüğün bizatihi kendisi cinsiyet ve cinsellik arasındaki heteronormatif bağı kırar. Ek olarak örneğin Şule'nin, eşcinsel oğlu için söylediği şu sözler toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki heteronormatif bağı yıpratıcı niteliktedir:

> "Oğlum ergenliğe girdi, sorunları vardı, huzursuzdu filan ama eşcinsel değildi. (...) Benim için çünkü eşcinsel olması için makyaj yapması, saçını boyaması, kadın kıyafeti giymesi, ruj sürmesi filan gerekiyordu. Oğlumda hiç böyle bir belirti yoktu ergenlikte. Yani kafamda bir takım böyle normlar vardı, bir bilgi vardı. Oğlumun durumu bu bilgiye uymuyordu, oh rahatlamıştım."

Yine Şule'nin LambdaİstanbulDerneği'ne ilk gidişinde karşılaştığı manzarayı anlattığı şu sözler: "iri yarı saçlı sakallı tipler… oğlum 'onlar da eşcinsel' dedi. Aman allahım böyle eşcinsel mi olur?" benzeri şekilde toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında kurulan heteronormatif bağı sarsar. Kişinin cinsellik pratiğiyle toplumsal cinsiyet ifadesi arasında kurulan bağ bu sahnelerde işlemez görünmektedir.

4.1.1.2.5 Heteronormatif Yapıyı Altüst Etmek:

Benim Çocuğum özelinde heteronormatif yapıyı yeniden üretme ya da alt üst etme ekseninde en yoğun tartışma "aile" üzerinde yaşanmıştır. Belgeselin, heteronormatif yapının üretilmesi ve sürmesi açısından gerekli olduğu konusunda genel bir uzlaşı bulunan aile kurumuna nasıl yaklaştığı sorusu önemli bir tartışma açmıştır. Bu bölümde söz konusu tartışma kısaca özetlenmeye çalışılacaktır.

Ancak öncelikle ayırt edilmekte zorlanılan bir durumdan söz etmek gereklidir. Çoğu kez belgesel ile LİSTAG örgütlenmesinin kendisini birbirinden ayırmak güçleşir. Örneğin aile kurumuna bakış açısı ele alınırken LİSTAG'ın kendisinin mi yoksa belgeselin mi bakış açısının sorgulandığı muğlâklaşır. Burada belgeselin LİSTAG

örgütlenmesine dair pozitif tutumu etkili olmaktadır. LİSTAG'ın ve belgeselin sözünün çakıştığı düşüncesinin, bu çalışmanın çözümleme yaparken benimsediği bir kabul olduğu daha önce belirtilmişti. Aynı düşünce aile kurumunun ele alınış biçimi değerlendirilirken de sürmektedir.

Bu bağlamda öncelikle belgesel üzerine yapılmış aile tartışmalarından bazı alıntılar yapılacaktır. Örneğin Tuna Erdem "*Aile tüm kötülüklerin anası, tektipleştirme makinasıdır*" başlıklı yazısında belgeselin aile kavramına yaklaşımına değinir. Fakat öncelikle şu notu düşmek önemlidir ki, Erdem yazısını film üzerine değil filmin afişi ve sloganı (Benim Çocuğum: Bir Aile Filmi) üzerine kurduğunu belirtmiştir.



Fotoğraf 4.1. *Benim Çocuğum belgeseli afişi.*

Erdem'e göre filmin sloganının ilk bölümünde vurgulanan "benim çocuğum" ifadesi, LGBTİ bireyleri birer yetişkin olarak değil yetişkinlerce sahiplenilen/ sahiplenilmeye muhtaç çocuklar olarak ele almakta ve böylece onları ve belgeseli cinsellikten arındırmaktadır. Kendi cinsellikleri, kararları, iradeleri, mücadeleleri ve hayatları olan özneler olarak LGBTİ bireyleri ekrana taşımak yerine çocukluk kavramı ile bir tür toplumsal meşruiyet sağlamayı amaçlamaktadır. Sloganın devamı olan "bir aile filmi" ifadesinde bu toplumsal meşruiyet çabası daha da görünür olur. Söz konusu aile

vurgusu, aile içine sığmayan "sapık"ları ya da "sapık filmleri" dışarıda bırakmaya yarar. Aile kavramına bütüncül bir eleştiri getirmek yerine "alternatif bir aile"nin yaratılabileceği yanılsamasını sürdürür ve meşruiyetini bu çerçeve içinde kalarak kurmaya çalışır. Erdem'in filmin duygusal atmosferiyle de sıkıntıları vardır. İzleyicinin – genellikle heteronormatif izleyicinin- filmle bağ ve empati kurmasının yolunun duygulara seslenen, acıklı bir içerikten geçmesine ve hatta başlı başına bir empati yaratma isteğinin olmasına itiraz eder. Filmdeki ebeveynlerin çocukları ve kendileri için verdiği mücadeleyi –filmin bu yöndeki çabasının aksine- takdir edilesi bir durum olarak görmez ve belgeseli çocuklarının cinsel yönelim ya da cinsiyet kimliğini halen bir özür gibi görüp buna alışmaya/ bunu kabul etmeye çalışan insanların hikâyesi olarak okur. Sonuç olarak queer bir yaklaşımın bütüncül sistem eleştirisi yerine patriyarkal heteroseksist sisteme entegre olmuş bir belgesel afişi ve sloganı çıkarımı yapar. Belgesele yaklaşımını özetlemek açısından şu cümleler önemli görünmektedir:

> "'Marjinal değil, senin benim gibi insanlar' diyor hem yönetmen, hem Ayşe Arman filmdeki aileler için. Sanırım dananın kuyruğu burada kopuyor. 'Senin benim gibi insan' olmayı matah sayanlarla, saymayanlar arasındaki fark belirleyici olan. (…) Queer olanla olmayan, ana akım olanla yoldan çıkan, iyi aile çocuğu ile onun bunun çocuğu arasındaki farka denk düşüyor bu. Dünyanın birbirinden farklı, çeşit çeşit insanla dolup, rengârenk olmasını mı istiyorsunuz, herkesin sizin gibi olmasını, tektip olmasını, griye çalmasını mı tercih ediyorsunuz? İlkini tercih edenler için fark, neşeyle kucaklanacak bir şeydir, ikinciyi tercih edenler için ise fark, ağlayarak katlanılacak bir şeydir. Dolayısıyla, ikinciyi tercih ediyorsanız, '*Benim Çocuğum*'a gidip ağlarsınız. Zira film, kendinden farklı olana husumet duyan, farklı olanın hakkını ancak empati yoluyla, yani ne yapıp edip, kendine benzetecek bir bakış açısı yakaladığında ancak teslim edebilen, aile fabrikasında seri üretilmişler için biçilmiş kaftan." (Erdem, 2013)

Erdem'in belgesele yaklaşımı; aile, çocuklaştırma, cinsellikten arındırma, empati, benzerlik ölçüsünde hak ve özgürlük edinme gibi unsurlara yönelttiği eleştiri doğrultusunda queer bir yaklaşımdır. Sistem içerisindeki eşitlik çabalarından çok sistemsel eleştiriyi odağına alır. Fakat aile kavramına topyekün karşı çıkmakla kavramın kendisini muğlâklaştırmak arasında da queer bir ortak payda olduğundan söz edilebilir. Bu bağlamda başka bir görüş, Erdem'in belgeselin aile kavramını alternatifi kurulabilecek bir yapıymış gibi sunması eleştirisinin aksine bu sunumu destekler. Örneğin Umut Kocagöz, *Benim Çocuğum: Eleştirilerin Eleştirisi* başlıklı gazete yazısında öncelikle LİSTAG'ın aileye bakışının belgeselinkiyle birebir örtüştürülmesini sakıncalı bulduğuna değinir ve ardından belgeselin aile kavramına "arkadan yaklaştığını",

"yamuk baktığını", "görünüşte heteroseksüel aileleri konu almasına rağmen, bu ailelerin heteronormativiteye karşı mücadelelerini anlatması açısından queer bir çalışma olarak ifade edilebileceğini, bu açıdan aynı zamanda memlekette queer'liği bir kimlik olarak kabul eden yaklaşımı da tartışmaya açmış olacağını" belirtir. (Kocagöz, 2013) Benzeri şekilde belgeselin danışmanı Mehmet Tarhan, *Koskoca Siyasete Sığdırılamayan 'Benim Çocuğum'* başlıklı yazısında belgeselde yer alan ailelerin homofobi ve transfobiden doğrudan etkilenen siyasi özneler olmalarının önemine değinir ve bu durumun normatif aile yapısını bozduğunu öne sürer. Tarhan'ın ifadesiyle: "*'Benim Çocuğum*"' filminde de sık sık dile getirilen 'el alem ne der?' kaygısının yarattığı baskıya karşı birbirlerini bularak bir anlamda yeni bir 'el alem' yaratan ebeveynler yeni bir aile anlayışını ve toplumsal yapıyı da oluşturmuş olurlar." Diğer yandan AKP'nin sosyal hak ve politikaları aile kurumuna daha da sıkı bağlamış olduğu bir politik iklimde aile kurumu üzerine getirilen eleştirilerin söz konusu hakların talebini ve politik bağlamı görmezden gelen/ dışarıda bırakan bir niteliği olmamalıdır. Bu eksende Tarhan'a göre hem LİSTAG örgütlenmesi hem de *Benim Çocuğum* belgeseli "iktidarın dayattığı aile algısına siyasi bir karşı çıkış" niteliği taşır (Tarhan, 2013).

Belgeselin açtığı aile tartışmasında, belgeselin aile yaklaşımını çift yönlü okuyan görüşler de mevcuttur. Örneğin Gülnur Acar Savran[38], heteroseksizm ve patriyarka gibi yapıların ortadan kaldırılabilmesi için aile kurumunun yıkılmasının zorunlu olduğunu ancak LİSTAG gibi bir örgütlenmenin hem acil bir sorunu çözmeye odaklanması hem de özel alana ait olduğu var sayılan bir konuyu kamusal alana taşıyarak özel olanı politikleştirmesi sebebiyle önemli olduğunu belirtmektedir. Savran'a göre belgesel olumlayıcı tavrıyla aile ideolojisini kaçınılmaz biçimde yeniden üretir, fakat aynı anda aile içi ilişkilerde yarattığı değişim ile onu aşındırır. Savran belgeselin sloganını da Tuna Erdem'in eleştirisinden farklı olarak çift yönlü okur. "Benim Çocuğum" ifadesi ne olursa olsun çocuğunu kabul etmenin yüceliğini taşıyan ebeveynlik fikrini sürdürdüğü için problemliyken, ikinci kısım "Bir Aile Filmi", bir ironi taşıdığı düşünülerek ilk fikri aşındırmaktadır. Bu noktada belirtmek gereklidir ki, belgeselin yönetmeni Can Candan'ın kimi röportajlarında da Erdem'in tüm sloganda Savran'ın ise ilk parçasında gördüğü problem kendini gösterir. Örneğin bir röportajında Candan, belgeselin "koşulsuz sevgi ve

[38] "Benim Çocuğum Belgeseli Boğaziçi Üniversitesi Özel Gösterimi Ve Aile Paneli" (25.03.2013) Konuşmacılar: Meltem Ahıska, Gülnur Acar Savran, Mehmet Tarhan, Şule Ceylan.

kabulün ne demek olduğu" üzerine düşündürdüğünü (Göl, 2013), bir başka röportajında da yine benzer şekilde "belgeseldeki hikâyelerin yaşattığı yüzleşme ve sorgulama deneyimi ile kendisine çocuğumu bu ebeveynler kadar olduğu gibi kabul edebiliyor muyum ve onu koşulsuz sevebiliyor muyum diye sorduğunu" (Vardar, 2013) belirtir. Bu noktada koşulsuz sevgi, çocuklarının cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğini kabul etmenin yolu haline gelir. Başka bir deyişle heteronormativiteyi aşan, normdan da üstün "sevgi"dir, yani kendisi de normatif ilişkiler ağı içerisinden tanımlanan "ebeveynin çocuğuna duyduğu sevgi"dir. Aslında bu durum tam da daha genel olarak "aile olumlanarak heteronormlar aşındırılabilir mi?" sorusunun bir uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Meltem Ahıska[39] ise dikkati tartışma konusu olan normatif aile kavramının imkânsızlığına çeker. Ahıska'ya göre her ne kadar normatif bir aile miti anonimleşmişse de aslında hiçbir ailenin bu normlara tam anlamıyla uyması mümkün olamaz. Normla gerçek arasındaki mesafenin kapatılmaya çalışılması yani normal olan ise sürekli bir şiddet üretir. Diğer yandan bu şiddete karşı politika üretirken aile ilişkilerini dışarıda bırakmak kolay olmaz, bu sebeple ailenin dönüşümüne ihtiyaç vardır.

Özetlenmeye çalışılan tartışmanın queer açısından iki temel yaklaşımı olduğu söylenebilir. İlkinde aile olumlaması, heteronormatif dünyanın içerisinde belgeselin deyimiyle bir buzkıran etkisi yapan stratejik bir yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşım ile queer kuram ve eleştiri arasındaki mesafe belirgindir ve bu yönüyle belgeselin queer bir belgesel olmadığını söylemek mümkün olur. Diğer yaklaşım ise aile kurumunun kendisinin LGBTİ dolayımıyla olumlanmasını bir tür norm bozma ve queer müdahale olarak görür. Aile kavramının kendisini norm dışı bir içerikle tarif etmenin alt üst edici bir yaklaşım olarak görülmesi durumunda belgesel queer bir nitelik taşır demek mümkün hale gelir.

4.1.1.2.6 Sinemasal uzlaşıyı bozmak:

Benim Çocuğum belgeseli temel olarak, konu edindiği ebeveynlerin kendilerinin ve çocuklarının hikâyesini doğrudan izleyiciye anlatmaları üzerine kuruludur. Bu haliyle belgesel sinemanın alışılagelmiş anlatım yöntemlerinden yararlandığı söylenebilir. Bu noktada Türkiye'de çekilen LGBTİ temalı belgesellerin çoğunlukla sinemasal uzlaşıyı

[39] Adı geçen panel.

bozan yöntemler uygulamaktan çok izleyiciye doğrudan ulaşmak çabası içerisinde oldukları öne sürülebilir. Bu konuda başka bir LGBTİ temalı belgesel olan *Voltrans*'ın kaydedenlerinden[40] biri olan P. Ulaş Dutlu'nun şu sözleri önemli görünmektedir: " *Voltrans*'ı düşünürken ilk fikir dört tane trans erkeğin bir gününü çekmekti. Daha kurgusal olacaktı ama *Voltrans*'ın görünürlüğü daha gerekliydi. O yüzden kurgusal bir şey yapamadık."[41] Bu noktada daha kurgusal bir anlatım benimsemenin sinemasal uzlaşıyı bozma iddiasında olduğu söylenemez. Ancak doğrudan deneyim aktarımı dışında herhangi bir yöntem denemenin kendisinin bile görünürlük ve kimlik siyaseti ihtiyacı sebebiyle güç olduğu sonucu çıkarılabilir. Benzeri bir sonuca *Benim Çocuğum* için de varmak mümkündür.

Diğer yandan belgeselin içeriği yine de yalnızca kameraya konuşan kişilerin bir toplamı değildir. Bu konuda Can Candan, bir röportajında belgeseli iki bölüm olarak tasarladığını belirtir. İlk bölümde ebeveynler bir evin oturma odasından seyircilere özel ve bireysel anlatılarda bulunurlar. İkinci bölümde ise çocuklarını kabul etme süreçleriyle birlikte örgütlenmeleri ve sokağa çıkmaları anlatılır. Bu haliyle filmin kendisi bir açılma süreci olarak işler. (Göl, 2013)

Son olarak belgeselin yapım ve dağıtım süreci boyunca LİSTAG ailelerinden LGBTİ örgütlerine kadar geniş bir yelpazenin kolektif çaba ve emeğinden söz edilmektedir. Bu kolektif emek, ana akım belgesel üretim ve dağıtım sisteminin dışında yer alan bu bağımsız belgeselin giderek daha fazla insan tarafından görülmesini mümkün kılar ve bu haliyle içerik olarak değil ama yapım ve dağıtım açısından bir tür uzlaşıyı bozduğu söylenebilir.

4.1.1.2.7 Queer haz ve özdeşleşme:

Benim Çocuğum cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği olgularını merkezine almasına rağmen belgeselde cinsellik doğrudan yer almaz. Eğer queer bir yapımın belirleyici niteliklerinden birinin queer cinselliğe, hazza ve özdeşleşmeye imkân tanıması; izleyiciyi tek bir cinsel yönelime sahip değil queer haz ve özdeşleşmelere açık bireyler olarak

[40] Belgeseli hazırlayan P. Ulaş Dutlu ve Özge Özgüner kendilerini yönetmen yerine kaydeden olarak adlandırmaktadırlar.

[41] 22. LGBTİİ Onur Haftası kapsamında düzenlenen "Direniş Yöntemi, Belgesel Sinema Paneli" (23 Haziran 2014) Konuşmacılar: Can Candan (Benim Çocuğum), P. Ulaş Dutlu (Voltrans), Maria Binder (Trans-X)

görmesi olduğu düşünülürse *Benim Çocuğum* ile queer yapımlar arasındaki mesafeyi ortaya koymak kolaylaşır. Belgeselde özdeşleşmenin queer bireylerden çok heteroseksüel – varsayılan - ebeveynlerle sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle izleyiciye yönelen özdeşleşme imkânı kafa karıştırıcı ve norm kırıcı bir queer potansiyel yerine "sizin de çocuğunuz LGBTİ olabilir" ana fikri üzerine kuruludur. Bu sebeple belgeselde queer haz ve özdeşleşme imkânlarından söz edilmesi güçtür.

4.1.2 Zenne:

Yönetmenliğini M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yaptığı 2012 yapımı film, eşcinsel olduğu için babası tarafından 2008 yılında öldürülen Ahmet Yıldız'ın hayat hikâyesinden esinlenilerek çekilmiştir.

4.1.2.1 Filmin özeti:

Filmde hayatları kesişen üç kişinin hikâyesi anlatılır. Ahmet bir yandan eşcinsel olduğunu ailesinden gizlemeye, bir yandan da memleketi Urfa'ya dönmeyip İstanbul'da kalmanın yollarını bulmaya çalışır. Ailesinin peşine taktığı adamdan kaçarken bir gece kulübünde zennelik yapan Can ile tanışır. Can asker babasını Güneydoğu'da kaybetmiştir. Askerden dönen ağabeyinin de ruh sağlığı iyi değildir. Bu sebepten annesi Can'ın askere gitmesini istemez. Can asker kaçağı olduğu için gündüzleri evden çıkamaz ve parasızlıkla boğuşur. Alman fotoğrafçı Daniel, Can'ın dansını izledikten sonra onun fotoğraflarını çekmek ister. Ardından Ahmet'le tanışır ve aralarında bir aşk başlar. Ahmet ailesinin peşine taktığı adamdan Daniel'e bahsettiğinde Daniel beraber Almanya'ya gitmeyi teklif eder. Ahmet'in yurtdışına gidebilmesi için askerliğini yapmış olması gerekmektedir. Ahmet ve Can askeri heyetten eşcinsel raporu almaya karar verir ve alırlar. Ahmet Almanya'ya gitme hazırlığı yaparken babasına eşcinsel olduğunu itiraf eder ve babası tarafından öldürülür.

4.1.2.2 Filmin analizi:

4.1.2.2.1 Biyolojik cinsiyet:

Filmin özellikle üç ana karakterinin biyolojik cinsiyetinin ikili cinsiyet sınıflandırması içerisinde erkek kabul edildiği, Zenne Can'ın bu ikili sistemde kendi

biyolojik cinsiyetinin toplumsal özelliklerini göstermemesi sebebiyle kadın gibi olmakla suçlandığı görülür.

4.1.2.2.2 Cinsel yönelim:

Ana karakterlerde heteronormatif olmayan bir cinsel yönelim çeşitliliğinden söz etmek mümkündür. Can karakteri cinsellikle ilgili bir çaba ya da eylem içerisinde değilmiş gibi görünür, bu haliyle aseksüel olduğu söylenebilir. Ahmet karakteri eşcinsel, Daniel ise menajeri ve eski kız arkadaşı olan Emmanuella'nın anlatıya dâhil edilmesi sebebiyle biseksüel olarak filmde yer alırlar. Bu noktada cinsel yönelimin akışkanlığından söz etmek mümkün görünmemektedir ancak diğer yandan pek çok LGBTİ etiketinde olduğu gibi "eşcinsel erkek" tanımı konusunda da tek bir tipleme üzerinden hareket etmenin imkânsızlığı ortaya konmuştur denebilir. Can tüm efemineliğine rağmen erkeklerle ilgileniyor gibi görünmemektedir, Ahmet ve Daniel ise tüm maskülenliklerine rağmen birbirleriyle sevişirler. Böylece cinsiyet fark etmeksizin işleyen heteronormatif feminen- maskülen çift normunun dışından örnekler perdeye aktarılmış olur. Bu noktada öne çıkan bir kavram "ayı"dır. Ahmet filmin başlarında Can ile arasında geçen bir diyalogta kendini "ayı" olarak tarif eder. Ayı, çeşitli LGBTİ terminolojisi kaynaklarında yer aldığı haliyle, en kaba tanımıyla yüz ve vücudunda kılları olan ve çoğunlukla zayıf olmayan eşcinsel/ biseksüel erkekler için kullanılan bir kavramdır. Fakat kavram çok geniş biçimde kullanılmaktadır. Bir başka tanıma göre ise " maskülenlik ve maskülen bedenlerden hoşnut olma duygusu ve tutumu"dur[42]. Bu doğrultuda filmin eşcinsel erkek tanımının genel kabulünün dışına çıkan bir çeşitlilik sergilediğini söylemek mümkündür.

4.1.2.2.3 Cinsiyet kimliği:

Anlatıda Ahmet ve Daniel'in erkek cinsiyet kimliğine sahip oldukları varsayılabilir. Can'ın ise feminen tavırları ve gözalıcı kostümleriyle bir transseksüel kadın olduğu düşünülebilir. Ancak Ahmet ve Can'ın arasında geçen ve aşağıda alıntılanan diyalog

[42] http://www.lgbti.ucla.edu/documents/LGBTİTerminology.pdf (Erişim tarihi 20.07.14). Kavramın kadınları da içerecek şekilde genişlemesi ile ilgili bkz. "Kıllı, Göbekli ya da Kaslı: Normatif Güzelliğe Karşı Ayı Kadınlar Örgütleniyor" http://kaosgl.org/sayfa.php?id=16128 (20.07.2014)

cinsiyet kimliği tanımının ikili cinsiyet sistemine sığmayan ifadeleri kapsadığını ima etmektedir:

Can: Öküzsün.

Ahmet: Ayı. Öküz değil bak ayı.

(duvardaki takvimden bir sahne görünür. Adamların uzandığı bir hamam sefası)

C: Hepiniz birer ayı görüntüsünde papatyasınız. Kıldan tüyden yırttığınızı zannediyorsunuz ama..

A: En azından erkek gibiyiz.

C: Sen İskoç travestilerini duydun mu, sizin gibi pantolon giyiyorlarmış.

A: Aman harcama yemek tarifleri kitabına saklarsın sen şimdi onu.

C: Kibarlıkla erkekliği karıştırıyorsun bebeğim… ay onlar ne öyle, gübreliyor musun sırtındakilerini?

A: Sen kafandakilerini? Gerçek bir erkek bulayım diye geberiyorsunuz ondan sonra da böyle karşınıza çıkınca götünüzden..

C: Defolup gidiyorsun, hadi..

A: Öyle demek istemedim ben ama..

C: Aa pardon.. (saldırır.)[43]

Aslında anlatı boyunca Can kendini herhangi bir cinsiyet kimliğiyle tanımlamaz. Kadın ya da erkek olduğuna veya transseksüel olup olmadığına dair bir tanımı yoktur. Bir zenne olarak sahne kostümleri feminen ve gösterişli, gündelik kıyafetleri de benzeri şekilde rengârenktir. Bu kıyafetler ve konuşma tarzı onu transseksüel bir kadına benzetir, ancak kendisinin bu tanımı kabul edip etmediği belirsizdir. Diğer yandan yukarıda alıntılanan diyalogta görüldüğü gibi Ahmet, onu "erkek gibi olmamakla" suçlarken, ağabeyi Cihan ise annesine Can için "kızın" diye hitap eder.

Ahmet'in cinsiyet kimliği ile ilgili ise muğlâk bir durum söz konusudur. Anlatı bir yandan hem Ahmet'in görünümü hem de "ayı" kavramı ile eşcinsel erkeklerin her zaman feminen olması gerekmediğini ortaya koyarken diğer yandan Ahmet'in çocukluğuna dair

[43] Ayı Hareketi'nin feminen erkeklere yönelik içselleştirilmiş bir "efeminefobi" geliştirip geliştirmediğine yönelik tartışmanın Türkiye'den örnekleri de içeren bir aktarımı için bkz. Taş, Birkan. Adam Gibi Adam Ol(ama)mak: Ayı Hareketi ve Maskülenlik Üzerine. *Cinsellik Muamması.*

bir sahne ile heteronormatif algıyı pekiştirir. Söz konusu sahnede küçük bir çocuk olan Ahmet kız kardeşinin beyaz tül bir etek ve pembe bir üstten oluşan kıyafetini giyip balerin gibi dönmekte, onu yakalayan annesi ise döverek oğlunu cezalandırmaktadır.



Fotoğraf 4.2. *Ahmet'in çocukluğundaki 'farklılığı' balerin kıyafeti giyerek mutlu olması ile gösterilir.*

Bu sahne ile film, eşcinsel erkek etiketinin ardındaki queer çoğulluktan uzaklaşarak, Ahmet'i aslında kız çocuklarına uygun görülen kıyafet ve davranış kodlarına özenen ve bu konuda baskılanan bir karakter olarak yansıtır. Bu durum cinsel yönelim ile cinsiyet kimliği arasındaki normatif bağın sürdürülmesi anlamını taşır, başka bir deyişle, Ahmet yalnızca eşcinsel değildir, bununla bağlantılı olarak cinsel kimliği de kadınsılaşmış ancak annesinin baskısı ile bunu bastırmış görünür.

4.1.2.2.4 Heteroseksüel matris:

Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramları arasındaki heteronormatif bağın sürüp sürmemesi özellikle devlet ve ordu gibi heteropatriyarkal kurumların bireyler üzerindeki denetimi açısından önemlidir. Filmin yönetmenleri de bir röportajlarında köçek yerine zenne ismini kullanmış olmalarını bu noktaya bağlayarak, "zenne'nin farsça kadın anlamına geldiğini ve erkeğe zenne isminin verilmiş olmasının politik açıdan bir karşı duruşu, askeri muayeneye kadın kıyafetiyle gitme zorunluluğunu da temsil ettiğini" belirtmişlerdir[44]. Heteronormatif yapıyla şekillenmiş bir kurum olan ordu, keskin bir ikili cinsiyet ayrımı üzerinden hareket eder. Kadınların askerlik yapmaması ve tüm erkeklerin asker doğması bu ayrıma dayanan en temel ilkedir. Bu ilkenin istisnalarından bir kısmını

[44] http://www.taraf.com.tr/haber-yazdir-84738.html (Erişim tarihi: 10.09.2014)

eşcinsel erkekler ve transseksüeller oluşturur. Günümüzde askerlikten eşcinsellik sebebiyle muaf tutulmak bir takım psikolojik testler ve aile bireylerinin tanıklığına dayanarak verilen raporlara bağlı olsa da, birkaç sene öncesine kadar filmde de yer aldığı üzere fiili livata durumunu gösteren fotoğraflar ya da anal muayene bu konuda belirleyici oluyordu. Berfu Şeker'in belirttiği gibi;

"Ordu tarafından eşcinselliğin, cinsel ilişkide pasif olmakla özdeşleştirilmesi, Osmanlı'dan gelen toplumsal cinsiyete dair geleneksel görüşün bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Osmanlı'daki geleneksel anlayışa göre aktif olan taraf için aynı cinsten kişilerle cinsel ilişkiye girmek, aktif eril öznenin cinsiyet kimliğiyle ilgili herhangi bir kafa karışıklığı yaratmazken, penetre edilen taraf hangi biyolojik cinsiyette olursa olsun kadınlıkla özdeşleştirilmekteydi. Kemalist modernizmin en büyük simgesi ve ideolojik taşıyıcısı olan ordu tarafından eşcinsellerden istenen fiili livata belgesi de heteroseksüel erkekliğin cinsel ilişkide aktif olmak üzerinden tarif edildiğini ve cinsellikle toplumsal cinsiyetin iç içe örülmüş olduğunu" göstermekteydi (Şeker, 2011: 11).

Son birkaç yılda ise çeşitli psikolojik testler yoluyla başvuran kişilerde "kadınsı özellikler" aranmaktadır. Söz konusu testlere girmiş bir kişinin tanıklığı bu konuda daha açıklayıcı olacaktır;

"Aile görüşmesi bitip kardeşim çıktıktan sonra yan binaya yönlendirilip beklemem söylendi. Gelen kadın doktor 600 soruluk bir test verdi ve hastanenin herhangi bir yerinde bu testi çözüp geri getirmemi istedi. Bu testin adı: **Minnesota Çok Yönlü Kişilik Envanteri.** Evet ya da hayır olarak cevapladığınız ve size dair birçok özelliği ölçen bir test. Burada da istenilen "klişe eşcinsel" profiline uymanız bekleniyor ne yazık ki. "Korku filmi sever misiniz ?" gibi sorulara hayır, "Çiçekçi olmayı ister miydiniz?" gibi sorulara evet demeniz gerekiyor. Genel olarak feminen, hassas, kırılgan, ev ve baba ile sorunlu, duygusal bir profil çizmeniz lazım.(…) Aynı sorular farklı şekillerde tekrar tekrar soruluyor, bu yüzden tutarlılık önemli. Bu testi bitirip teslim ettikten sonra başka bir test veriliyor: **Ev-Ağaç-İnsan Testi.** Burada size verilen renkli kuru boya kalemleriyle beyaz bir kâğıda bir ev, ağaç ve insan çizmeniz isteniyor. Sonrasında da çizdiğiniz şeye dair sorulan onlarca soruyu bu sefer yazılı şekilde cevaplıyorsunuz. Burada dikkat etmeniz gereken ince noktalardan biri fallik semboller çizmeniz. Yani yuvarlak hatlardan kaçınıp dik ve erkeklik organını anımsatan hatlar çizmeniz sizin yararınıza olacak" [45].

[45] http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=15043 (Erişim tarihi 15.09.2014)



Fotoğraf 4.3. *Can ve Ahmet'in rapor alabilmek için kadınsılaşmaları gerekir.*

Zenne'de de, daha keskin uygulamalarıyla gösterilen bu eşcinsellik raporu sınavı, Ahmet'in kadınsı kıyafetler giyip makyaj yaparak ve fiili livata fotoğraflarını kurula göstererek, Can'ın ise fotoğraf vermeyi reddederek anal muayene sonucu eşcinselliklerini kanıtlamalarıyla sonuçlanır. Söz konusu sahneler ordunun yalnızca tek tip bir eşcinselliği tanıyıp kabul etmesini ve bu sebeple eşcinsel bireylerin kurul önünde – ister kıyafetleri, ister fotoğrafları, ister söz konusu testler yoluyla aldıkları doktor raporlarıyla olsun- "eşcinsel'i oynamaları"nı göstermesi açısından önemlidir. Yönelim ve kimliğin performatif yönü ve devletin/tıbbın koyduğu tanıların yetersizliği ve geçersizliği bu sahnelerde okunabilir.

4.1.2.2.5 Heteronormatif yapıyı altüst etmek:

Zenne'nin heteronormatif yapıyı queer bir yaklaşımla altüst edebilecek yönler barındırıp barındırmadığını kimi kuramcılar tarafından ortaya konulan bazı kavramlar yoluyla tartışmak verimli görünmektedir. Bunların başlıcaları queer zaman, queer mekân ve aile-arkadaşlık bağlarına yönelik eleştirilerdir.

Judith Halberstam queer zaman ve queer mekân kavramlarını şöyle tanımlar:

"Queer zaman, kişinin; burjuva ailenin ve yeniden üretimin, uzun ömürlülüğün, riskin/güvenliğin ve miras/kalıtımın zamansal kadrajlarından ayrılmasıyla postmodernizm içinde ortaya çıkan öznel modelleri tarif eder. Queer mekân ise queer kişilerle bağlantılı mekân-yapma pratiklerine ve

queer karşıt-kamuoylarının üretimiyle olanak bulan mekânın yeni anlamlarına işaret eder" (Halberstam, 2005: 6).

Bu bağlamda Halberstam; âlemcilerin, kulüp çocuklarının, korunmadan seks yapan HIV-pozitif kişilerin, rent-boy'ların, seks işçilerinin, evsizlerin, uyuşturucu satıcılarının ve işsizlerin, queer özneler olarak adlandırılabileceklerini, çünkü bu kişilerin (bilerek, tesadüfen ya da zorunluluktan) diğer insanların uyudukları saatlerde ve kaçındıkları mekânlarda yaşadıklarını, mahrem ve ailevi görülen alanlarda çalıştıklarını belirtir (a.g.e, 10).

Queer zaman ve mekân kavramlarının kullanıldığı bazı çalışmalardan örnek vermek anlaşılırlığı arttıracaktır. Bu örneklerden birini Cenk Özbay, İstanbul'da yaşayan rent boy'lar üzerine yaptığı bir araştırma ile ortaya koyar. *Rent Boy'ların Queer Öznelliği: İstanbul'da Norm-Karşıtı Zaman, Mekân, Cinsellik ve Sınıfsallık* isimli makalesinde Özbay, söz konusu araştırmasının bir özetini sunar. Bu araştırmada "heteroseksüel olduklarını vurgulayan ve başka erkeklerle mükâfat karşılığı cinsel ilişkiye giren erkeklerin kendilerine rent boy dedikleri" (Özbay, 2012: 281) ifade edilir. Özbay'a göre;

> "Rent boy'lar sadece hemcinsleriyle cinsel münasebet kurarken heteroseksüel olduklarını iddia etmeleriyle değil, ısrarcı oldukları 'normal-hetero' hüviyetlerinin çağrıştırdığı mantığa göre, olmamaları gereken zamanlarda, olmamaları gereken yerlerde, beraber olmamaları gereken insanlar ile gerçekleştirmemeleri gereken faaliyetlerde bulundukları için de heteronormativitenin dışında kalırlar" (a.g.e, 282-283)".

Bu haliyle rent-boy'lar kendilerini norm içinde tanımlasalar da zaman ve mekân kullanımlarıyla da norm dışına çıkarak queer özneler haline gelirler.

Bir diğer örnek Özlem Güçlü'nün *Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: 2 Genç Kız ve Vicdan'da Kadın Homososyalliğinin Sınırı* isimli makalesinde yaptığı film okumalarında karşımıza çıkar. Her iki filmde de iki kadın arasında yaşanan, eşcinsel arzunun açıkça ortaya konmadığı, ancak arkadaşlık, arzu ve aşk arasında gezinen bir ilişki hali izlenir. Güçlü, her iki filmde de karakterlerin zamanı; evlilik, üreme, aile gibi heteronormatif belirleyenlerin dışında kullanabildiklerini ve mekânları kendi yakınlaşmalarına göre düzenleyebildiklerini belirtir. Herkes uyurken beraber eğlenmeleri ya da kimsenin gitmediği zamanlarda beraber vakit geçirdikleri mekânlar yaratmaları, beraber bir "şimdi" yaşamaları bunun göstergesidir (Güçlü, 2012: 432).

Ek olarak, queer zaman ve mekân kavramlarının çalışmanın ikinci bölümünde yer verilen "Yeni Queer Sinema" akımı açısından da önemli kavramlar olduğunu ve özellikle

geçmiş, unutma, inkâr ve geçmişi yeniden yazma gibi unsurların akım üzerindeki etkisini hatırlamak da gerekli görünmektedir. Bu bilgiler ışığında *Zenne* filminin queer zaman ve queer mekân kavramları ekseninde bir okumasını yapmaya çalışacağız.

Zenne'nin üç ana karakter üzerinden ilerlediğini belirtmiştik. Bu üç karakterin de yaşadıkları zaman ve mekânlar baskı, bölünmüşlük ve kıstırılmışlık içerir. Ahmet, Urfa ve İstanbul arasında bir mekânsal bölünme yaşar. Urfa; heteronormatif baskının kaynağıdır. Bu baskının somutlaştığı karakter olan anne Kezban çocuklarını tekrar Urfa'ya döndürmek için uğraşır. Urfa'nın karşısında İstanbul farklı bir hayatı olanaklı kılar. Ancak bu olanak, tam anlamıyla bir özgürlük anlamına gelmez. Süregiden baskı Ahmet'i izleyen Zindan'ın varlığında ortaya çıkar. Farklı bir hayat olanağı ancak bir dizi ekonomik pazarlıkla (Ahmet'in Zindan'a düzenli para vermesiyle) sağlanır. Diğer yandan Kezban da sık sık İstanbul'a gelir. İstanbul'u "tekinsiz ve pis bir yer" olarak tanımlar. Bu sebeple gerek Kezban ve Yılmaz'ın Urfa'daki evi, gerekse Ahmet ve Hatice'nin İstanbul'daki öğrenci evi soluk, renksiz ve boğucu mekânlar olarak kurulur. Ahmet ikili bir hayatı sürdürmeye çalışır.

Can da İzmir ve İstanbul arasında bölünmüştür. Annesi ve ağabeyi İzmir'de iken kendisi, teyzesi ve teyzesinin sevgilisi Murat'la İstanbul'da yaşar. Bunun yanı sıra gece ve gündüz olarak da bölünür. Gündüz değil gece yaşar, falcılık yaptığı Alcazar kafe ve dans ettiği gece kulübünde görünür. Gündüzleri dışarı çıkamaz, çıkarsa da saklanmak zorundadır. Ancak Can'ın diğer insanlardan farklı zaman ve mekânlara sıkışma zorunluluğu doğrudan heteronormatif bir baskının sonucu olarak yansıtılmaz. Askere gitmemek için saklanmak zorundadır. Her ne kadar ordu dolayımsız olarak heteropatriyarkal bir kurumsa da, Can'ın askerlikten kaçması cinsiyet kimliği ya da yöneliminden çok annesinin – eşinin ölümü ve büyük oğlu Cihan'ın ruh sağlığının kaybı gibi- oğlunu kaybetme korkusundan kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Fakat nihayetinde doğrudan ya da dolaylı heteronormatif sebeplerle, Can rengârenk kıyafetleri ve normu aşan tavırlarıyla fal odalarına, gece kulübü sahnelerine, ev içi mekânlarına ve geceye gizlenir, bu mekân ve zamanlarda var olur.

Fotoğrafçı Daniel ise doğu ve batı arasında bölünmüştür. Alman bir fotoğrafçı olarak geldiği İstanbul ve geçmişinde yer eden Afganistan anıları bu bölünmenin altını çizer. Daniel'in üzerindeki baskı geçmişinden kaynaklanır ancak daha önce değinilen, queer arzunun ya da deneyimin inkârına dayanan bir geçmiş baskısı değildir bu.

Fotoğrafına konu olan Afgan çocukların ölümünden kendini sorumlu tutar. Ancak bu suçluluk hali ile heteronormatif baskı arasında bir bağ kurmak mümkündür. Berfu Şeker'in belirttiği üzere filmin yönetmenleri M. Caner Alper ve Mehmet Binay kendilerini Daniel figürüyle özdeşleştirmektedirler (Şeker, 2011: 13). Gerçekten de doğulu çocukların ölümüne sebep olan batılı fotoğrafçı figürü gibi, kendilerini doğulu eşcinsel çocuğun yani gerçekte öldürülmüş olan Ahmet Yıldız'ın ölümüne katkı sağlayan batılı eşcinseller olarak tarif ettikleri şu sözler önemlidir: " Biz farkında olmadan Ahmet'i etkiledik, ona bizim gibi gey örnekler olabileceğini de gösterdik. (…) Bizim ailelerimizin cinsel kimliğimizle bir problemi yok. Onlardan gizlimiz saklımız da. Bizi olduğumuz gibi kabul ediyorlar. Dolayısıyla 'merak etme, bir gün seni de ederler, sen onların evlatlarısın' mesajı verdik. O, öldürülmekten korkuyordu, biz de onu rahatlatıyorduk, bir şey olmaz diye" (Arman, 2011). Bu sözler filmde Daniel'in Ahmet'e "Ne olabilir ki? Onlar senin ailen, seni seviyorlar" demesiyle koşutluk gösterir ve yönetmenler ile Daniel karakteri arasında bir paralellik oluşturur. Bu doğrultuda Daniel karakterinin üzerindeki baskı, Afgan çocuklarla ilişkilendirilse de aslında bunun heteronormatif baskının dolaylı bir ifadesi olduğu söylenebilir.

Böylece üç karakterin de kaçtıkları, bölündükleri ve baskılandıkları bir anlatı ortaya çıkar ve bu bölünme doğrudan ya da dolaylı biçimde heteronormatif baskının sonucudur. Bu doğrultuda çözümlemenin üzerinde ilerleyeceği soru şudur; anlatıda karakterler heteronorm dışı zaman ve mekânlar yaratabilmişler midir? Yahut beraber oldukları zaman ve mekânlarda normları nasıl ihlal etmişlerdir?

Bu anlamda üç karakterin bir araya geldiği sahil sahnesi önem taşır. Ahmet'in annesinin hâkimiyetindeki evinin boğuculuğu, Can'ın annesinin İzmir'deki evinde alkolik oğlu Cihan'la yaşadığı çaresizlik ve Daniel'in kısa telefon konuşmalarıyla geçiştirdiği Almanya konuşmalarının soğukluğu sonrasında izleyiciye rahatlama sağlayan bu sahne karakterlerin yarattıkları bir norm dışı mekân olarak düşünülebilir. Her ne kadar bu sahnelere Ahmet'in ailesine dair kaygılarını içeren diyalogların gölgesi düşse de – ki bu, izleyicinin de bir türlü tam anlamıyla rahatlayamaması anlamını taşır- sahil tüm insanlardan uzakta, bu üç norm dışı karakterin geliştirdiği arkadaşlığa zemin oluşturur. Deniz ve sahil manzarasının getirdiği özgürlük hissini karakterlere aktarır.

Mekân ve zaman açısından karakterlere baktığımızda Can karakterinin özellikle öne çıktığını söylemek mümkündür. Çünkü Can hem filmdeki olay ve diyalogların geçtiği

gerçek zaman ve mekânlarda hem de çoğu kez dansına içerilmiş gerçekdışı zaman ve mekânlarda yer alır. Bu zaman ve mekânların Can'ın düş dünyasında oluşup oluşmadığı muğlâk olsa da bazı sahneler bu gerçekdışı kesitlerin heteronormatif baskıyı ve ondan kurtuluşu simgeleyen metaforlarla yüklü olduğunu gösterir. Örneğin Ahmet ve Daniel'in, fotoğraf vermeyi reddederek anal muayeneye gönderilen Can'ı – ki bunu politik bir savunmayla değil "pardon, yanlış fotoğrafı getirmişim" sözleriyle heyeti alaya alarak yapar- askerlik şubesi önünde bekledikleri sahne bunlardan biridir. Şubeden çıkan Can, yüzünde bir gülümsemeyle duvarı kaplayan sarmaşıklara dokunur. Sahneye verilen parlaklık etkisiyle var olan mekân güzelleşir ve yaprakların arasında parlak mavi bir kelebek uçar. Bu, baskı karşısında rengini yitirmeyen Can'ın kendisidir. Bunun dışında bazı dans sahnelerinde, Can gece kulübünde değil, gerçeküstü mekânlarda görülür. Buralarda bazen özgürlük bazen baskı ortaya çıkar. Kimi zaman karanlık bir kafesin içinde ve dışında bir kuş olup dans eder[46], kimi zamansa sahnede dans etmekteyken renklerin parlaklaştığı bir çiçek tarlasına düşer. Ancak tüm bu mekânların gerçek yaşamın heteronormatif baskısıyla bağlantılı gerçeküstü mekânlar olduğunu ve kimi zaman bu baskıdan kaçışı simgelediğini söylemek mümkündür.

Zaman ve mekân kavramlarının dışında filmin heteronormatif yapıyla ilişkisinin izini sürebileceğimiz bir diğer hat, aile-arkadaşlık üzerinedir. Filmin Can karakterini de merkezi şekilde içermesi anlatıyı Daniel-Ahmet aşkından çıkararak üçlü bir arkadaşlık hikâyesine çevirir. Bu noktada queer kuramın aile bağlarına karşı arkadaşlığa yaptığı vurguya değinmek yararlı görünmektedir. Bu konuda Judith Halberstam, Kath Weston'un saptamalarını şöyle aktarır:

> "Kendi çalışmasında Kath Weston, akrabalık söyleminin, uzun solukluluğu geçiciliğe, istikrarı tesadüfe tercih eden normatif zamansallıklara nasıl yatırım yaptığını inceler. Zaman ve ilişkilenmenin bu normatif tasarımları, (uzaklaşılmış bile olsa) daimi bağlantılara, (çok derin olsa bile) rastlantısal birlikteliklere oranla öncelik tanır. Uzun solukluluğun doğruluğunun kendinden menkul olduğu fikri diğer her tür ilişkiyi anlamsız ve yüzeysel kılar. Aile bağları, sırf önceden kurulmuş ilişkiler olmaları sebebiyle arkadaşlıklardan daha önemli görünürler" (Halberstam, 2013: 108).

Zenne'de aile kavramı oldukça muğlâk bir zeminde durur. Gerçek hayatta olduğu gibi filmde de Ahmet'in katili ailesidir ve anne babasının oğullarına duydukları sevgi

[46] Yönetmenlerden M. Caner Alper, filmin renk paletini erkek kuşların renkli ve ihtişamlı dünyasını düşünerek yarattığını belirtir. http://www.zennethemovie.com/videolar.php?id=6, (Erişim 11.12.2014)

Ahmet'i öldürmemelerine yetmez. Ancak filmde aile kavramı özellikle "anne" üzerinden şekillenir. Birbirine tezat iki anne temsili çatışmayı somutlar. Bir yanda Ahmet'in annesi Kezban oğlunu öldürürken (cinayeti baba Yılmaz'a yaptırsa bile film esas katilin o olduğunu açıkça ortaya koyar), diğer yanda Can'ın annesi Sevgi oğlunu yaşatır. Yönetmenlerin şu sözleri de bu durumu destekler niteliktedir: " (…) bu meselede belirleyici olan anne. Anne korursa yeşerir, korumazsa ölür! Anne bir sürü şeyi engelleyebiliyor. İsterse hayat veriyor, isterse o hayatı geri alabiliyor. Böyle bir gücü var. Ama bazen de binlerce yıllık töreye karşı çıkamıyor…" (Arman, 2011) Bu noktada aile ve daha temelde anne, heteronormatif yapıya karşı başat bir sığınak işlevi görür. Yapıyla mücadele etmenin yolu bireyin kendisinden ya da kan bağı içermeyen ilişkilenmelerden/ arkadaşlıklardan geçmez, Daniel ya da Can Ahmet'i kurtaramaz. Sorunu toplumla birlikte ailede gören film (ki burada Kürt ailelere yönelik bir vurgu da devreye girmektedir) çözümü yine aile içinde arar. Yine aynı röportajda yönetmenler filmi "annelerin çocuklarıyla birlikte izleyebilmelerini istediklerini" belirtirler. Bu noktada anneye yapılan vurgu, çocuğun sorumluluğunun ebeveynler arasında öncelikle annede olduğuna dair patriyarkal görüşün bir uzantısıdır. Yaklaşım aynı zamanda, *Benim Çocuğum* belgeseli için Tuna Erdem'in yapmış olduğu "LGBTİ bireylerin birer yetişkin olarak değil yetişkinlerce sahiplenilen/ sahiplenilmeye muhtaç çocuklar olarak ele alınması" eleştirisine de koşutluk göstermektedir. Filmin Şükran ve Murat'ın oğulları Ahmet'in dans dersiyle kapanması da yine çözümün ailede aranmasının bir sonucudur. Bu derste kan bağı içeren insanlar (Sevgi, Şükran, oğulları sebebiyle Murat ve Can) küçük Ahmet'i izlerler. Mutlu gelecek tahayyülü aile içi bağlara ve dayanışmaya odaklanmayı sürdürür. Bu sahneyi önemli kılan bir diğer unsur filmin açılış ve kapanış sahneleri arasındaki farktır. Film, jenerikle birlikte akan Daniel'in görüntüleri göz ardı edilirse, içinde Can'ın ve Ahmet'in de olduğu, bol küfürlü ve cinsel imalı bir gece kulübü kulisi konuşmasıyla açılır. Can makyajlıdır ve sahneye çıkmak için kostüm değiştirmektedir. Finalde ise, film boyunca alışılagelmiş Can'ın tersine siyah kıyafetli, saçları toplu, makyajsız Can çocuklara dans dersi verir. Bu farkın dikkate değerliği; renkli kıyafetlerden, küfürden, kavgadan, lubunyalardan ve gece kulübünden siyah kıyafetlere, dans dersine, ailelere, çocuklara ve bir dans stüdyosuna geçiş açısından düşünülmelidir. Bu geçişi ve özellikle Can'ın görünümündeki farkı bu denli keskinleştiren şey ise çocukların varlığıdır. Film üremeye dayalı heteroseksüel ilişkinin getirdiği mutlulukla kapanır ve Can bu kareye

erkek çocuklara da dans öğreterek ancak renklerini de dışarıda bırakarak dâhil olabilir. Gayle S. Rubin'in dikkat çektiği üzere "bir kimse gelecek kuşaklar üzerinde ne kadar etki bırakırsa, onun davranışlarına ve görüşlerine o kadar az tolerans gösterilir." (Rubin, 2014: 36) Queer bir yaklaşım bu tolerans düzeyine meydan okuyabilirdi ancak film toleransın nabzını tutmuş görünmektedir.

4.1.2.2.6 Sinemasal uzlaşıyı bozmak:

Zenne filminin queer anlatılarla kesiştiği önemli bir nokta ölüm temasının anlatının merkezinde yer almasıdır. Ancak *Zenne* ölümü queer yaklaşımların meydan okuyucu tarzından çok LGBTİ bireylerin hayatta kalmasını sağlayacak toplumsal uzlaşıya katkı sunmayı hedefleyen olumlu imgelerle konu edinir. Bu sebeple filmin ana akım sinemanın bir parçası olduğunu söylemek mümkündür. Diğer yandan filmin olay örgüsü ve anlatı yapısı da ana akım bir yol izler. Bununla birlikte heteronormatif baskı ve bu baskıya karşı açılan özgürlük alanları olarak düşünülebilecek gerçeküstü zaman ve mekân kullanımları uzlaşıyı bozan unsurlar olarak görülebilir. Son olarak Ahmet ve Can karakterlerini oynayan oyuncuların eşcinsel olmadıklarının ifade edilmesi ve filmin 48. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde beş ödül alarak hem öldürülen Ahmet Yıldız'ın hayat hikâyesinin hem de filmin geniş bir medya görünürlüğü kazanması, *Zenne*'yi, B. Ruby Rich'in 2000'lerle birlikte ana akım filmlerle queer temaların biraradalığına dikkat çektiği filmlerin Türkiye'deki ilk örneklerinden biri haline getirdiğini söylemek mümkündür.

4.1.2.2.7 Queer haz ve özdeşleşme:

Zenne'de cinsellik ve haz içeren sahneler, anlatının merkezinde bir aşk ilişkisi olmasına rağmen oldukça azdır. Daniel ve Ahmet yan yana uzandıkları yer minderlerinde fotoğraflara bakarak yakınlaşırlar, ancak temas yoktur. Aralarındaki ilişkinin geliştiğini ise izleyiciye, beraber İstanbul'u gezdikleri sahneler anlatır. Ahmet Daniel'in bıyık bırakmasını sağlar ve sürekli yedirerek onu şişmanlatmaya çalışır. Bu noktada Ahmet ve Daniel'in ilişkisi heteronormatif yasaya eşlik eden ensest yasağının ihlaliyle ortaya çıkan bir baba-oğul fantezisi çağrışımı yapar. Her ne kadar film açıkça Ahmet'in Daniel'e baba demesini sağlayamamışsa da, Daniel'den sakallarını kesip yalnızca bıyık bırakmasını istemesi ve ona "Danny amca" diye seslenmesi norm dışı bir ilişki olarak karşımıza çıkar. Ahmet karakterine ve filme esin kaynağı olan Ahmet Yıldız'ın gerçek hayatta sevgilisi

İbrahim Can'a "baba" diye seslendiği çeşitli röportajlarda belirtilmiştir. Bu röportajların birinde İbrahim Can, "size baba demesinde bir tuhaflık yok mu?" sorusuna "olgun erkeklerden hoşlanan erkekler vardır, bu çok normal" diye karşılık verir. (Öğünç, 2009) Diğer yandan, ebeveynliğe dair bir fantezi içersin ya da içermesin, kuşaklararası cinsel ilişkinin queer potansiyelleri üzerine Gayle S. Rubin'in bazı ifadelerini aktarmak yararlı görünmektedir. Rubin heteronormatif sistem içerisinde var olan bir cinsellik hiyerarşisinden söz eder. Bu hiyerarşide cinsellik iyi ve kötü olarak ikiye ayrılır. İyi cinsellik;

> "Heteroseksüel, aile içi, tek eşli ve üreme amaçlı olmalı, ticari amaçlı olmamalıdır. Çift olarak yaşanmalı, ilişkisel olmalı, aynı kuşak içinde ve evde gerçekleşmelidir. Pornografiyi, fetiş nesnelerini, hiçbir seks oyuncağını, erkek ve kadın dışında hiçbir rolü içermemelidir. Bu kuralları ihlal eden her türlü cinsel ilişki 'kötü', 'anormal' veya 'doğaya aykırı'dır. Bunlar mastürbasyonla ilişkili olabilir, seks partilerinde gerçekleşebilir, rastgele olabilir, kuşaksal sınırları aşabilir ve 'halka açık alanlarda' veya en azından çalıların arasında ya da hamamlarda gerçekleşebilir. Pornografinin, fetiş nesnelerinin, seks oyuncaklarının kullanımını veya alışılmışın dışındaki rolleri içerebilir" (Rubin, 2014: 31).

Film, Daniel ve Ahmet arasındaki cinselliğe dair (Ahmet'in rapor için fotoğraf çektirmesi gerektiğinde loş ışıkta öpüşerek sahneye hazırlanmaları dışında) neredeyse hiçbir sahne içermediği için ilişkinin "ne kadar alışılmışın dışındaki rolleri içerdiği"nin izleyicinin okumasına bırakıldığı düşünülebilir. Ancak diğer yandan "baba" yerine "Danny amca" ifadesini seçmekle, kuşaklararası bir eşcinsel ilişkiyi perdeye taşıyarak norm dışına çıkarken, ensest yasağına yönelik ihlalden kaçınarak queer bir yaklaşımdan uzaklaşmaktadır denilebilir[47]. Diğer yandan şunu da belirtmek önemlidir ki, "ayı" kavramı çeşitli kaynaklarda baba-oğul ilişkisini çağrıştıran kimi alt kategorilerle adlandırılmıştır. Örneğin *daddy (baba)*ifadesinin yaşça büyük erkekler için *cub (yavru)* ifadesinin ise daha genç erkekler için kullanıldığı belirtilmektedir[48].

Söz konusu baba-oğul çağrışımını muğlâk biçimde etkileyen bir başka durum Ahmet'in babası Yılmaz'ın eşcinselliği konusundaki imadır. Anne Kezban, kocasını

---

[47] Bu noktada ensest ilişkinin queer bir ilişki olduğunu iddia etmiyorum. Bu konuyla ilgili tartışma oldukça geniştir ve temelde "rıza" kavramına dayanır. Benim odaklandığım konu ise bu çok boyutlu tartışmanın dışında kalıyor. Ancak film özelinde, Daniel- Ahmet ilişkisinin, ensest ilişkinin kendisinden çok, anne-baba-çocuk rollerinin rızaya dayalı fantazik kurgular olarak Rubin'in alışılmışın dışındaki roller içermekten kastettiği yere denk düştüğünü ve filmin bunu yansıtmaktan özellikle kaçındığını iddia ediyorum.

[48] http://www.scruff.com/slang/ (Erişim tarihi 02.09.2015)

yeterince erkek olamamakla suçlar. “Allah belanı vere ibne! Armut dibine düştü işte.” diyerek Ahmet’in eşcinselliğinden Yılmaz’ı sorumlu tutar. Film baba karakterini karısının suçlamalarına karşı sinik ve boyun eğen biri olarak çizmiştir. Babaya yönelik eşcinsellik iması gerçeği yansıtmakta mıdır yoksa Yılmaz’ın Kezban’ın erkeklik anlayışına uymamasının bir sonucu mudur, anlatı bu konuda bir açıklık getirmez. Ancak baba üzerindeki bu ima, baba-oğul arasındaki fantazik çıkarımları çeşitlendirmekten çok eşcinselliği bir genetik aktarım ya da birbirinden görerek tekrarlanabilecek bir durum gibi okumaya açık hale getirir ki bu queer potansiyelden uzaklaşmak bir yana anaakım LGBTİ politikası açısından bile olumsuz olarak nitelendirilebilir.

4.1.3 Bizim Büyük Çaresizliğimiz:

Seyfi Teoman’ın yönettiği 2011 yapımı filmin başrollerinde İlker Aksum, Fatih Al ve Güneş Sayın yer almaktadır. Film Barış Bıçakçı’nın aynı adlı romanından uyarlanmıştır.

4.1.3.1 Filmin özeti:

Ender, Çetin ve Fikret lise yıllarını Ankara’da beraber geçirmiş üç arkadaştırlar. Üniversiteyi bitirdikten bir süre sonra Ankara’ya dönen Çetin, orada yaşamakta olan Ender ile liseden beri hayal ettikleri beraber yaşama fikrini hayata geçirir. Fikret ise Almanya’da yaşamaktadır. Üç ay sonra Fikret’in anne ve babası bir trafik kazasında ölünce Fikret Ankara’da üniversite son sınıfta okumakta olan kardeşi Nihal’i, Ender ve Çetin’in evine bırakır. Zamanla hem Ender hem de Çetin, Nihal’e âşık olurlar. Nihal okul arkadaşı Bora’dan hamile kalır ve kürtaj olur. Okulu bittikten sonra ise Almanya’ya ağabeyinin yanına gider.

4.1.3.2 Filmin analizi:

4.1.3.2.1 Biyolojik cinsiyet:

İkili cinsiyet sınıflandırması içerisinde filmin üç ana karakterinden Ender ve Çetin erkek, Nihal ise kadın biyolojik cinsiyeti ile uyumludur. Anlatıda biyolojik cinsiyet dikotomisini muğlâklaştıran bir karakter yer almamaktadır.

4.1.3.2.2 Cinsel yönelim:

Ana karakterlerden Nihal, heteroseksüel gibi görünür. Ender ve Çetin ile arasında zaman zaman vuku bulan yakınlaşmaların yanı sıra Bora ile olan ilişkisi ve hamile kalması, erkeklere yönelik bir duygu ve cinsellik içerisinde olduğunu gösterir. Kadınlara ilgisi olup olmadığı özellikle belirtilmediği için yokmuş gibi düşünülebilir. Ancak örneğin ortaokul üçüncü sınıftan bir anısını anlattığı sahnede aslında bahsettiği kişinin cinsiyetine dair hiçbir gönderme bulunmamaktadır. Okullarının bahçesine kurulan kitap sergisinde görevli olan bir üniversite öğrencisinden hoşlandığını anlattığı bu sahnede, öğrenciden " uzun saçlı, saçları bağlı bir üniversite öğrencisi. Öyle herkesin hoşlanacağı bir tip değildi ama yakından bakınca gözleri çok güzeldi. Dirseklerini kitaplara dayamış, öne doğru eğilmiş, bana verdiği kitabı anlatıyordu. Elleri de çok güzeldi. Kitapları öyle değişik bir tutuşu vardı ki, öyle sayfaları çevirişi…" diye bahseder. Bu noktada Nihal'in erkeklerle ilişkisine tanıklık eden seyircinin üniversite öğrencisinin erkek olduğunu varsayabileceği ve heteroseksüel olmayan seçeneklerin altı çizilmedikçe heteroseksist varsayımlarla yok sayılabileceği söylenebilir.

Ender ve Çetin'in cinsel yönelimleri açısından ise bir muğlâklık söz konusudur. Anlatı boyunca bir yandan aynı kadına âşık olmaları diğer yandan geçmişteki kız arkadaşlarından bahsetmeleri ile kadınlara ilgi duydukları görülür. Ancak aralarındaki ilişki, seyircinin onları heteroseksüel olarak varsaymasının önüne geçecek bazı nitelikler taşır. Bu niteliğin söze dökülmesi de söz konusudur. Ender, Nihal'e Çetin'le aralarındaki ilişkiden bahsederken aralarında geçen diyalog bu anlamda önemlidir:

> Ender: Çetin'le bizimkisi bir başka… bizimkisi bir tür aşktı. Âşık olduğumuz kızlar vardı ama kız arkadaşlarımız yoktu. Liseden sonra Çetin, Murat ağabeyiyle İstanbul'a taşındı. Biz de sudan çıkmış balığa döndük. Acayip özledik birbirimizi. Her gün telefonla konuşuyorduk. Çetin İstanbul'a gittikten sonra tanıştığım, yakınlaştığım kadın ya da erkek herkeste onu aradım.
>
> Nihal: Kadınlarda da mı?
>
> Ender: Evet, kadınlarda. Hatta can eriklerinde. (Gülerek devam eder) Bir keresinde Murat ağabeyin olmadığı bir haftasonu İstanbul'a gitmiştim. Çetin'in Serap adında bir kız arkadaşı vardı. İlk sevgilisi. Serap, Çetin, ben üçümüz, Çetin'lerin evinde gece yatmaya hazırlanırken, Çetin Serap'a 'yere yatak serelim, Ender de burada bizimle kalsın, yoksa çok üzülür' demiş.
>
> Nihal: Nasıl yani onlarla aynı odada mı? Gerçekten yapmış mı bunu, söylemiş mi?

Çetin: Evet ve kızcağız kızgınlık ve şaşkınlıkla geldi bana anlattı. Sevgili dostum Lennie[49]… Artık nereden geldiyse aklına böyle bir saçmalık. Benim üzüleceğimi düşünmüş. Tam ona göre bir şey.

Bu diyalogta Ender, Çetin'le arasındaki duyguyu bir aşk olarak tarifler. Ancak bu aşk hali anlatı içerisinde karakterleri biseksüel olarak işaretlemeye yetmez. Dostluk ile aşk arasında gezinen bir muğlâk alan söz konusudur. Film üzerine yapılan röportajlarda Ender ve Çetin'in cinsel yönelimlerinin merak konusu olduğu görülmektedir. Bir röportajda, filmin yönetmeni Seyfi Teoman, Ender ve Çetin arasındaki ilişkiye dair Berlin Film Festivali'nde eşcinsel yorumları yapıldığına ve bu yorumlara katılıp katılmadığına ilişkin soruya; Akdeniz ülkelerinden değil daha çok Anglosakson ülkelerinden böyle yorumlar geldiğini, 'her türlü erkek yakınlığının altında bir şey vardır' görüşünü savunan bir yaklaşım olduğunu, ancak böyle okunursa her türlü ilişki için böyle bir sonuca varılabileceğini, aralarında cinsel bir şey olmadığını ancak aşka yakın bir dostluk olduğunu belirtir. Bununla birlikte ilişkilerini bir kalıba sokmanın, etiketlemenin, tanımlamanın zorluğunun da kendisini çarptığını ifade eder. Bir başka röportajda ise iki karakter arasındaki ilişkiyi şöyle nitelendirir: "Ender ve Çetin arasındaki ilişki belli bir şekilde özetlemek için çok karmaşık. İleri derecede bir yakınlık ve bağlılık var aralarında. Bu ilişkiye dostluk da diyebiliriz, aşk da diyebiliriz, aile de. Sanırım bunların hepsi var, sadece bir yönünü öne çıkartırsak diğer yönleri eksik kalır. İkisi de birbiri için hayattaki en yakını, biri diğeri için elmanın diğer yarısı" (Karsan, 2011).

Ender rolünde İlker Aksum ve Çetin rolünde Fatih Al ile yapılan bir röportajda yine iki karakter arasındaki ilişkinin niteliğine dair sorulan soruya oyuncular, karakterlerin Türk toplumunun bilindik erkek tiplemelerinden olmadıklarını, çocuksu, romantik, idealize tipler olduklarını ancak buna benzer erkek dostluklarının gerçek yaşamda da olduğunu belirterek yanıt verirler (Çuhadar, 2011).

Bu doğrultuda Ender ve Çetin karakterlerinin cinsel yönelimlerinin erkekleri – ya da birbirlerini – kapsayıp kapsamadığı muğlaklık kazanır. İki karakter arasında cinsel bir çekim olmadığı ve bu sebeple aralarındaki yakınlığın bir cinsel yönelim anlamına gelemeyeceği öne sürülebilir. Ancak bu noktada Ender ve Çetin'in Nihal'e duydukları aşkın ne düzeyde cinsellik içerdiği de bir tartışma konusu olabilir. İki karakter Nihal'e âşık olduklarını birbirlerine itiraf ettikten sonra Nihal'in yürüyüşü, sesi, elleri, ayakları,

[49] John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* romanından bir karakter. Roman, George Milton ve Lennie Small adında iki göçmen toprak işçisinin toprak sahibi olup oraya yerleşme hayalini gerçekleştirme çabasını anlatır.

burnu ve çenesi hakkında mutlulukla konuşurlarken Çetin'in "bir güzel ısıracaksın" sözü sevgi ile arzu arasında belirsiz bir yere işaret eder. Aynı günün gecesinde ise kaldıkları otel odasında yan odadan gelen sevişme seslerini dinlerken tekrar konuştuklarında bu kez Nihal'e olan aşkları onları mutsuz eder. Bu sahne o ana kadar aşkın cinselliği de kapsadığını göz ardı etmiş gibi görünmelerine yol açar. O halde aynı şey aralarındaki ilişki için de söylenebilir.

Diğer yandan anlatı boyunca vurgulanan Çetin ve Ender'in mutlu geçmişinin bir cinsel boyut içerip içermediği karanlıktadır. Başka tür bir okumayla, Ender ve Çetin birbirlerine duydukları cinsel çekim geçmişte kalmış uzun soluklu bir ilişkinin – ve hatta evliliğin- tarafları olarak düşünülebilir. Bu noktada cinsel yönelimin sabit olmadığına dair queer yaklaşım önemli görünmektedir.

4.1.3.2.3 Cinsiyet kimliği:

Cinsiyet kimliği açısından Ender ve Çetin erkek kimliğini, Nihal ise kadın kimliğini sahiplenir görünmektedir. Kendini heteronorm dışı herhangi bir kimlikle ifade eden bir karakter anlatıda yer almamaktadır.

4.1.3.2.4 Heteroseksüel matris:

Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında kurulan doğrusal bağın filmde hem süreklilik hem de kesinti yarattığını söylemek mümkündür. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında kurulan bağ, özellikle Çetin ve Ender açısından ikili bir nitelik taşır denilebilir. İki karakter de erkek imgesinin alışılmış prototipleri değildirler ancak yıkıcı bir kimlik performansı da sergilemezler. Daha büyük bir kesintiden cinsellik alanında söz edilebilir. Nihal'in, cinsellikle ilişkisi bakımından matrise en uygun karakter olduğu Çetin ve Ender'in ise yarattıkları muğlâklık sebebiyle matriste kesinti yarattıkları öne sürülebilir.

4.1.3.2.5 Heteronormatif yapıyı altüst etmek:

Bizim Büyük Çaresizliğimiz filminin belli açılardan heteronormatif yapıya dair altüst edici hamleler barındırdığını söylemek mümkündür. Öncelikle Ender ve Çetin arasındaki "ne olduğu belli olmayan" ilişki, her ikisine de ne heteroseksüel ne de biseksüel denemiyor oluşu bu hamlelerden biridir denebilir. Anna Carina Böcker arkadaşlık ilişkilerinin karmaşıklığına dair şunları söylemektedir:

"Cinsellik, cinsiyet ve diğer kimlik kategorileri arasındaki değişmez sınırlara dair yapılan eleştiriye benzer şekilde, ilişki biçimleri arasındaki, özellikle seks içeren ve 'platonik' arkadaşça ikili ilişkiler arasındaki keskin sınır ve hiyerarşiler de sorgulanabilirdir. Birini diğerinden ayırmadan ve seksi araçsallaştırmadan çeşitli öğeleri bünyesinde barındıran, belirli bir ilişki biçimini önemli addetmeyen, sabit olmayan ilişki biçimleri de vardır" (Anna Carina Böcker 2005'ten aktaran Schroedter ve Vetter, 2014: 67-68).

Bu sabit olmayan ilişki biçimlerinin queer potansiyeline ilişkin ise Özlem Güçlü'nün *2 Genç Kız* ve *Vicdan* filmleri üzerine yaptığı çözümlemeye değinmek yararlı olabilir. Özlem Güçlü, her iki filmde de arkadaşlık ve arzu arasında "üçüncü bir bölgede" duran karakterlerin özdeşleşme ve arzu arasındaki "normal" ikili karşıtlığı bulanıklaştırarak queer bir imkân yarattıklarını belirtir (Güçlü, 2012:429). Benzeri şekilde *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de de (daha önce alıntılanan röportajlarda da belirtildiği gibi) Ender ve Çetin'in ilişkisini etiketlemenin zorluğu ve ilişkinin her an dostluğa ya da aşka – ya da her ikisine de- dönüşebilme imkânı heteronormatif yapıyı tehdit eden bir unsurdur denilebilir.

Bu noktada filmin heteronormatif yapıyı altüst eden queer potansiyelinin Ender ve Çetin'in biseksüel olarak tanımlanabilmelerinde değil, birbirlerine duyma ihtimalleri olan arzunun bu denli genişletilebilir bir erkek dostluğuna içkin olmasında yattığını, dostluk ile sevgililik ve/ya arzu ile sevgi arasında yarattığı muğlâk eksende bulunduğunu söylemek mümkündür (bkz. Dipnot Ek 3).

Diğer yandan Ender ve Çetin arasındaki ilişki, aile kavramı üzerinden de bir okuma gerektirmektedir. Öncelikle orta yaşa yaklaşan iki erkeğin lise yıllarından bugüne beraber yaşama hayallerini koruyarak bunu hayata geçirmeleri, düzenli bir heteroseksüel ilişki, evlilik ya da çocuk sahibi olma arayışında bulunmak yerine beraber bir ev ve aile kurmaları heteronormatif zaman ve mekân algısını tehdit eder görünmektedir.[50] Ev içerisindeki uyumları da norm dışı bir nitelik taşır. Özellikle yemek önemli bir ritüeldir ve her iki karakter de bu anlamda cinsiyetçi işbölümünden uzak görünmektedir. Yemek

[50] Gerek filmin gerekse romanın özellikle büyümek, yetişkin olmak, geçmişe özlem duymak ve geri dönememek üzerine kurulduğu çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Bu anlamda söz konusu hayali korumak cinsellik dışı bir geçmiş özlemi ile açıklanabilir. Ancak iki karakterin birlikte yaşama hayallerini muhafaza etmelerinde belirleyici olan geçmişe özlemin, cinsellik ve arzu dışı olmadığını, en azından anlatılan "bugün"ün geçmişe dair geri dönülemeyen bir arzuya dair olasılık ve şüphe bıraktığını düşündüğümü belirtmek istiyorum. Bu sebeple iki erkeğin muhafaza ettikleri geçmiş ve onu tekrar yaşama çabası queer zaman ve mekân kavramlarıyla birlikte düşünülebilir.

için alışveriş yapmak, yemeği hazırlamak ve yemek başlı başına bir etkinliktir. Bu noktada, birlikte keyif alınarak yapılan bu etkinliğin, bir başka bedensel haz olan cinsellik ile metaforik olarak yer değiştirdiği öne sürülebilir.

Film boyunca Ender ve Çetin'i evli bir çift gibi düşünmeyi sağlayacak bazı sahneler mevcuttur. Beraber kahvaltı yaptıkları bir sahnede Çetin işe gitmek için kapıya yöneldiğinde Ender'in onu kapıya kadar geçirişi, Nihal eve arkadaşlarını çağırdığında çay ve kek yaparak kanepede onları bekleyişleri, arabada, evde ya da süpermarkette uzun uzun birbirlerini tamamlayarak yemek menüleri hazırlamaları ile zaman zaman evli bir çift görüntüsü çizerler. Bu anlamda cinsiyet konusunda heteronormatif yapıyla uyumsuz, cinsellik barındırmayan ancak başka yönlerden heteronormlarla uyumlu bir çift olarak evlilik ve aile alanını muğlâklaştırırlar. Nihal ise ona âşık oldukları süreç boyunca kimi zaman gözettikleri kızları, kimi zaman ise âşık oldukları yetişkin bir kadın olarak istikrarsız bir konum izler. Aslında Nihal'in konumu da çocukluk ile yetişkinlik ya/da kardeşlik ile aşk arasındaki muğlâk sınırı oluşturur ve bu, onu da queerleştiren bir konum haline gelir.

Heteronormatif yapıyı altüst edici bir diğer yön Ender, Çetin ve Nihal arasındaki üçlü ilişkidir. Nihal hem Ender hem de Çetin'le yakınlaşırken, Çetin ve Ender'in ikisi de Nihal'e âşık olurlar. Burada altüst edici olan Nihal'in tekeşlilik normu gereği bir tercih yapması ya da Ender veya Çetin'den birinin bu aşktan vazgeçmesi beklentisinin olmamasıdır. Ender ve Çetin, Nihal'e olan aşklarını tek bir kişi gibi yaşarlar ve onun kendilerine olan ilgisini de tek bir kişiye yöneliyormuş gibi düşünürler. Örneğin Çetin ve Ender'in aşklarını Nihal'e söylememeye karar verdikleri sahnede aralarında geçen diyalog şöyledir:

> Çetin: Zaten ona söylesek ne olacak ki?
>
> Ender: Ne olacağını söyleyeyim. Kızın kafası iyice karışacak. Zaten deneyimsiz. Bir de yaşadığı sarsıntının etkisiyle duygularını anlamakta, denetlemekte güçlük çekiyordur. Bize karşı diyorum yani. Bize âşık olduğunu sanabilir. Ne bileyim işte kafası karışabilir.

Ender ve Çetin'in aynı kişiye âşık olmaları bir sorun yaratmadığı gibi anlatı içerisinde bu durumun özlemle hatırlanan geçmişte kurulmuş hayalin bir parçası olduğu anlaşılır. İki karakter Nihal'e olan aşklarını birbirlerine itiraf ettikten sonra oldukça keyiflendikleri bir sahnede, denize girmeye hazırlanırlarken şöyle konuşurlar:

> Ender: Abi, hatırlıyor musun lisede aynı kıza âşık olma hayali kurduğumuzu?

Çetin: Hıı..

Ender: (Gülerek) Şu senin Burçin'e ben de aşık olayım diye çok sıkmıştım kendimi. Şimdi yıllar sonra bu hayalin gerçekleşmesi şerefine, haydi buyurun denize."

Aralarında aşk ile dostluğun sınırlarını dağıtan bir ilişki bulunan iki erkeğin aynı kadına duydukları aşkı hayal etmiş olmaları nasıl okunabilir? Bu noktada öncelikle Ryan ve Kellner'ın çalışmasına değinmek yararlı görünmektedir. Hollywood filmleri üzerine yaptıkları çalışmanın bir bölümünde Ryan ve Kellner, altmışlı yılların sonları ve yetmişli yılların başlarında "iki erkek arasındaki arkadaşlığa odaklanan bir erkek dostluğu filmleri dalgasından"(1997: 236) söz eder. Bu dalgayı oluşturan filmlerin önemli bir özelliği romantik aşkın yokluğudur. Kadınların ya kayıp ya da ikincil rollerde olduğu belirtilir. Yazarlara göre bu filmleri "cinsel toplumsallaşma kalıpları yüzünden kadınlar için mubah görülen yakın dostluklara erkekler arasında izin verilmeyen bir dünyada, lekelenme korkusu olmaksızın sahip olunamayan erkek birliğine ilişkin telafi edici fanteziler olarak okumak da mümkündür" (a.g.e, 237).

Filmlerde yer alan aynı kadına ilgi duyma halini ise şu şekilde çözümlerler:

" Kadınlar, eril toplumsal iktidarın temeli olan homofilik (kendi cinsini sevmeye dair) bağlılığı sağlamlaştırma araçlarıdır. Diğer erkeğin aynı kadına duyduğu arzu, kadının iki erkek arasında bağlantısal bir işlev görmesini sağlar. İlk erkek, kendi gücü ve statüsünün doğrulanması için diğer erkeğin arzusunu biraz da arzular. Bu, duyduğu arzunun bir başka erkeğin arzusu üzerinden onaylanması yoluyla erkek kimliğinin pekişmesini sağlar; aracı konumundaki kadının her ikisinin de eril cinsel kimliğini güvenceye alması sayesinde, erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarına izin verir. Dahası bu yapı, kadın ve erkek ilişkisi içinde her zaman söz konusu olan öznel eşitlik tehdidi, kadının erkeklerin arzularını karşılaştırmalarına ve bağlılık geliştirmelerine izin veren nesnel konumdan kurtulamaması nedeniyle ortadan kalktığı için erkeğin gücünü bir kat daha sağlamlaştırır. Kendisine duyulan arzuyu paylaşması mümkün olmadığına göre, kadın bu birliğin dışında kalmak zorundadır" (a.g.e, 237-238).

Diğer yandan filmlerin yer aldığı dönemin modern gey ve lezbiyen hareketin doğuşu ve liberal kültürel atmosferle çakışması sebebiyle yazarlar, "erkek dostluğu türünü, yaygın heteroseksüel kültürün gelişmesine izin vermediği ama dönemin liberal ikliminde dile gelme fırsatı bulan doğal bir homoerotizmin dışavurumu olarak okuyabileceğimizi" (a.g.e, 239) belirtirler.

Eğer Çetin ve Ender'in ilişkisini Ryan ve Kellner'in "dostluk filmleri" tanımlaması içerisinde düşünürsek, Nihal'in konumu iki erkek arasında bağlantı kurmaktır. Ancak anlatıda Nihal'e yönelik romantik bir aşkın olmadığı söylenebilir mi? Anlatı içerisinde

Çetin ve Ender romantik âşıklar olduğu düşünülebilir. Nihal'i sever, önemser, ona âşık olurlar. Ancak bu noktada şu diyaloğu anımsamak önemli görünmektedir:

(Çetin'in Ender'e Nihal'le yatıp yatmadığını sorması üzerine Ender sinirlenir)

Ender: Çetin, saçmalama. Ben senin gibi düğünlerden kız kaldıran biri değilim oğlum. Böyle şeylerden de hiç hoşlanmadığımı biliyorsun.

Çetin: Niye? Sevgi'yle yatmamış mıydınız? Yaparken iyi de söylerken mi kötü? Hıyarlı hassas bey! Zübürzade!

Ender: Çetin, önemli olan yatıp yatmadığım değil, sevip sevmediğim. Tamam mı, öküz?

Çetin: Nihal'i sevmek mi? Sen Nihal'i sevdin öyle mi? Sen yine kendini sevdin oğlum!

Çetin ve Ender'i, söz konusu erkek dostluğu filmlerinin eril cinsel kimliklerini sağlama alarak kadınlar üzerinden bağ kuran, bunu yaparken de bir tür homoerotizmi dışa vuran erkek karakterleriyle süreklilik içerisinde düşünmek mümkündür. Diğer yandan Nihal'i de özneleştiren bir başka okuma, çokaşklılık kavramı aracılığıyla yapılabilir. Bu bağlamda öncelikle çokaşklılık kavramına dair bir alıntıya yer verelim:

"Çokaşklılık, öyle postmodern bir kavram ki onun ne olduğunu veya ne olmadığının açıklaması dahi bir sınırlamalar ve daraltmalar yığınına dönüşmüştür. Bu yüzden biz, sadece çokaşklı ilişkilerin yer alabileceği büyükçe bir çerçeveyi isimlendirebiliyoruz. Bunun yanında, son on yılda, çokaşklılığın dışında tekeşli olmayan, sorumluluk sahibi aşk ilişkilerini tanımlama amacıyla başka kavramlar da kullanılmıştır. Bunlar arasında, çoğul sadakat, açık evlilik, açık ilişki, grup evliliği, mahremiyet birliği, üçlü, dışarı kapalı olmayan ilişki ve samimi arkadaşlık gibi kavramlar mevcuttur. Çokaşklılık, tüm bu anlamlara gelebilmektedir ve tüm bu ilişkileri ve ilişki kümelerini bünyesinde barındırır (Anapol ve Munson&Stelboum'dan aktaran Schroedter ve Vetter, 2014: 37).

Samimi arkadaşlığın ve üçlü ilişkilerin de içerilebildiği bir genel tanım olarak çokaşklılık Ender, Çetin ve Nihal arasındaki ilişkiyi niteleyebilir. Öyleyse bu ilişkinin çokaşklı potansiyelinin queer yönü nerede yatmaktadır? Bu soruya Schroedter ve Vetter'in sözleriyle cevap aranabilir:

"Queerleştirmek, ilişki kaidelerini bozuma uğratma olanaklarının etkin bir tasviridir; *hem… hem de* ilişkilerine yer açmaktır. *Ya… ya da* toplumunun seçme zorunluluğuna karşı bir çağrıdır. Queer, çeşitlilik arz eder, queer 'coşkuludur'. Coşkuyla davranmak demek, bize göre dolaptan çıkmak ve farklı yollarla yaşamı yaşamaktır" (a.g.e, 2014: 67).

O halde eğer Ender, Çetin ve Nihal arasındaki ilişkinin muğlak ve geçişli potansiyelinden, *ya.. ya da toplumu* olarak tarif edilen tekeşlilik normunun altüst edildiği bir ilişki biçiminden söz edecek bir okuma yapılırsa *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in heteronormatif yapıyı altüst eden öğeler barındırdığı öne sürülebilir.

4.1.3.2.6 Sinemasal uzlaşıyı bozmak:

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'de "geçmiş" kavramı anlatı açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bu haliyle queer anlatılarla ortak bir tema paylaşır. Ancak queer yapımların geçmişin üstü örtük arzusunu ortaya çıkararak onu tekrar yazdıkları düşünülürse filmin bu imkânı reddettiği söylenebilir. Ender ve Çetin'in geçmişi anlatı boyunca bugüne eşlik eder. Ancak bu geçmiş yalnızca çocukça oyunlardan oluşan yönüyle dile dökülür. Bundan daha fazlası olup olmadığı belirsizdir ve bu belirsizlik şüphe yaratsa da uzlaşıyı bozmaz, geçmişi homofobik olmayan haliyle yeniden kurmaz.

Anlatı açısından başka bir boyut izleyici ile olan ilişkidir. Daha önce örneklenmiş olan röportajlar yoluyla izleyicide Ender ve Çetin arasındaki ilişkinin niteliği bakımından bir belirsizlik yaşandığı söylenebilir. Böylece anlatı bir yandan söz konusu muğlaklığı yaratırken diğer yandan "LGBTİ filmi" etiketi taşımamaktadır. Burada queer kuramın kimlik politikalarına eleştirisine benzer şekilde, bir filmin LGBTİ etiketi taşımamasının yaratacağı görünürlük eleştirisini saklı tutarak, sınırlanmış bir kategori dışına taşan bir eşcinsellik imasından söz edilebileceği ve bunun da uzlaşıyı bozduğu öne sürülebilir.

4.1.3.2.7 Queer haz ve özdeşleşme:

Anlatı boyunca cinsellik ve hazza dair üzerine düşünebileceğimiz tüm sahneler şimdiye dek vurgulamış olduğumuz muğlâklığın birer parçasıdır. Bakma ve dokunma süregiden muğlâk ilişkilenmelerin göstergeleri olurlar. Çetin'in Ender'e bir müzik parçası dinlettiği sahnede iki karakter uzun süre birbirlerine bakar, Ender ve Nihal merdivenlerde oturup ayakkabılarını bağlarken birbirlerine bakarlar ve kapıcının gelişi hızla apartmandan çıkmalarına sebep olur, Çetin ve Ender bir barda dans ederken Nihal'in kendilerine baktığını bilerek keyiflenir ardından Nihal'in başka bir erkekle dansa kalkmasıyla onun bakışını yitirirler, pikniğe gittikleri sahnede ise bu kez Çetin ve Ender Nihal'i izler. Dokunma da bakış gibi tekinsizdir. Nihal ve Çetin'in arabada konuştukları sahnede, Nihal Çetin'in de anne ve babasını bir trafik kazasında yitirdiğini öğrendikten sonra tek bir parmağıyla Çetin'in eline dokunur. Yine Çetin'le Nihal mutfakta alınlarına koydukları bir limonla nasıl dans edebileceklerini denerlerken limon düşer ve bir süre daha dans eder halde kalır, ardından hızla ayrılırlar. Tüm bu yakınlaşmaların arada kalmışlığını Ender ve Nihal arasında geçen bir konuşmayla örneklemek mümkündür.

Ender'in okuması için Nihal'e verdiği *Fareler ve İnsanlar* kitabından söz ettikleri sahnede aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Nihal: Çok sevdim, çok güzel. Ama Lennie biraz tuhaf. Yani Curley'in karısının saçını öyle okşaması…"

Ender: Kafanı karıştıran saç okşama eylemi mi yoksa Çetin'i Lennie'ye benzetmem mi? Ama haklısın. Saç okşama eyleminin kendisi biraz karmaşık bir şey değil mi… Yani tam olarak ne o, ne bu…"



Fotoğraf 4.4. *Alıntılanan diyalogtan bir süre sonra Ender'in Nihal'in saçını okşadığı sahne.*



Fotoğraf 4.5. *Anlatı boyunca temaslar muğlaklık taşır.*

Bu yönüyle anlatı, sürekli baskılanan ve olmaması/yaşanmaması gereken bir hazzın ve sevginin hikâyesidir aslında. Nihal çocuk mu yetişkin mi, kardeş mi sevgili mi, ona duyulan his sevgi mi arzu mu, doğru mu yanlış mıdır? Aynı sorular Çetin ve Ender arasındaki ilişki için de geçerlidir. Baskılanan arzunun tüm anlatıya yayılan huzursuzluğu sayesinde anlatının queer bir haz mefhumunu hayata geçirdiği söylenebilir. Özdeşleşme konusu da benzeri bir muğlâklık taşır. Çetin ve Ender hem farklı iki karakterdirler hem de çoğu zaman tek bir kişi gibi hareket ederler. Bu durum özdeşleşmenin kiminle nasıl

kurulacağı konusunda bir belirsizlik yaratır. Diğer yandan iki karakterin birbirleriyle özdeşleşmeleri dâhilindeki karmaşa queer bir potansiyel taşır. Birbirleri için hem arzu hem de özdeşleşme nesnesi olma ihtimali taşıyan iki karakter bu iki kavram arasındaki heteronormatif sınırı bulanıklaştırmaktadır.

5 SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1 Sonuç

Bu çalışmada queer kuramı temel alarak Türkiye sinemasının son 15 yılına bakmak, seçilen örneklem yoluyla değişen cinsiyet/cinsellik paradigmalarının Türkiye sinemasındaki karşılığını anlamaya çalışmak hedeflendi. Queer kuramı tanımlamanın, çerçevesini çizmenin ve bu doğrultuda "dağılmayan" bir akademik çalışma yapmanın zorluğu bu çalışma sürecinde de kendini gösterdi. Dışarı atılanın izini süren bir politik hat üzerinden sinemaya odaklanmaya çalışırken çalışmanın kendisinin neleri göremeyip dışarıda bıraktığı ya da hangi tip çeşitlilikleri aynı başlıklar ve sınıflandırmalar içerisinde birbirine benzemeye zorladığı şüpheye açık oldu. Olumsuzluk yaratabilecek bu unsurlarla beraber, özellikle 2000'li yıllar süresince yaygınlaşan queer tartışmalarının yarattığı verimli düşünsel ortamın sinemadaki tezahürünü anlamaya çalışmak açısından, seçilen örneklem yardımıyla filmler incelenmeye ve queer potansiyellerin izi sürülmeye çalışıldı.

Bu doğrultuda sonuç başlığı altında çalışma boyunca gerek Türkiye sinemasına yöneltilen genel bakış gerekse örneklem yoluyla daraltılan alan üzerinden edinilen kimi verilerin somutlanmasına çalışılacaktır.

Öncelikle daha önce de çalışmanın kimi yerlerinde belirtildiği gibi Türkiye'de queer sinema akımı olarak tanımlanabilecek bir yapımlar ve yönetmenler topluluğundan söz edilememektedir. Benzeri şekilde tek tek filmleri queer olarak işaretlemek de güçtür. Bunun yerine LGBTİ filmleri ile queer filmler arasında bir ayrım yapmanın zorluğu ile beraber Türkiye sineması içerisindeki queer anlar/potansiyeller/imkânların varlığından söz edilmektedir. Söz konusu ayrımın güçlüğü aktivizmde olduğu gibi sinemaya da yansır, Türkiye LGBTİ aktivizminin çok yönlü dokusunda ilerleyen queer sorgulamalara paralel biçimde LGBTİ sineması –ve daha genelde Türkiye sineması- queer okumalara ve müdahalelere açık yapımlar barındırır.

Bu doğrultuda örneklemi oluşturan üç film; *Benim Çocuğum*, *Zenne* ve *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* söz konusu yapımlara örnek oldukları düşünülerek seçilmiştir. Örneklemin incelenmesi sonucunda kimi ortak noktalardan söz etmek mümkün olmuştur.

Ele alınan yapımlarda ön plana çıkan temalardan birinin "aile" olduğu görülür. Aile, onaylanmak/onaylanmamak- desteklenmek/engellenmek- toplumsal tehditlere karşı bir sığınak olmak/tehdidin kendisi olmak- sevgi/sevgisizlik gibi konularda belirleyici olan heteropatriyarkal bir kurum olarak LGBTİ bireyler açısından da önemli bir tartışma

alanıdır. Söz konusu tartışma sinema alanında da sürer. Örneklem filmlerinde aile kavramının çok yönlü ele alındığı söylenebilir. *Benim Çocuğum*'da aile, baskıcı ve heteroseksist aile kavrayışının dışına çıkan, çocuklarına destek olan ve onlarla birlikte mücadele eden ebeveynleri örneklerken, *Zenne*'de farklı aile temsilleri ortaya konur. Katil aile ve destekçi aile temsilleri bir tür doğu-batı dikotomisi eşliğinde perdeye yansır. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ise kan bağına/akrabalığa/kendinden menkul olmaya dayanmayan alternatif bir aile ortaya koyar. Tüm bu temsillerde queer kuramdan beslenen, doğrudan bir aile eleştirisi olmamakla birlikte aile kurumuna yönelik çok yönlü tartışmanın sürdürülebileceği bir zemin bulunduğunu söylemek mümkündür. Aile kavramının kendisinin ihtiyaç duyma- sığınma- dönüştürme- reddetme ekseninde farklı temsil ve tartışmalara imkân sağlayacak biçimde heteronormatif sınırları aşan bu yapımlarda temel bir sorgulama alanı olduğu görülmektedir.

Ön plana çıkan bir diğer tema "ölüm"dür. Queer sinema akımı açısından ölüm temasının özellikle AIDS salgını sebebiyle önemli olduğu belirtilmişti. Türkiye sinemasında ise ölüm daha çok nefret cinayetleri yoluyla filmlerde kendini göstermektedir. *Benim Çocuğum*'da, öldürülen transseksüel İrem Okan'ın, *Zenne*'de, öldürülen eşcinsel Ahmet Yıldız'ın etkisi bulunur. Bu sistematik cinayetlerin Türkiye sinemasında, queer imkânları daraltan ve bunun yerine kimlik düzeyinde görünürlük ve kabul edilirliği, norm içi ve meşru sayılma çabasını çoğaltan bir etki yarattığını söylemek mümkündür.

Queer sinema akımı açısından önemli bir tema olan cinsellik ve izleyiciyi queer hazlara çağırma potansiyelinin örneklem filmlerinde yer almadığı görülmüştür. *Benim Çocuğum*'da eşcinsel ve transseksüel bireylerin yerleştirildiği "çocuk" konumu onları cinselliğin dışına iterken, *Zenne*'de cinsel ilişki tek eşli bir sevgililik ilişkisi çerçevesinde ima edilmiş, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de ise tamamen anlatı dışı bırakılmıştır.

Queer sinema akımı ve tartışmaları ekseninde önemli bir diğer nokta yapım ve dağıtım aşamalarıdır. Bu süreçte yönetmen, oyuncu, ekip çalışanı vb. kişilerin çoğu kez LGBTİ aktivizmi içinde yer aldıkları ve queer yapımların yine çoğunlukla kolektif bir emeğin ürünü olduğu daha önce belirtilmişti. Bu noktada *Benim Çocuğum* belgeselinin çekimi ve gösterimi boyunca belgesele konu olan LİSTAG aile üyelerinin belgesel ekibi haline geldiği, finansman açısından ise çevrimiçi kitlesel fonlama yönteminin kullanılarak bir internet kampanyası yoluyla destekçilere ulaşıldığı belirtilmektedir.

(Koçer, 2015: 218-219) Diğer yandan gerek finansman gerekse tanıtım açısından kampanyanın basın danışmanlığı eşliğinde profesyonel bir halkla ilişkiler kampanyası biçiminde yürütülmüş olması ve içeriğinin LGBTİ kimliğin görünürlük ve meşruiyetine dayanması bakımından queer yapım ve dağıtım süreçlerinden ayrışmaktadır. *Zenne* filminin yönetmenleri de sinemacı ve dağıtımcıları ikna etmek için çok uğraştıklarını belirtmektedirler. Aynı zamanda filme esin kaynağı olan Ahmet Yıldız ile arkadaş olan iki yönetmenin, anlattıkları hikâyenin bir parçası olmaları sebebiyle queer yapımların anlatan-anlatılan arasındaki mesafeyi kıran yaklaşımlarına benzer bir konumda oldukları söylenebilir. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* ise hem çeşitli yurtdışı fonlarından hem de Kültür ve Turizm Bakanlığı, TRT gibi kurumlardan aldığı destekle queer yapım süreçlerinden ayrışmakla birlikte filmin özellikle seyircisine büyük ölçüde festivaller üzerinden ulaşması ve yapım sürecinde kolektif bir emeğin söz konusu olması sebebiyle queer yapım süreçleri ile ortaklaştığı ileri sürülebilir.

Örneklem filmlerinin tekil çözümlemeleri dışında ortaya çıkan ortak veriler özetlenmeye ve bu doğrultuda Türkiye sinemasının 2000'li yıllardan bu yana gelişen LGBTİ görünürlüğü, kimlik politikaları ve queer tartışmalar ekseninde izlediği yol aktarılmaya çalışıldı. Sonuç olarak heteronormatif toplumsal yapı karşısında kimlik politikaları ve queer müdahalelerle izlenen çok yönlü mücadelenin Türkiye sinemasına da yansıdığı ve sistem içi ve dışı olay ve karakter temsilleri yoluyla toplumsal meşruiyet sağlama ile normun kendisini alt-üst etme arasında bir dizi anlatı biçiminin ortaya konduğu ifade edilebilir. Bu doğrultuda sinemamızın queer okumalara açık yapımlar barındırdığı ancak büyük ölçüde LGBTİ görünürlüğü ve toplumsal kabulü çabasının yapımlara egemen olduğu görülmektedir.

5.2 Öneriler

Queer kuramın Türkiye sinemasıyla buluşması bu çalışmanın ortaya koyduğu örneklerin ötesinde pek çok temas ve karşılaşmayı içermektedir. Sınırları bulanıklaştıran bir kuram olarak queer, Türkiye sinemasının farklı türleri, örnekleri, karakterleri, yıldızları, dönemleri ile birlikte düşünülebilir. Queer tartışmaları Türkiye'de A.B.D. ve Avrupa ülkelerine göre görece daha yeni bir konumda bulunduğundan, bu ülkelerde belli bir doygunluk ve deneyime erişmiş kuram ve aktivizmi Türkiye'nin öznel koşulları içerisinde ve günümüzün medya ve sinema olanakları ile birlikte düşünmenin başka çalışmaların önünü açabileceği düşünülmektedir.

EKLER

İncelenen Filmlerin Künyeleri

Benim Çocuğum:

Yönetmen: Can Candan

Görüntü Yönetmeni: Oğuz Yenen

Kurgu: Gökçe İnce

Katılımcılar: Ömer Ceylan, Şule Ceylan, Günseli Dum, Pınar Özer, Sema Yakar, Nilgül Yalçınoğlu, Zeki Yalçınoğlu

2013/ 82‘/ Türkiye

Zenne:

Yönetmen: M. Caner Alper- Mehmet Binay

Görüntü Yönetmeni: Norayr Kasper

Kurgu: Jasmin Guso

Oyuncular: Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvaneh, Ünal Silver, Tilbe Saran, Rüçhan Çalışkur, Jale Arıkan

2011/101’/Türkiye

Bizim Büyük Çaresizliğimiz:

Yönetmen: Seyfi Teoman

Görüntü Yönetmeni: Birgit Gudjonsdottir

Kurgu: Çiçek Kahraman

Oyuncular: İlker Aksum, Fatih Al, Güneş Sayın, Taner Birsel

2011/102’/Türkiye

Dipnot Ek 1

Üçüncü Sinema, çoğunlukla iki Arjantinli film yapımcısı olan Fernando Solanas ve Octavia Getino'ya atfedilen bir terimdir. La Hora de los Hornos (Hour of the Furnaces, 1968) adlı filmlerini tamamladıktan sonra ikili, Hacia un Tercer Cine (Üçüncü Sinema'ya doğru) adlı bir manifesto yazdılar. Manifesto sinemayı üç kategoriye ayırır:

Birinci Sinema: Hollywood tipi üretim kastedilir (başka ülkelerdeki benzeri geniş ölçekli üretim de bu kapsama girer. Örneğin, Bollywood). Bu tip bir üretim sinemayı yalnızca bir gösteri olarak kavrayan ve buradan hareketle film ve izleyici arasında özel bir ilişki olduğunu varsayan düşünceyle uyumludur. (Chanan, 1997 pp375) Birinci Sinema; ikonografisi, içeriği ve üretim ve gösterim yöntemiyle egemen ideolojinin mesajlarını iletir.

İkinci Sinema: Author sinemasıyla birlikte, sanat sineması, bağımsız Amerika sineması ve çeşitli yeni dalga sinemaları içeren terimdir. Manifestoda İkinci Sinema'nın; film pratiği, anlatı, dağıtım, gösterim ve politika açısından kendi yapılarını üreterek kendi içinde bir burjuva kurumu haline geldiği öne sürülür. Solanas ve Getino'ya göre, Birinci Sinema'yla rekabet edecek bir film endüstrisi yaratma hırsı sonucu bu sinema, kültürel ortamın demokratik çeşitliliğini göstermekten çok sistem içerisinde kendisi kurumlaşmıştır. Politik olarak reformist (örneğin sansür karşıtı) fakat köklü bir değişim yapmak için yetersizdir.

Dipnot Ek 2

Elbette sinemada özdeşleşme sürecinin cinsiyet konumlarıyla ilişkisi üzerine queer kuramın gelişmesinden önce çalışmış pek çok başka kuramcı bulunmaktadır. Bu isimlerden biri olan Laura Mulvey'e değinmek özellikle gerekli görünüyor. Psikanaliz ve sinema ilişkisini patriyarkal toplumun bilinçdışı dolayımıyla değerlendiren Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması adlı makalesinde sinemanın sunduğu hazlara değinir. Biri, sinemanın izlenme biçimi (perde, salon, ışıklandırma düzeneği vb.) yoluyla da desteklenen skopofili yani gözetlemeciliktir. Bir diğeri, Lacan'ın çocuğun egosunun kurulumunda büyük önem taşıdığını belirttiği "kendi imgesini aynada tanıma anı"nı içeren ayna evresinin yolunu açtığı özdeşleşmedir. Mulvey bu noktada, hem ayna ve perde arasındaki benzerliğe hem de sinemanın yarattığı dünyayı unutma hissinin kişinin öznellik öncesi kendi imgesini tanıma anıyla bağlantısına dikkat çeker. İlk haz, "öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasına" ikincisi ise "egonun perdedeki imgeyle

özdeşleşmesine" dayanır. "Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ise ego libidonun birer işlevidirler." Bu noktada bakışın cinsiyetine değinen Mulvey, bakmadaki hazzın etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölündüğünü belirtir. Bir teşhir ikonu olarak kullanılan kadın imgesi, erkek bilinçdışı için, cinsel farklılığı dolayısıyla penis yokluğunu ve hadım edilme kompleksini temsil ettiği için haz verdiği kadar tehdit edicidir. Bu tehditten kaçınmak için bir yöntem "suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir". Bir diğer yöntem ise "onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi tümüyle yok saymaktır". (Mulvey, 1975) Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda kadın izleyicinin durumuna yeterince yer vermemiş olduğu eleştirileri üzerine Mulvey, " 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' Üzerine, King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler"de bu kez kadın izleyicinin filmle ilişkisi üzerinde durur. Anlatının merkezindeki erkek karakter ile kadın seyircinin özdeşleşmesi durumuyla ilgili - her zaman olmasa bile – "kadın izleyicinin kendini neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağladığı eylem özgürlüğünün ve diegetik dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabileceğini" belirtir. Erkeğe atfedilen nitelikler çerçevesinde "egonun kendini belirli bir etkin tavırda hayal etme arzusu" kadın seyirci için erkek kahramanla özdeşleşme sonucunu doğursa da Mulvey'e göre bu, "ödünç alınmış travesti giysileri içinde tedirgince yer değiştiren" bir durumdur. (Mulvey, 1981)

Mulvey'in söz konusu görüşlerinin ardından yapılmış bir dizi eleştiri söz konusudur. Umut Tümay Arslan'ın Psikanalitik Film Kuramı adlı makalesinden yola çıkarak eleştirilere yer verirsek, Arslan, Mulvey'in cinsel farkı heteroseksüel norm üzerinden tarif ettiğini ve bunun erkek seyircinin travesti kıyafetleri içindeki huzursuzluğunu görmesini engellediğini belirtmektedir. Oysa "cinsel fark ve heteroseksüel simgesel normlara özgü biçimler arasında ilanihaye kapanmayacak bir uçurum vardır." (Arslan, 2009: 24-29) Sinemayı seyirciyi üreten ve harekete geçiren bir aygıt olarak kavrayan ve sinemanın harekete geçirdiği arzu için bilinçdışını gerekli gören Aygıt Kuramı'nın algılayan özne-algılanan nesne ve eril-dişil ikilikleri üzerinden kurduğu tamlık ve iktidar konumu problemlidir. Bu konuyu sorunsallaştıran yaklaşımların temel bir sorusunu Arslan şöyle ifade eder: eğer eril/aktif bakışın sahibi

olmak sabit bir iktidar anlamı taşıyorsa neden narsistik fantazilere ihtiyaç duyulmaktadır? Bu soru takip edilerek "erkek" filmlerinin çok yönlü yapıları, sadomazoşist tema, sahne ve fantazilerin varlığı, iktidar/ iktidarsızlık ve haz/korku ikiliklerinin birlikteliği üzerinde duran çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda erkek karakterlerin konumları üzerine çok yönlü tahliller bulunur. Bu kapsamda erkek karakterleri izlemekten duyulan hazzın bastırılmış eşcinsel arzular üzerinde yükseldiği, heteroseksist ve patriyarkal bir toplumda erkek bedeninin açıkça bir başka erkeğin bakışının nesnesi olarak işaretlenememesinin bir sonucu olarak erotik bileşenlerin bastırıldığı ve bakışın sadomazoşist hikayelerle harekete geçirildiği gibi argümanlar Arslan tarafından alıntılanmıştır. (Neale'den aktaran Arslan, 2009: 30). Erkek filmleri erkek karakterlerin yasanın temsilcisi olan çeşitli otoritelerle girdikleri çatışmalar, psişik düzeyde devam eden anne bağımlılığı, bastırılan ve muhafaza edilen arzu gibi noktalar ekseninde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda "erillik ve dişillik kategorileri, diğer bir deyişle patriyarkal ve heteroseksüel normlar, değişmez ve evrensel bir öze sahip olmaktan çok toplumsal cinsiyetin kültürel inşasını ve cinsel kimliğe içkin heterojenliği perdeleyen mekanizmalar olarak düşünülmeye başlanmıştır." (a.g.e. 24-30).

Dipnot Ek 3

Bu çalışma, bir uyarlama film üzerine yapılmakla birlikte roman ile film arasındaki ilişkiyi kapsamıyor. Diğer yandan romandan bir alıntıyı en azından dipnot olarak düşmeyi gerekli görüyorum. Çünkü söz konusu alıntıda yazar Barış Bıçakçı– aynı zamanda senaryoya da büyük ölçüde katkı yapmıştır- Ender ve Çetin arasındaki ilişkinin muğlâklığının sinema eleştirisinde yaratacağı etkiye dair bir bölüm aktarır. Bu bölümde Ender'in sözleriyle Çetin'e şöyle söylenmektedir: "Kahramanlarından birinin, otoparktan bir türlü çıkamayan bir otomobilin içindeyken, arkadaşına 'Şimdi kuşlar bizi nasıl görüyordur dersin Al?' diye sorduğu, ikimizin de baş tacı ettiği filmi, 'Eşcinselliğin sınırında dolaşan bir dostluğun hikâyesi' biçiminde yorumlayan sinema eleştirmeni beyefendi, ikimizin sonunda, en sonunda, haritada bir nokta olduğumuzu görseydi ne derdi acaba? Bizim bu âşık hallerimize, on yedi yıl boyunca hayatımızı birbirimizi daha fazla görecek biçimde düzenleyişimize ne derdi? Eşcinselliğin kordon boyunda dolaştığımızı mı söylerdi? O güzel filme ilişkin berbat tanımlamanın canımı sıkan tarafı şu: Sınır var mı? İlişkiler için gerçekten bir sınır var mı? Varsa da ikinci sınıf sinema eleştirmenlerinin göremeyeceği bir sınır bu. İnsan severken basit sınıflandırmaların

sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiğim tek sınır bu.” (Bıçakçı, 2014: 83-84).

KAYNAKÇA

Aaron, M. (2004) New queer cinema: an introduction. *New queer cinema: A critical reader*. (Ed. M. Aaron) Edinburgh: Edinburgh University Press. ss. 3-14.

Acar-Savran, G. (2004) *Beden emek tarih: diyalektik bir feminizm için*. İstanbul: Kanat.

Arslan, U. T. (2009) Aynanın sırları: psikanalitik film kuramı. *Kültür ve iletişim, 12(1) Kış*, ss. 9-38.

Bayramoğlu, Y. (2011) Stonewall'dan onur yürüyüşü'ne... *Cogito: Cinsel yönelimler ve queer kuram, sayı: 65-66 Bahar, 2011* (Ed. Ş. Öztürk) İstanbul: YKY ss. 387-394

Benshoff, H. M. (2004) Reception of a queer mainstream film. *New queer cinema: A critical reader*. (Ed. M. Aaron) Edinburgh: Edinburgh University Press. ss. 172-186.

Bıçakçı, B (2014) *Bizim büyük çaresizliğimiz* (11. Baskı). İstanbul: İletişim.

Birkalan- Gedik, H. (2011) Türkiye'de 2000'li yıllarda farklılık, cinsel kimlikler ve kimlik politikalarının yönetimi. *Cogito: Cinsel yönelimler ve queer kuram, sayı: 65-66 Bahar, 2011* (Ed. Ş. Öztürk) İstanbul: YKY ss. 340-352

Butler, J. (2005) *İktidarın Psişik Yaşamı*. (Çev: F. Tütüncü) İstanbul: Ayrıntı.

Butler, J. (2007) *Taklit ve toplumsal cinsiyete karşı durma.* (Çev: O. Akınhay) İstanbul: Agora.

Butler, J. (2008) *Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Butler, J. (2010a) Queer yoldaşlığı ve savaş karşıtı siyaset. (Çev. E. Yılmaz) *Anti-homofobi kitabı/2* (Ed. A. Erol ve N. Öztop) Ankara: KAOS GL ss. 19-28

Butler, J. (2011) Maddeleşen/ sorunlaşan bedenler (bela bedenler) (Çev. C. Çakırlar ve D. Bayer). *Cogito: Cinsel yönelimler ve queer kuram, sayı: 65-66 Bahar* (Ed. Ş. Öztürk) İstanbul: YKY ss. 52-86

Çakırlar, C. (2012) Vicdanen, tersten: Erinç Seymen'in çileci sanatı. *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice) İstanbul: Metis ss. 558-568.

Çaylı Rahte, E. (2010) Bedenimizin sınırları dünyamızın sınırları değildir. *Anti-homofobi kitabı/2* (Ed. A. Erol ve N. Öztop) Ankara: KAOS GL ss. 16-18.

Davies, S. P. (2010) *Eşcinsel sineması tarihi: sinemada görünür olmak*. (Çev: A. Toprak) İstanbul: Kalkedon

DeAngelis, M. (2004) The characteristics of new queer filmmaking: case study- Todd Haynes. *New queer cinema: a critical reader*. (Ed. M. Aaron) Edinburgh: Edinburgh University Press. p.41-52.

Delice, S. (2012) Bir an durup düşünmek: Dayatılan kimlikler ve temsil siyasetinin bedelleri Deniz Kandiyoti ile röportaj. *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice) İstanbul: Metis ss. 131-161

Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010) *Filmlerle sosyoloji* (Çev. S. Ertekin). İstanbul: Metis.

Direk, Z. (2007) *Cinsiyetli olmak*. İstanbul: YKY.

Erdem, T. (2012) Hizadan çıkmaya, yoldan sapmaya ve çıkıntı olmaya dair: kimlik değil cinsellik! Tektip cinsellik değil, cinsel çeşitlilik!" *Cinsellik muamması Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice) İstanbul: Metis ss. 37-71.

Ergül, S. (2013) Boşluğu dolduran boşalma sesleri: Acconci ve queer sanat? *Queer tahayyül* (Ed. S. Yardımcı ve Ö. Güçlü) İstanbul: Sel. ss. 383-400

Erol, A. (2011) Eşcinsel kurtuluş hareketinin Türkiye seyri. *Cogito: Cinsel yönelimler ve queer kuram, sayı: 65-66 Bahar* (Ed. Ş. Öztürk) İstanbul: YKY ss. 431-463

Eşsiz, V. (2012) Devletin eli, beli, sopası: Anlatılmamış sürgünden 'kabahatlere' Türkiye'de trans bedenin denetimi. *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice) İstanbul: Metis ss. 185-220

Foucault, M. (2010) *Cinselliğin tarihi*. (Çev. H. U. Tanrıöver) (3. basım) İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2011) Herculine Barbin'e giriş (Çev. T. Yalur ve B. Şeker). *Cogito*: *Cinsel yönelimler ve queer kuram, sayı: 65-66 Bahar* (Ed. Ş. Öztürk) İstanbul: YKY ss.132-138

Giffney, N (2009) "Introduction: The 'q' word" *The Ashgate research companion to queer theory* (Ed. N. Giffney- M. O'Rourke). England: Ashgate Publishing. 1-13.

Güçlü, Ö. (2012) 2 Genç Kız ve Vicdan'da kadın homososyalliğinin sınırı *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice). İstanbul: Metis ss. 427-448.

Güngör, A. (2012) *Kadından erkeğe transseksüellerin deneyimleri*. Ankara: Pembe Hayat.

Güngör, A. (2013) *Öteki erkekler*. İstanbul: Sel.

Halberstam, J. (2005) *In a queer time and place*. NY: New York University Press.

Halberstam, J. (2013) *Çuvallamanın queer sanatı* (Çev. İ. Tabur). İstanbul: Sel.

Irigaray, L. (2006) *Ben sen biz: farklılık kültürüne doğru* (Çev. S. Büyükdüvenci- N. Tutal). Ankara: İmge.

Jackson, S. (1999) *Heterosexuality in question.* Great Britain: SAGE Publications LTD

Jarman, D. (1992) Queer questions: Is queer cinema possible? *Sight&Sound, September 1992* p. 34-35.

Koçer, S. (2015) Belgesel filmler toplumsal dönüşüme etki edebilir mi? Koalisyon modeli ve Benim Çocuğum örneği. *Global Media Journal TR Edition 5 (10)* s.208-226

Lacan, J. (1994) *Fallus'un Anlamı* (Çev. S. M. Tura) İstanbul: AFA.

Özakın, Ü. (2010) Judith Butler'la söyleşi. *Amargi Yaz 2010, 17.* Ss.23-25

Özbay, C. (2012) Rent boy'ların queer öznelliği: İstanbul'da norm-karşıtı zaman mekan cinsellik ve sınıfsallık. *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice) İstanbul: Metis ss. 281-300

Özgüç, A. (2000) *Türk sinemasında cinselliğin tarihi.* İstanbul: Parantez.

Öztop, N. (2010) Birey kendi farklılığında yeşerebilmeli: dünya gözüyle Judith Butler'ı görmek. *Anti-homofobi kitabı/2* (Ed. A. Erol ve N. Öztop) Ankara: KAOS GL ss. 13-15.

Partog, E. (2012) Queer teorisi bağlamında Türkiye LGBTİT mücadelesinin siyasi çizgisi. *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (Ed. C. Çakırlar ve S. Delice) İstanbul: Metis ss. 162-184.

Pearl, M.B. (2004) Aids and new queer cinema. *New queer cinema: A critical reader* (Ed. M. Aaron) Edinburgh: Edinburgh University Press. 23-35.

Rich, B. R. (1992) New queer cinema. *Sight&Sound, Volume 2, Issue 5, September 1992.* 30-34.

Rubin, Gayle S. (2014) Cinselliği düşünmek: Cinsellik politikasına dair radikal bir kuram üzerine notlar. (Çev. B, Ersöz) *KaosQ + Sonbahar (1)* ss.23-49

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997) *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (Çev. E, Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.

Sarup, M. (2004) *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev: A.Güçlü.) (2. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat.

Schroedter, T. ve Vetter, C. (2014) *Çokaşklılık*, (Çev. Ö, Karlık). İstanbul: Ayrıntı.

Sedgwick, E. K. (2005) Axiomatic. *Queer Theory* (Ed. I. Morland- A. Willox) New York: Palgrave Macmillan p. 81-95

Smyth, C. (1992) Trash femme coctail. *Sight&Sound, September 1992*. p. 39.

Şeker, B. (2011) Bir "misyon" filmi olarak Zenne. *Sekans: Sinema yazıları seçkisi, 5.* 8-16.

Taubin, A. (1992) Beyond the sons of Scorsese. *Sight&Sound, September 1992*. p. 37.

Ulusay, Nejat. (2004) Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*. No 101, Güz. s.s. 144-161

Walters, S. D. (2005) From here to queer: Radical feminism, postmodernism and the lesbian menace. *Queer theory* (Ed. I. Morland- A. Willox) New York: Palgra ve Macmillan. 6-21.

Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2013) Giriş: Queer Tahayyül. *Queer Tahayyül* (Ed. S. Yardımcı ve Ö. Güçlü) İstanbul: Sel.

İNTERNET KAYNAKLARI

Athanasiou, A.& Tzelepis, E. (2010) Thinking difference as different thinking in Luce Irigaray's deconstructive genealogies. *Suny Press*. http://www.sunypress.edu/pdf/61940.pdf (Erişim tarihi 10.01.12)

Arman, A (2011) Dürüst olmak mı önemli hayatta kalmak mı? – Caner Alper ve Mehmet Binay ile röportaj. *Hürriyet* *http://www.hurriyet.com.tr/durust-olmak-mi-onemli-hayatta-kalmak-mi-18820704* (Erişim tarihi 23.11.14)

Aydemir, Ş. (2011) Bu ilişkiyi etiketlemenin zorluğu beni cezbetti- Seyfi Teoman ile röportaj. *Radikal* http://www.radikal.com.tr/kultur/bu-iliskiyi-etiketlemenin-zorlugu-beni-cezbetti-1046079/ (Erişim tarihi 10.05.15)

Butler, J. (1989) Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions. *The Journal of Philosophy. Eighty-Sixth Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division. Vol. 86, No. 11,* pp. 601-607. http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/foucault-and-the-paradox-of-bodily-inscriptions/ (Erişim tarihi 25.02.12)

Çuhadar, B. (2011) 'Bu nasıl bir aşk' dedirtirsek başarılı sayılırız- İlker Aksum ve Fatih Al ile röportaj. *Radikal* http://www.radikal.com.tr/kultur/bu-nasil-bir-ask-dedirtirsek-basarili-sayiliriz-1046229/ (Erişim tarihi 12.03.15)

Delice, S. (2004) Queer kuram üzerine bir başlangıç yazısı. *Üç ekoloji dergisi* http://www.ucekoloji.net/?p=183 (Erişim tarihi 18.06.12)

Erdem, T. (2013) Aile tüm kötülüklerin anası, tektipleştirme makinasıdır. *Oyunbozan kişisel blog* http://sloganbozan.blogspot.com.tr/2013/02/aile-tum-kotuluklerin-anas.html (Erişim tarihi 27.02.13)

Freud, S. (1993) Yas ve melankoli (Çev. R. Uslu- O. E. Berksun). *Kriz Dergisi Cilt:1 Sayı:2* http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/64/608.pdf (Erişim tarihi 17.03.12)

Göl, B. (2013) Can Candan: Mahremden Kamusala – Can Candan ile röportaj. *Altyazı http://www.altyazi.net/soylesiler/can-candan-mahremden-kamusala/* (Erişim tarihi 08.04.13)

Karsan, K. (2011) Röportaj: Seyfi Teoman. *Ekşi Sinema* http://eksisinema.com/roportaj-seyfi-teoman-bizim-buyuk-caresizligimiz/ (Erişim tarihi 10.03.15)

Kocagöz, U. (2013) Benim Çocuğum: Eleştirilerin eleştirisi. *Biamag* http://bianet.org/biamag/lgbtit/144582-benim-cocugum-elestirilerin-elestirisi#.USjWXPgdTy8.facebook (Erişim tarihi 09.03.13)

Morris, G. (2007) A brief history of queer cinema. *GreenCine, March 30, 2007* www.greencine.com/central/guide/queercinema?page=0%2C0 (Erişim tarihi 05.08.12)

Mulvey, L. (1975) Görsel haz ve anlatı sineması. *Filmmor*. www.filmmor.org/yazı-yorum (Erişim tarihi 07.12. 12)

Mulvey, L. (1981) 'Görsel haz ve anlatı sineması' üzerine, King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) esiniyle sonradan düşünülenler. *Filmmor*. www.filmmor.org/yazı-yorum (Erişim tarihi 07.12.12)

Öğünç, P. (2009) Bizimki büyük bir aşktı- İbrahim Can ile röportaj. *Radikal* http://www.radikal.com.tr/hayat/bizimki-buyuk-bir-askti-957389/ (Erişim tarihi 27.08.14)

Öztek, A. (2007) Türkiye sinemasında eşcinsellik. *KAOS GL* http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1350 *(Erişim tarihi 25.08.13)*

Rich, B. R. (2000) Queer and Present Danger. *Sight&Sound, March 2000* http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/80 (Erişim tarihi 06.10.12)

Tarhan, M. (2013) Koskoca siyasete sığdırılamayan 'Benim Çocuğum'. *Radikal* http://www.radikal.com.tr/sinema/koskoca-siyasete-sigdirilamayan-benim-cocugum-1122708/ (Erişim Tarihi 24.02.13)

Tekeş, K. (2013) Türkiye sinemasının "onur" yürüyüşü. *Biamag* http://bianet.org/biamag/sanat/148062-turkiye-sinemasinin-onur-yuruyusu *(*Erişim tarihi 08.09.13)

Ulusay, N. (2011) Yeni queer sinema: öncesi ve sonrası." *Fe dergi 3, no.1*, ss. 1- 15. http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.html (Erişim tarihi 20.08.12)

Vardar, N (2013) Can Candan röportajı: Benim Çocuğum. *Dinamik Gazete* http://www.benimcocugumbelgeseli.com/download/pdf__150420131338_dinamikgazete_08042013.pdf *(Erişim tarihi 05.05.13)*

http://updiliman.academia.edu/ChangJordan/Papers/598358/Lesbian_and_Bisexual_Women_in_the_Workplace_A_Review_of_Related_Literature (Erişim tarihi 10.06.12)

http://www.hurriyet.com.tr/pazar/14031207.asp (Erişim tarihi 12.06.12)
http://wikibin.org/articles/gaysploitation.html (Erişim tarihi 19.01.13)
http://www.britishfilm.org.uk/article.php?art=thirdcinema, (Erişim tarihi 20.01.13)
http://www.lgbti.ucla.edu/documents/LGBTİTerminology.pdf (Erişim tarihi 20.07.14)
http://www.taraf.com.tr/haber-yazdir-84738.html (Erişim tarihi: 10.09.14)
http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=15043 (Erişim tarihi 15.09.14)
http://www.zennethemovie.com/videolar.php?id=6, (Erişim 11.12.14)

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı:	Delta Meriç CANDEMİR
Yabancı Dil:	İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı:	10.05.1983/ Eskişehir
E-Posta:	deltameric@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- İş Yaşamı: 2011, Memur/ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayın ve Basım Birimi
- Lisans: 2006, Anadolu Üniversitesi/ İletişim Bilimleri Fakültesi/ Reklamcılık ve Halkla İlişkiler Bölümü
- Ortaöğretim: 2000, Gazi Lisesi (İÇEM)