

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

KUTLUĞ ATAMAN SİNEMASINDA VE
VİDEOLARINDA KİMLİK SORUNSALI

Emrah Barış HAS

Danışman
Yrd. Doç. Hakan ERKİLİÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2015



T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi Olarak Sunduğum "Kutluğ Ataman Sinemasında ve Videolarında Kimlik Sorunsalı " Başlıklı Bu Çalışmanın, Bilimsel Etik Kurallara ve Geleneklere Uygun Şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

25/11/2015

Emrah Barış HAS

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Emrah Barış Has tarafından hazırlanan KUTLUĞ ATAMAN SİNEMASINDA VE VİDEOLARINDA KİMLİK SORUNSALI başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı



Başarısız



Üye Yrd.Doç.Hakan Erkılıç

(Danışman)



Yrd.Doç.Dr. Esengül Ayyıldız

Üye



Yrd.Doç.Dr. Hakan Altun

Üye

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

Prof.Dr. Süleyman DEĞİRMEN
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Bu çalışmada, sinema filmleriyle ve özellikle video çalışmalarıyla dünyanın önde gelen sanatçılarından biri olan Kutluğ Ataman'ın filmlerinde ve videolarında kimlik kavramı incelenmiştir. Yönetmenin *Karanlık Sular*, *Lola ve Bilidikid*, *İki Genç Kız*, *Aya Seyahat*, *Kuzu* adlı filmleriyle *Ruhuma Asla*, *Peruk Takan Kadınlar* adlı videolarında kimlik olgusu toplumsal cinsiyet, beden, ötekileştirme, ırkçılık üzerinden ele alınarak analiz edilmiştir.

Çalışmada yer alan videoların erişimine sadece Salt Galata'da izin verildiği için videoların tamamı Salt Galata'nın kütüphanesinde izlenmiştir.

Bu çalışma pek çok kişinin desteği ve yardımı sayesinde gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın başladığı andan itibaren her aşamada desteğini esirgemeyen ve yönlendirmeleriyle ufukumun açılmasında büyük emeği olan danışman hocam Yrd. Doç. Hakan ERKİLİÇ'a, desteklerini istediğimde her zaman yardımcı olan Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü hocalarına çok teşekkür ederim. Tezin yazılma evresinde destekleriyle hep yanımda olan dostlarım Özgür TAŞKIN'a, Aydan DEMİRKUŞ'a ve Burcu ASLANPENÇE'ye teşekkürü borç bilirim. Son olarak, eğitim hayatım boyunca daima yanımda yer alan, her konuda bana destek olan değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Sinema eğitimi almış ve yaratıcı çalışmalarıyla dikkat çekmiş olan Kutluğ Ataman, filmleri ve enstalasyonlarıyla çağdaş sanat alanında uluslararası başarılar göstermiştir. Çalışmalarının sınırları ortadan kaldıran üretim pratiği, çalışmanın içeriğinden yola çıkarak oluşturduğu enstalasyonları, onun sanat alanında yeniden konumlandırılmasını sağlamıştır. Kimlik olgusunu sinema ve videolarında cinsiyet, etnik kimlik, beden, ırkçılık ve ötekilik bağlamında ele alan sanatçı, kamerasını sıradışı ve toplumun kenarına itilmiş kısaca aykırı kişilere yöneltmiştir. Çalışmalarının merkezine farklı kişileri yerleştiren Ataman, böylece kendi otoportresini de tamamlamaya çalışmaktadır çünkü bu kişilerin kendisiyle aynı saplantılara ve sorunlara sahip olduğunu belirtmektedir.

Bu çalışmada *Karanlık Sular*, *Lola ve Bilidikid*, *İki Genç Kız*, *Aya Seyahat*, *Kuzu* filmleriyle *Ruhuma Asla* ve *Peruk Takan Kadınlar* videoları çözümlenerek bu çalışmalarda yer alan kimliklerin sanatçı tarafından nasıl işlendiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Filmlerin ve video yerleştirmelerin analizi sonucunda bireylerin konuşma performanslarıyla kimliklerini yeniden yarattığı veya yeni bir kimlik oluşturduğu tespit edilmiştir. Sanatçı böylelikle toplumsal alanda farklı insanların, toplumun ötekileştirdiği kişilerin kimliklerini kamerasının önünde yeniden üretmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Bu durum kimliğin sürekli değişen biçimler alabileceğini göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Kimlik, öteki, toplumsal cinsiyet, beden, Kutluğ

Ataman

ABSTRACT

Kutluğ Ataman got his education in the area of movie education. He has been drawn publicly attention with his creative films and installations in contemporary art. Obviously, he is quite well recognized artist. While he has created his workings, he ignored the boundaries. Because of his installations with his works, he was relocated in his area. He defined identity in his movies and video arts with sexuality, ethnicity, body, racism and the other. In short, he turned the lens minorities and marginalized. While Ataman has put different personalities in his movies such as obsessive and problematic one, he has completed his auto portray.

In this research, while *The Serpent's Tale*, *Lola and Billy the Kid*, *Two Girls*, *Journey to the Moon*, *The Lamb*, *Never My Soul* and *Women Who Wear Wigs* were analyzed, how Ataman defined personalities in his works were explained. As a result of analysis of movies and video arts, personalities were either recreated new identities or reconstructed by their speech performances. As a result, Ataman gave a chance "the others" to recreate their own identities in front of camera. This shows that identity is non-stop (permanently) changeable liquid form.

Keywords: Identity, the other, gender, body, Kutluğ Ataman

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
KISALTMALAR LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM : KİMLİK VE QUEER KURAM	7
I.1. Kimlik.....	7
I.1.1 Cinsel Kimliğin Öteki Hali: Eşcinsel Kimlik.....	12
I.1.2.Etnik Bağlamda Öteki	14
I.2. Queer Kuram	17
II. BÖLÜM: KUTLUĞ ATAMAN FİMLERİNDE VE VİDEOARTLARINDA	
ANLATI.....	23
III.BÖLÜM:ANLATI VE BİÇEM AÇISINDAN KUTLUĞ ATAMAN FİMLERİ .34	
III.1. Karanlık Sular	35
III.2. Lola ve Bilidikid	54
III.3. İki Genç Kız	67
III.4. Aya Seyahat.....	84
III.5. Kuzu.....	95
IV.BÖLÜM: KUTLUĞ ATAMAN VİDEOARTLARI	104
IV 1. Kutluğ Ataman Videoartlarına Genel Bir Bakış.....	105
IV.2. Çözümlenen Videoartlar.....	112
IV.2.1. Peruk Takan Kadınlar	112

IV.2.2. Ruhuma Asla.....	120
SONUÇ	128
KAYNAKÇA	134

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt. : Aktaran

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

GİRİŞ

Çağdaş sanat alanında öne çıkan sanatçılar, çoğunlukla kimlik konusunu işleyen ürünler ortaya koymaktadır. Sanatçılar, kimlikleri sorgularken kültürel, dinsel, etnik ve cinsel kimlikleri öne çıkarmaktır. Bazı sanatçılar da öne çıkan bu kimlikleriyle anılmaktadır. Sinema filmleri ve özellikle video çalışmalarıyla dünyanın önde gelen galerilerinden ve çeşitli bienallerden davet alan Kutluğ Ataman, kimlik konusuna çalışmalarında yer vererek kendi kimliğini başkaları aracılığıyla keşfetmeye çalışan dünya vatandaşıdır. Sorbonne Üniversitesi'nde sinema eğitimi gördükten sonra California Üniversitesi'nde çağdaş sanat okuyan Kutluğ Ataman, yaşamını İstanbul, Londra, Buenos Aires ve Erzincan'da sürdürmüş ve halen sürdürmekte olan gezgin bir sanatçıdır. Bu coğrafi zenginliği işlerine yansıtan sanatçı, dünya vatandaşı olarak kimliklere sadece bir coğrafya üzerinden bakmamıştır. Bu noktada, “Veronica Read’in 4 Mevsimi”nde çiçek soğanlarına ilgi duyan İngiliz bir kadını ele alırken “On İki”de Adana ve civarında yaşayanları, “Cennet”te Güney Kaliforniya’da yaşayan bir grup insanı ele almıştır. Ataman, bu insanları kamera önünde sürekli konuşturmuş, kendi hikâyelerini anlattırılmıştır. Sanatçının eserlerine genel olarak bakıldığında sübjektiflikten kaynaklanan çelişki, bazı çalışmalarında form değiştirir. Sanatçı, “Dilenciler” adlı çalışmasında gerçekliğin ve kurmacanın iç içe geçmesini sağlar. Ataman’ın bu çalışmasında, sokak dilencileri ve oyuncular yer değiştirir. Kutluğ Ataman, gerçek dilencinin tekrar oynamasını sağlayarak hangisinin gerçek olduğu çelişkisiyle gerçekliği vermeye çalışır ve izleyicinin “ Gerçek mi yoksa değil mi?” sorusunu sormasına neden olur.

“ Ataman, çağdaşları Omer Fast ve Walid Raad gibi belgesel ve kurmaca arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran video yerleştirmeleriyle tanınmaktadır.” (Doran,2013).

Ataman'ın yaptığı işler “belgesel kurmaca” olarak adlandırılmasına karşın sanatçı, belgesel yapmadığını sadece “gerçekliği” işlerinde malzeme olarak kullandığını belirtir.

“Kurmaca ve belgeselin odağında, gerçekliğe olan tavırları yer alır. Belgesel sinema ve gerçekçi sinemanın amacı dünyanın gerçekliğini olabildiğince değiştirmeden vermek iken; gerçeklik izlenimini en kusursuz biçimde yaratma çabasında olan kurmaca sinemanın amacı, yaşanan dünyanın gerçeğe olabildiğince benzer bir kopyasını yaratarak seyirciyi etkilemektir. (Demoğlu, 2014: 78).”

Belgeseldeki pornografik gerçekliğin üzerine yapıştırılmış bir hikâyeyle, hikâyenin üzerinden izleyicinin bu işle girdiği ilişkideki gerçeklik üst üste biner. Böylece “Ataman'ın çalışmaları gerçeği belgelemekten ziyade oluşturarak, onu aynı zamanda yeniden inşa eden geçmişin öznel kavranışlarını sunar.” (Demos,2010: 25). Sanatçı, işlerinde “ Çalışmalarım aslında kimliğin nasıl üretildiğini göstermekle ilgili, dolayısıyla bütün karakterlerim ve konularım bir anlamda sahte çünkü hepsi kurgu sürecinde yeniden inşa ediliyor.” (<http://arsiv.taraf.com.tr/haber-yazdir-64668>) diyerek kurmaca gerçek noktasına dikkat çeker. Böylece kurgu ve gerçeklik sınırı kaybolur.

İnsanların tek bir gruba ait olmaması, farklı kişilerle ve gruplarla iletişime geçmesi kimliğin şekillenmesini etkileyen unsurların başında gelir. “Ben kimim?” sorusuyla başlayan kimlik süreci, sosyalleşme süreciyle netleşir ve kültür içinde biçimlenir. Modern dönem sonrasında dünyayı etkileyen küreselleşme süreciyle birlikte kimlik algısında da birtakım değişimler yaşanmış, kimlikler bir kalıba sığdırılmayan sınırları aşan akışkanlığa ve değişkenliğe sahip bir karaktere bürünerek dönüşüm geçirmiştir. Bitmeyen ve varılacak noktanın belli olmadığı bir yolculuğa dönüşen kimlik, böylece sabit olmayan, değişen bir yapı niteliğindedir. Hall, kimliğin sürekli akışkan ve değişken bir yapıda olduğunu vurgular. Dolayısıyla kimlik sınırları olmayan, birden fazla etkene göre konum değiştiren çok katmanlı bir yapıyı ifade etmektedir. Kimlik, oluşumu bitmeyen bir

süreç olarak devam eder. Kimliğin bu yönü çalışma açısından önemlidir çünkü Kutluğ Ataman da çalışmalarında kimliğe ve kimliğin değişebilen yapısına dikkat çekmiştir.

Farklılığın ve özgün olmanın temel alındığı postmodernizmle birlikte kimlik söylemi, heterojen ve farklılık yapısında biçimlenen bir forma dönüşmüştür:

En saygın çağdaş sanatçılar ve yönetmenler, genellikle medyada yer almayan ikincil, postkolonyel, toplumdaki dışlanmış, cinsel yönelimi farklı ve politik güdümlü bireylerin olağandışı hikayelerini ortaya çıkarmakla, kullandıkları aracın koşullarını ve temsil olanaklarını da yeniden tanımlayarak sinema açısından deneysel, toplumsal açıdan güncel bir sanatsal uygulama biçimi üretmişlerdir (Demos, 2010:23).

Ataman'ın sergilediği kimlikler de bu bağlamda çeşitlilik göstermektedir. Bu kimlikler; transseksüel, kanser hastası, eşcinsel, bir diva ya da siyasi suçlu olabilmektedir. Bu kimlikler bir araya geldiğinde bütünlük oluşturan bir yapı arz etmeyen çeşitlilik olarak karşımıza çıkmakta ve sanatçının çalışmalarının zengin altyapısını oluşturmaktadır.

Heteroseksüelden ziyade kendisini normal olana karşı şeklinde tanımlayan queer, heteroseksüel mantığın karşısında olan ve bu mantığın ötekileştirdiği cinsellikleri; biseksüelliği, lezbiyenliği, geyliği, transseksüelliği, travestiliği de kısaca heteroseksüel sınırın dışına çıkan cinsellikleri kapsar. Bu yönüyle queer kuram, queer eyleminin bozucu dinamiğinden yola çıkarak kendisini neye karşı olduğuyla ortaya koymaktadır. Bu noktada Kutluğ Ataman, kişisel yaşamına dair asker yapamaz raporunu ve “eski bir ilişkisini üstünde yaşadığı bir yatağı sergilediği Daima adlı çalışması” nı (Yılmaz, 2015: 178) 12. İstanbul Bienali'nde sergilemiş ve queeri, kendi çalışmalarına aktarmıştır. Bu raporda eşcinsellik, hastalık olarak teşhis edilmektedir. Raporun ikinci sayfasındaki tanı bölümünde “homoseksüalite” yazmakta, karar bölümünde ise “Barışta ve seferde askerliğe elverişli değildir.” (Yılmaz, 2015). denilmektedir. Böylece Kutluğ Ataman'ın kendi yaşamından yola çıkarak yaptığı işler queer bir nitelik kazanır. Çalışmada, kimliklerin

Kutluğ Ataman tarafından nasıl işlendiği ortaya konurken Ataman'ın sıra dışı kimlikleri seçmesine yanıt aranacağı için queer metodoloji yardımıyla çalışma tamamlanacaktır. “*Queer* film çalışmaları, *queer* kuramdan aldığı kültürel analiz modelinden yararlanarak sinemanın heteroseksüel olmayan cinselliklerle ilişkisini araştıran, bu arada ‘gey ve lezbiyen sinema’ kavramını da sorgulayan bir alandır.” (Benshoff ve Griffin'den akt. Ulusay, 2011:8). İnsan cinselliğinde sadece gay ve lezbiyen sınırlaması olmadığını, kimlik kavramının çok katmanlı olduğunu vurgulayan Ataman'ın işlerini tam olarak queer sinema karşılamaktadır çünkü “cinselliğin sinemadaki karşılıklarının sabit ve değişmez değil, akışkan ve nüanslı olduğuna ilişkin temel yaklaşımın önem kazandığı queer film çalışmalarında queer, bir karakteri, bir metinsel üretim modunu ve/ya da çeşitli alımlama pratiklerini tanımlamak üzere kullanılabilir (Benshoff ve Griffin'den akt. Ulusay,2011:9).”

Tezin hareket noktası da kimliğin geçirgen ve değişken bir yapı olarak asla durağan olmadığı düşüncesinden beslenmektedir. “Bireyin çok katlı kimlikleri içselleştirdiğini belirten Foucault, sınıf, etnik köken, ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi farklı kimliklerin, birbirleriyle etkileşim halinde olduğunu ileri sürer.” (Karaduman, 2010:2895). Bu araştırmada, Kutluğ Ataman sinemasında ve videolarında yer alan kimliklerin Kutluğ Ataman tarafından nasıl işlendiğinin ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda yöntem olarak filmlerin ve videoların anlatı yapıları ve sinematografik özellikleri çözümlenerek filmlerin ve videoların içeriklerinde kimlik olgusunun nasıl sorunsallaştırıldığı queer sinema bağlamında ele alınacaktır. Yönetmenin söyleşilerinde kendi sanatını tanımlayan açıklamaları, yönetmenin gündelik yaşamdan etkileşimlerinin

filmler ve video üretimlerinde temsili ve kişisel duruşunun içerikleri nasıl belirlediği sergilenmeye çalışılacaktır.¹

Kutluğ Ataman'ın filmlerinde ve videoartlarında kimlik olgusunun hangi yönlerden ele alındığı sorusundan yola çıkılarak toplumsal cinsiyet, ötekilik ve etnik kimlik kavramları açıklanacak, Ataman'ın sıra dışı kimlikleri seçmesine yanıt arandıktan sonra araştırmanın konusunu oluşturan sanatçının sinemasında ve videoartlarında kimlik sorunsalı üzerinde durulacaktır. Videoartlarına kısaca değinildikten sonra aralarından *Peruk Takan Kadınlar* ve *Ruhuma Asla* çalışmaları ayrıntılı şekilde incelenecektir. Bu videoartların seçiminde, çalışmanın temel konusu kimlik ve queer belirleyici olmuştur. *Peruk Takan Kadınlar* bir peruk aracılığıyla kimliklerini değiştiren ve yeniden inşa etmeye çalışan dört kadını anlatırken *Ruhuma Asla* ise öteki kimliği temsil eden travesti Ceyhan Fırat'ın otobiyografik hikâyesidir.

Küreselleşmeyle birlikte bütün farklılıklar ortadan kaldırılarak insanlar tek tip hale getirilmekte, kültürlerin homojenleşmesine neden olmaktadır. Ben, kendini ifade edebilmek için ötekini var eder ve ötekinden yola çıkarak varlığını onaylar. Öteki ya da diğeri, kimliğin farklı yönlerini ortaya koyduğu için insani çeşitliliği gösteren kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Küreselleşmeyle, köklerden giderek uzaklaşma, aidiyet duygusunun belirsizleşmesi ve aynılaşıma insanın kendini ifade edebilecek alanları

¹ Yönetmen Kutluğ Ataman'la derinlemesine görüşme yapılmak istenmiş fakat gerçekleştirilememiştir. Yönetmenle "Sılsel, Türkiye'ye Yazılmış Kimlikler" sergisinde "kimlik"le ilgili görüşme yapılmak istenmiş fakat sanatçının danışmanı, Kutluğ Ataman'ın kimlik konusunda konuşmak istemediğini belirtmiştir. Bunun dışında sosyal medya üzerinden sanatçıyla iletişim kurulmaya çalışılmış, ancak başarılı olunamamıştır. Kutluğ Ataman'a Twitter üzerinden ulaşılmıştır. Sanatçıya, Tanpınar'ın romanıyla aynı adı taşıyan "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adlı web sitesiyle ilgili soru yöneltilmiş, modern- gelenek üzerinden gidilerek cevap alınmaya çalışılmıştır. Sanatçı, cevabın sitenin adında gizli olduğunu belirterek bununla ilgili röportaj verdiğini belirtmiştir. Yönetmenin görüşlerine dergi, gazete ve internette yer alan söyleşiler üzerinden ulaşılmıştır.

sınırlandırmakta ve bu belirsizlik içinde “ben”in tanınmasının ve tanımlanmasının dayanağı olan “Ben kimim?” sorusu öne çıkarak güncelliğini korumaktadır. Kutluğ Ataman da kendi kimliğini başkalarınınki aracılığıyla keşfetmeye çalıştığı için çalışmalarında kendi alışkanlıklarından, problemlerinden beslenmekte ve “Ben kimim?” sorusu çalışmalarının temel dayanak noktası olmaktadır. Ataman bu durumu Aime Chang ile yaptığı söyleşide “Konu edindiğim tüm kişiler bana benliğimin doğal uzantıları gibi geliyor. İnsanlarla film yapmamın sebebi sadece ilginç olmaları değil, benimle aynı sorunlara ve saplantılara sahip olmaları” (Baykal,2008:15) şeklinde açıklamaktadır.

Çalışmanın temel dayanağı olan kimlik kavramına ve queer kurama birinci bölümde yer verilecektir. Bu kısımda, kimlik hakkında bilgi verilerek “eşcinsel kimlik” ve “öteki” kavramı üzerinde durulacak, ardından “queer kuram”la ilgili bilgi verilecektir. İkinci bölümde “Anlatı ve Biçem Açısından Kutluğ Ataman Filmleri” başlığı altında “Karanlık Sular, Lola ve Bilidikid, İki Genç Kız, Aya Seyahat, Kuzu” adlı filmler, kimlik ve queer kavramları açısından ele alınacaktır. “Kutluğ Ataman Videoartları” adlı üçüncü bölümde ise Kutluğ Ataman videoartlarına genel bir bakıştan sonra, kimlik ve queer kavramları bağlamında seçilen iki videoart incelenecektir. Sonuç bölümünde ise bulgular tartışılacaktır.

I. BÖLÜM

KİMLİK VE QUEER KURAM

I.1. Kimlik

“Kimlik en geniş anlamıyla, bireyin tüm özelliklerini kapsar. Öznel bütünlük başta olmak üzere süreklilik gösteren bir yapıdır, yaşam boyunca oluşur ve değişir.” (Aşkın,2007:213). Çocukluğun ilk yıllarında başlayan kimlik, aşamalı bir şekilde gelişir ve yaşamın sonuna kadar devam eder. Çocuğun sosyalleşme sürecinin başladığı yer olan ailede, aile bireylerinin etkisiyle şekillenen kimlik, olumlu ya da olumsuz bir biçimde gelişmeye başlar. “Kimlik kavramı, bireyin geçmişle ilgili özdeşimlerini, bugünkü rollerini ve geleceğe yönelik arzularını yaratıcı bir biçimde bütünleştirmesi üzerinde odaklanır. Bireyin geçmişinin sosyal tarihi ile bugünün ve geleceğin kültürel beklentileri arasında bağlantı kurar.” (Newman, 1978:164).

İnsanlar yaşamlarının çeşitli dönemlerinde “Ben kimim?” diye kendilerine sormaktadır. Descartes’in “Düşünüyorum, o halde varım” düşüncesi de bu sorgu yönüyle kimliğe vurgu niteliğindedir. “Ben kimim? sorusunun dayanağı olan “ben”in tanınması ve tanımlanması, kimliğin sosyal psikolojik temeline işaret eder. Buna, kişinin varlığıyla ilgili tüm anlamları (değerleri) içine alan öznel bir duygu olarak “kişisel kimlik” denmektedir.” (Güleç, 1992:14). “Kişisel kimlik ya da psikoloji literatüründe daha yaygın terimiyle benlik (self), kaba bir deyişle insanın kim olduğu hakkında kafasında var olan imajları kapsamaktadır.” (Bilgin, 1994: 209).

Modern-öncesi toplumlarda durağan bir yapıya sahip olduğu düşünülen kimliğin; aile, ekonomik sınıf, etnik köken, cinsiyet gibi, bireylerin doğuştan getirdiği

özelliklerine bağlı olarak ortaya çıktığı varsayılmaktadır. “Bireyin insan ilişkileri çerçevesinde sosyalleşmesi ve kimliğinin şekillenmesi tek bir grup içinde ve kapalı bir ortamda gerçekleşmez.” (Bilgin: 1994, 157). Çünkü insanlar, başka insanların da bulunduğu ve toplum değerlerinin hâkim olduğu bir dünyaya dâhil olmuşlardır. İnsanların tek bir gruba ait olmaması farklı kişilerle ve gruplarla iletişime geçmesi kimliğin şekillenmesini etkileyen unsurların başında gelir. Kısaca “ Ben kimim?” sorusuyla başlayan kimlik süreci, sosyalleşme süreciyle netleşir ve kültür içinde biçimlenir.

Sosyo-demografik karakterlere (erkeklik, Afro-Amerikan gibi), grup/kurumsal üyeliklere (futbol takımı tutmak, kilise mensubiyeti gibi), sosyal rollere (babalık,avukatlık gibi), kişiliğin sosyal tiplerine/ entelektüellik, liderlik gibi), olaylara bakış açısını gösteren kişilik ve karakter özelliklerine (iyimser, dikkatli olmak gibi) atıfta bulunan sosyal kimlikler “Ben kimim?” ya da “Biz kimiz?” sorularının cevabını verir.” (Thoits, Virshup, 1997:157).

Modern toplumlarda sosyal alan, birbirinden farklı kimlikleri birlikte, bir arada barındırmaktadır. “Bu kimliklerin, kimi dışlanmış ve aşağılanmışken kimiye toplum tarafından kabul görmüş ve hoşgörülle karşılanmıştır. Farklı kimlikler arasında gerilimler kendini göstermiş ve bu gerilimler oldukça fazla sosyal çatışmanın da tetikleyicisi olmuştur.” (Bilgin, 2001: 207).

En temel düzeyde kimlikler, Smith’in (2002:139) önerdiği gibi; iki boyutta incelenebilir: Bireysel ve kolektif kimlikler. Bu kimlik türleri Lacan’ın ayna aşamasıyla açıklandığında; bireysel kimlikte, aynadaki görüntüden kişi kendisine ve kendisinden de görüntüdeki imgeye varabilir. Ayna aşaması çocuğun gelişiminde önemli bir evredir. Lacan, ayna aşamasını “ kimlik arayışını oluşturan” en önemli an olarak nitelemiştir.

Lacan’a göre çocuk, aynadaki görüntüsünü, çoğu kez bir tür hayranlıkla ve zevkle seyretmektedir; bu görüntü, ben’in diğeriyle özdeşleşmenin diyalektiğinde objeleşmeden önce temel bir biçime girdiği sembolik bir matristir. Çocuk, bu biçim vasıtasıyla, bireyselliğini ve

bedensel birliğini keşfeder ve yavaş yavaş kendini tanımayı ve dolayısıyla özdeşleşmeyi öğrenir (akt. Bilgin: 1994, 230).

Çocuğun görüntüsüyle özdeşleşmesi kendi dışındakinin yani diğerinin bunu tanıması ölçüsünde gerçekleşir. Yani diğerinin gözündeki imgenin kendisine ait olduğunun onayını alır. Daha sonraki yıllarda ise bu ilişki, toplumdaki diğer insanların bireye dair değerlendirmelerinde yansıyan görüntüyle şekillenmektedir. Bu sosyal aynada birey öz saygıyı şekillendirmektedir. Fakat toplumdaki diğerlerinin aynasından yansıyan görüntü her zaman olumlu olmaz.

Kolektif kimlikte ise kurgusal bir topluluk vardır ve bu topluluğun sınırları ve dış hatları belirsizdir. “Kolektif kimlik arayışında aynanın önündekini düşlemek, tasarlamak ve üretmek gerekir.” (Bilgin, 1994: 233). “Bireysel kimlikler çok yönlü (aile, toplumsal cinsiyet, sınıf, bölge, din etnik, millet) ve sıklıkla durumsaldır. Kolektif kimlikler (etnik ve milli bağlar) çoğu zaman durumsal değil, kapsayıcıdır. Kolektif kimliğin versiyonlarından olan etnik, dinsel ve ulusal kimliklerin esasında, farklılaşma eğilimi yatmaktadır.” (Karaduman,2010: 2888). “ Kolektif kimlik, sosyal kimliğin topluluklar düzeyinde ifadesi olarak ele alınır ve belirli insan grubunun sahip olduğu tekillik duygusuna dönüşür.” (Çiftçi,2010: 119). Kısaca kolektif kimlik, belli bir insan topluluğun kendi hakkındaki bilinci ve duygusuyla ilişkili olan, topluluğun kendine özgü niteliklere sahip olduğu yönündeki bilinç ve aidiyet duygusu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan zihni bir olayı ya da durumu zıtlıklar üzerinden gittiğinde daha iyi algılamakta ve daha kolay biçime sokmaktadır. Kimliğin oluşmasında ve anlam kazanmasında da onlara karşı biz yaratılarak bu süreç gerçekleşir.

Kimlik; siyasal, etnik, ortak yaşam alanlarının kullanımı, kültür ve dil gibi birlikteliklerin bir arada yaşandığı “içermenin” bir ürünü olduğu kadar, herhangi bir kimliği diğerlerine göre tanımlayan coğrafi ve kültürel sınırların, yaşama dair belirli simgeler ve sembollerin, davranış kalıpları gibi farklılıklar yaratan “dışlamanın” da ürünüdür (Morley, Robins, 1997: 74).

“Kimliği tanımlama aşamasında zorunlu olarak farklılık stratejisi üzerinden hareket etmek gerekmekte ve bu şekilde kurulan her kimlik öteki karşısında sınırlar çizmeye zorlanmaktadır.” (Laclau, 2000:28). Ben, kendini ifade edebilmek için ötekini var eder ve ötekenden yola çıkarak varlığını onaylar. “Huntington insanların kendilerini tanımlamak için ötekine hatta düşmana ihtiyaçları olduğunu belirtir.” (Bilgin,2007: 166). Öteki ya da diğeri kimliğin farklı yönlerini ortaya koyduğu için insani çeşitliliği gösteren kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Hall’e göre (1998:71); “Kişinin içindekine ait olan Öteki’dir. Kişinin durduğu yerden bilebileceği yalnızca ötekidir. Ben, “öteki”nin bakışında yazılıdır. Söylemin bu ikiliği, öteki’nin ben’e bir gereksinimi, kimliğin ötekinin bakışındaki bu yazılımı, kendi dillendirişini büyük ölçüde verili bir metnini menzili içinde bulur.”

Jodelet, ötekiliği iç ve dış kavramları olmak üzere iki şekilde ayırarak ötekiliği açıklama yoluna gider.

Dış veya dıştaki ötekilik; “belirli bir grubun kendi ölçütlerine (ulusal, toplulukla ilişkili veya teknik - sosyal gelişmenin bir aşaması) göre mekân veya zamanda, uzak ve hatta ‘egzotik’ bulunan halkları ve gruplarla ilgilidir.” Buna karşılık, iç ötekilik “fiziksel veya bedensel bir fark (ten rengi, ırk, özürlülük, cins vb.) adetler (yaşam tarzı, cinsellik biçimleri. vb) veya bir gruba aidiyet (ulusal etnik, dinsel, topluluksal, vb) planındaki bir farkı vurgulanmış, aynı bir sosyal veya kültürel grubun içinde ayırt edilmiş ve bir rahatsızlık ya da tehdit kaynağı olarak görülebilen gruplarla ilgilidir. İçteki ötekilik, ötekinin hem sosyal temsil düzeyinde inşa edilmesi, hem de pratikte dışlanması süreçleriyle gerçekleşir. Jodelet’in analizi çerçevesinde, ötekileştirme, farkın dışa atıldığı sembolik ve maddi bir inşa, hatta icat biçimidir (Bilgin, 2007:176).

En genel anlamda kişiden farklı ve yabancı olanı ifade eden “öteki” kavramı, kişinin kendini tanıması, anlaması ve kimliğini oluşturabilmesi için zorunlu olarak yaratılan bir kavramdır. Farklılıklara karşı olumsuz yaklaşımlar, tarih boyunca hemen her toplumda görülmüştür. Bu genellik, ötekileştirmenin araçsal niteliğiyle ilgilidir; çünkü iktidar taraf, ötekileştirdikleri grubu kaynaklardan mahrum etme ve bunu meşrulaştırma imkânına kavuşmaktadır. Bu şekilde ortak karşıtlıklar yaratılarak, ötekine göre “biz” kavramı oluşturulmakta “onlar” kurgulanmaktadır. Bu durum diğerine karşı farklı bir tutum izleme; kendine hoşgörülü, diğerine karşı anlayışsız davranma; ötekine ait grubun tekil özelliklerini silme, değersizleştirme, ayrımcılık yapma eğilimi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kısaca öteki dışlayıcı yapının ürünüdür. Öteki kavramı farklı toplumların, farklı kültürel, demografik özelliklerine, ekonomik yapısına, bulunduğu coğrafyaya göre farklılıklar gösterir. Ayrıca aynı toplum içinde tarihsel süreç içinde “öteki”nin algılanış biçiminde de değişimler olabilir. Toplumsal hareketler, savaşlar, ekonomik krizler, siyasi ve ideolojik yönelimler ve başka pek çok unsur “öteki”yi ve “öteki”nin algılanma biçimini, “öteki”ne yaklaşımı etkiler.

Stuart Hall “Kültürel Kimlikler ve Diaspora” adlı makalesinde kültürel kimlik üzerine iki farklı görüş üzerinde durur. Geleneksel olarak tanımlanan ilk görüşte, kültürel kimlik “tek gerçek benlik” bağlamında tanımlanmaktadır. Bu tanımlama ışığında, kültürel kimlik ortak tarihsel deneyimleri ve paylaşılan kültürel kuralları yansıtır; bunlar da bizi, "bir halk" haline getirir. Geleneksel görüşe göre tutarlı, bütüncül ve sabit kimliğin üretimi için cinsiyet ırk, sınıf gibi tüm dinamikler birlikte hareket etmektedir. İkinci görüş ise, birçok benzerlik noktasını kabul eder; ama aynı zamanda derin ve önemli kritik farklılık noktaları da vardır ve bunlar gerçekten ne olduğumuzu belirler. Bu ikinci anlamda kültürel kimlik "var olma" kadar “bir olma” meselesidir. Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de

aittir. Kimliklerin bir tarihi vardır, bir yerden gelir ancak tarihsel olmaları nedeniyle sürekli değişime maruz kalırlar (Hall, 1998: 173-192). Bu görüşe göre kimliği sabit olarak tanımlamak mümkün değildir. Kimlik likittir ve sürekli inşa edilir. Bu çalışmanın dayandığı kimlik anlayışı da benzer şekildedir; kimlik bir insanın ürünüdür ve sürekli değişkendir. Çalışmanın dinamiğini de kimliğin bu yönü oluşturmaktadır.

I.1.1 Cinsel Kimliğin Öteki Hali: Eşcinsel Kimlik

Tarım öncesi avcı toplayıcı yaşam biçimiyle birlikte başlayan ve erkeğin üretim sürecinde aktif rol almasını sağlayan tarım toplumuna geçişle birlikte erkek, kadına ve doğaya egemen olmaya başlamıştır. Bu egemenlikle başlayan erkek iktidarı ataerkil düzenin devam edeceği bir zemini hazırlamıştır. Egemen özne olarak kendini yapılandıran erkek, kendi dışındakini zayıf konuma düşürerek onu nesne durumuna indirgemektedir. Bu bağlamda kendini yapılandıran erkek, kendinden olan ama erkekliği içselleştiremeyen erkeği de ezmektedir. Heteroseksüel nitelikte ve bir iktidar pratiği olarak kurulan erkeklik, kadınlığı ve erkekliği tanımlarken, oluşturulan hâkim değerler olan erkeklik değerlerine uymayanları öteki olarak belirlemektedir. Egemen erkeğin tersine kırılan, edilgen, iktidarsız erkek, kendisine atfedilen toplumsal cinsiyete ait rollerini yerine getirememekte erkek kimliği ve benliği arasındaki uyumsuzluk hayatına yansımaktadır.

Erkeğin fizyolojik güç üstünlüğü erkeğe avantajlar sağlamış, bu durum gündelik hayatta dışavurularak ve pekiştirilerek, ideal erkeğin dışında kalanları ötekileştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında öteki olarak nitelendirilenler kadınlar ve eşcinsellerdir. Bu çerçevede erkeğin iktidarına nesne olanlar da öteki olarak nitelendirilenlerdir. Her kültür, toplum ve birey kendisini tanımlayabilmek için “öteki”ne ihtiyaç duyar ve “ötekini” inşa eder. “Cinsellik de ötekileştirme pratiğinin işlediği alanlardan biridir.” (Candansayar,2011:150). Cinsiyet düzeninin öz dinamikleriyle çatışan

eşcinsel, kendine ait bir yaşam tarzı inşa ederek kendi benliğine ait yeni bir kimlik kazanır. Erkekliğin ile kadınlığın tam karşısına yerleşen eşcinsellik, erkek egemen kültüre düşünsel alanda tamamen uzak olarak yaşar. Hakiki erkeğin karşıtı olarak yer alan eşcinsel erillik, kendisi ile temsil edilen erkeklik hali arasında bir fark yaratır.

Toplumda kendini özgürce ifade edemeyen eşcinsel kimlik toplumun kendisine yüklediği eril yapıyı bozmamak için maskeleyi kullanır; çünkü eşcinsellik toplum tarafından bir hastalık, sapıklık olarak algılanmıştır. Bazıları tarafından üst sınıfların seksüel fantezisi olarak görülse de toplum bu durumu iğrenç ve sapkınlık olarak görmüş, cinsel kimlik olarak kabul etmemiştir (Gelbal ve Duyan 2006: 573).

“19.yüzyılda eşcinsellik, iktidar söylemi tarafından sapkınlıkla eşleştirilerek patolojikleştirilmiş, toplumsal kontrolün disipline edici, marjinalleştirici etkilerine maruz bırakılmıştır.” (Çabuklu, 2006:66). “Her toplum kendisini doğal toplum olarak görmeye ve kendisini normalliğin ölçütü olarak değerlendirmeye eğilimlidir.” (Candansayar,2011:150). Bu maskeleye, eşcinsel kimliğe hiçbir şekilde varlığını topluma kabul ettirme fırsatı tanımaz. Doğuracağı etki ötekileştirmek olacaktır. Eşcinsel kimliğin ortaya konulması, cinsel rollerin doğallığına karşı çıkılması demektir. Bu bağlamda erkek eşcinselliği de erkekliğe uymayan bir görüntü ve erkekliği tehdit eden bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bu da olumsuz bir durum yaratmakta ve homofobi olarak ortaya çıkmaktadır. “Homofobi günümüzde cinsel yönelimi farklı olan kişilere karşı ayrımcılığı ifade etmek için kullanılan genel bir terim olmakla birlikte geyfobi, lezfobi, bifobi ve transfobi gibi farklı biçimlerde de kendisini gösterebilmekte ve ifade edilmektedir.” (Ataman, 2009: 3). Homofobi, erkeğin davranışlarına aşırı erkeksi bir ben imgesi kurma çabası ve erkeklik tanımına uymayanları reddetme şeklinde yansımaktadır. “Eşcinsel erkekler, korkuya, nefrete ve hatta şiddete hedef olmaktadır. Çünkü, “hegemonik

erkeklik tanımlarına zarar vermektedirler.”(Connel, 1998). Bu histerik önyargı, nefret edilen kişileri “öteki, aşağı ve cinsel açıdan tehdit edici” kişiler olarak yorumlar. Eşcinseller, toplumda kendi kararlarını alabilen, kısmen güçlü bir kimlik sergilese de toplumun olumsuz bakışını değiştirememiş, dışlanmaya maruz kalmışlardır. Bazı eşcinseller toplumsal baskı nedeniyle, ailelerinden dışlanmakta, işlerini kaybetmekte, toplumun düşmanca davranışlarına maruz kalmakta ve baskı görmektedir. Erkeklikten ve kadınlıktan beklenileni karşılayamama, sistemin önemli unsurlarından olan cinsiyet kimliklerine karşı bir tehlike olarak algılanmakta, bu durum da eşcinselleri toplumun dışına itmektedir. “Eşcinsellere karşı tutumların tamamı toplumsal yargı ve kalıplara, bireyin toplumsallaşma sürecine dayanmaktadır. Başka bir dille söylemek gerekirse bütün bu tutumlar doğuştan değildir, öğrenilmektedir. Bu toplumsallaşma sürecine, aile, dini kurallar, kuşak aidiyeti/akranlar, medya farklı katkılarda bulunmaktadır.” (Ballard ve Morris 1998: 278). Bu faktörlerin etkili olduğu ortamda ötekileştirme süreci daha hızlı gerçekleşmektedir.

Eşcinsellere ilişkin olumsuz kalıpyargılar ve tutumlar korku, nefret, sözel ve fiziksel şiddet ve tehditler olarak sosyal, ekonomik ve psikolojik yaşamda ayrımcı davranışlara dönüşmektedir. Bu da LGBT bireylere yönelik olumsuz kalıp yargı ve tutumları tetiklemekte ve bunların korku, nefret, sözel ve/veya fiziksel şiddet ve tehditler şeklindeki ayrımcı davranışlar olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Sakallı- Uğurlu ve Uğurlu,2004:64).

Toplumun dışlayıcı tavrı eşcinselleri ötekileştirmekte, reddedilmenin yarattığı durum onları, toplumun eksik, bozuk ve sorun çıkartan kesimi olarak tanımlamaktadır.

I.1.2. Etnik Kimlik Bağlamında Öteki

“Küreselleşmeyle birlikte ulus kimlik gibi kolektif kimlikler erozyona uğramış, bunun yerine alt kimlik – üst kimlik, çok kültürlülük gibi kavramlar öne çıkmıştır (Karaduman,2010:2892).” Küreselleşme sonucunda yerel olanın vurgulanmasıyla birlikte

ulusal kimliklerin homojenliği de bozulmaya başlamıştır. Bu şekilde küreselleşmeyle birlikte kimlik olgusunda yapısal bir dönüşüm gözlenmiş, çeşitli ve farklı kimlikler (eşcinseller, feministler, göçmen gruplar, azınlık gruplar gibi) ön plana çıkmıştır. Çoğu ulus için ulusçuluğun birleştirici etkisi ve bu etkinin yarattığı tek çatı altında olma sorgulanarak, farklılıkların ve farklı kimliklerin yaşaması gerektiği üzerinde durulmuştur. Bu farklılıkların yaşanması ötekiliğin getirdiği olumsuzlukla karşılanmış ve “farklılığın yaşanılabilir olması” ölçüsünde tepki almıştır. Etnik kimlik ayrılıkçı akımlar tarafından dile getirildiği için aşırı milliyetçi kimlikler, etnik kimliği ötekileştirmekte, aşağılamakta, dışlamakta, yeri geldiğinde şiddete başvurma yoluna gitmektedir. Özellikle ayrılıkçı akımlar tarafından vurgulanan etnik kimlik, günümüzde tartışılan bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Etik bakış, genellikle çoğunluk egemen unsurun önemsemediği azınlık grupların kimliklerine ilişkin görüşüdür. Etniklik, etnik bir grubun kimliği kolektif bir benlik iddiası anlamında kullanılmaktadır.” (Bilgin; 1994:55). “Taguieff (1987), etniklik kavramının taşıdığı anlam yüklerine dikkat çekerek, etnikliğin bir bakıma tabu haline gelmiş ve pejoratif anlam taşıyan ırk kavramının yumuşatılmış, giydirilmiş bir şekli olabileceğine işaret etmektedir.” (Bilgin;1994:55). “Etnik kimlik, sosyo dilsel açıklamalarda olduğu gibi dilsel farklılıklara dayalı kimliktir.” (Sözen,1998: 156). Etnik kimliği, toplumun veya egemen kesimlerin bir azınlık gruba yüklediği bir kimlik olarak incelemek mümkündür. Etnik kimlik, çeşitli nedenlere dayalı olarak süreç içinde değişkenlik gösterebilir. “Etniklik, zamanla üretilen ve yinelenen, bütünüyle toplumsal bir olgudur. Toplumsallaşma yoluyla genç insanlar, topluluklarının yaşam tarzlarını, normlarını ve inançlarını özümserler.” (Giddens, 2008: 535).

“Etnik farklılıklar sosyal olarak üretilmekte ve korunmaktadır.” (Eidheim, 1969: 39). Devamlılık ve korunma noktasında farkında oluş ve grup bilinci, kimliğin devamlılığını ve kimliğin korunmasını sağlayan unsurlardır. Dil, din, ırk vb. unsurlarda, çoğunluk karşısında farklı olan “öteki”, çoğunluk ve yerleşik olanla karşılaşınca kendi farklılığını hissettiği için kendi grubuna bağlılığını artırmakta ve kendi değerlerine sahip çıktığı etnik grup bilinci geliştirmektedir. “ Bütün diğer toplumsal olgular gibi etnik, dini, kültürel ve diğer kimlikler de mevcut ve kabul gören değil, kurulan, inşa edilen olgulardır.” (Guichaou,1998:97). “Etnikliğin zaman içinde artmasını ve azalmasına sebep olan faktörler başlıca sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel nitelikli olabilmektedir.”(Birkök, 1994:128). Bazı etnik gruplar, etnik grubun geleneklerini ve alışkanlıklarını devam ettirememeye gibi nedenlerden dolayı bu yapılarını kaybetmektedirler. Tarih içinde, kendi dönemlerine damgasını vurmuş sayısız etnik grup bugün kimlik olarak silinmiştir.

Yeni paradigmada asli unsur, bu döneme kadar göz ardı edilen, yok sayılan, yok edilen veya asimile edilmeye çalışılan toplulukların, asimilasyonunun ya da yok edilmesinin geçersizliği üzerine odaklanmaktadır. Bu duruma bağlı olarak oluşan kimlik arayışları, azınlık etniklerin uyanışı, cemaat tarihini, yurt anlayışını, zamanın derinliklerine götürme çabası farklı kimlik algılarının şekillenmesinde önemlidir (Somersan 2004: 146)

Genel olarak bakıldığında, insanın doğumundan ölümüne kadar geçen süreçte, bireyin “kimlik” arayışından yola çıkarak kendisini var etme inşası, dahil olduğu toplumdan bağımsız değildir. Sosyal varlık olan insan; ekonomik, sınıf, din, dil, etnik gibi unsurlardan etkilenerek kendini var etmektedir. Birey de kendisini ortaya koyarken kendi bilincini ve varlığını, kendi sesiyle duyurmakta ve böylece kendini tamamlanmış bir form olarak görmektedir.

I.2. Queer Kuram

“XIX. yüzyıl; iktidarın kendi normlarını, normalliklerini kurmasının ve norm dışı olanı, ötekini, yabancıyı, ayrık olanı sınıflandırmasının, kategorize etmesinin, patolojikleştirmesinin yüzyılıdır.” (Çabuklu, 2006:66). Bu dönemde cinsiyetçilik, hiyerarşik ataerki toplum düzeninin üstüne inşa edilmiştir. Bu da heteroseksizmin iktidarı anlamına gelmektedir. Kadını aşağılayan egemen sistem, kendinden olan ama erkekliği içselleştiremeyen erkeği de ezerek gücünü göstermektedir. Biyolojik olarak erkek ya da kadın olmak ile sosyal olarak erkek ya da kadın olmak arasındaki uçurum, feminizmin ortaya çıkışının temel sebebidir. “Feminist terimi, kadınların erkeklerle ilişkili olarak geleneksel değersizleştiriminin gerçekliğini, bu ilişkinin değiştirilmeye ihtiyacı olduğu varsayımıyla teorik açıdan kabul edilmesini ima eder.” (Steeves, 1994: 107). “Feminist toplumsal teori çalışmalarının çoğu, temel kavramsallaştırmaların paradigmatik olarak eril bir konumu önceden varsaydığını ve pekiştirdiğini göstermekte ısrar etmiştir. Queer teori de benzer eleştiriler yapacak bir konumda olmaya başlamaktadır.” (Warner, 2013:167). Bu yapı karşısında yer almaları feminizm ile queer arasındaki ortak noktadır.

Yapısalcı Saussure’in geliştirdiği Derrida’nın yaygınlaştırdığı ve işlevsel hale getirdiği ikili karşıtlıklarla Derrida, modernliğin temel özelliklerden birini açıklamaktadır. Böylece Batı, bu ikiliklerden birini seçerek kendisini tanımlamış, seçilmiş dışında kalanla da Batı dışındakini yani ötekini tanımlayarak olumsuzlaştırmıştır. Modernizmin üstüne oturduğu bu ikilikler, cinsellik bağlamında erkek/kadın, heteroseksüel/ homoseksüel gibi ikili karşıtlıklar şeklinde yapılanmıştır. Modernizmin ikili yapısında eşcinsellik, heteroseksüelliğin karşısında kalarak görünmezliğe zorlanmıştır. “Beden politikaları dahilinde *doğru* kadın ve erkek profilleri üretebilmek için, özellikle eşcinsel arzuların

kaynağını, “kateksis”leri bastırmak önemlidir.” (Taburoğlu, 2013: 15). Modernizmin sabit bir öz arayışına karşın, postmodern düşünce, cinsiyet kategorilerinin sabit olmayıp değişken nitelikte olduğunu ileri sürmüş ve sabit cinsiyet kategorilerinin ötesindeki yapı sökümcü bir özne anlayışıyla birlikte feminist teoriyi de etkilemiştir.

Postmodernist feminizm, özsel varsayımlara dayalı olarak geliştirilen büyük anlatılara ve toptancı çözümlere bel bağlamadan kadın sorununa yaklaşmayı önermiş ve bu bakımdan kadınlara ilişkin genelleyci ve homojenleştirici varsayımlar yerine, farklılıkları öne çıkarmayı denemiştir. Böylece kamusal alanda yavaş yavaş görünür hale gelen eşcinseller, 1980’lerle birlikte toplumun gözündeki olumsuzluklarını düzeltmeye çalışırcasına çeşitli kampanyalar düzenlemiştir. Eşcinsellerin gücünün gittikçe artması muhafazakâr kesimi rahatsız etmiş ve AIDS eşcinsel hastalığı olarak yansıtılmıştır. “Treichler ve diğer birçoklarının gösterdiği üzere ırkçı, homofobik ve cinsiyetçi fanteziler AIDS krizi dahilinde ve onun aracılığıyla canlandırıldıkları ve yeniden işe koşuldukları için, bu anlamlandırma salgını özellikle beyaz olmayan insanlara gey ve/ya biseksüel erkek ve kadınlara zarar verdi.” (akt. McRuer 2002:221). Bunlar devam ederken queer teori kültürel çalışmalarla, postyapısalcılıkla ilgili olarak 1980’lerin sonunda düzenlenen bir dizi akademik konferansla şekillenmeye başlamıştır. “Queer teori ifadesini ilk kez kullananlardan biri olan Teresa de Lauretis, queer teorinin hızlı bir şekilde kavramsal olarak yayıncılık sektörünün anlamsız bir yaratığı haline getirildiğini belirtmiştir (Spargo, 1999: 68). “Queer homofobik yaklaşıma karşı çıktığı gibi onaylayıcı, olumlayıcı eşcinsel yaklaşımı da eleştirmekte, biseksüelliği, cinsiyet ötesi olanı, transvestliği, transseksüelliği, muğlak cinsellikleri öne çıkarmaktadır.” (Çabuklu, 2006:69). “ACT-UP New York şubesinin 1990’da yapılan bir toplantısının hemen arkasından, queer aktivizminin medyada en fazla haber olan, bilinen ifadesi olan Queer Nation kuruldu.” (Tomilillo,2009). Queer

Nation ve ACT UP üyelerinin 1990 yılında New York'taki Onur Yürüyüşü'ndeki bildiride yer alan bir bölüm queerin ne olduğu hakkında bilgi vermektedir:

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. Ve bugün elbette hem bir virüse karşı hem de AIDS'i kullanarak bizi dünyanın yüzünden silmeye çalışan bütün homofobiklere karşı mücadele etmek demektir (Çakırlar, Delice, 2012: 15).

“Tuhaf, acayip, şüpheli, iğreti, dengesiz, kötü, değersiz gibi sözcük karşılıkları olan ve Batıda uzunca bir süre eşcinselleri aşağılamak için kullanılmış olan queer kelimesi (Çakırlar, Delice, 2012 :15)” fiil olarak da bozmak, mahvetmek anlamlarına gelmektedir. Gerek isim gerekse fiil olarak olumsuz anlam içeren bu kelime, hem bir hareketin hem de bir kuramın adı olarak özellikle kullanılmıştır. “Queer, isim olarak kullanılmakta, aynı zamanda bir sıfat ve bir fiil olarak da kullanılarak esneklik derecesi almaktadır.”(Daring, Rogue,Volcano,Shannon, 2012: 11). Böylelikle, cinsiyetle ilgili oluşturulan sınırlandırılmış yapı ve bu yapının beraberinde getirdiği uyum, “queer”le birlikte bozularak sorgulanmaya başlar. Manning’e göre bir şeyi queerleştirmek demek onun görünür kılınan nesnelliğini sorunsallaştırarak, normalliğinin sorgulanması demektir. Bu bakımdan queer, heteroseksüelliği norm olarak gören, toplumun kendisini mahkûm ettiği ‘öteki’ konumuna karşı çıkmaz; kimlik ve cinselliğe dair etiketlemelere karşı çıkararak; alaycı kışkırtıcılığıyla ‘dışarıda’ kalmayı yeğler. “Queer hareketle paralel olarak gelişen queer kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş heteroseksüel

mantığı, yani heteronormatifliği okuma, açık etme ve alt üst etme yollarını araştırır.” (Öztürk, 2011:5). “Sedgwick tarafından övülen *queer*, gay, lezbiyen ve diğerleri arasındaki anlaşma ve birlik için yeni olanaklar sunar.” (Gonda, 1998: 122). Bu açıdan heteroseksüel mantığın karşısında olan ve bu mantığın ötekileştirdiği cinsellikleri; biseksüelliği, lezbiyenliği, geyliği, transseksüelliği, travestiliği kısaca heteroseksüel sınırın dışına çıkan cinsellikleri kapsar. “Heteroseksüellik, “kendisinden” daha fazla zorunlu uyum sağlama üretir: O mekanizma, kültürün üremesi ya da ailenin devamlılığını üstlenme gibi üstün niteliğe sahiptir. İşte bu nedenden dolayı, bir cinsel yönelim olarak cinsiyetten daha fazlası olan queerler, tıpkı queerin diğer etkileri gibi garipsenen bir cinsiyet olarak karşılık bulmaktadır.(Ahmed, 2012: 162). Bu yönüyle queer kuram, queer eyleminin bozucu dinamiğinden yola çıkarak kendisini neye karşı olduğuyla ortaya koymaktadır. Sadece heteroseksüelliğin eleştirisi olmayan, normale, normalleşme stratejilerine karşı duran queer kuram; cinsiyet / cinsellik kategorilerinin, cinsel yönelim kimliklerinin doğal olmadığını, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini savunur. “Queer kurama göre, toplumsal cinsiyet ve cinsellik akışkan ve toplumsal olarak inşa edilmiş olgulardır. (akt. Ulusay, 2011: 8). Sınırların iktidarın ürünü olduğu düşüncesini ortaya koyan Michel Foucault’un “Cinselliğin Tarihi” adlı eseri, queer kuramın önemli temsilcilerinden Judith Butler başta olmak üzere diğer kuramcılarının önemli bir dayanak noktasıdır.

Çocukluktan yaşlılığa kadar bir dizi cinsel gelişme normu tanımlanır ve tüm olası sapmalar titizlikle belirlenerek bunlara karşı eğitsel ve tıbbi tedaviler düzenlenir. Böylece iktidar gücünü yeniden üretecek, toplumsal ilişkiler iktidarın istediği gibi yürüyecek ve dahası ekonomik olarak yararlı, siyasal olarak muhafazakar bir cinsellik düzeni kurulmuş olacaktır (Foucault, 1993: 42-43).

Butler da Foucault'un cinsiyet anlayışını büyük ölçüde olumlar gibi görünür. “Cinsiyet; doğa, akıl ya da biyoloji değil de tarihsel gereklilikler yoluyla birbirine bağlanan farklı öğelerin suni yolla, verili zamanın adetlerine ve kültürüne göre sıralanmasıdır.” (Grosz, 2011: 17). Bu görüşten yola çıkarak birey; belirli kurala dayalı, sınırlandırılmış bir dünyaya gelir. Kendisine verileden daha fazlasını alması beklenemez. Normlar ve iktidar alanı tarafından belirlenen özne, iktidarın çizdiği sınırlara uyma zorunluluğunu inkâr ettiği için çekişme alanı yaratır. Bu alanın olmasına iktidar izin verir; çünkü Butler'ın da dediği gibi “iktidarın eylemesi için, bir öznenin olması gerekir.” (Butler, 2005: 103). Bu noktada çekişme alanı yaratan özne sorgulanamaz ve temel olanı ayrılma ve saptırma çabasında olduğu için queer bir nitelik kazanır.

Queer, insani (dil, toplumsal cinsiyet, yönetim, sembolik düzen normları dahilinde) bir şey olarak duyulma talebinde bulunurken aynı zamanda normatif matrisi de saptırır. Michael Warner'in tabiriyle queer, sadece toplumun normallik anlayışını değil, normal davranış diye bir şey olabileceği fikrinin kendisini protesto eder (Erdem, 2012:51).

“Bu açıdan queer kuram, sadece heteroseksüel bakışın dayattığı ikili kimlik rejiminin dışında kalanlar için değil, bizzat heteroseksüel cinselliğin sorgulanması için de bir zemin yaratmaktadır.” (Duruel Erkılıç, 2013:227). Dolayısıyla da queer, heteroseksüel cinselliklerin queerleşebilen ilişkilerinden yola çıkarak, cinsel çeşitliliğin, eşcinsel ve heteroseksüel gibi iki kategoriye indirgenmesine karşı bir duruştur. Bu yönüyle bakıldığı zaman queer ne doğal kimliklere dayanır ne pratiklerin bir tanımına. “Queer, çoklukların politikası kimliği oluşturan tüm normalize edici ve disipliner etkilere yönelik eleştirel bir konumdan ve kimlik politikaları öznelerinin ontolojisizleştirilmesi çabasından doğmaktadır.” (Preciado, 2013:332). Her şeyden önce kimlik politikalarına bir tepkidir. “Queer teori, homofobik kategorileri ırk, cinsiyet ve aktivizme bağlayarak alışlagelmiş tersine çeviren bir söylemdir.” (Humm, 1998:200) . “Butler'a göre queer, kimliği ifade

eden bir terim değil, bir bağlantılı olma durumudur.” (akt. Durudoğan, 2011: 88). “ Halperin queeri, belki de en iyi tanımlar. Queer, belli bir objeye işaret etmez, anlamını normla olan muhalif ilişkisinden alır, tanımı gereği normale, baskın olanla, meşru kılınanla anlaşmazlık halindedir, doğrudan atıfta bulunduğu tikel hiçbir şey yoktur.O, özü olmayan bir kimliktir.” (Daring, Rogue, Volcano, Shannon ,2012: 12). “Queer kimliğin imkansızlığıdır. Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp saptırılması, ezberi bozacak şekilde “tuhaflaştırılmasıdır.” (Durudoğan, 2011: 88). Yani gay, lezbiyen, biseksüel, travesti, transseksüel ya da interseksüel gibi kategorilerin tersine bütün kimlik kategorilerinin eleştirisidir. Queerin sadece ikili karşıtlıklardan çıkarak alanının genişlemesi de bu eleştiri noktasındadır ve gittikçe de alanı genişlemektedir. Queer, kesin olarak “şeylerin düzenini” rahatsız eder. (Ahmed,2006: 161).Bu sayede normatif eşleşmeler bırakılır ve yeni bağlantılar kurulur. “Queer kuram, felsefe, tarih, edebiyat, antropoloji, sosyoloji ve kültürel çalışmalar/medya çalışmaları dâhil birbirleriyle ilgili birçok disiplinin ve ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi kimlik politikaları ve çalışmalarının kesiştiği bir noktada yer alır (akt. Ulusay, 2011: 8).” Butler, queerin bu yönünü “ Belirli siyasal hedefleri olan, dinamik ve farklılaşmış bir harekettir queer. Bu hareket, ulusötesi açıdan bakıldığında, homofobi, kadın düşmanlığı ve ırkçılıkla da savaşmaya çalışmış, ayrımcılık ve her türden nefrete karşı verilen mücadelelerin müttefiki olmuştur.” (Durudoğan, 2011: 87-88) şeklinde ifade etmiştir. Butler, sadece cinsiyet farklılığı söylemlerinin queere bir kazanım sağlamayacağını dile getirir. “Eve Kosofsky Sedgwick’in 1990’ların başında dediği gibi “queer” etrafındaki en heyecan verici işlerin birçoğu hiç de cinsiyet ve cinsellik başlıkları altında toplanmayacak eksenler üzerinden terimin kaplamını dışa doğru genişletmektedir.” (McRuer, 2013: 257). Queer normal olan her şeyi sorguladığı için de kavramsal merkezinin sürekli genişlemesi queeri, daha dinamik ve sınırsız bir hale getirece

II.BÖLÜM

KUTLUĞ ATAMAN FİMLERİNDE VE VİDEOARTLARINDA ANLATI

London University College öğretim üyesi, eleştirmen ve yazar T.J Demos, Kutluğ Ataman'ın işlerini bütün olarak yakalamanın olanaksızlığını, “Kutluğ Ataman: Hikaye Anlatma Sanatı” yazısında vurgular. Bu yüzden de onun işlerini bir bütün olarak görmek yerine parçalı gözlemlerle sanatçının işlerini yakalamanın mümkün olacağını belirtir. T.J. Demos'un bu düşüncesinden ve çalışmasından yola çıkılarak filmler ve video yerleştirmeleri çeşitli başlıklar altında incelenmiştir.

Yapıcı Konuşma

Konuşmak, kişinin kendi gerçeğini yazmaktan çok bu gerçeğin nasıl yazıldığını ifade eder. Bu eylemle, kişilerin kendi kafalarındaki kurgularının gerçeğine varılır. Kutluğ Ataman, video işlerinde öznelerinin sürekli konuşmasını “Konu aldığım kişilerin konuşmasına izin veriyorum; çünkü kişinin tarihini ve gerçekliğini yeniden yazışı gibi olağanüstü bir şeye ancak konuşma sırasında şahit olabiliriz. Başka ne var ki? Becerebildiğimiz tek anlamlı faaliyet konuşmaktır.” (Demos 2010:23) şeklinde ifade ederek konuşmaları var olmak biçimine dönüştürür. Bu konuşma eyleminde, izleyicinin özneleri olduğu gibi kabul etmektense kurgudaki katmanlara davet eden Ataman, kimliğin çoğulluğuna, şimdiki ya da dönüşümlü haline dair bir deneyim sunar. Örneğin, Semiha B.Unplugged'da Semiha Berksoy, Ruhuma Asla'da Ceyhan, kamera önünde makyaj ve kostümün de yardımlarıyla kimliklerini konuşarak tutkulu bir şekilde kurgularlar. Gregor Volk'un da belirttiği gibi “Ataman'ın birçok işindekine benzer şekilde, konuşma havasında sürdürülen, senaryolaştırılmamış dilin gücü söz konusu.” (akt.Baykal, 2008:27). Veronica

Read'in 4 Mevsimi'nde Veronica, evini dolduran çiçeklerine duyduğu tutkuyu anlatırken Stefan'ın Odası'nda da Stefan, koleksiyonunu yaptığı kelebekleri anlatır. Bu şekilde kişilerin öznel konuşmaları öne çıkar.

Hikâye Anlatımı

Kutluğ Ataman, Adana ve civarında iki hayat yaşadıklarını aktaran insanların hikâyelerinde (On İki), bugüne kadar rastlanması zor olan bir hikâyeye izleyiciyi karşı karşıya getirir. Bunun yanında Doğu'dan göç eden insanların anlatılarıyla (Küba), herkesin mutlu olduğu, üst sınıfın oluşturduğu ayrıcalıklı bir sitenin sakinlerinin (Cennet) anlatıları dikkat çeker. “ Ataman'ın çalışmaları, böylesi hikayeleri anlatma ortamını sağlayarak oyuncu ve röportaj yapılan kişi arasındaki karşıtlığı bozar, böylelikle herkesin bir hikaye anlatıcısı olabildiği bağlamını yaratırken aynı zamanda izleyicilerden de hikaye anlatıcılarına dönüşmelerini ister.”(Demos, 2010:25). Bu noktada çalışmaların uzunlukları, izleyenin, hikâye anlatıcısına dönüşmesine yardımcı olur. Küba, Semiha B. Unplugged gibi çalışmalarda sanatçı yaptığı işin süresini uzun tutarak çalışmaların izleyici tarafından baştan sona izlenmesini olanaksızlaştırır. İzleyici de bu durumda, çalışmayı bıraktığı yerden izlemeye devam edemediği için her defasında çalışmayı yeniden üretir ve böylelikle kendi hikâyesini yaratır. Kendi kurgularıyla da hikâye anlatıcılarına dönerler.

Tanıklık

“Daha çok bedensel deneyimlerle kurulan kimlikler üzerine odaklanan Kutluğ'un çalışmalarında bellek, kilit noktalardan birini oluşturmaktadır.”(Durakbaşa 2002: 241). Kutluğ Ataman “Tanıklık” adlı çalışmasında bu sefer bedensel deneyimleri bir kenara bırakarak bellek üzerinden gider. Kendi tarihine tanıklık edemeyen birini izleriz.

Tek ekranlı *Tanıklık*'ta Kutluğ Ataman'ın babasının dadısı olan Kevser ablayla yapılan röportaj gösterilir. Çalışmanın öznesi yaşlı Kevser, Ermeni'dir. El kamerasıyla çekilen çalışmada yaşlı kadın kendisine gösterilen, geçmişiyile ilgili fotoğrafları tanıyamaz. Dış seste Kutluğ Ataman'ın sesi vardır. Kutluğ Ataman, yaşlı kadına sorular sorar; ama yaşlı kadının yaşadıkları, çekimlerde kullanılan doğal gün ışığının aksine karanlığa gömülmüştür. Oldukça ilerleyen yaşı yüzünden hafızası çok zayıfladığı için geçmişine tanıklık edemez. Hayatı boyunca saklanan Ermeni kimliği ve durumun yarattığı sır, geçmişini unutmasıyla gizemini yitirir. "Kimlik bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır." (Assman 2001: 130). Bellek ve kimlik birbirine bağlı iki süreç olduğu için unutma süreciyle birlikte Kevser, kimliğinden de bir şeyler yitirmiş olur.

Çelişki

Çalışmalarında, öznelerin sürekli konuşmasını sağlayan Kutluğ Ataman, böylece kişilerin kendi kafalarındaki kurguların gerçeğini ortaya koyduğunu belirtir. Bu durumda da sübjektiflik işin içine girer. Anlatıcılar, gerçeklikten ziyade kendi kafalarındaki gerçekliği ifade etmeye başlar, yalan söyleme ve çelişki devreye girer. "Böylece filmlerini izlerken konu aldığı kişiler hakkında sürekli yeni kavrayışlara ulaşılır, bu da karakterlerin süreğen değişikliklerinin ortaya çıkmasına fırsat verir." (Demos,2010: 27). Bu noktada gerek Veronica gerekse Stefan neredeyse zamanlarının çoğunu çiçeklere ve kelebeklere harcayıp bu uğraşlarına özel ilgi göstermektedir. Diğer taraftan Stefan, tırtılların başkalaşımına kelebeğe dönüştükten sonra onları koleksiyonuna katmak amacıyla zehirle öldürmekte; Veronica da Amaryllislerine çiçek açtırmak ve bitki soğanlarını daha iyi koruyabilmek için sürekli kesip parçalara ayırmaktadır. Semiha B. Unplugged

çalışmasında Kutluğ Ataman, Semiha Berksoy'un yansıttıklarının gerçek olmadığını, anlattıklarının subjektif yaratılar olduğunu dile getirmektedir.(Ataman, 2010). “Sanatçı, montaj sırasında Berksoy'un kendi kendisiyle çeliştiği durumları yan yana getirerek manipülasyonu görünür kılmıştır. Böylece anlatıdaki çelişkileri fark eden izleyicinin yapıtın belgesel niteliğini sorgulamasını hedeflemektedir.” (Çalıkoğlu 2005:71).

Dönüşüm

Kutluğ Ataman'ın çalışmalarında transseksüel, oyuncu, çiçek, güve gibi dönüşümü örnekleyen unsurlar dikkat çeker. Ataman'da dönüşüm, yeniden üretilerek alternatif sunma, direnme dinamikleriyle yeniden form bulma şeklinde kendini göstermektedir. *Stefan 'ın Odası'*nda Stefan Naumann'ın evinde sakladığı 30 bin kelebeği vardır. Evinde kurduğu sistemle tırtıllarının kelebeklere dönüşümü için büyük çaba gösteren Stefan Naumann kendini işine adanmış bir kelebek koleksiyoncusudur. Veronica Read'in 4 Mevsimi ve Stefan'ın Odası'nda tutkuyu saplantıya dönüştüren iki kişi yer alır. İki yalnız kişinin içine kapalı, yabancılaşmışlıklarının izlenimlerini yansıtır. Semiha ve Ceyhan'ın kendi kimliklerini yeniden kurgulamak için makyaj ve kıyafetlerden yardım alırken, Veronica ve Stefan ise tırtılın kelebeğe, soğanın çiçeğe dönüşümüyle yaşadıkları başkalaşım sayesinde kendi kimliklerini kurgularlar. Sanatçı, bunu şu şekilde açıklar: “Çalışmalarım aslında kimliğin nasıl üretildiğini göstermekle ilgili dolayısıyla bütün karakterlerim ve konularım bir anlamda sahte, çünkü hepsi kurgu sürecinde yeniden inşa ediliyor.”(akt. Demos,2010:24). Peruk Takan Kadınlar'da, peruktan yola çıkarak Türkiye'den kesitler sunan sanatçı, dört farklı kadının bastırmaya, gizlemeye, dönüştürmeye çalıştıkları kimliklerinin bu form aracılığıyla nasıl bir anlam kazandığını yaşamlarından yola çıkarak aktarmıştır. Peruk, dört kadının da kimliklerini gizlemek ve

dönüşüm aracılığıyla yeni kimlikleri için kullandıkları bir obje olarak aracılık etmektedir. Lola Bilidikid’de peruk, Lola’nın cinsel kimliğinin temsili olur. Toplumsal cinsiyetin kurallarından çıkarak hayatına perukla devam edeceğini belirtir ve bu dönüşümü perukla yaşar. İki Genç Kız’da dışarıda peruk kullanarak hayat kadınlığını devam ettiren Leman, eve geldiğinde ilk iş olarak peruğu çıkarır ve anne kimliğiyle hayatına devam eder.

Filmlerindeki dönüşüm, ötekinin normalleştirilmesi üzerinden de görülür. Toplumsal cinsiyetteki ötekileştirmede güçlülük esasına dayanan bir yapı söz konusudur. Bunun temelinde yatansa ataerkil yapıdır. Ataerkil değerlerin hakim olduğu toplumsal düzen, kendi varlığını sağlamlaştırarak devamlı ve sağlam kılmak için düzendeki meşru cinsel yapıyı, heteroseksüellik olarak belirler. Düzendeki meşru cinsel yapı heteroseksüellik olunca bunun dışındaki pratikler ötekileştirilir. Ötekinin normalleştirilmesi için de normal olmayana baskı uygulanır ya da cezalandırılır. Bu noktada normal olmak erkek olmakla eş değer tutulur. Lola Bilidikid’de Osman’ın, kardeşi Murat’ın gerçek erkek olması için kadınlarla yatmaya zorlaması, Bili’nin, Murat’a anal bekâretini kaybetmemesini öğütleyerek erkekliğini nasıl koruyacağını anlatması ve Murat’a “Erkek erkektir, delik ise delik, seni sikmelerine sakın izin verme, sakın delik olma, kestaneyi çizdirme tamam mı?” demesi, erkek olamayanın erkek olması için dönüşümü sağlayan söylemlerdir.

Paralaks

Ruhuma Asla’da Ceyhan Fırat önce kendi hikâyesini anlatırken çekilir. Daha sonra bu hikâyenin bazı kısımları yazıya dökülür ve Ceyhan’ın ezberleyip ikinci bir kez canlandırmak zorunda olduğu senaryo olarak kullanılır.” (Baykal, 2008: 37). Böylece çalışma, çok katmanlı melez bir yapı haline gelir. Ezberletilen pasajlara geçildiğinde

Ceyhan Fırat, bazı yerleri unutmuş, Ataman müdahale ederek Ceyhan'a hatırlatmaya çalışmıştır fakat hatırlamayan Ceyhan bu kısımları uydurmuştur. Kutluğ Ataman, çalışmanın da bir nevi travesti kimlik kazandığına dair görüşleri de bu durumu destekler niteliktedir:

Paralaks efekti çok önemli bir metafordur ve sinema tarihinde çok kullanılmıştır. Ruhuma Asla'da biraz bu var. Zaten bir travestiyi seçmemin nedeni bu. Aslında travesti mi yoksa transseksüel mi bunun tanımını da yapamıyoruz. Çünkü vücudunun üst kısmı ameliyatlı ve gerçek kadın ama alt kısmı hâlâ erkek fizyonomisinde. ...Benim rolüm orada çok karışık. Çünkü bana yönetmeni olduğumu söylüyor ama ben burada gerçek bir film yapmıyorum. Türkan Şoray'mış ya da Şoray'ın kız kardeşiymiş gibi yapıyor; ama aslında değil. Bu bütünüyle paralaks. Gördüğümüz şey esasen gördüğümüz şey değil, "mış gibi" yapma durumu var (Çakırkaya, Temel, 2011: 63)."

Kutluğ Ataman, Saul Anton'la yaptığı röportajda bu durumu şu şekilde açıklar: "Bir tür "paralaks bakış" yaratmak için filmin iki versiyonunu yarattım. Hem penise sahip bir erkek hem de kadın oluşunun paralel durumunun biçimsel ifadesini yaratmak istedim. İnsanlar daima kimlikten bahseder ama o kadar kolay değil aslında. Bu, benim için biçimsel sorunun ifadesi."(Anton, 2003). Kutluğ Ataman böylece hem Ceyhan'ın kimliği üzerinden hem de belgesel- film arası melez bir tür üzerinden giderek kendi ifadesiyle çalışmasını travesti bir yapıya dönüştürür.

Zaman

"Geçmiş, hâl, gelecek akış ve oluş halinde, durmadan anlam üreterek ilerleyen dinamik bir süreçtir."(Çalikoğlu,2015:35). İçinde bulunulan durum, geçmiş tarafından biçimlendirilmiştir. Geleceğe doğru yol almaktadır. Birey de bu süreçte değişir, değiştikçe kendini yeniden kurgular. Kutluğ Ataman'ın zaman anlayışında da hiçbir şey donup

kalmaz, geçmiş yeniden yaratılmaya çalışılır. Lola Bilidikid’de Murat, Lola’nın geçmişini merak edip Lola’yı anlamaya çalışırken, Karanlık Sular’da Richie Hunter, yıllar önce ölen Haluk’tan annesi Lamia’ya haber getirirken, Tanıklık’ta Kutluğ Ataman, dadısı Kevser’e gösterdiği fotoğraflarla Kevser’e geçmişini hatırlatmaya çalışırken, Aya Seyahat’te bir grup köylü, Ay’a gitmek için çabalarken “geçmiş zaman” yeniden yaratılır. Kutluğ Ataman geçmişi, ideal bir gelecek yaratmak adına kullanmaz.

Modernizm

Kutluğ Ataman’ın filmlerinde, Batılı yaşam biçiminin getirdiği yaşam tarzı görülse de, genel olarak bakıldığında Türk toplum yapısının karakteristik özellikleri dikkat çeker. Lola Bilidikid’de Almanya’da Türk aile yaşantısını devam ettiren Lola’nın baba evindeki yaşamı, İki Genç Kız’da Behiye’nin geleneksel Türk aile yaşantısı, Aya Seyahat’te köy yaşamının getirdikleri, Kuzu’da yine köy hayatındaki Medine ve ailesinin yaşamı örnek olarak verilebilir. Bu yaşam tarzındaki karakterler, modernleşmenin getirdiği yabancılaşmayı ve yalnızlığı yaşar. Yönetmen, karakterlerini seçerken belirli bir tipe odaklanmaz, yönetmenin katı kuralları yoktur. Modernizmle birlikte devam eden sınıfsal farklar belirgindir. Filmlerindeki alt sınıftan üst sınıfa kadar yer alan çeşitlilik, Kutluğ Ataman’ın filmlerinin iskeletini oluşturur. “Modernleşme süreci, bir yanda gittikçe küçülen zengin bir kapitalist sınıfın diğer yanda ise gittikçe çoğalan işçi yığınlarının yer aldığı toplumsal bir ikileme yol açmaktadır.” (Loo& Reijen, 2006:101). Karanlık Sular’da Osmanlı soyundan gelen aristokrat bir kadının ve para işinden anlayan işadamının karşısında orta sınıftan bir subay vardır. Lola Bilidikid’de karakterler ağırlıklı olarak orta alt ve orta sınıftandır. İskender’in sevgilisi Friedrich üst sınıfı temsil etmektedir. İki Genç Kız’da bulunduğu sınıftan kurtulmaya çalışan orta alt sınıftan karakterlerle (Handan-

Behiye) onların dahil olmak istediği üst sınıf dikkat çeker. Aya Seyahat'te köy halkıyla yaşamlarını bir anda değiştiren kentli bir siyasetçi vardır. Kuzu'da da Aya Seyahat'e benzer şekilde, köylü sınıfın hakim olduğu bir yapı ve bu yapıya dışarıdan gelerek dahil olan kentliler vardır. Aya Seyahat'te ve Kuzu'da aklın temsilcisi kentli sınıftır. Aya Seyahat'te, şehirden gelen bir siyasetçi, Rusların uzaya araç göndermesini paylaşır ve köylüler de siyasetçiden duydukları haberle uzaya gitme kararı alır. Kuzu'da da Medine'nin köylüye ders vermesini sağlayan Erzincan'a gelen şarkıcı Safiye'dir. İnsanın içinde bulunduğu koşullarla ve toplumla dengelerini bozan, insanı özgür kılıp yeni bir eyleme götüren akıl, modernizmin ürünüdür. Modernizm, feodal toplumun geleneksel bağlarını çözmüş, bireyi ve aklı yücelten yeni bir toplumsal düzen kurmuştur. “Modernliğe geçiş, öznellikten nesnellığe, insanın kendisini merkez alan eylemden kişisel olmayan, teknik ya da bürokratik eyleme geçiş değildir, tersine dünyaya uyum sağlamadan yeni dünyaların kurulmasına, sonsuz fikirleri keşfeden akıldan dünyayı akılcılaştırarak özneyi özgür kılan ve yeniden oluşturan eyleme götürür.” (Touraine, 1995: 257).

Kutluğ Ataman, zaman kavramına gönderme yaparcasına web sitesinin adını “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” koyar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanı Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nden esinlenen Kutluğ Ataman, sitesiyle ilgili verdiği röportajda bu ismi seçme sebebini şöyle aktarır: “Ben de saatleri ayarlayalım, diye düşünmüştüm. Her şey batıdaki ritim biçiminden çıkmasın, buradan ayrı bir ses çıkması gerekiyor artık, diye de düşünmüştüm. Halihazırda modernite lokal olarak üretilebilir. Her coğrafyanın kendine has modernitesi var. Saatleri Ayarlama Enstitüsü ismini bu yüzden koydum.” (http://www.sabah.com.tr/pazar/2010/07/04/bence_sol_parti_zamanla_akp_icinden_cikacak). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında da kendine has olma ve modernite konuları dikkat çeker. “ Tanpınar, bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etme olanağını

bulur: Politikacılar, üst yapıda yapılan köksüz devrimler, bürokrasi, Batı taklidi yaşam biçimi.” (Moran,1995:229). “Romanda saatleri ayarlayacak olan enstitü aslında Tanzimat’la birlikte batılılaşma ve değişim sorunları yaşayan ve doğu ile batı kültürü arasında bocalayan Türk toplum ve bireylerini aynı doğrultuda ilerlemeye yönlendiren bir kurumu ya da anlayışı sembolize eder.”(Günday, 2007: 89). Tanpınar, eserlerinde Doğu-Batı karşılaştırmasına girmez. Üstünlük kurma ya da her ikisinden bir sentez yaratma çabasında değildir. Batı, toplumun yeniden yaratılması sürecinde vazgeçilmez bir kaynaktır. “Tanpınar, Batı gibi bizim de sürekliliği olan bir uygarlık oluşturmamızı ister.” (Moran,1995: 218). Bu noktada web sitesinin adını Tanpınar’ın romanından seçen Kutluğ Ataman’ın görüşü, Tanpınar’ın sanat anlayışıyla neredeyse aynıdır.

Direnış

Kutluğ Ataman’ın filmlerinde maddiyatın yarattığı sıkıntı belirgin şekilde hissedilir. Lola ve Bilidikid’de, Friedrich dışındaki tüm karakterler sadece parayla gerçekleşebilecek hayaller kurarlar. Bu hayallerini gerçekleştirmek adına çalışırlar ya da para bulmak adına çareler ararlar, kısaca kahramanlar edilgin değildir. Lola Bilidikid’de evden kaçtıktan sonra hayatta kalabilmek adına travesti olarak çeşitli mekanlarda çalışan Lola, İki Genç Kız’da, evin geçimini sağlamak için hayat kadınlığı yapan Leman, Kuzu’da, düğün yapmak için çabalayan ve köyün en fakir ailesine sahip Medine, bu sıkıntıyı hissettiren kişilerdir. Karakterler maddi kaygıyı yoğun şekilde yaşarlar, hayat başta olmak üzere kişilerle ve güçlüklerle mücadele içindedirler. Bu noktada Lola Bilidikid’de, İki Genç Kız’da, Aya Seyahat’te, Kuzu’da dışsal çatışma dikkat çeker. Bu filmlerdeki karakterler aktiftir, kendilerine sunulan hayattan çok yaşamak istedikleri hayatı yaşamayı isterler. Bu tavır karakterleri aktif ve dinamik kılar. Karanlık Sular’da ise filmin

baş karakteri Lamia'nın içinde bulunduğu ortamın yarattığı bunalımlarına tanık olunur, bu yönüyle içsel çatışma öne çıkar. Lamia, kendisine sunulan hayatı yaşar, tepkiselliği sadece düşüncelerinde ve sınırlı eylemlerinde görülür. Bu yönüyle az da olsa tepkiseldir fakat pasif yönü ağır basar. Kutluğ Ataman'ın karakterleri de hayat kadını, travesti, fabrika işçisi, tamirci gibi değersiz ya da alt işlerde çalışan kişilerdir. Parasızlık, bazen isyanlarla bazen ailenin parçalanmasıyla bazense düzenlenen oyunlarla kendini gösterir. Her şeye rağmen varılan nokta yine hüsrana olur. Modernleşme sürecinin yarattığı sınıfsal farklılıklarla bu farklılığın yarattığı iş gücü niteliğinin yanında kültürel çatışmalar, kitle kültürü, getto kültürü, yabancılaşma Kutluğ Ataman'ın filmlerinde dikkat çeken unsurlar olarak yer alır.

Anlatı

Modernizmin getirdiklerini sinemasında kullanan Kutluğ Ataman'ın anlatısı da modernist anlatının etkilerini taşır. "Modernist anlatının çok iyi bilinen özelliklerinden biri, olay örgüsünün sonunda finali vermemektir." (Kovacs, 2010: 81). Açık uçluluk, Kutluğ Ataman sinemasının karakteristik özelliğidir. Karanlık Sular'da bir caminin merdivenlerine doğru koşarken düşen ve sonu öğrenilemeyen Haldun, Lola Bilidikid'de oğlu Osman'ın katil olduğunu öğrendikten sonra nereye gittiği bilinmeyen anne, İki Genç Kız'da babasına gitmek için seçim yapan ama babasına ulaşip ulaşmadığı belli olmayan Handan, Aya Seyahat'te Ay'a gitmek için havalanan ama sonları hakkında hiçbir şey bilinmeyen Ahırlı Köyü'nden bir grup köylü, Kuzu'da köyüne çocuklarıyla dönen ama onu neyin karşılayacağını bilmeyen Medine bu belirsiz sonu yaşatan örneklerdir. Kutluğ Ataman böylelikle filmlerinin sonunu izleyiciye bırakır.

Olay Örgüsü

Kutluğ Ataman'ın sinemasındaki olay örgüsü, izleyicinin olayları zamansal düzende sıralayabileceği şekilde kullanılır. Karanlık Sular'da bu düzen bozulur. Ölen ve vampir olarak hayata dönen Haldun'un mezar taşındaki gerçeklikle uyuşmayan doğum ve ölüm tarihleri, Lamia'nın, Hunter'a arabanın torpido gözündeki şehir rehberine bakmasını istediğinde rehberin 1934 yılından kalması, filmdeki zamansal devamlılığı bulanıklaştıran, zorlaştıran kısaca zamanı karıştıran unsurlardır. Buraya kadar ele alınan çatışma, kahraman, anlatının sonu gibi unsurlar dahilinde Kutluğ Ataman'ın sinemasında Karanlık Sular, İki Genç Kız, Lola Bilidikid ve Kuzu, klasik olay örgüsü ile mini olay örgüsünün arasında bir yere denk gelir. Karanlık Sular'da Lamia'nın, İki Genç Kız'da Handan'ın, Behiye'nin ve Leman'ın, Lola Bilidikid'de Lola'nın, Bili'nin ve diğerlerinin, Kuzu'da Medine'nin, İsmail'in sorunlu yaşamları olmak üzere çektikleri sıkıntılara tanık olunur. İç ve dış çatışmalarla kahramanların yaşadıkları değişimler dikkat çeker. Sonuç bazen en değerli nesnenin kaybı olur, bazen ölümle sonuçlanır, çoğunlukla da açık uçlu sonlarla izleyiciye bırakılır. Olay örgüsü çoğunlukla kötü sonla sonuçlanır. Aya Seyahat'te, sahte belgesel sahnelerinin araya sokulması filmin gerçekliğini sorunlu hale getirir. Çeşitli alanlarda uzman kişilerin görüşlerine yer verilerek gösterilen sahneler, filmi tutarsız gerçekliğe doğru iter. Bu noktada Aya Seyahat, klasik olay örgüsüyle anti-olay örgüsü arasında konumlandırılabilir.

III. BÖLÜM

ANLATI VE BİÇEM AÇISINDAN KUTLUĞ ATAMAN FİMLERİ

Video ve film çalışmalarında marjinal bireylerin yaşamlarını konu edinen Kutluğ Ataman, sinema filmlerinde kimlik olgusunu cinsiyet, toplumsal cinsiyet, beden, ötekileştirme, ırkçılık üzerinden ele almış, sinemada görülmeyen ya da göz ardı edilen gerçeklikleri dile getirmiştir.

Gerek türü gerekse konuları çeşitlilik gösteren sinema filmlerinde, video sanatındaki ününü yakalayamayan sanatçı özellikle son filmi Kuzu'yla Karanlık Sular'daki masal dünyasına geri dönmüştür. Sinemasında mitoloji, vampir, tılsım gibi olağanüstü formları kullanan Ataman, bu formları kullanarak hikâyelerini zenginleştirmiştir. Filmleri, anlattığı hikâyelerin inandırıcılığından ya da gerçekliğinden çok işaret ettiği mesele ile dikkat çeker. Türkiye'nin ilk bağımsız filmi olarak nitelendirdiği Karanlık Sular'da korku türüne giren sanatçı, korku türü altında kadın-erkek ilişkileri, ataerkil yapı üzerinde durur. Lola ve Bilidikid'de eşcinsel kimliğin yanında göçmenlik, ırkçılık gibi kavramları verirken Kuzu'da sünnet korkusu altında eril iktidarı ve kadınları verir. Perihan Mağden uyarlaması İki Genç Kız'da, iki kızın hayatından yola çıkarak kadın cinselliğini ve kimlik bunalımını ele alır. Sahte-belgesel türü olan Aya Seyahat adlı çalışmasında Erzincan'ın bir köyünden Ay'a gitmeye çalışan birkaç köylünün hikâyesini anlatırken Türkiye'nin tarihiyle birlikte dine, kadın kimliğine ve ataerkil yapıya dair eleştiriyi verir.

Kendi yaşamıyla birlikte film mekânları da değişiklik gösteren sanatçı, Aya Seyahat'ten sonra Kuzu'da da film mekânını taşraya taşır. Mekânla birlikte film karakterleri de değişir. Aya Seyahat'e kadar modern şehrin kent soylularından oluşan karakterleri, Aya Seyahat ve Kuzu'da taşralı insanlara dönüşür. Sadece bir sınıfa ya da coğrafyaya odaklanmaktan ziyade sınırları kaldıran sanatçı, kamerasıyla, kullandığı

müziklerle, seçtiği oyuncularla toplumun farklı katmanlarından gelen insanları kimlik, cinsiyet, beden gibi unsurlar üzerinden alır. Bu çeşitlilikten toplumsal bir bağlam yaratarak farklılıklarını filmlerine yerleştirir.

III.1. Karanlık Sular

Filmin Özeti

Köklü bir Osmanlı ailesinin son kişilerinden Lamia Köprülü, Boğaz'daki yalısında, para düşkünü Haşmet'le birlikte yaşamaktadır. Çifte, aynı zamanda hemşirelik görevini üstlenen bir hizmetli ile özel şoförleri eşlik eder. Erkek çocuk isteyen Lamia, zamanında yakışıklı bir subayla beraber olur. Bu beraberlikten olan çocuğuna Haldun adını verir. Filmde sınıfsal farklar dikkat çeker. Sosyal statüsü bakımından kendisine uygun olmayan subay, onun için koca olabilecek bir aday değildir. Bu yüzden de onu bırakan Lamia, hayatına oğlu Haldun'la devam eder; fakat Haldun denizde boğularak ölür. Oğlunun acısını yaşayan Lamia'nın durumu, maddi açıdan da kötüye gider. Sonunda, para işinden anlayan Haşmet'le birlikte yaşamaya başlar; ama Haşmet'ten hiçbir zaman etkilenmemiştir. Hayatına rutin şekilde devam eden Lamia'ya bir gün Richie Hunter adında bir Amerikalı, oğlu Haluk'tan, üzerinde Asurca yazılmış bir yazı bulunan pusula getirir. Richie Hunter, çok uluslu bir şirket için çalışan ve seyahat eden bir yabancısıdır. Aynı zamanda araştırma yapan bir yabancısıdır. Haldun'u araştırmasına dâhil etmesinin nedeni sadece meraktır. Diğer taraftan filmdeki diğer bir merak unsuru da birçok kişinin peşinde olduğu ve üstünde ne yazıldığı belli olmayan parşömendir. Lamia bu bilinmezlerin peşindeyken birlikte yaşadığı Haşmet, yalıtı paraya dönüştürmek amacıyla planlar yapar.

Sonunda yalüyı yıkma planını gerçekleştiren Haşmet amacına ulaşır ve film, Lamia'nın yenilgisiyle sonuçlanır.

Filmin Analizi

Film, yönetmenin kendi sesiyle yaptığı ve prolog özelliği taşıyan açıklamayla başlar. Burada film öncesinde Osmanlı'nın ilk kadın hattatı olan Mehveş'in hikâyesi anlatılır. Hikâyenin uğursuz ve zehirli olduğu yönünde uyarıda bulunan dış ses, film için "Birazdan seyredeceğiniz hikâyenin ölüm ve felaket getirdiği pek çok kimsenin ortak kanaatidir." der. Bu uyarılar yapılırken, ekrandaki çizimler hareketlenerek bir yüz ortaya çıkacak şekilde biçimlenir. Bu, filmdeki olayların parçalılığına ve bu parçaların bir araya getirildiklerinde sadece bir kişinin odak merkezinde olduğu izlenimi yansıtan durumları ortaya koyar. Ardından çerçevede beyaz bir sinema perdesi yer alır. Bu perdede siyahlar giyinmiş bir kadının yüzü dikkat çeker. Rüzgâr sesinin eşlik ettiği bu kadın, ara sıra beyazlar içinde kaybolur. Gittikçe kadının yüzüne yaklaşan kamera, onun yüzündeki acıyı verir. Beyaz fonla zıtlık oluşturan siyah giysili kadının bakışı, sinemadaki izleyiciye yönelmiş hissini verir. Ardından çerçeveye giren deniz sahnesiyle bakışın suya yöneldiği anlaşılır. Kamera; avucundaki külleri denize bırakan kadının yüzünden, sinema salonundaki ağlayan kadın seyircilerin yüzüne geçer. Arkadan verilen müzik, karanlık ortamı daha gerilimli ve daha kasvetli hale getirir. Ardından ani bir kesmeyle, üç farklı erkekle küçük bir kız, yakın çekimden verilir. Sinema salonunun karanlık ortamıyla birlikte hem dolgu hem de arka plan ışığının tamamen kaldırılmasından dolayı yakın çekimdeki yüzlerin etrafında çok sert gölgeler ve karanlık bir görüntü yaratılır. Bu çekimle devam eden müzik, izleyicide bir tehlikenin oluşacağı izlenimini yaratır. Küçük bir kızın sinema salonunda büyüklerin arasında tek başına filmi izlemesi ve film sırasında kalkıp

yine tek başına salonu terk etmesi, korku hissini artıran unsur olarak öne çıkar. Küçük kız, salonu terk ederken orta yaşlı adam da onun peşinden gider. Onların arkasından da salondaki genç erkek gider. Bu sırada gerilim etkisi yaratan müziğin üstüne ayak sesleri, sinemadaki görevlinin horlama sesi ve küçük kızın oyuncak bebeğinin sesi biner. Küçük kızla adamı bir süre arka plandan alan kamera, bu takip sırasında kız boydan çekimden verecek şekilde konumlandırılmıştır. Bu yüzden onu takip eden adamın ayakları ve kolları dışında vücudunun geriye kalan kısmı, çerçeve dışında kalır. Adam, küçük kıza yaklaştıkça oyuncak bebeğin iki kez tekrarladığı tekerleme, adamın eli küçük kızın başına degeceği an susar. Adamın eli, küçük kızın başına değdiği an fondaki müzik de yükselir ve gerilim iyice artar. Adama doğru dönen kızın gülen yüzü, yakın planda verilir. Bu sırada çerçeveye, onları geriden izleyen genç adamın endişeli yüzü girer. İzleyici küçük kızla adamın neler yaşayacağını beklerken, genç adamın omzuna dokunan diğer bir erkek gerilimi artırır. Bilinçli olarak çerçevenin dışında tutulan küçük kız ve adam, merak unsuruyla değer kazanır. İki erkek konuşurken küçük kızın gülme sesi görüntü dışından verilir ve o an arkasını dönen genç adam, boğazından kan gelen orta yaşlı adamın cansız bedeniyle karşılaşır. O anda çerçevenin solundaki erkek flulaştırılır, çerçevenin sağındaki genç adamın yüzü yakın çekimde verilir, böylece cinayetin yarattığı endişe, korku daha net hissettirilir. Küçük kız vampir olan Bizans İmparatoriçesi Teodora'nın kendisidir. Çocuk gibi temiz bir varlığın vampire dönüştürülmesi, yani masumiyetin ve korkunun arasındaki zıtlığın vurgulanması, korku hissini artırır. Genç adamın yüzündeki endişe ya da korkuya, arkasından gelen adamın yüzünde rastlanmaz. Genç adam, korku dolu bakışlarla küçük kızın nereye gittiğine bakarken, diğer adam çerçevede sabit durarak genç adamı izler. Ortamın tedirginliğine karşı gülme sesi ve rahat yüz ifadesi, bu zıtlıklardan nasıl bir potansiyel doğacağına dair ipucu verir. Mekân sadece dört kişiye aittir. Horlayarak uyuyan

görevli, aynı mekânda olmasına rağmen çerçevenin dışındadır. Sinema çıkışında karanlık sokakta yürüyen bu iki genç adam, belden çekimde verilir. Yürürken gece yarısı ziliyle gitmek zorunda olduğunu söyleyen adam, sinemadaki küçük kızın Bizans Prensesi Teodora olduğunu belirtir ve “Yerinde olsam onu takip etmezdim.” dedikten sonra, adı sonradan öğrenilen Amerikalı Richie Hunter’a, annesine götürmesi için üzerinde Asurca yazılmış bir pusula verir ve kaybolur. Richie Hunter, Haldun’un dediği adrese gider. Adresteki ev Boğaz’daki eski bir konaktır. Lâmia’dan önce yalının dıştan görüntüsü verilir. Uzak çekimde verilen yalılar karanlığın içindedir. Sadece bir yalının sarı ve turuncu ışıklı pencereleri, bu yalıyı diğer yalılardan içinde dikkatin başlıca nesnesi haline getirir. Bu yalı çerçeveye sık sık girer. Özellikle başlarda Lamia’yı tanıırken, yalının da çerçeveye girmesi; yalıyı, Lamia’nın geçmişinin sembolü niteliğinde konumlandırır. Mr. Hunter’ın, Lamia’yı beklerken incelediği eşyalardan ve konak görüntüsünden, Lamia’nın köklü bir geçmişi olduğu anlaşılır. “Mimari öğeler, toplumu oluşturan bireylerin birlikteliklerinin köklerinin sürekli hatırlatıldığı yardımcı kimlik tanımlayıcılarıdır.”(Asiliskender, 2006:205). Richie Hunter kendisini Lamia’ya tanıtır. Bu karakterin adının zengin “Richie” soyadının avcı “Hunter” olması dikkat çeker. Richie Hunter emperyalizmin simgesidir. Lâmia ise Arapçada parlayan anlamına gelirken mitolojide, “Çocuklu annelere düşman olan ve çocukları kaçırap yiyen bir kahramandır.” (Erhat,1993:208). Soyadı Köprülü ise Osmanlı geleneği ile bağ kuran yani geçmiş ve bugün arasında bir temsilci olmaya göndermedir. Eşyalar ve duvarlarda asılı aile büyüklerinin tabloları da bu durumu kanıtlar niteliktedir. “Eşyalar, sadece bulunup bulunmamasıyla değil, kıymetleri, kaliteleri, çeşitleri, genel durumları ve diğer özellikleriyle de sahiplerini yansıtmaktadır.” (Bilgin, 1996: 213). Filmde karanlığın yarattığı egemenlik, Lamia’nın eviyle birlikte son bulur. Filmin başından bu yana loş aydınlatmayla verilen Mr. Hunter, Lamia’nın evinde, sağ arkadan verilen ışıkla

iyi şeylerin habercisi gibidir. Mr. Hunter, Haldun'dan haber getirdiğini söylerken çerçevenin merkezinde Lamia yer alır. Görüntünün dışından gelen ses devam ederken kamera, Lamia'yı yakın çekimde verir ve böylece izleyici, Lamia'nın endişesine tanık olur. Lamia iyi yetiştirilmiştir. Evde, Batının temsilcisi Mr. Hunter'la akıcı şekilde İngilizce konuşur. Haldun, annesine üzerinde Asurca yazılmış bir yazı bulunan bir pusula göndermiştir bu yabancıyla. Lamia bu durum karşısında şaşkındır, oğlunun yıllar önce boğularak öldüğünü söylediğinde yakın planda verilen çekimde Mr.Hunter da şaşkınlığını gizleyemez ve gerekli bilgiyi alabilirse Lamia'ya yardım edebileceğini söyler. Bu pusulada bir yer tarifi bulunmaktadır. Bu yere belli bir zamanda gidildiğinde evrene dair bir sırrın açılacağı belirtilmektedir. Lamia gözetlendiğini ve dinlendiğini ileri sürerek evde konuşmak istemez. Hunter, İstanbul'da bir Bizans sarayının uluslararası bir iş merkezine dönüştürülmesi çabasında bulunurken bir anda elyazmasının peşine düşer. Bu durum karşısında ne yapacağını şaşırarak Lamia elini başına götürdüğü anda, yalıdan gelen gıcırtilarla tekrar yalının görüntüsü biner. Yalının uzaktan yapılan gece çekiminde kullanılan gıcırtila efekti, eski yalının görüntüsüne destek olmaktadır. Bu sırada kamera sağa sola hareket ettirilir. Karanlığın, sesin ve kameranın hareketiyle Lamia'nın bilinçaltındaki izlenimler yansıtılır. Yalının gece çekimi sırasındaki gökyüzü, bilinen gökyüzü değildir, oldukça mavidir. Mavi gökyüzünün altındaki karanlık konak Lamia'nın içinde bulunduğu durumun izdüşümüdür. Yalının uzak plan çekiminden sonra çerçeveye bir kahve fincanı girer. Fincanın hareketi de yalının hareketi gibidir, sağa sola hareket etmektedir. Lamia, oğluyla ilgili bir haber almak ümidiyle falcıya gider. Yakın planda verilen çekimde falcı çerçeveyi doldurur. Çerçevenin merkezini falcının kırmızı rujlu dudağı doldurur. Bu görüntü, falcı kadının anlatacaklarının önemli olduğuna vurgudur ve izleyicinin, filmin ilerleyen kısımlarına odaklanmasını sağlar çünkü olay, Lamia ve Haldun'un hikâyesine

benzer. Falcı kadın, yaşlı bir Rum kadınından öğrendiği olayı anlatır. Oğlunun ölümüne çok üzülen kadının oğlu bir gün mezarından kalkar, annesinin kapısını çalar ve kadının boğazına yapışarak annesinin bütün kanını emer. Hikâye, filmin başındaki küçük kız tarafından ısırılan adama göndermede bulunur. Lamia'nın falcıya sorduğu sorular, çerçevenin merkezinde yer alan el hareketleri, evdeki tavırları, odasında kendisine yollamak üzere yazdığı mektuplar Lamia'nın bilinç sorunları olduğuna dair bir izlenim yaratır. Lamia'nın bu durumundan yola çıkarak sanrılarla dolu bir kişilik izlenimi yaratılması yani değişken karakteri, olay örgüsünü ve sunumu zorlaştırmaktadır. Falcının hikâyesinin üstüne İstanbul'un karanlık merdivenli sokakları biner. Boza satıcısının sesleri arasında bir kadın, bebek arabasıyla evinden çıkar. Sokakta ilerlerken başka birisinin ayak sesini duyan ve tedirgin olan kadın, onu takip eden adamın saldırısına uğrar. Bu sırada bebek arabasını elinden kaçıtır. Kadına saldıran da vampirdir. Vampirin kimliği, filmin sonunda ortaya çıkar, vampir Mr.Hunter'dır. Hunter, gerçekte vampir olduğunu unutmuş bir vampirdir. Haluk'u vampirleştiren de kendisidir; fakat bu sahne dışında gerek Haluk gerekse Hunter, kurbanlarının kanını emerken görülmez. Haluk'un kurbanlarıyla ilişkisi, annesiyle olan ilişkisi gibidir. Haluk'la kurbanları aynı karede görülmez, annesiyle de aynı kareye girmez. Anne-oğul arasındaki kavuşma, filmin merkezine oturur. İkisinin kavuşmasını sağlayabilecek olan ve mesaj taşıyan yine bir vampirdir. Mr.Hunter bu işlevi yüklenir.

Vampir kurban ilişkisi Freudyen anlamda bebek- meme ilişkisinin ağız meme ilişkisiyle aynıdır. Freudyen teoriye göre bebeğin memeyle birkaç farklı ilişki şekli vardır. Bebek kimi zaman emdiği memeyi sonuna kadar sömürmek ister, kimi zaman memeyi kıskanarak onu tamamen kendi içine almak ister veya onu süt vermediği zaman parçalamak ister. Bu durumları ifade ederken doyduğu halde emmeye devam eden çocuk için memeyi sömüren çocuk, memeyi ısırarak kanatan çocuk ise memeyi kıskanan çocuk veya memeyi cezalandıran çocuk tanımları yapılır. Vampirin hayatı ise sonuna kadar sömürülüp kurutulmuş memenin parçalanarak cezalandırılması (yani yeni kurbanının kanının emilerek tüketilmesi ve ölmesi) ve ardından yeni

meme (yani kurban arayışı) olarak özetlenirse karşımıza oral dönemde saplanıp fikse olup kalmış, 0- 1 yaş arası emme dönemini sonsuza kadar uzatmış bir fert çıkar (Yıldırım, 2011:228).

Bu bağlamda kurbanını cezalandırmayan ya da yeni kurban arayışına girmeyen Haluk, önce annesine ulaşmak ister; çünkü Freudyen düşünceden yola çıkıldığında bebek, anne memesinin her ihtiyacında yanında olmasını, beslenmenin dışında da memenin koruyuculuğunu her an hissetmek ister. Oral dönemini yaşamaya devam eden ve vampir figürü olarak kötülük temsilinden uzak Haluk, annesini yanında ister ve bu yolda Mr. Hunter'ı aracı olarak kullanır.

Kadının, ölü bedeninden ve bebek arabasının bir yere çarparak takla atmasından Lamia'nın kıpkırmızı domates çorbası dolu tabağına geçilir. Filmde ölüm sahneleri akşam çekimlerinde verilir. Akşam yemeği sahnesinde Lamia, Haşmet ve hizmetçileri vardır. Bir gece önce tanıştığı Mr.Hunter'la kurduğu diyalogdaki mesafeli tavrı burada da dikkat çeker. Lamia'yla Haşmet'in farklılığı yemek masasında verilir. Filmin başından beri çift konuşmamış olsa da yemek masasındaki durumdan, aralarındaki uzaklık ortadadır. Haşmet çorbayı içtiği sırada ağzını şapırdatınca, yakın çekimde verilen Lamia sarsılır ve bakışlarıyla rahatsızlığını gösterir. Yemek masasındaki çatal, bıçak, bardak, su sesiyle konağın gıcirtısı diyalogdaki boşlukları doldurur. Lamia sessizdir, evde pek konuşmaz. Haşmet'le en uzun diyalogu yalının yakılmasıyla ilgilidir. Evin hizmetçisiyle kurduğu diyaloglar da Haşmet'le kurduğu diyalogları geçmez. Evdeki sosyal statüsü farklı olan iki kadının kullandığı dil birbirine yakındır. Evde genel olarak sessizlik hâkimdir. “Kadın, üzerindeki baskının farkına vardığında sessizliği seçebilir.” (Öztürk, Tural,2001:112). Lamia, Haşmet'in karşıtı olarak verilmekte; fakat Haşmet'ten maddi nedenlerden dolayı vazgeçmemektedir. Asıl zenginliğe sahip olduğu halde kadın; iktidar, güç, hırs ve

tutkunun temsilcisi olarak eril güce bağımlıdır. Bu yüzden de kendi olma özgürlüğünü gerçekleştiremez. “Kadınları, varlığı (esse), algılanan varlık(percipi) olan sembolik nesnelere halinde oluşturan eril tahakküm, onları daimi bir beden güvensizlik, hatta sembolik bağımlılık halinde tutmak gibi bir etkiye sahiptir.” (Bourdieu,2014: 87). Lamia eve dönmediğinde ya da Lamia istediği gibi dışarı çıkıp gezdiğinde Haşmet bunun farkına bile varmaz. Lamia’nın yaşam alanını ve davranış sınırlarını belirlemez. Eve bir gece gelmeyen Lamia’ya hesap soran evin hizmetçisidir. Lamia eve geldiğinde sesini yükselterek “Nerdeydiniz?” diye hesap sorarcasına Lamia’ya yüklenir. Evin hizmetçisine ait olan bu soğuk, duygusuz ve yüksek ses, çalıştığı evin eril söylemini yansıtır niteliktedir. Lamia bu noktada kendi özgürlüğünü yaşıyor gibi gösterilse de Lamia’nın ekonomik özgürlüğü Haşmet tarafından belirlenmektedir. Lamia’nın özgürlüğü bir nevi esaretten ibarettir. “Erkekler kamusal uzamı ve iktidar alanını (özellikle ekonomik, üretimle ilgili olanı) işgal etmiş haldeyken, kadınlar, ezici bir çoğunlukla özel uzama(yeniden üretimin mekanı olan ev içine ki burası sembolik mallar ekonomisi mantığının süregittiği yerdir) hasredilirler.” (Bourdieu, 2014: 119). Lamia, yalıtıyı yakarak sigorta şirketinden para almak isteyen Haşmet’e “ Tek derdin pis paran!” derken; kamera, aile büyüklerinden birinin portresini verir, ses çerçevenin dışındadır. Hemen arkasından çerçeveye Haşmet’in sinirli yüzü girer. Haşmet “ Sen o pis para sayesinde yiyip içip giyiniyorsun. Bu ev kimin parasıyla dönüyor!” diyerek Lamia’yı tüketen birey olarak yansıtır. Bu diyalog sırasında kameranın konumu aralarındaki diyalogun göstergesi niteliğindedir. Kamera alt açıdan çekimle Haşmet’i vererek, onu güçlü ve kuvvetli konuma sokar. Film boyunca ataerkil yapının içinde yer alan erkek karakter olarak görülmeyen Haşmet, bu sahnede eril gücünü sağlamlaştırır. Filmde, kadın güçlü bir erkek bulmalı ve kendini ona gerek maddi gerekse manevi açıdan kullandırmalıdır, söylemleri normalleştirilmiştir. Lamia’nın bir gece vakti

arabada Hunter'a anlattığı hayat hikâyesi de Lamia'nın bu durumunu doğrular niteliktedir. Lamia “ Kardeşimin ölümünden sonra her şey kötüleşti. Evde tek başıma dolaşır, dedelerimin beni kadın olmakla, soyumu sürdürememekle, yok oluşlarına neden olmakla suçlayan seslerini duyardım. Bir oğlum olmalıydı. Bir gece Cumhuriyet Bayramı kutlamaları sırasında yakışıklı bir subayla beraber oldum. Haldun'un babası odur. Ertesi sabah onu bıraktım; çünkü kocam olmaya uygun değildi. Bilirsin, sosyal statü. Haldun büyüdükçe paralar suyunu çekti. Sonunda Haşmet'e kaldım. En azından para işinden anlıyor.” diyerek Haşmet'le olan ilişkisini tanımlar. Haşmet'i sevmez, ilişkileri karşılıklı çıkara dayalıdır. Lamia, hayat hikâyesini bu şekilde tamamlarken Hunter, Lamia'nın fotoğrafını çeker ve Lamia'nın yüzünde şaşkınlıkla karışık acı dikkat çeker. Susan Sontag'ın belirttiği gibi,

Yine de, fotoğraf çekme eyleminde insafsız olan bir şey vardır. İnsanları fotoğraflamak, onları kendilerini hiçbir zaman görmedikleri bir şekilde görmekle, hiçbir zaman sahip olamayacakları bir bilgiye sahip olmakla ırzlarına geçmek anlamına gelmektedir; bu eylem insanları sembolik olarak malik olunabilecek birer nesneye dönüştürür (akt. Anneke Smelik, 2008: 129).

Hunter'ın, Haldun para işlerinde anlıyor, derken Lamia'yı fotoğraflaması metaforik anlamda sahip olunana işaret eder.

Haşmet, yabancı iş adamıyla ortaklık kurup yüklü bir yatırım yapmak için evi yakıp sigorta şirketinden para almak ister. Bu işadamı, aynı zamanda Hunter'ın patronu Freeman'dir. Lamia, “Bu eve dokunamazsın, evi sana vermem, herkes ne der!” diyerek mekânını kaybetmemek adına direnir. Haşmet, “Hangi herkes, herkes ölüp gitmiş. Hayatta olanlar senin kim olduğunu bilmiyorlar.” der ve Lamia'yı köksüzleştirir. Mekân yani yalı, kadına ait olarak algılanır; çünkü mekânla geçmişi olan Lamia'dır.

Yer kimliği (place identity) kavramı insanın ev, sokak, mahalle, köy, kent gibi yaşamsal çerçevesinin ayırt edici özelliklerini içermektedir. Bu özellikler, belirli bir yerin objektif

özelliklerinden ziyade bireyler tarafından algılanan nitelikleriyle etkilidir. Bu anlamda bir yerin kimliği, o yere bireyler tarafından atfedilen ve o yeri diğerlerinden ayırt eden özelliklerin ve anlamların bir bütünüdür (Bilgin,2007: 220).

Lamia da kendisini temsil eden, geçmişini yaşatan ve kimliğini pekiştiren yalıyı elden çıkarmak istemez. Ötekinin varlığını alma hakkı egemen kimliğin kendinde gördüğü bir şeydir.

Haşmet filmde, geçmişi maziye dönüştürerek kentsel burjuvazinin sembolü olarak yer alır. Filmde insanlar, mekân üzerinden tanınır. Lamia, yalıyı vermemek için direndiğinde “ Dedelerin, aç kurtlar gibi saltanatın servetini yiyip yuttular.” diye eleştiren Haşmet, Lamia’ya ait bir yazmayı kopyalamak için yazmayı çekmeden gizlice alan şoför, davranışlarıyla ve evin hanımefendisi Lamia’ya haplar vererek gerilim unsuru yaratan hizmetçi “yalı” üzerinden tanınır. Lamia’nın bu tekinsiz alandaki rahatlığı yalıyla yani kökleriyle kurduğu bütünlük sayesinde olur. Yaşadığı evdeki insanlarla ortaklık kuramaz. “Tarihsellik içinde bakıldığında ev dışıl bir özellik taşımıştır. Yuva gibi, ev ve düzeni kadınla ilişkilendirilmiştir. Bir bakıma o kadın için “doğal” bir mekândır.” (Akpınar & Bakay & Dedehayır, 2010).

“Benim” dediğimiz bir eşyalar bütünü ve bir yer, kişiselleştirilmiş, kendilenmiş, tanıdık kılınmış olmaları nedeniyle korumaya çalıştığımız eşyaları ve yerleri ifade eder. İnsanın kendi kendine verdiği ve bir sığınaktan ziyade yuva niteliği gösterdiği ölçüde, bu kişisel mekânın varlığı bir yandan onun kimliğini yansıtırken, öte yandan kimliğinin sürekliliğini sağlayıcı bir etkiye sahiptir (Bilgin, 1996: 204).

Yalıyı devreden çıkaracak sözleşmeyi imzalayan Lamia, bu şekilde doğal mekânından uzaklaştırılmakta “Herkes ne der?” ifadesiyle vurgulanan, sosyal statüsünü güçlendiren yalının yok olması onu sıkıntıya sokmaktadır. Yalıyı Haşmet’e devreden Lamia, kendi alanını kaybetmesine rağmen Haşmet’e direnişini “ Şunu kafana koy! Bir

zamanlar sahip olduğum her şey şimdi sana ait. Ama bir şey var ki, asla sahip olamayacaksın. Benimle evlenemeyeceksin. Çocuğumuz olmayacak. Senin kanınla benim kanım karışmayacak.” sözleriyle dile getirir. Bu sözleri söylerken Lamia çerçevenin merkezinde yer alır ve denizden gelen yansımanın etkisiyle ışık Lamia’nın yüzündedir. Böylece Lamia’nın kederli yüzü çerçevede etkili hale gelir, öne çıkar.

İktidar ilişkileri bir kadınla bir erkek arasında bilenle bilmeyen arasında ana babayla çocuklar arasında, ailede vardır. Toplumda binlerce iktidar ilişkisi ve sonuç olarak güç ilişkileri, küçük çatışmalar ve mücadeleler vardır. Örneğin, babanın iktidarı çocukları üzerinde izlediği bir prosedürler dizisi vardır. Ebeveynlerin çocuklar üzerinde, erkeğin kadın üzerinde, kadının erkek ve çocuklar üzerinde iktidar ilişkileri kurduğu bir dizi prosedür görünmektedir. Ve bu ilişkiler kaçınılmaz olarak direnişe yol açmaktadır (Foucault, 2003:176).

Haşmet, Lamia’nın bu düşünceleri karşısında “Sultanım in artık şu tahtından!” diyerek eski düşüncelerde direnmenin yok olmak anlamına geldiğini vurgular. Lamia ve Haşmet’in bu diyalogu sırasında duvardaki tablolar dikkat çeker. Lamia’nın köklerine ait olan tablolardaki bakışı kamera; Lamia, Haşmet’e “Tek derdin pis paran!” derken verir. Yalı, yakılmadan önce dışarı taşınan portrelere bakıldığında portrelerin birden fazla olduğu görülür. Bir gece Lamia eve geldiğinde gözü duvardaki portrelerden birine takılır. Yakın planda verilen çekimde çerçeveyi portredeki aile büyüğünün bakışı doldurur. Ardından Lamia’nın bakışına yer verilir. Fondaki müzikle artan gerilim, Lamia’nın tedirgin bakışları ve portrenin Lamia’yı izleyen gözleri, gerilimi artırır. Tablolar, Lamia’nın sürekli gözetlenme hissi ruh halinin tanımlayıcısı niteliğindedir. Yönetmen bu durumu, Lamia’nın Hunter’a evde sürekli izlendiğini söyleterek, Lamia’nın içinde bulunduğu psikolojiyle hissettirir. Kendisini gözetleyen şoför ve evin hizmetçisi aracılığıyla somutlaştırır, tablolar aracılığıyla izleyiciye Lamia’nın ruhsal durumunu sorgular. Bu şekilde gözetleme eylemi bir kişi yerine birden fazla kişi tarafından gerçekleştirilir.

Lamia, oğlu Haldun'a yeniden kavuşmanın sevinç ve heyecanıyla Richie Hunter'in araştırmasına katılır. Başlarda Hunter'ı sorgulayan Lamia, Hunter'ın yarattığı olumlu izlenimle bu süreci devam ettirir. "Goffman'a göre izlenim oluşturma vasıtasıyla diğerlerinin karşı karşıya geleceği eylem durumlarının tanımını kontrol edebiliriz ve bunu yaparken etkileşimin gelecekteki yönünü belirleyebiliriz. Eğer bunu başarabilirsek, diğerleri üzerinde önemli bir kontrol elde etmiş oluruz." (Karp ve Yoels'ten akt. Bilgin,1996: 216). Böylece Lamia, monoton yaşamında kendine bir çıkış sağlar. Bundan önce yalının içindeki bireylerle sınırlı iletişim kurduğuna tanık olunan Lamia, bu olayla birlikte dış çevreye açılır. Bu çevre araştırmanın yarattığı ortamlarla sınırlanır. Üniversitede eski diller uzmanı olan doğaüstü olaylara kesinlikle inanmayan Stephan'a gider. Stephan, Haldun'un öldüğünü söylemesine rağmen Lamia bunun olabirliğini; çünkü Haldun'un cesedinin bulunamadığını belirtir. Stephan'a göre bu bir oyundur, bir nevi kurgudur. Stephan, yazının çevirisinin mümkün olmadığını, parşömendeki kutsal metnin okunmak için yazılmadığını, sanki metnin yazarı tarafından okuyucuya yasaklandığını söyler. Bu metne ulaşmak isteyen kişi, ters cam ressamı olan bir tarikat lideridir. Evin şoförü aracılığıyla elyazmasının kopyasına ulaşmıştır. O da metni anlamakta zorlanır. Nitekim filmde İstanbul da tanınmamak adına yeniden kurgulanmıştır. Yalının adresi sadece İstanbul'un gerçekliğini yansıtır. Onun dışında pusuladaki Asurca adrese göre yer aramaları İstanbul'u yaşanan gerçeklikten çıkartır ve kurgusal bir şehirde yaşadıkları hissi verdirtir. Lamia'nın Hunter'a arabanın torpido gözündeki şehir rehberine bakmasını tavsiye ettiğinde Hunter, şaşkınlıkla bu rehberin 1934 yılından kalma olduğunu söyler, Lamia'nın tepkisi ise alaycı gülümsemeden ibarettir. Hunter, zaman ve mekân açısından kendini konumlandıramaz. Hunter'la birlikte izleyicinin de zaman ve mekân algısı filmin bu sahnesiyle birlikte karışır. İstanbul artık gerçek dünyanın karşısında ütöpik

bir mekân olarak yer almaya başlar. Lamia'nın bu durum karşısında alaycı gülümsemesi, araştırmaya kendi isteğiyle dahil olan Lamia'nın kurgusu izlenimini verir. Bunun yanında yer adları belli değildir. Filmin başındaki adres dışında belirli bir mekân adı duyulmaz. Dış mekân çekimlerinde İstanbul'un tarihi yapıları dikkat çeker. Kilise, yeraltında bir sarnıç, Osmanlı yapısının koridorları, eski İstanbul evleri, eski ama şık bir Rus lokantası söz konusu mekânlardır. Dış mekânda yapılan çekimlerde, gerek tarihi mekânlarıyla gerekse sokaklarıyla İstanbul, mekânsal süreklilik içinde verilir. Filmde mekânlar, yönetmen tarafından vurgulanmak istercesine öne çıkarılmıştır. Eski yalının satışıyla başlayan mekân vurgusu, yine tarihi mekânların ağırlıklı olarak gündüz çekiminde verilmesiyle öne çıkartılır. Mekânlar, yönetmenin anlatmak istediği öyküdeki olay örgüsüne uygundur. Diğer taraftan dış çekimlerde insansız sokaklar, eski ahşap konaklar, yıkılan apartmanlar, mezarlık dikkat çeker. Sokakların tenha ve sessiz oluşu, dikkatleri diyaloglara yöneltir. İç çekimler ise ev, ayin yapılan bir manastır, lokanta, otel ve gazino gibi alanlarda yapılır. Filmin hareketli kurgusu göz önünde bulundurulduğunda filmdeki mekân sayısı bu hareketliliği sağlayacak kadar çoktur. Filmin gotik tarzını öne çıkaran da bu mekânlardır.

Çok eski anlatılara dayansa da, gotik anlatı, Avrupa romantik yazınının bir uzantısıdır. Gotik olarak adlandırılmasının nedeni, hikâyenin genellikle ortaçağdan kalma bina ve harabelerde, şatolarda ya da manastırlarda geçmesidir. Kahramanlar hep terk edilmiş şatolarda, mezarlık yakınlarında, karanlık sokaklarda ve sis hiç olmayan ağaçlı dar yollarda görülmektedir. Renk seçimi, ölümün de rengi olan gri, çiçekleri kasımpatı; kuşları yarasa ve baykuş, en sevilen sıvıysa kandır (Akbulut, 2012:99-100).

Filmde belirsizlik tematik güç olarak dikkat çeker. Harabeler, tarihi yapılar gibi mekanlardan başlayan belirsizlik, bir oyunu andıran adreslerin belirsizliği, bulunamadığı halde boğularak öldüğü söylenen Haldun'un belirsiz ölümü, Haldun'un mezarlıktaki doğum ve ölüm tarihleri, Lamia'nın davranışları gibi belirsizliklerin yanında vampir

olduğunu hatırlamayan Hunter, ölü olup olmadığı belirsiz Haldun, filmin dinamiklerini oluştururken bu unsurlar filmde tahmin edilemezlik, bilinemezlik hissi uyandırır. Belirsizlik, özellikle Hunter üzerinden verilerek somutlaştırılır. Hunter geçmişini unutarak vampir olduğunun farkına varmaz ve bu araştırmayla kendi gerçekliğiyle yüzleşir. Haldun'un anlattığı hikayede Hunter; geçmişte Haldun'u el yazmasındaki karanlık âlemine ait olan bilgiyi açığa çıkardığı için cezalandırmak üzere gelen vampirdir. Bir gün sandalla gezintiye çıkan Haldun, bu sırrı çözdüğü için gece vakti denizin içinden gelen Hunter tarafından ısırılarak vampirleştirilmiştir. Olay, geçmişteki gibi yine gecenin karanlığında geçmektedir. Hunter bu hikâyeye inanmaz, durumu inkâr eder. O anda boynundan akan kan ise bunu doğrular. Karanlıkta yandan gelen ışık, Hunter'in boynundaki kanı görünür kılar. Otele gelen Hunter, aynada boynunu bir kez daha kontrol eder, sonra yatağa uzanarak fotoğraflara bakar. Baktığı fotoğraflardan bazılarını kendisi çekmemiştir. Berger'e göre "Fotoğraf, zamanın bir anını korur ve onun, bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesini engeller." (Berger, 1998:85). Bu açıdan bakıldığında fotoğraf kişinin belleğindeki izlenimleri canlı tutar, kişinin hatırlama sürecini tetikler. Hunter, fotoğraflara bakarken arka çekimde verilmiştir. Fotoğraflara bakarken yüz ifadesi belli olmadığı için, kendisinin olmadığı bu sahnelerin fotoğraflarının elinde olmasına, nasıl bir tepki verdiği belli olmaz. Sadece hızlı şekilde bakar. Lamia'nın mezarlıktaki fotoğrafına biraz takılır, fotoğrafa yakından bakarken kesmeyle Lamia'nın mezarlıktaki görüntüsüne geçilir. Sandalda geçmişini hatırlamayan Hunter'ın bellek kaybını, bir an için seyirci yaşar.

Bellek oluşumu kimliğin vazgeçilmez bir ayağıdır. Belleksiz kişi kimliğini yitirip ben kimim sorusunu tam olarak cevaplayamadığı için kendisi olmaktan çıkar. Kişinin bu soruyu cevaplayıp kendini var edebilmesi için kendi geçmişini bilmek zorundadır. Kimlik, aidiyet, tarih ve ideoloji olguları bellek vasıtasıyla birbirine bağlanır (Bilgin, 2007:219).

Renee Hirschon kimlik ve bellek arasındaki ilişkiye dikkat çeker. “Yaşamlarını yeniden kurabilmeleri için bellek geçmişle kritik bir bağlantı, kültürel olarak varlığını sürdürmenin bir yolu, onsuz kimliklerin kaybolacağı bir birikim haline gelir.” (Hirschon, 2005:14).

Diğer taraftan filmdeki fantastik karakterler normalleştirilmiştir. Vampir olduğunun farkında olmadan bir araştırmacı gibi yaşayan Mr.Hunter, evrenin sırrının ortaya çıkması için uğraşan ama mezarda uyumak dışında normal bir insan gibi yaşayan Haldun, dikkat çekmemek için bir gece kulübünde gösteri dünyasında yer alan Teodora, filmde kendi kimliklerini taşıyan ve fantastik kurgunun yarattığı aşırılıktan yararlanmayan kişilikler olarak yaşamlarına devam ederler. Bu yüzden de karakterler ait oldukları yerlerde değildir. Bu benzerlik İstanbul’da da görülür çünkü İstanbul kendi kimliğinden sıyrılmıştır, bilindik manzaralarıyla sunulmaz. İnsansız sokaklarıyla, yıkılan eski apartmanlarla, tarihi mekânlarla, ahşap konaklarla herhangi bir kent gibi verilir. Kalabalıktan sıyrılmış mekânlarıyla İstanbul bir dönüşüm alanıdır. Filmde adresi belli olan tek mekân yani konak da yakılır. Lamia, Sümer dili uzmanı Stefan’la bir kiliseye giderler. Yapıya, ikisinin bakışı farklı olur. Stefan, binanın güzelliğinden söz ederken Lamia, yapının yok olmakta olan duvarlarına dikkat eder ve "İşgal, her şeyimizi bizden aldı" der. Stefan sorar: "Onlar kim?". Lamia bu soruya cevap vermeden "Şu kiliseye bak Stefan, tıpkı ben." der ve arabasına binip uzaklaşır. “Kimlikler yalnızca toplumsal yapının ürünleri değildir; bireyler ve toplumsal gruplar, içinde yaşadıkları fiziksel mekân tarafından dolaysız biçimde birbirlerine bağlanırlar. Bu mekâna anlam atfetme çabası içine girerler, mekânın geçirdiği dönüşüm onları da biçimlendirir.” (Keyder,2000:231). Lamia, değişimi işgal olarak nitelendirir. “Modernleşme sürecinde, çelişkilerin gizlendiği bir düzen, seyirlik hale

gelirken hayatın güncel akışında ya da kültürel ürünlerde yüzeye çıkan düzen dışı artıklar, istenmeyen, projelere dâhil edilmeyen, sonsuzca mübadele edilemeyen şeyler modernliğe bir tehdit oluşturur.” (Çabuklu, 2001: 111). Lamia ve yalı başta olmak üzere eski yapılar, modernleşmenin ihtiyaçlarına cevap veremez. “Sanayileşmenin ve modernleşmenin hızlı temposu insanların geçmişin yavaş ritimlerine, sürekliliğe, toplumsal kaynaşmışlığa ve geleneğe duydukları özlemi daha da yoğunlaştırmıştır.”(Svetlana, 2009:45). Bu noktada geleneğin temsilcisi Lamia, Haşmet’in sunduğu tekliflere, eskiyle kurduğu bağlarını koparmamak adına kabul etmez ve Haşmet’le gerilim yaşar. Geleceğin belirsizliğinin verdiği huzursuzluktan geleneğin tanıdık dünyasına sığınarak kurtulmaya çalışır. Modern dönemi belirleyen sermayeyi de “pis para” vurgusuyla yapan Lamia, içinde bulunduğu koşullara yabancılaşan biri olur. “Üretici güçler, özellikle kapitalist üretim tarzı altında gelişirken birey makineler ve piyasaların baskıcı etkisi altında kendi hayat koşulları üzerindeki kontrolünü kaybeder. Başlarda insan olan bu varlık yabancılaşmaya başlar.”(Giddens, 2010: 241). Modernizme ayak uyduramayan, gelenekle bağlarını sıkı tutan Lamia, homojen yapının dışında kalarak bu sistemin dışında kalır. Onu sisteme dahil etmeye çalışanlar ise başta oğlu Haluk, Haşmet ve Richie Hunter olur. Haluk, annesine ulaşmaya çalışırken kapitalist dünya ekonomisinin yarattığı sistemin düzenli işlemesi için çalışan Richie Hunter’ı seçer. Hunter, işadamı Haşmet’le ortak olmaya çalışan patronu Freeman tarafından yönlendirilmektedir.

Modernliğin yarattığı değişimle birlikte kişilerin toplumsal konumlarında ve rollerinde çeşitli dönüşümler yaşanır. Özellikle bu değişimle birlikte kadın kimliğiyle ilgili sorunlar öne çıkar. “Kadınlar, evden ve ev hayatından özgürleştikçe kapalı toplumsal ortamlarla yüzleşmeye başlar. Kadınların kimlikleri büyük ölçüde evde ve aileyle özdeşleştirildiği için, mevcut toplumsal ortamların dışına sadece erkek kalıp yargıların

sunduğu mevcut kimlikleriyle çıkar.” (Giddens, 2010: 270). Lamia da kendi özgürlüğünü yaşıyor gibi gösterilse de ekonomik özgürlüğü Haşmet tarafından belirlenmektedir. Lamia'nın özgürlüğü bir nevi esaretten ibarettir. Kutluğ Ataman da filmde, modernleşme süreciyle ortaya çıkan üst orta sınıfı merkeze alarak modernleşmenin unsurlarına vurgu yapar. Nilgün Abisel, Türkiye’de 1960 sonrasının, filmlerin popüler olmaya başladığı bir dönem olduğunu, kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan ‘geleneksel-modern’ geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği dönem olduğunu, geleneksel- modern bağlamında ortaya çıkan karşıtlıkların “iyi ve mutlu” ile “varsıl ama yozlaşmış, kötü ve mutsuz” ayrımının yapılmasına olanak verdiğini belirtir.(Abisel,2005). Filmde, farklılıkların neden olduğu çatışma sınıf üzerinden yapılandırılır. Lamia ve sınıf açısından kendine uygun olmayan subay, varsıl olan ama yozlaşanı temsil eden ve sadece para işinden anladığı için birlikte olduğu Haşmet, bu çatışmaları açığa çıkaran kişiler olarak dikkat çeker.

Gerek Lamia gerekse eski yapılar, değişen İstanbul içinde geçerliliklerini yitirir. “Küreselleşme denilen süreç, zamansal ve mekansal bağlarından koparak akışkanlaşan sermaye döngüsünün düğüm noktaları olarak şehirleri öne çıkartır.”(Keyder,2000:71). Filmde de tarihi görüntülerin ardında bir inşa süreci yer alır. Hunter, cephenin restore edilerek ardına bir iş merkezi yapılmasına anlam veremez, mimara neden yıkmadıklarını anlamadığını söyler. Hunter’a göre mekânlar sadece ekonomik yatırımdır. Filmin sonunda yalının yakarak yıkılmasını isteyen Haşmet de mekânlara sermaye olarak bakar. Böylece İstanbul da bozularak yeniden şekillenen bir kimlikle yer alır. Filmde sunulan eski mekânlarla, sunulmak istenen yeni mekânlar, bir bütün olarak kenti kimin nasıl tanımlayacağı konusunda bir bütünsellik vermez, bu noktada İstanbul, tıpkı queer gibi sürekli devinim içinde olan ve dönüşüme açık bir alan yaratır.

Ölümsüz olan Hunter emirlerini paraya sahip bir ölümlüden, normal bir insan olan Mr. Freeman'dan alır. Thedora ve Haldun ise evrenin sırrını ele geçirmek için çabalayan bir tarikat liderinin bu güce ulaşmaması için çabalarlar. Kısaca filmdeki vampirler sürekli iz ve iş peşindedir. Yardımcı karakterler ise oldukça renklidir. Semiha Berksoy; falcı, anahtarlı kadın, konsomatris ve son olarak da soprano olmak üzere dört ayrı rolde görülür. Bu noktada Kutluğ Ataman, 1+1 adlı çalışmasında Neşe Yaşın'ın sözlerine dikkat çeker: “ Kimlik sana giydirilen bir cekettir, sana ait bir şey değildir.” (Çalıkoğlu, 2005:72). Diğer dikkat çeken kişi, filmin sonuna doğru ortaya çıkan travestidir. Gündüzlerini mezarda geçiren ve kendine ait bir yeri olan Haldun, gün ışığında ıssız bir yerde yavaş yavaş yok olmaktadır. O sırada kendine doğru gelen arabadan bir travesti zorla indirilir. Bu sahneyle birlikte filmin o ana kadar doğaüstü zemini bir anda kırılır, filmin bağını koparmaya çalıştığı gerçekliğe bu sahne demir atar. Haldun'un tükenmiş halini gören travesti, Haldun'a doğru gelir. Bu sırada kamera, travestinin yüzünü yakın çekimden verir. Travestinin arabadan atılırken acı çeken yüzü bir an değişir. Kamera, Haldun'u gören travestinin yüzündeki gülümsemeyi yakından verir. Haldun'a doğru yürüyen travesti önce bel altı sonra göğüs çekimden verilir. Kamera, böylece kadın olmayan ama kadın kimliğini benimsemiş travestinin dış görüntüsüne vurgu yapar. Yönetmen, kimliğin yeniden nasıl üretildiğine odaklanır. Haldun'un anne demesi üzerine “Hepsi geçecek, üzülme canım” der. Haldun'un bu sahnede anne demesi, travestiyi bir kadın olarak görmesi filmin merkezindeki gerçeklik kurmaca ilişkisine bir kez daha değinir. Butler'in de belirttiği gibi “İnsan kadın gibi giyinmiş bir erkek veya erkek gibi giyinmiş bir kadın gördüğünü düşünüyorsa, bu algılardaki ikinci terimi toplumsal cinsiyet gerçekliği olarak görüyordur, yani benzetmeyle devreye giren toplumsal cinsiyetin gerçeklikten yoksun olduğu, yanılsamalı bir görünüm teşkil ettiği düşünülür.” (Butler, 2010:28). Travestinin Haldun'a

yardımlı etmesini engelleyen ise polis devriyesinin siren sesidir. Siren sesini duyan travesti, Haldun'a kalkıp gitmelerini teklif eder. Haldun'dan yanıt alamayan travesti, uzaklaşana dek arka çekimde boydan verilir. Filmin doğaüstü zeminini kıranlardan biri travestiyken, diğeri Lamia'nın sabahın erken saatlerinde limanda karşılaştığı İtalyan kadındır.

Filmin sonunda Haldun sığınacak yer bulamaz, deniz kenarında, gün ışığında kalmış bir vampir olarak yavaş yavaş yok olmaktadır. Eski, yıkılan bir binanın içinde arya söyleyen bir sopranonun "Beni yalnız bıraktın sen" sözleri eşliğinde yüz makyajında kullanılan beyaza yakın bir renklendirmeyeyle Haluk'un sonu özellikle vurgulanmıştır. Bir caminin merdivenlerine doğru koşarken düşen Haldun, yakın çekimde verilir. Gün ışığına maruz kaldığı için gözlerinden kan gelmektedir ve gökyüzüne bakar. Gökyüzü, sinemadaki deniz görüntüsüne ve Lamia'nın alttan çekimde verilen görüntüsüne geçer. Lamia, sanrılarını kabullenir, kendine yazdığı mektuplarla yazmayı tutuşturarak yalılı yakar. Yalının alevlerini seyrederken çerçevenin merkezinde yer alan Lamia'ya, çerçeveye soldan giren Haşmet de eşlik eder. Böylece ekrana giren ve Lamia'yı çerçeveden çıkaran Haşim, Lamia'nın üzerinde söz sahibidir. Evin yarattığı simgesel çağrışım göz önünde bulundurulduğunda kimliğini istikrarlı kılan yalının yakılmasıyla birlikte Lamia'nın anıları da yok olur, bir nevi Lamia'nın benlik duygusu da bozguna uğrar; çünkü "Hedetoft ve Hjort'un da belirttiği gibi evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir." (Suner, 2006:17). Böylece Lamia'nın ait olduğu yer yitip gitmiştir.

III.2. Lola ve Bilidikid

Filmin Konusu:

Film, Berlin’de bir gece kulübünde Die Gastarbeiterinnen adlı üç kişilik bir gösteride sahne alan Lola adındaki travesti bir kabare oyuncusu ile sevgilisi Bill’in etrafında geçmektedir. Lola, travesti kimliğini bir gece ailesiyle paylaşınca babası onu evlatlıktan reddeder ve evden kovar. Yaşamını, Kalipso ve Şehrazat adlı arkadaşlarıyla kabarelerde çıkararak devam ettirir. Bill, Lola’dan cinsiyet değiştirmesi için ameliyat olmasını istemektedir. Amacı, Lola’yla normal bir karı koca ilişkisi sürdürmektir. Lola ise bu isteği, aralarındaki aşkı bitireceğini düşünerek istemez. Bill, Lola’yı ölen babasının mirasından kendi payına düşeni istemesi için ikna eder ve bunun üzerine Lola ailesinin evine gider. Kapıyı, hiç tanımadığı Murat açar ve kapıda ağabeyi Osman tarafından evden kovulur. Eşcinsel hayatı keşfetmekte olan lise öğrencisi Murat’ın merakı, kapıya gelen yabancıyla artar ve bir gün okuldan gelirken Lola’nın Murat için bıraktığı ve kendisinin ağabeyi olduğunu içeren notu bulur. Lola’yı daha yakından tanımak isteyen Murat, Lola’nın çalıştığı kulübe gider. Bir süre sonra Lola’nın beklenmedik ölümü, arkadaş çevresinde büyük bir yıkım yaratır. Bili, birkaç gün öncesinde Neo-Naziler tarafından saldırıya uğrayan Lola’nın yine Neo-Naziler tarafından öldürüldüğünü düşünür. Bunun üzerine Murat’la bir plan yapar. Bu plana göre Murat, Lola’nın kıyafetlerini giyerek onun kırmızı peruğunu takacak ve böylece çeteyi tuzağa düşürecektir. Plan düşündükleri gibi işler; Bili üyelerden birini öldürür, diğerini hadım eder ve sonunda kendisi de yaralanıp ölür. Murat, üyelerden biriyle saklandığı yerde konuşurken katillerin onlar olmadığını öğrenir. Lola’nın kıyafetiyle evine dönen Murat, cinayeti Osman’a itiraf ettirir. Bu itirafı duyan anneleri, Osman’a tokat atarak evi terk eder. Murat da annesinin peşinden gider.

Filmin Analizi:

Film, akşam saatlerinde ıssız bir parkta yürüyen genç bir erkeğin görüntüsüyle başlar. Yakın çekimde, erkeğin yüzündeki tedirginlik dikkat çeker. Genç erkek, karanlığa doğru yürümeye devam eder. Bu sahneden bir gece kulübüne geçilir. Oryantal bir ezgiyle dans eden travesti kabare oyuncularını, boydan görüntüyle verilir. İzleyicilerin arasındaki bir erkek, barda duran diğer bir erkeğe, cinsel istek uyandıracak şekilde yaklaşır ve onun karşısında ritim tutar. Diğer travesti grubu sahneye çıkarken; kamera, tuvalettaki adamın yarı çıplak bedenine ve zevk alan yüzüne odaklanır. Ardından filmin başındaki gencin parkta dolaşması sekansına geçilir. Kamera, karanlıkta çalıkların arasına girmiş gençle birlikte ilerledikçe seyirci neyle karşılaşacağını bilmemektedir. Bilmemenin yarattığı korkuyla yürüyen genç, yıldırımın yarattığı aydınlıkta vurgulanan iki eşcinselin öpüşmesine tanık olur, ürker. Bu sahneler film için önemli sahnelerdir çünkü filmin eşcinsel bir zemin üzerinde işleneceği izlenimi uyandırılır. Filmde, gece çekimleri hâkimdir. Bir bakıma gece; toplumsal cinsiyet bağlamında ötekilerin faaliyetlerini sürdürmeleri için en elverişli zamandır; çünkü gündüz, toplumun tahammül edemediği, ötekiliklerinin daha belirgin olduğu zaman dilimi haline gelir. Filmin başında Nazi kimliğini temsil eden, eşcinselleri ve Alman olmayanları dışlayan bir grup genç dikkat çeker. Bu gençler; sarışın, mavi gözlü, gelişmiş vücutlu olup Alman tipolojisi çizerler. Lola'yı rahatsız eden bu çete, Lola'nın peşine takılır. Çete başı, içlerinden birini "Türk'ün peruğunu" zorla almaya ikna eder. Bili'yi sakinleştiren Lola, olayın büyümesini engeller. Çete üyeleri Türklere özgü simgeselleri kullanarak (deve, kebab) Türkleri aşağılar. Her fırsatta Lola'yı taciz ederler, okul gezisi sırasında Murat'ı hırpalırlar.

Birleşmeden bu yana Almanya’da milliyetçi/neofaşist akımlar güçlenmiş ve bunların yarattığı şiddet tırmanmıştır. Bu süreç içinde kundaklanan sığınmacı yurtlarının sayısı neredeyse yüzlere ulaşmış, Çingenele, Yahudi Almanlara, özürülere, eşcinsellere, punklara, yersiz yurtsuzlara, solculara ve yalnız yaşayan kadınlara yapılan saldırılar giderek artış göstermiştir (Öktem, 1992:143).

Böylece filmde toplumsal cinsiyet bağlamında ötekileştirilen eşcinsellik halkasına ırkçılık da eklenir.

Eşcinselliğini yeni yeni keşfetmekte olan Murat, parktan dönerken taksici ağabeyine rastlar. Arabada geçen bu sahnede, Osman’la Murat, arabanın içinde karşı açı düzeninde verilir. Arabanın içine, sokak lambalarının kayıp giden ışığı vurur. Onun sert ve baskın tutumuna karşı koyan Murat’ın durumunu, arabada çalmakta olan Bülent Ersoy’un “İsyan Ederim” adlı şarkısı ortaya koyar. Bülent Ersoy, “İçimdeki hisler isyan ederse, ömrümün baharı kışa dönerse” derken; Osman, Murat’ın gerçek bir erkek olabilmesi için çabalamakta ve onu bu konuda sıkıştırmaktadır. “Kabul gören, desteklenen, kutsanan, takdir edilen hegemonik erkeklik biçimi daima erkeklerin kadınlardan üstünlüğünü salık veren yapısal hakikat ile uyum içinde olmak zorundadır.” (Özbay, 2013: 186). Gerçek bir erkek olabilmesi için Osman’ın baskı yaptığı sırada karakterler, yakın çekim ölçekli planlarda verilir. Murat’ın açılan konudan sıkılan ruh halinin durumunu, arka planın karanlığı ve çalan şarkı tanımlar niteliktedir. Lola ve Bili arasında da durum farklı değildir. Osman’ın kardeşini erkekleştirme çabası, Bili’de kabuk değiştirir ve Lola’yı ameliyat olarak dişilleştirme çabasına döner. Lola ve Bili’nin çıplaklığının mum ışıklarıyla yumuşatıldığı ve boydan çekim yapılan sahnede Bili, Türkiye’ye dönüp operasyonla Lola’nın kadın olma hayalini kurar. Bili’nin Lola’yı biyolojik bir kadın haline getirme isteği, “eril öznenin dişil ötekiye olan köklü bağımlılığının” (Butler, 2010:98) göstergesidir. Bili, yine kendisi gibi erkek olan Lola’yı bir kadın gibi arzulamak ve bir

kadın tarafından da arzulanmak istemektedir. “Eril arzu, erotikleşmiş tahakküm olarak sahip olma arzusudur; dişil arzu ise eril tahakküme yönelik erotikleşmiş itaat, hatta, bir anlamda tahakkümün erotikleşmiş halde kabul edilmesidir.” (Bourdieu, 2014: 35). Yani fallusa sahip Bili, Lola’yı kadın yaparak Lola’nın fallus olmasını istemektedir. “Kadınların fallus olmaları şu anlama gelir: Fallus’un gücünü yansıtmak, o gücü gösterip imlemek; ötekisi, yokluğu, eksigi, kimliğinin diyalektik olumlaması “olma” fallusu göstermek.” (Butler, 2010: 103). Bili, bu şekilde Lola’nın kadınlığıyla eril gücünü pekiştirecektir. Kısaca, arzulanan bedenin şekil değiştirmesi gerekmektedir. Bir nevi arzulanabilmesi, toplumun gereklerine uyan bir bedeni ortaya çıkarmaktadır. Butler’in da belirttiği gibi erkek, olmaktan korktuğu cinsiyeti (dişi) bir nesne olarak arzular. “Bir erkek hiçbir zaman olamayacağı kadını ister. Öldürseler o olmak istemez. Bu yüzden onu ister. Onunla özdeşleşemeyecek ve başka bir erkeği arzulamayacaktır. Arzunun bu reddi, yasağın gücü altında arzunun feda edilmesi, eşcinselliği erkeklikle bir özdeşleşme olarak içermeyecektir.” (Butler, 1997: 137). Bili, çevresinin ona benimsettiği heteroseksüel ilişkinin baskısı altındadır. Bu baskının etkisiyle dişil arzulamayı her fırsatta dile getirmektedir. Bili, Lola’yı dişilleştirmek suretiyle onun üzerinde üstünlük kurmayı sağlar. Toplumun benimsettiği ideali yaşamaya çalışan Bili, eşcinselliğini bastırmak adına Lola’dan böyle bir talepte bulunmaktadır; çünkü cemaatten bir kişi Lola’yı görünce “Bu kim?” diye sorar. Bili’nin verdiği cevap ise “ Bir tanıdık.” şeklindedir. Bu diyalog sırasında kamera Lola’yı yakım çekimden alır. Lola’nın yüz ifadesi içinde bulunduğu durumu yansıtır. Cemaatteki kişi “ Şu yanındaki biraz şeye benziyor. Bunlar yüzünden Türklerin adı kötüye çıkıyor, takılma bununla tamam mı?” diyerek, ötekileştirilmiş bedenlerin kendi ulusal kimliklerine zarar getireceğini düşünmektedir. Bu uyarı Bili’de çeşitli korkuları ayaklandırır. Bili’nin korkusunun iki nedeni vardır. Birincisi, hem

toplumsal cinsiyetteki kimliğini hem de cemaatteki kimliğini kaybetmekten kaynaklanmaktadır. “Cemaat, her zaman “biz” demektir. Bunlar her olayı biz şuuru ile karşılayıp yaşamaktadırlar.” (Freyer, 1967:101). Bili de bu “biz”in sınırlarından kovulmamak adına cemaatin sözlerini dikkate alır. Diğer taraftan eşcinsellik toplum tarafından bir hastalık, sapıklık olarak algılanmıştır. “Her toplum kendisini doğal toplum olarak görmeye ve kendisini normalliğin ölçütü olarak değerlendirmeye eğilimlidir.” (Candansayar, 2011:150). “Bazıları tarafından üst sınıfların seksüel fantezisi olarak görülse de toplum bu durumu iğrenç ve sapkınlık olarak görmüş, cinsel kimlik olarak kabul etmemiştir.” (Gelbal ve Duyan 2006:573). Diğer taraftan cinsler arasındaki ilişkinin de yürümesini sağlayan ideoloji, iktidara hizmet eden bir araç olarak kadın ve erkeğin görevlerini, sorumluluklarını toplumsal cinsiyete göre şekillendirir. Bunun sonucunda da kadınların ve erkeklerin alanları belirlenir. Bu noktada, Lola ameliyatla kadın olursa ideolojinin belirlediği kadın - erkek ikiliğindeki yerini alacak ve bir değer teşkil edecektir. Bili de bu sayede kolektif kimliğine uygun davranacaktır. Bili’nin ısrarla toplumsal cinsiyetin kadın ve erkek ikiliğini vurgulayarak, normal insanlar gibi karı ve koca gibi yaşamak düşüncesine karşın Lola, Foucault’un da belirttiği gibi cinsiyetin bir yazgı olmadığını, toplumsal cinsiyetin kurallarından çıkarak, normal bir aile yerine, yeni bir ilişki biçimi anlayışıyla hayatının bundan sonraki kısmında perukla gezebileceğini vurgulamaktadır. “Giyinme, sembolik bir kendini sergileme aracı, bireysel-kimlik anlatılarına bir dış biçim kazandırma yoludur.” (Giddens, 2010:87). Peruk, kendisini nasıl hissettiğinin sembolik bir göstergesidir. “Charles Taylor’ın ifadesiyle, kendimiz olduğumuz duygusuna sahip olmamız için, nasıl (biri) olduğumuz ve nereye doğru gittiğimiz konusunda bir anlayışa sahip olmamız gerekir.” (Giddens, 2010: 122). Böylece peruk, Lola’nın cinsel kimliğini temsilidir. “Lola tavırları, konuşması, tarzı, giyinişi ve

özellikle de peruğuyla birlikte kamusal alanda kendini ait hissettiği yerle özdeşleştirerek ve kendi istediği kimliği yaratarak baskıcı otoriter toplum yapısında maruz kalan saldırı altındaki kimliğini değiştirmek ve yeniden inşa etmek için savunmadadır.” (Baykal, 2008: 44). Bir akşam ailesine kimliğini açıklamak ve kendisine yapılan tecavüzü görünür kılmak istediğinde de yine kırmızı peruğunu kullanır. Cinsel kimliğin temsili olan peruk, başkaldırınının da temsili haline gelir. Filmde homofobik olan ve Lola’ya nefret söyleminde bulunan ırkçı gençlerden biri “ Getirin o Türk’ün peruğunu bana!” dediğinde peruk bu sefer Alman toplumundaki ötekileştirilen göçmen Türklerin temsili olarak simgesel bir anlam kazanır.

Lola ve Bili arasında görülen eşcinsel ilişki filmin diğer çifti İskender ve Friedrich arasında da görülür. Para karşılığı maço İskender’e oral seks yapan mimar Friedrich, pahalı arabasıyla İskender’in ilgisini çeker. İkilinin yatak sahnesinde kamera; Friedrich’e odaklanır. Onun İskendere’e dokunuşu, ona hayranlıkla bakışı yakın çekimde verilirken, beyaz mekânın ve beyaz ışığın etkisiyle İskender yüce bir görünüm kazanır. Friedrich, yataktan inen İskender’i öpmeye çalışır, ikili boğuşurken Friedrich’in maketinin üstüne düşer. O an İskender’in gözleri yakın plan çekilir ve kameranın bakışı İskender’e geçer. Kamera, Friedrich’in zenginliğini; işlemeli, altın renkli yüksek tavanda dolaşan İskender’in gözlerinden verir. Lola’nın ölümü, maço İskender’in duygularının anahtarı olur ve Friedrich’e telefon açarak ilk kez ondan hoşlandığını dile getirir. Lola ve Bili arasında görülen uzlaşmaya girme tavrı, İskender ve Friedrich arasında görülmez, onlar hayatlarından memnundur. İskender de Bili gibi göçmen bir Türk’tür; fakat Bili’nin aksine cemaati umursamaz, istediği hayatı yaşar. O, Bili’den farklı olarak Friedrich’in yaşam şekli haline getirdiği açık eşcinselliğini olduğu gibi kabullenir ve onun bu durumuna müdahale etmez, Friedrich’in annesine rağmen onunla sevgiye dayalı sağlam bir ilişki içine girer.

Friedrich'in annesi oğlunu önce beraber yaşamaya ikna etmeye çalışır, başarılı olamaz. Ardından İskender'in doğru bir tercih olmadığını belirtir. Friedrich'in annesi oğlunun cinsel tercihinin müdahale etmez, tek sıkıntısı sınıfsal farklılıktır. Müdahaleci yönü oğlunun kendisinden uzaklaşmasına neden olur. Friedrich'in annesiyle olan sahnelerde kullanılan beyaz ışık, ilişkilerinin durumunu ortaya koyar. Filmin sonuna doğru, Friedrich'in annesi, İskender'in, Friedrich'i gerçekten sevdiğini anlayınca onunla uzlaşır. İskender ve Friedrich'te; millet, sınıf, din, kültür, statü, yaş gibi unsurları yıkan eşcinsel ilişki kendini gösterir.

Lola'nın doğum gününün kutlandığı bir gecede paralel kurguda, filmin başındaki Nazi gençliğini temsil eden ırkçı gençlerden biri verilir. Ayna karşısında hazırlanan genç, diğer arkadaşına “ İlk avına hazır mısın küçük kurt?” diyerek yaşanacak şiddetin de haberini verir. Boydan çekimde verilen genç, ayna karşısında hazırlığını bitirdiğinde Hitler'in ruhunu yansıtacak kadar benzerlik gösterir. Bu görüntüye siren sesleri de biner. Ardından kamera yine Lola'nın doğum günü kutlamasına döner. Bili'yle yalnız kalan Lola, Bili'ye bir masal anlatır. Bu masalın kahramanları Lola ve Bili, başlarda mutlu şekilde yaşamaktadır. Lola, Bili'nin isteğini gerçekleştirir, ameliyat olur ve Bili'yle evlenir; evin günlük işlerini yapar; fakat bir süre sonra Bili, Lola'yı terk eder. Eve gelmez; çünkü evlendiği kadın, bir zamanlar aşık olduğu erkek değildir artık. Lola bunları anlatırken kamera ikisini de yakın çekimde verir. Çerçeve bir an için nefes alamaz duruma gelir. Tam bu sırada Lola'nın anlattıklarından rahatsız olan Bili, çerçeveden çıkar ve böylece çerçeve de nefes alır. Işığın etkisiyle Lola'nın kırmızı peruğu ve mavi kabanı, gecenin karanlığında öne çıkar.

Lola, başına gelecekleri tahmin etmektedir. Bu yüzden, gey ilişkisi şeklini devam ettirmeye kararlıdır. Kadınlığı öykünmecî bir tavırla oynamaya devam ettirmektedir. Lola,

görünmek ve olmak arasındaki ayrımında tercihini görünmekten yana kullanmakta, olmadığı şey için sevilmeyi ve arzulanmayı istememektedir. Lola bu şekilde davranarak, eril öznenin yani Bili'nin konumunu sarsmaktadır. Bili ise Lola'nın kadın olmasını sağlayarak eril tahakkümünü kurmak ister.

Lola'nın dişilleşmeye karşı duruşu Kalipso'da büyük bir özleme dönüşür. Kalipso hormon almakta “Bugün göğüsler, yarın da kuku olacak” diyerek kadın olmak istemektedir. “Beden sadece sahip olduğumuz fiziksel bir varlık değildir; o aynı zamanda bir eylem sistemi bir praxis tarzıdır. Bedenin gündelik hayatın etkileşimleri içinde pratik olarak yer alması tutarlı bir bireysel kimlik duygusunu sürdürmenin temel unsurlarından biridir.” (Giddens,2010: 132). Kalipso, sahip olamadığı bedensel uzuvlara kavuştuğunda bedenini eylemsel olarak kullanacak ve böylece doğal kimliğine ulaşacaktır.

Toplumsal cinsiyet “olma” durumuna gelmek zahmetli bir doğallaşma sürecidir, bedensel haz ve uzuvların toplumsal cinsiyetli anlamlar temelinde farklılaştırılmasını gerektirir. Bedenin kimi kısımlarının algılanabilir birer haz odağı haline gelmelerinin nedeni tam da toplumsal cinsiyeti belli olan bir bedenin normatif idealine tekabül ediyor olmalarıdır. Hangi hazların yaşayıp hangilerinin toplumsal cinsiyet normlarının matrisi içinde gerçekleşen kimlik oluşumunun meşrulaştırıcı pratiklerine hizmet edip hangilerinin hizmet etmediğine bağlıdır (Butler, 2010: 139).

Kalipso, yaşadığı gettoda ayrılırken, arkadaşları ona çabuk olması için seslendiğinde Kalipso'nun oturduğu apartmanın dış cephesine yapılan alttan çekimde –mişiz, -müşük, -müşlermiş gibi kabartma ifadeler yer almaktadır. Bu ifadeler arasında Kalipso kadın kıyafetiyle onlara karşılık verince; arkadaşları, “Bu kılıkla mı? Delirdin herhalde!” şeklinde tepki gösterirler. Arkadaşlarının tepkisine karşılık, gerek Kalipso'nun cevabı gerekse kabartmaların yer aldığı bu çerçevede, normallerin hayatı içerisinde kendileri olamayıp farklı rolleri oynamak durumunda olanların oluşlarını ve aynı davranış şekillerini

tekrarlamalarını bir problemmiş gibi algılayanlar için tepki niteliğindedir. Nitekim “Bu kadın bu sahneyi böyle terk eder.” ifadesini kullanarak evden çıkar. Bu sırada Türk komşusuyla karşılaşır ve kıyafeti, komşusu tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Komşusu, “Daha buraya geldiğin gün anlamıştım, sende bir bozukluk olduğunu” dediğinde Kalipso, “Bu dünya erkeklerin dünyası eğer kadınlık onurunu koruyacaksan, başka yolu yok erkek ayağına yatacaksın.” şeklinde karşılık verir. “Kadın bedeninin cazibe ve ayartma gücünün bir bileşkesi olduğu hem kadınlar hem de erkekler tarafından, herkes tarafından bilinip kabullenilir.” (Bourdieu, 2014: 45). Yani Kalipso yıllarca gerçek kimliğini erkek kıyafetiyle gizlemek zorunda kaldığını söyler. Ona göre erkek kıyafetinde olması kadınlık onurunu ve gururunu korumak, komşularının azgın kocalarından kurtulmak adına geliştirdiği bir önlemdir. Kalipso, fallus olmasına rağmen, fallusmuş gibi davranan kadın söylemini yeniden ele alarak, aslında muhtaç olan kadının erkek performansı ile korunduğunu, bu yüzden yıllarca erkekmiş gibi davrandığını ve artık fallustan sıyrılıp fallusmuş gibi davranarak kadınlığını doğallaştırdığını belirtmektedir. Kalipso, Simone de Beauvoir’ın “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” görüşünü desteklercesine tek arzusu gerçek bir kadın olmak iken, Lola travesti olarak kalma kararlılığını göstermektedir. Lola’nın bu tavrı, “İrigaray’ın kadının aslında ona atfedilen cinsiyet olmadığı, daha ziyade bir kez daha ötekilik kılıfına bürünmüş eril cinsiyet olduğu (Butler, 2010)” düşüncesini onaylayarak, Kalipso’nun özlemini kurduğu “kadınlığın performatif bir öykünmeden başka bir şey olmadığını göstermektedir.” (Kılıçbay, 2011:74).

Filmdeki eşcinselliğin diğer bir noktası Murat’tır. Osman’ın sert ve baskın tutumuna karşı, Murat’ın performansı cinsel kimliğin başkası tarafından şekillendirilemeyen, kişinin kendi isteği doğrultusunda yapılanan bir inşa olduğunu göstermektedir. Murat ve Osman arasındaki jenerasyon farkı göz önünde

bulundurulduğunda Murat, kendi kimliğine dair kişisel özgürlüğünü yaşamaya daha yatkındır. Kendi bireysel kimliğinin farkındadır, yani kendinin bilincindedir. Her ne kadar annesi tarafından yıkansa da, evde annesinin yaptığı işlere ortak olsa da istediğini yaşamaktan vazgeçmez. Murat, Lola'yı gördükten sonra fark ettiği eşcinsel hayatın muğlaklığı yavaş yavaş netleşir. Murat'ın Bili'yle tanışması bu hayatın kapılarını Murat'a biraz daha açar. Bili, Murat'ın açlığını kullanarak, ona yeraltındaki bir tuvalette yabancı bir adamla para karşılığında oral seks yaptırır. Bu sırada kamera, yakın planda yavaş yavaş kendinden geçen Murat'ın yüzüne odaklanır. Oral seks yapan kişi, Murat'a adını sorduğunda Tommiks yanıtını alır. Vahşi Batı'yı, kanun kaçaklarını ve sert bir erkeği imleyen Billy the Kid'den esinlenen Bili'nin adı gibi, Murat da bebek yüzlü güçlü Tommiks'in adını alır. Murat'ın karşı koymadığı ve para kazandığı bu eylem, Lola'nın kardeşi olduğu an değişime uğrar. Murat'ın, Lola'nın kardeşi olduğunu öğrendikten sonra Bili, Murat'a anal bekâretini kaybetmemesini öğütleyerek erkekliğini nasıl koruyacağını anlatır. Murat'a “Erkek erkektir, delik ise delik, seni sikkelerine sakın izin verme, sakın delik olma, kestaneyi çizdirme tamam mı?” der. Böylece, gerçek bir erkeğin nasıl olması gerektiği konusunda tavsiyede bulunurken eril söylem aracılığıyla eşcinselliği ötekileştirir.

Eşcinsellik, bir “yönetici toplumsal mantık” olarak heteroseksüelliğin ve kurumların itinayla çizilmiş, heteroseksüelliği “asıl”, “normal” ve “sağlıklı” sayan, diğer cinsel yönelimleri ya cezalandırılacak, tedavi edilecek, en iyi ihtimalle de gizlenecek bir “sapkınlık” olarak görür (Özbay,2013:200).

Bili, bir taraftan Lola'yı kadın haline getirmek isterken, diğer taraftan Murat'a bu şekilde akıl verir. Bili, eşcinsel hayattaki aktiflik durumunu erkek baskınlığının bir özelliği gibi görmekte ve pasif olmadığı sürece erkekliğini koruyabileceğini ifade etmektedir. “Riviere'nin de belirttiği gibi homoseksüel erkekler, homoseksüelliklerine

karşı bir savunma olarak heteroseksüelliklerini abartmışlardır.” (Butler,2010). Bili de bu bağlamda birden fazla kimlik sahibidir. Bir kimliği, erkeklere para karşılığı oral seks yaptıran maço bir jigolo olarak Lola'nın sevgilisiyken, diğeri ise yukarıda da belirtildiği gibi bağlı bulunduğu cemaate uygun davranan kimliğidir. Bili, cemaatin üyeleri karşısında normal davranarak bu kimliğinin tutarlı devamlılığını sağlar. “Goffman'ın “normal görünme” adını verdiği şey, rutin etkileşim ortamlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Normal görünmek, ortamın istikrarını kontrol ederken mevcut etkinliği sınırlı düzeyde dikkatle sürdürmenin tehlikesiz ve emin olması anlamına gelmektedir.” (Goffmann'dan akt. Giddens, 2010:81-82).

Kalipso, Lola'nın ölümünden sonra Murat'a gerçeği anlatır. Lola'nın gey olduğunu öğrenen ağabeyi Osman, kardeşine tecavüz etmiştir. Bir gün canına tak eden Lola, evde kırmızı peruğu takıp Osman'ı utandıracağını düşünür; fakat evden kovulur. Murat, Lola'nın hayatını değiştiren kırmızı peruğu yine ağabeyinin yaşamına son veren gerçeği bulmak için takar. Murat'ın gerçekliği ortaya çıkarmak için “drag”i performe etmesi Bili'nin kurgusundan ibarettir. Butler da “drag”in toplumsal cinsiyetlerin mal edildiği, tiyatrolaştırıldığı, giyildiği ve ortaya çıkarıldığı bayağı/gündelik bir yol olduğunu vurgular. Murat, neo-nazi çetesini avına düşürmek için ağabeyinin sahne kıyafetlerini giyerek bedenini yeniden stilize eder, cinsel kimliğinin doğal görüntüsünde oynama yaparak karşı cinsin doğal bir görüntüsünü yakalamaya çalışır. Lola, Kalipso ve Şehrazat da gösterilerinde Türk kadınına ait başörtü ve hırkayı kullanarak, kadınlığın doğallığını ve etnikliğin normlarını alt üst ederek, toplumsal cinsiyet için geçerli olan kadınlığın ve erkekliğin performatif ve öykünmecî yönünü ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu sahne, Alman toplumundaki ötekileştirilen göçmen Türklerin temsilidir. “Lola ve arkadaşlarının gösterisi hem baskın cinsiyet değerleriyle hem de üstün kültüre ve onun

altında kalan göçmen kültürüne dayalı olan etnik özdeşleşmeyle ilgili olan aynı duruştan faydalanır (Yaren, 2009:301).” Avı olarak gördüğü Nazi gençlerinin dikkatini çeken Bili, Lola’nın yerine geçen Murat’ı yem olarak sunar. Murat’ın peşine düşen gençlerin birini hadım eder. Bu şekilde eril niteliği edilgin hale getirir. Lola için kan dökülmesi gerektiğine inanan Bili, vücudunun her yanına bulaşan düşmanın kanının yaratıcı gücü sayesinde diğer iki gencin peşine düşer. Gün ışığından yararlanılan sahnelerde görüntü, kanın kırmızısıyla renklenir. Bili, bu sahnelerde suskundur, sadece öldürme eylemine odaklanmıştır. Kendisi de yaralanan Bili, diğer genci de öldürür. Ağır yaralanan Bili, kendini boşluğa bırakır ve arkadan gelen su sesinden nehre düştüğü anlaşılır. Lola da nehrin içinde bulunmuştur. Suda ölüm, Lola ve Bili için arındırıcı bir form kazanır. Günahkar olan ölen karakterler değil de onların yaşamını karartanlardır. Tuvalette, çetenin sağ kalan üyesiyle konuşan Murat, katillerin onlar olmadığını öğrenir ve sabah Lola’nın kıyafetleriyle eve döner, ağabeyi Osman’ın karşısına çıkar. Yüzleşme anında kıyafetleri çıkararak Murat, heteroseksüel bir görüntüye kavuşur. Kimlik, filmde insanların giyip çıkarabildiği giysi gibidir. Karakterler, nasıl hissettiklerini topluma istedikleri gibi göstererek kendi var oluşlarını inşa eder. Lola, peruğunu takıp kadın giysileri giyince karşımıza kadın olarak çıkar. Kabaredeki Şehrazat ertesi gün erkek kıyafetiyle dolaşır. Kutluğ Ataman kimlik üstüne düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

Bu kimlik denilen şeyin aslında bir travestinin makyajı gibi ya da herhangi birinin makyajı gibi ya da giydiğimiz bir kıyafet gibi yapılan, dikilen bir şey olduğunu düşünürdüm. Neşe Yaşın’ın çok güzel bir sözü var 1 artı 1’de. “Kimlik sana giydirilen bir cekettir, sana ait bir şey değildir.”... Birdenbire bu kimlik denen şeyin aslında nasıl böyle likit, değişik formlar alabilecek, nasıl böyle suyun değişik şişeler içinde değişik formlar alması gibi bir şey olabileceğini hissettim.” (Çalıkoglu, 2005:72).

Katilin, oğlu Osman olduğunu öğrenen annesi, Osman'a tokat attıktan sonra evi terk eder. Sokakta başörtüsünü çıkartır ve yere fırlatır. Murat annesinin peşinden giderken annesinin fırlatıp attığı yerdeki başörtüsünü alır. Murat'ın, Türk kadınının aynı zamanda ideolojik simgesi olan başörtüsünü alması kendi milli kimliğinin devam ettirdiğinin de göstergesidir. “Bir milletin üyesi olan insanlar duygusal olarak bazı simgeleri, değerleri, inançları ve gelenekleri içselleştirebilir ve onları kendilerinin bir parçası olarak değerlendirebilirler. Bireylerin kimliklerini inşa ederken topraklarına, dillerine, simgelerine ve inançlarına yaptıkları duygusal yüklemeler, milliyetçiliğin yeniden üretilmesini ve yayılmasını kolaylaştırırlar.” (Gökalp, 2007: 292). Kutluğ Ataman'ın vermek istediği kimlik anlayışıyla paralellik gösterir. Ataman, kimliklerin değişkenliğini vurgulamak istercesine kimliklere odaklanır. “Benim gerçekleştirdiğim işlerde aşırı bir kurgulama söz konusu çünkü bir şeye dikkati çekiyor.” (Çalıköğlü, 2005: 70).

Ayrıca film boyunca Kalipso ve Şehrazat, Almanya'da yaşamalarına rağmen Türkçe konuşur. “Dil, kültürün anahtarıdır. Bu anahtar olmadıkça kültür kapalı kalır.” (Uygur,1996:86). Onların bu tavırları kendi kültürlerini ve milli kimliklerini devam ettirmek istediklerinin göstergesidir. “Milli kimlik, dil ve söylem içinde tarif edilen ve kurulan, (sürekli) inşa edilen ve öğretilen bir şeydir. Bununla birlikte, insan özünün/doğasının sanki birer parçasıymış gibi görülür.” (Gökalp, 2007:296).

Çağımızın en ağır basan özelliği, tüm insanları bir bakıma göçmen ya da azınlık haline getirmek değil mi? Hepimiz köklerimizden dayandığı topraklara hiç benzemeyen bir evrende yaşamaya zorlanıyoruz; hepimiz başka diller, başka ağızlar, başka işaretler öğrenmek zorundayız; hepimiz çocukluğumuzdan beri hayal ettiğimiz biçimiyle kimliğimizin tehdit altında olduğu izlenimine kapılıyoruz (Maaoluf,2009:35).

Kimliğinden ötürü homofobik abisi tarafından öldürülen Lola, heteronormatif yapı içerisinde benimsenmeyen ötekinin temsilidir. Film, ötekileştirme üzerinden giderek Almanya’da yaşayan Türklerin yaşam zorluklarını, Türklere karşı nefret söylemlerini ve toplumsal sınıf gibi birçok kavramı ele almıştır. Kutluğ Ataman, “Lola Bilidikid”den sonra “Peruk Takan Kadınlar” adlı video çalışmasında da peruk aracılığıyla kendi kimliklerimizi değiştirerek nasıl yeniden inşa edebileceğimizi gösterecektir.

III.3. İki Genç Kız

Filmin Konusu:

Perihan Mağden’in “İki Genç Kızın Romanı”ndan sinemaya uyarlanan filmde, Handan (Vildan Atasever) ve Behiye (Feride Çetin) tesadüfen tanışan ve tanıştıkları anda sıkı fıkı dost olan iki genç kızdır. Behiye; akıllı, üniversitede okuyan, sert, çevresine karşı öfkeli bir kızdır. Handan ise güzelliğiyle dikkat çeken, sıcak, sevgi dolu bir kızdır. İstanbul’un farklı bölgelerinde yaşayan ve farklı sosyal sınıflardan gelen Handan ve Behiye, hayatlarını değiştirmek istemektedirler.

Handan’ın annesi Leman, otuz beş yaşlarında güzel, alımlı bir kadındır. Kocası yıllar önce evi terk edip Avustralya’ya gitmiştir. Kendisine ve kızına bakmak için metreslik yaparak geçinmektedir. Leman, kendi yaşamlarına bir anda giren Behiye’yi başta önemsemez ama Handan’ın Leman’dan gittikçe etkilendiğini gördükçe bu durum onu rahatsız eder. Kendilerine ortak alan yaratıp daha çok paylaşımda bulunmak adına Behiye, evden kaçarak Handanlara taşınır. Leman için asıl sıkıntı bu süreçle başlar. Behiye’yi Handan’dan kıskanmaya başlayan Leman, bu arkadaşlığı kendince engellemeye çalışır. Birlikte yaşamaya başlayan Behiye ve Handan için hayat keyifli hale gelir. Handan,

kendisini ve annesini seneler önce terk ederek Avustralya'ya taşınan babasının yanına gitmek ister. Asi tavırlarıyla dikkatleri üzerine çekmeye çalışan ve dar gelirli bir ailenin kızı olan Behiye de kendisine bir yol arkadaşı bulduğunu düşünerek Handan'a yardım eder; fakat Handan, birlikte başladıkları planı tek başına devam ettirme kararı alır. Behiye'yi bulan ailesi, onu eve kapatarak cezalandırır. İki genç kızın yolları bu şekilde ayrılır.

Filmin Analizi:

Film, arabada sevişmekte olan bir çiftle başlar. Kadın, kendini kurtarmaya çalışırken erkek, tecavüzü andıran hareketlerle kesik kesik soluyup kadına saldırarak, kadını öpmeye çalışmaktadır. Erkek, kadının üzerine abanmıştır. Karşı açıda yakın planda çekilen kadın, kurtulmaya çalışmakta; adamdan, kızının dershanesi için para istemektedir. Erkek, kadını kısa cevaplarla geçiştirir, kadının kafasını zorla penisine doğru bastırır. Kadın çerçeveden çıkınca; kamera, kendinden geçmiş bir şekilde inleyen erkeği yakın çekime alır. Erkeğin inleme sesinden başka bir şey yoktur. Aralarındaki diyalogdan ve bu sahnelerden kadının, hayat kadını olduğu filmin en başında anlaşılır. Leman, kızının daha iyi bir eğitim alıp üniversiteyi kazanması için hayat kadınlığı yapmaktadır. Evine girmeye çalışırken kapıyı açmakta zorlanan Leman, kapıyı açamaz ve karanlıkta kalır. Karanlıkta ağlarken bir sigara yakar. Bu karanlık sahnede görülen tek şey sigaradaki kırmızılıktır. Bu kırmızılığın ardından kesmeyle kırmızı bir saça geçilir. Bu kırmızı saç Behiye'nindir. Bu arada arka planda kırılan tabak sesleri gelir ve uyumakta olan Behiye bu sesle irkilir, kalkar. Leman'ın ağladığı karanlık gece, Behiye'nin sabahına bağlanır. Bu şekilde gerilimin olacağına dair anlatısal bir bakış açısı filmin başında yaratılmaktadır. Behiye'nin, annesiyle olan diyalogları da Behiye'nin annesini azarlamasıyla başlar. Behiye tarafından

sürekli ağlayan suçlu anne rolüyle nitelendirilen böylece silik bir anne profili çizen Behiye'nin annesi, tabakların elinden kaydığını, kendi haline üzülüğünü söyler. Kadının mekânı olan mutfakta gösterilen anne, kızını da bu mekâna çekmeye çalışmaktadır. “Kati cinsiyetçi iş bölümünün simgeleştiği mutfak, adeta kadın başarısının sesini kısıyan, erillikle özdeşleştirilen başarının, kadında üzerine kapatan eril bir örtü gibidir.” (Akgül, 2011:102). Behiye'nin annesi, kendini acındırarak, kızına istediklerini yaptırma yoluna gider. Bu arada “Ağabeyine bir şey söyleme olur mu?” diyerek izole dünyasında kısılıp kalan ve erkeğin sahip olduğu gücü vurgulayan çaresiz kadını gözler önüne serer. Filmin başındaki iki kadın da bu söylem için biçilmiş kaftandır. Farklı sınıftan iki kadını bir araya getirerek, kadınların konumunu, erkek egemen kültürde ezilen taraf olarak vurgular. Birincisi cinsel obje olan ve erkeğin ihtiyacını kısa süreli olsa da gideren kadın, diğeri ise mutfakta bir kadındır. İki kadın da “anne”dir; her iki kadın da önemi olmayan mesleklerde çalışmaktadır. Leman'ın ve Behiye'nin annesinin, toplumsal var oluşlarının doğrudan annelik kimliğine bağlandığı dikkat çekmektedir. Tanıl Bora da kadın kimliğinin “kutsal annelik” ile kötü yola düşen “iffetsiz kadın” arasında bir sarkaç gibi salındığını (Bora, 2005) dile getirir. Behiye, her ne kadar gerek görüntüsüyle gerekse davranışlarıyla aykırı bir kız profili çizse de evde kıyıyı köşeyi temizleyen ev kadını rolünü üstlenir. Bu noktada annesinin ev işleri konusundaki bilinçli beceriksizliğiyle tüm ev işlerini öğrenerek kadınlık görevlerini yerine getirir. Kırmızı saçlarına ve bulaşık yıkarken ağzındaki sigaraya rağmen, ev işlerini yapan bir kadın görevi gören Behiye'yle izleyici arasında bir bağ kurulur. Behiye, titreyen el kamerasıyla ev işlerini yaparken yakın çekimde verilir. Evin çerçeveye yansıyan tasarımından, mobilyalardan, camı silerken görünen manzaradan yoksul bir mahallede oturdukları anlaşılır. Bu sırada fonda çalan metal müzik tepkiseldir ve izleyicinin kafasında Behiye'nin sesi olarak dönüşmeye başlar. Diğer taraftan Behiye,

kadınının bu rolünü içselleştirmiştir. “Kadınlığın tanımı önceden belirlenmiş ve onu, evin kapalı alanı içine yerleştiren bu işlevin, kadın tarafından içselleştirilmesini ve yerine getirmesini sağlayacak biçimde yapılmaktadır.” (Abisel, 2005:297). Her şeye rağmen ailesinde gördüğü kadın yani annesi ve annesinin yaşamı, Behiye’nin kendi kimliğini kurgulamasında kısıtlayıcı bir durum oluşturmamıştır. Aksine Behiye, annesi gibi sürekli kendini suçlayan, silik bir kişilik olmak istemez, cinsiyetinin kaderini kabullenmez ve bu yüzden farklı bir kimlik kurgulamak ister. Toplumsal olarak kodlanan kadınlığa dair temizlik, ev işleri gibi eylemleri evde devam ettiren Behiye, dışarı çıktığında toplumsal kalıp yargılarla uyuşmayan daha bağımsız bir görüntü çizer. Güzel ve uygun olan anlamına gelen adını reddedercesine davranan Behiye’nin aykırılığı, özel olarak kurulan sahnelerde görüntülenir. Kitapçıdan kitap çalar. Çaldığı kitap da birey ile doğa, birey ile toplum arasındaki gerilimi yansıtan Moby Dick’tir. Behiye de Moby Dick’teki birey ile toplum arasındaki gerilimi yansıtırcasına otobüs şoförüne diklenir, taksi şoförüne bıçak çeker, evde ağabeyine karşı çıkar ve erkek egemenliğini yansıtacak şekilde konuşur. Topluma uyum gösterip onun bir parçası olmaz. Kısaca toplumsal cinsiyet bağlamında kadına biçilen rolün sınırlarını aşar. “Uygun davranışlar içindeki kadınlar ve “uygun” giysileri, topluluğun sınırlarını gösteren çizgiyi somutlaştırmaktadır.” (Yuval- Davis, 2003: 95). Her şeye rağmen onun kırmızı saçları ve farklı duruşu, kadının asli görevi olarak nitelendirilen temizlik başta olmak üzere yemek yapmasını ve diğer ev işlerini engellemez. “Kadınlar bir yandan tarihin ve toplumun ‘nesnesi’, bir yandan da esas ‘özneleri’dir” diyen Lefebvre bu durumu şöyle tasvir etmektedir:

Gündelik hayatın ağırlığı kadınların üzerindedir. Kadınlar var olan durumu tersine çevirerek gündelik hayattan bir çıkar sağlayabilirler; ancak her durumda bu yükü taşımaya devam ederler. Birçok kadın bu ağırlığın içinde tutsak kalır. Kimileri için düşünmek kaçmak demektir;

artık görmemektir, çamura battığını unutmaktır, onları dibe çeken yapışkan kütleyi artık algılamamaktır. Kadınların ikameleri vardır; kadının kendisi bir ikamedir. Erkeklerden, insanlık durumundan, hayattan, tanrılardan ve Tanrı'dan şikayetçidirler. Ancak hep ıskalarlar. Kadınlar gündelik içinde hem öznedirler, hem de gündelik hayatın kurbanıdır; dolayısıyla nesnedirler, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.); üstelik, ikamelerin çoğalması kadınların aleyhinedir. Kadın aynı zamanda hem alıcı hem de tüketicidir; hem metadır, hem de metanın simgesidir (reklamlardaki çıplak beden ve gülümsemedir). Gündelik hayat içindeki durumlarının belirsizliği (ki bu da gündelikliğin ve modernliğin parçasıdır), anlamaya giden yolu onlara kapatır .(Lefebvre,1998:90).

Ortak arkadaşları Çiğdem, Behiye'yi Handan'la tanıştırdığında Handan, Çiğdem için dünyadan haberi olmayan, boş, şımarık birisidir. Nitekim Handan filmde çerçeveye ilk girdiğinde geç kalkan, çocuk taklidi yaparak annesinin kucağına oturan, kahvaltısını annesinden bekleyen biri olarak verilir. Akıllı, aykırı Behiye için durum değişir. Çiğdem'in Handan'ı küçük görmesi ve onunla dalga geçmesi üzerine Behiye, Çiğdem'i bozma pahasına Handan'a destek çıkar. Söz, ekşili köfteye dayandığında aralarındaki tüm sınırlar kalkar, hemen kaynaşırlar. Kadınları yakınlaştıran yine kadınların mekânı mutfak işi olur. “Erkeklerin bilgisinden uzak tutulan sırların, kadınlar arası iletişimin mekânıdır mutfak.” (Akgül,2011:102). Behiye'nin farklılığı, arkadaşı Çiğdem'in normalleştirilmesiyle daha da vurgulanır. Çiğdem; evli, kocasına yemek yapmayı dert edinen kısaca hayatındaki amacı ve davranışları açısından rolünü benimsemiş bir kadındır. Bu şekilde Çiğdem'in aileye karşı sorumluluğu vurgulanarak toplumsal ev kadını kimliği vurgulanır. Filmde bu karşıtlıklar sadece Çiğdem ve Behiye arasında değildir. Leman, hayatını metreslik yaparak kazanmaktayken, Behiye'nin annesi terzidir. “Kadınların, ailenin çıkarları için çalışmaları, bu kadınların iyi hayat tercihleri için bir basamak olarak değil, bir zorunluluk halidir.” (Köker, 1994:144). Geleneksel kadın mesleğini sürdüren

Behiye'nin annesi, idealleştirilmiş ev kadını tiplmesiyle yukarıda Çiğdem için de bahsedilen ev kadını kimliğiyle vurgulanırken, Leman toplumsal konumu bakımından ötekileştirilmiş kadın tiplmesiyle öne çıkar. Elinde sigarayla gezen Leman, sürekli makyajlı ve bakımlı haliyle, metresi olduğu erkekten maddi beklenti içindedir. Evde yiyecekleri bir şey yoktur, yemek çözümü pizza ya da marketten verilen siparişlerdir. İçinde bulunduğu durumu, kızıyla diyalogu sırasında “Bu evde bütün pis işleri Leman yapar.” diyerek özetler. “Bu noktadan bakıldığında kadın, kendi çıkarını koruyan birey olarak kabul görmez.” (Köker, 1994:145).

Behiye, Çiğdem'e bakmak için gittiği bir günde Handan'ı dershanede görür. Dershanenin gereksiz olduğunu belirten Behiye, istersen ben sana öğretirim, diyerek yeni tanıştığı Handan için çaba harcamayı göze alır, Handan da Behiye'ye inanır. Dershanede geçen diyalog eşcinsel bir ilişkiyi sezdirir niteliktedir. Aralarındaki diyaloglar, omuz plan ya da baş planla çekildiğinden karakterlerin yüz ifadelerindeki ayrıntı bu sezgiyi daha da kuvvetlendirir. Behiye'nin “Biraz yürüylim mi?” teklifini Handan büyük bir sevinçle kabul eder. Film buradan, Handan'ın elindeki biralarla ikilinin Boğaz kıyısındaki yürüyüşüne geçer. Boydan çekimde kamera, ona bakan erkeklere gülümseyen Handan'ı alır. Bu plandan sonraki çerçevede kamera, deniz kenarında oturan ikiliyi omuz ve baş planlarla yan yana gösterir, daha çok arka planda verir. İkilinin bir çift olarak algılanmasına fırsat verecek bir alan yaratır. Çerçeveye başka kimse girmez. Eğitimden, ilişkiden söz edip, küçük çocuklar gibi şakalaşırlar. Behiye, Handan'ın uğruna eğitimini umursamaz ve zamanının büyük çoğunu Handan'la geçirmeye başlar. Egemen kültür değerlerine aykırı davranan Behiye, topluma uyum sağlayamadığı için kendini hep dışlanmış ve yalnız hisseder. Bu yalnızlığını Handan'la unuttur. Kısa sürede hemcinsler arası arkadaşlık ve dayanışma başlar.

Filmde anne figürü sadece kızının isteklerini yerine getiren destekleyici bir figür gibi görünür. Leman, kızıyla bir arkadaş gibi anlaştığını düşünür ve bunu her fırsatta dile getirir. Handan'ın istediği ise sadece bir arkadaştır. Handan'ın “Yalnız kalmaktan sıkıldım.” cümlesi karşısında, “Ben yetmiyor muyum?” dediğinde aldığı cevap “Ama sen annemsin!” olur. Filmin en başında kızı için metreslik yaptığı vurgulanan ve bu şekilde yüceltilen annelik kimliği anne kız arasındaki ilişkide yetersiz kalır. Evine taşınmasını istediği Behiye'yi, kendisi için hem iyi bir arkadaş hem de iyi bir anne olarak görür. Behiye, toplumda kadına biçilen ikincil ve geleneksel kadın rolüne karşıdır. Bu yüzden de aile içinde olmak üzere toplumsal yaşamda da erkeklere karşı tepkilidir. Filmde Behiye, kadınsal zeminde sıra dışı, duruşu olan kadın karakter olarak gösterilmiştir; tepkisinin tek kaynağı kadınlıktır; ama bu duruşunun çok da farkında değildir; çünkü arkadaşı Çiğdem'e, Handanlara taşınma kararını açıklarken, Çiğdem, “Onlar bizim gibi insanlar değil” dediğinde Behiye “Benim istediğim de budur belki. Bildiğim hiçbir şeye benzemesin, görüp yaşadığım hiçbir şeye. Şöyle dağ havası gibi” diyerek kendi yaşayıp büyüdüğü ailesini ve değerlerini bir tarafa bırakır, böylece kendini yani kimliğini keşfetme sürecini karşı yaşamda devam ettirmeye karar verir. Ait olduğu sınıf yüzünden yaşadığı sıkıntı ve ailesindeki sıkıntılar eklenince kendisi için kimlik oluşturmak daha da zorlaşır. Handan “Süper bir yer biliyorum” dediğinde gittikleri yer Akmerkez'dir. Akmerkez çekimlerinde kullanılan beyaz ışık, hareketli ortama rağmen izleyiciye mekânın duygusuzluğunu verir; ama Handan, bu mekânda çok mutludur. Filmde İstanbul'u yansıtan mekânlar çerçeveye girmez; İstanbul sadece alışveriş merkezleri, mahalleriyle yansıtılır. İstanbul, belli bir kimliği olmayan tüketim mekânı olarak verilir.

Judith Halberstam, “Queer Zamansallığı ve Postmodern Coğrafyalar” adlı makalesinde queer zaman ve queer mekan kavramlarını ortaya atar. Queer zaman, normatif olmayan bir

zamansallığa, zaman kurgusuna göndermede bulunur. Bu alternatif zamansallık, geleceğin, evlilik, üreme, aile gibi heteronormatif belirleyenlerin dışında tahayyül edilebilmesine izin verir. Queer mekan da alışlagelmiş tanımların ve düzenlemelerin dışında kalan bir mekan tanımıyla ilişkilendirilebilir. Halberstam'ın queer olanı cinsel kimlikten ayıran bu kavramsallaştırması, queer'i kimlik perspektifinden uzaklaştırıp deneyimlere, bir yaşam şekline doğru kaydırma amacını taşır (Güçlü, 2012:432).”

Behiye ve Handan'ın zaman/meکان algısı tamamıyla queer zaman ve queer meکان kavramlarına uygundur. Her ikisi de kendi zamanlarını kendisi yaratır. Okulun havuzunda kimse yokken geçirdikleri ya da İstanbul'u, alışveriş merkezleriyle ve sokaklarıyla eğlence mekânı gibi algılayıp bu yönde yaşadıkları zaman dilimi ve mekânlar sadece kendilerine aittir.

Behiye, Handanlara giderken ağabeyi Tufan'dan çaldığı parayla kendisine siyah bir deri ceketle, bıçak alır. Ardından da bir dükkânın karşısında yeni aldığı eşyalarla bir vitrinin camında bu yeni görüntüsünü izler. Halbuki dahil olmak istediği yaşam bu görüntüsünden uzak, marka düşkünü, gerçeklikleri zengin bir yaşam olan insanlardır. Handan'ın erkek arkadaşı, Behiye'nin oturduğu semtin adını bile bilmez. Behiye onlardan gerek sınıf gerekse meکان açısından uzaktır. Kendi kimlik kurgusunu, üst tabakaya ait insanları işe yaramaz kılarak, küfrederek kısaca değersizleştirerek gerçekleştirir.

Leman, başta Behiye'nin bir süre onlarla yaşama fikrini benimsemez; çünkü Leman da kızın saçlarının rengini gördün mü? şeklinde tepki verir. “İnsanlar arası iletişimi tıkayan veya saptıran etmenlerden biri, bireyin kendine ilişkin imgesiyle diğerlerinin ona ilişkin imgeleri arasındaki fark ya da mesafedir.” (Bilgin, 2007: 86). Ağabeyi Tufan gibi Leman da onu kırmızı saçlarıyla damgalar. “Damgalama olgusunda, kişinin toplumda aşağı, düşük mertebesini görünür kılan fiziksel işaretlerin, vücudu, bir sosyal temsile dönüşümü görülür.” (Moscovici'den akt. Bilgin, 2007: 72). Önyargıyla yaklaşan Leman, Behiye'yi ötekileştirir. “Damga olumsuz kişilik özelliklerine ve stereotiplere bağlanan ve

kişilerin statüsünü alçaltan, onları özel bir grup haline sokan bir özelliktir. Bunun sonucu, kötü şöhretli “onlar” ve normal olan “biz” ayrımı doğmaktadır.” (Bilgin, 2007: 72). “ Son zamanlarda giderek önemli bir kaygı konusu haline gelen vücut ya da beden imajı, kimliğin önemli bir bileşeni ve hatta başlı başına bir kimlik olmuştur.” (Bilgin, 1996: 101).

Evlerinde sadece bir kez yemek pişer ve kameranın yakın çekimiyle, Handan ve tencere aynı çerçeveye girer. Yemeği pişiren de Behiye’dir. Annesine, yemeğin tadına bakması için tavsiyede bulunurken “İkinizi de bir araya koyunca mükemmel bir anne oluyor.” diyerek Leman’ın eksikliğini dile getirir, bu söylem Leman’ı rahatsız eder. Kadın karakterin toplumsal açıdan var oluşunun anneliğe bağlanması gibi, cinsel var oluşu da bakireliğe bağlanmaktadır. Behiye, insanların bakire kızlara temiz, saf, pamuk prenses yakıştırmalarını iğrenç olarak nitelendirir ve bana uymaz, der. “Kadın için bakire olmak namuslu olmanın bir göstergesi iken, erkek için bakir olmak özel bir anlam taşımamaktadır. Bu ataerkil aile yapısının kadına ve erkeğe bir öğretisidir.” (Çevik, Tapucu ve Aksoy 2003:82). “Akıl sahibi olmayı, bilgiyi, rasyonelliği ve düzeni kamusal alanda temsil eden erkek, bedeniyle de bu görünüme eşlik eder.” (Nazlı,2006:14). “Bedensizleşen erkek, akışkanlığı olmayan (kanamayan) düzgün işleyen, normal bir bedeni simgelerken, kadın, bu kurgunun karşısında ötekileşerek adeta anormalliği temsil etmektedir.” (Kaylı, 2010: 48). Nitekim havuzda Handan’dan adet kanı geldiğinde Handan utanır, panik yapar. Behiye bu durumun normal olduğunu söyler ve bunu göstermek istercesine kanı alıp yüzüne sürer, kendini Mohikanların sonuncusu ilan edip Handan’ı kovalamaya başlar ve böylece durumun anormalliğini sıradanlaştırır.

Irigaray’ın “Akışkanların Mekaniği” adlı yazısında da belirttiği gibi (Ce sexe qui n’en est pas un’un içinde) eril rasyonalite ile katıların mekaniği arasında bir suç ortaklığı var. Akışkanlar

ise kendini sınırlarla çevirmiş katı statik kimlikleri zorlar, biri ile öteki arasındaki sınırların sorgulanmasını beraberinde getirir. Eril söylem kadın bedenini denetlenemeyen, kabına sığmayan, güzergâhı önceden kestirilemeyen tehlikeli bir akışkanlar alanı olarak tanımlar ve bu “türbülansı”, “taşkınlığı” katılara ait prensiplerle sınırlandırmaya çalışır. Bu söylem içinde kadın bedeni yumuşak, geçirgen, sızıntı ve akıntı yapan, dış dünya ile arasına net sınırlar çizememiş bir beden olarak görülür. Ne zaman başlayacağı kestirilemeyen âdet kanaması, cenini çevreleyen sıvılar, doğum sırasında boşalan sular bir tekinsizlik, bir düşkünlük kaynağı olup çıkar (Çabuklu, 2004: 154).

Behiye'nin başta ağabeyi olmak üzere erkeklere karşı sert çıkış tavrı, egemen olana direnme stratejisi olarak nitelendirilebilir. Özellikle ağabeyi Tufan'ın söylemleri Behiye'de itici güç oluşturur. Kız kardeşinin üniversitede okuması Tufan için boşunadır, yemek masasında annesinin “ Kardeşin Boğaziçi Üniversitesi'ni kazandı, sen daha lise diplomanı alamadın.” şeklindeki söylemi, kadının kamu yaşamında erkeğin önüne geçebileceğini gösteren bir vurgudur.

Tufan; Behiye için “Örnek Türk kızı” der ve dalga geçer. Behiye'nin saçının rengini hedef alır. Kısaca erkek tarafından kadına karşı ayrımcılık evde başlar. “Evlerimiz genellikle ırkçılığın, cinsiyetçiliğin ve diğer yaralayıcı sosyal pratiklerin yuvasıdır.” (Kaplan 1987:194). Mutfak, ev sembolünün en sıcak yeridir. Aile bireylerinin bir araya geldiği, kutsal ve birleştirici olma özelliği gören yemek masasında, Behiye'nin babasını ve ağabeyini karşı açılarda, Behiye'nin kırmızı saçının ardından görürüz. Kafalar çerçevenin neredeyse yarısını kaplar. Çerçeve de nefes alacak bir taraf yoktur. Tufan, Behiye'ye yüklenir, bu yüklenmeden seyirci de nasiplenir; çünkü aşırı yakın planda Tufan'ın yüzü tamamıyla ekranı kaplar ve masadaki gerilim izleyiciye geçer. “Sosyologlar, başlangıçta ayrımcılığı ırk ve etnik köken bağlamında ele alırken, günümüzde kadına yönelik ayrımcılık çerçevesinde de incelemektedirler.” (Marshall, 1999: 51). “Kadınlar, durumu değiştirmek için uğraşmakta, yasa koyucuları etkilemeye çalışmakta, eğitim düzeylerini

yükseltmekte ve çalışma yaşamında ilerlemelerinin engellenmesine karşı mücadele vermekteler.”(Demirbilek, 2007: 48). Ev ortamında annesinin silikliği de Behiye’yi güçlendirir. “Ben pişirdim, sofraya ben koydum. Daha ne istiyorsunuz artık? ” şeklindeki söylemi ataerkil söylemi hatırlatır. Kadınların birey olarak kendilerini kurma girişimi; istek, ilgi ve çıkarlarını ifade etme biçimiyle ve kendilerine karşı dayatılan ilişki tarzlarını değiştirme biçimiyle bağlantılıdır. “Kadınların kendilerini baskı ve belirlenim altında tutan mekanizmalara karşı çıkışını ancak kişisel olan ile ilişkilendirdiğimizde kadının birey olarak duruşuna erişmek mümkün olabilecektir.” (Köker,1994:152). Behiye, nesne olmaktan kurtulup özne olmayı hedeflemektedir.

Cinsiyet sistemi, toplumun kurucu bir sistemidir. Kadınları, erkekleri, lezbiyen kadınları... belirli biçimlerde yerleştirir, onlarla ötekiler arasındaki ilişkilerin sınırlarını kurar, onları farklı güçlerle ve zaafarla donatır... Bu sistem içinde kadın olmak, her durumda sınırlanmış, erkek karşısında güçsüz kılınmış bir konumda olmak anlamına gelir (Bora, 2004:111).

Behiye, “dişi cinsiyetin eril olanın karşısında bir olmayan özne (Butler, 2010: 57)” olmasını kabul edemez ve kadın kimliğinin kaybının korkusunu erkeklere karşı koruma çabasına girer. Bu yüzden filmdeki erkeklerle normal bir diyalog kurmaktan çok onlara karşı asi tavırla öfkeli ve saldırgan bir tutum sergiler. Bu tavır onu bir süre sonra Handan ve Leman’a karşı standart aile yapısına uygun “evin reisi” konumuna yerleştirir. Handan’ı sınavlara hazırlama teklifinde bulunur, Handan’ı sarkıntılık yapan taksiciye karşı korur, gece yarısı tuvalete kalktığında Leman’ın üstünü örter. İstanbul gibi büyük bir kötülük ortamında kendini Behiye’yle güvende hisseden Handan; eksiklik, kendini koruyamama, seçim yapamama üzerine inşa edilir. Filmdeki zıtlıklardan biri de burada ortaya çıkar. Handan ve Leman, alışveriş merkezlerinde para harcayan, evde yemek yemeyen, dünya dertleri sadece erkekler, para ve kıyafet olan kırılgan yapılara sahipken; Behiye, çevresine nefretini sunan, sert yönünü saklamaktan çekinmeyen, dünyanın

farkında olan, zeki ve yetenekli kadındır. Bu yönüyle Handan'a korumacı bir tavır takınır, Leman'dan bile korumaya kalkar. Handan'ın bahsedilen eksikliklerini gideren yine bir kadındır. Handan'ın babasının eksikliğini yani eril gücün yokluğunu eksik ya da öteki olarak tanımlanan kadın giderir. Diğer taraftan, Behiye'nin huzursuzluğunu bir süreliğine de olsa sakinleştiren ve onun yaşamında belirleyici hale gelen kişi ise Handan olur. Freud'un eş fenomeninden yola çıkarak Handan, Behiye'nin benliğinin hem eşi hem de bölücüsü görevi üstlenir. Behiye'nin arzularının bastırılmış ve olduğundan farklı hale girmiş taraflarının temsilcisidir. Her açıdan tam zıddı olan güzel, şımarık ve daha iyi bir yaşantı peşinde olan Handan, aslında Behiye'nin hem arzuladığı hem de bastırıldığı her şeyin vücuda gelmiş halidir. Behiye, erkeklere olan yaklaşımından dolayı hem kızdığı hem de sevdiği kısaca karmaşık duygular yaşadığı Handan'a karşı büyük ölçüde eş işlevi görmektedir. İkisi arasında giderek daha yoğun hale gelen samimi dayanışma, görüntülerle birlikte dostluk ve sevgi uzantısından çıkarak tanımlanamayan bir hale gelir. Handan ve Behiye'nin okulun havuzuna gizlice girdikleri ve havuzdan çıkıp yan yana yattıkları üst açıdan verilen sahnede, çok kısa süreli alttan çekimde bacaklarının birbirine dolandığı bir kesme yapılır. Bu sahne, ikisi arasındaki belirsiz ilişkiye en net göndermedir.

Filmde hayat kadını olarak tanınan Leman; yatağında tek başına yatarken, boydan çekilen görüntüde ve loş ışığın etkisiyle erotik bir kadına dönüşür. Kamera yataktaki yarı çıplak kadının bedeni üzerinde sabitlenir. Mulvey'in sözcükleriyle “kadınların görünümü *bakılası* olabilmek için güçlü görsel ve erotik etki yaratmak üzere kodlanmıştır.” (akt. Smelik,2008:188). Behiye, Leman'ın üstünü örttükten sonra banyoya gider. Belden çekimde görülen Behiye, aynanın karşısına geçer ve kendisini incelemeye başlar. Üstünü kaldırınca göğüsleri ortaya çıkar. Behiye bu haliyle, çekicilikten yoksun, bol ve bakımsız kıyafetli halini alaşağı eder. Kendi bedenini, kameraya arzulanabilen bir

beden olarak sunar. Behiye'nin bu hali, Leman'ın "Kendine biraz baksan bomba gibi olursun." tavsiyesini hatırlatır çünkü Leman, geçimini sağlamak ve kendini beraber olduğu erkeğe beğendirmek için kusursuz olmak zorundadır. Evlerinde moda endüstrisinin kanalı Fashion TV açıktır, zamanını çoğunlukla alışverişte ve kuaförde geçirmektedir. Arzulanan formu, beraber olduğu ve evin geçimini de sağlayan Şevket'e tabidir.

Aynı anda hem sunulan hem de yasaklanan kadın bedeni sembolik bir müsaitlik göstergesidir. Kadın bedeninin cazibe ve ayartma gücünün bileşkesi olduğu hem kadınlar hem de erkekler tarafından, herkes tarafından bilinip kabullenilir ve kadının bağımlı olduğu erkekleri gururlandırmanın yanı sıra "gösteriş tüketim" etkisine sadece o kişiye özel olma fiyatını da ekleyen seçici bir yasaklama yükümlülüğü de vardır (Bourdieu,2014:45).

Evde çoğunlukla sabahlıkla görülen Leman, eve sipariş için gelen bakkalın çırağında cinsel bir forma dönüşür. Kamera, çırağın, çıplak bedene kayan gözleriyle yetinmez, asansörde masturbasyon yapan çırağın yüzündeki hazza odaklanır ve izleyiciye kadın bedeninin erkekler için fantezi görevi kurduğuna dikkat çeker. Filmin başında kadını cinsel obje olarak gören Şevket Bey'den sonra, bakkal çırağının masturbasyon hali, filmdeki erkeklerin, kadınlara dair fantezilerinin cinsel eyleme dönüşmesini tüm doğallığıyla verir. Filmdeki bütün erkekler Behiye'nin karşısındadır, yani Behiye'ye göre kötüdür. Filmdeki erkekler kötü olmakla birlikte dertsiz tasasız olarak gösterilmiştir. Erkeklerin varlıkları, kadınların yaşantılarının sınırlarını belirlemek amacıyla kullanılmıştır. Behiye ile Handan'ın birkaç günde gelişen dostluğunun yara almasına erkekler neden olur. Onların dostluğunun sınırlarını belirleyen yine eril güçtür. Aralarında cinsel bir ilişki olmaksızın, güçlü duygu ve sevgiye yönelik bir ilişki onları mutluluktan uçururken, bir gün havuz çıkışında Erim ve Burak'la karşılaşırlar. Bu karşılaşmayla kızların ilişkisi değişmeye başlar. Kızları arabalarına alan Erim ve Burak, Handan'a asılarak, onu cinsel bir obje gibi görürler. Bu duruma sinirlenen Behiye arabadan iner, eve

gider. O ana kadar deniz kenarı, alışveriş merkezi gibi kamusal alanlarda beraber olarak gezen ikili ilk kez ayrılır. Eve tek başına gelen Handan, Leman'a babasını sorar. Sonra da Behiye'ye "Galiba Erim'le yatacağım" der. Handan, iktidar konumuna sahip erkeğin varlığını, film boyunca evde hiç erkek görülmeyen eve getirir. Odasına gidip yatağında ağlarken loş ve gölgeli bir ortam yaratılmış, yakın çekim yapılarak ikisi de çerçevede yer almıştır. Behiye'ye göre Handan, daha iyisini hak etmektedir, verdiği tavsiye de "Ona ihtiyacın mı var? Sen kendine yetersin" olur. Ağlayarak Behiye'ye sarılan Handan, korkularını dile getirir ve " Bu evde tek başıma kalmak istemiyorum." der. Behiye "Bir gün gidersek beraber gideriz. İstersen Avustralya'ya bile gideriz." diyerek Handan'ı sakinleştirir. Dershane parasını annesinin trafik kazasını bahane ederek alan Handan, parasını Behiye'nin parasıyla birleştirerek Avustralya'ya gitmek için konsolosluğun sitesine başvururlar. Bu arada fonda çalan Nazan Öncel'in "Otomobil" şarkısı, seyirciyi de kızların yolculuğuna hazırlar. Bu kısa mutluluk Erim'in Handan'ı aramasıyla yine sekteye uğrar. Bir gece Handan, Erim, Behiye, Burak birlikte dışarı çıkar. Şık bir restorana giderler. Behiye, ortamı sevmediğini belli eder, surat asar. Restoran dönüşünde Behiye, meydanadaki fiskiyeli süs havuzuna atlar ve orada çocuklar gibi oynamaya başlar, Handan'ı da yanına çağırır. Handan havuza girmez, ağlamaya başlar. Behiye'ye havuzdan çıkması için yalvarır. Bu yakarışları sırasında Handan, çerçeveye Erim ve Burak'la girer. Handan ve Behiye arasındaki bütünlük bu sahnede parçalanır. Behiye, havuzla kendi dünyasının sınırlarını da çizer. Yine bir önceki havuz sahnesindeki gibi Handan'ın da tereddüt etmeden suya gireceğini düşünür. Behiye, kendi içinde Handan'ın yer aldığı bir yaşam tarzı yaratır. Su, erkeklerle arasındaki çizgidir. Çünkü ilk olarak Handan'la tanışmaları ve kaynaşmaları deniz kenarında olur. Kamera, bu sahnelerde yakın çekimden sadece Handan ve Behiye'yi verir, fonda deniz vardır. Ardından Behiye, Handanlara taşındığı gün

dolabını düzeltirken Handan'ın babasının aldığı bir giysiyi görür, bunun üzerine babasızlık üzerine konuşurlar. Behiye, Handan'ın moralini düzeltmek için havuza götürür. Suda çocuklar gibi eğlenip şarkı söylerler. Kamera, onları havuz kenarında yatay ya da ters olarak verir. Babasından sohbet açılınca, kamera yine deniz kenarındaki gibi onları arkadan çekimde verir. Çerçeve su, Handan ve Behiye vardır. Suyun, Behiye'nin ve Handan'ın erkeklerden ayrı yaşadıkları sadece ikisinin yer aldığı "kurtulmuş" ilişkilerinde ayrı bir yeri vardır.

Behiye havuzda, "Bu dallamalara ihtiyacımız mı var?" diyince erkekler öfkelenir, gitmek isterler. Sudan çıkan Behiye'yi arabasına almak istemeyen Erim, Behiye'yle laf dalaşına girer, sonrasında kimin kime vurduğu anlaşılmayan bir dövüşme sahnesi başlar. Kamera kişilere çok yakındır, yakın çekimde yüzler çerçeveden taşacak gibidir. Gecenin karanlığı, Behiye'nin çılgılığı, kameranın sürekli yer değiştiren hali gerilimi artırır. Bu sahneden sonra çerçeveye, arka koltukta oturan Behiye'nin ıslak, suçlu ifadesini barındıran yüzü girer. Bu sessizlik, evde tekrar bozulur. Eve geldiklerinde Leman, Handan'ın dersane parasını yalan söyleyerek aldığını öğrenmiş ve Handan'a karşı saldırıya geçmiştir. Leman, suçun Behiye'den kaynaklandığını söyler; çünkü filmin başından beri hayattan çok da haberi olmayan Handan, benliğini aramakta ve büyümeye çalışmaktadır. Behiye'yi tanımaya başladıkça kendi hayatını algılaması da değişir. Durumlarını, annesini, geleceklerini sorgulamaya başlayan Handan'la annesi arasında kaçınılmaz bir uyumsuzluk baş gösterir. Leman, kızındaki bu değişimi Behiye'ye bağlar. Handan kendi kimliğini oluşturmaya başladıkça annesiyle arasındaki çatışma artar. Sosyo ekonomik açıdan kendilerini yoksul ötesi olarak nitelendiren Handan bu yüzden mutsuzdur. Öfkesini, annesinin alışverişlerine yönlendirerek geleceklerini sorgular. Kendilerini alt sınıfa koyarak ötekileştirir. Hayatta anne- kız olarak var olmanın zorluğu

yanında öteki olarak görülen bir sınıfın üyesi olmak “Ben kimim?” sorusunun yanıtını zorlaştırır.

Tartışma artmışken sessizliğini sürdüren Behiye, Leman’a “Bunlar senin orospuluk paran. Senin gibi orospu olsa kılın kıpırdamaz değil mi?” diyerek saldırır. Erim’le yaşadıkları kavgadan sonra, evde de böyle bir çıkış yapan Behiye, Handan’ın gözünde değerini kaybeder. Bu noktadan sonra kızların hayatı hep kötüye gider. Behiye’nin önce Handan’ın arkadaşlarına, sonra aynı gece Leman’a saldırmasından sonra Handan, Behiye’den uzaklaşmaya başlar. Behiye’nin bu durumdan kaynaklanan tıkanıklığından ve insanları mutsuz etmesinden dolayı onu tek başına bırakır. Nitekim Avustralya’ya gidişini tek başına planlamaya başlar ve Behiye’yi hiçbir şekilde gelişmelerden haberdar etmez. Anlatının başında “Buradan havaalanını bulsam iyidir.” diyen saf Handan, anlatının sonuna doğru bu işi kendi başına yüklenir. Erkek arkadaşı Erim’le kendi isteği doğrultusunda yatar. Bu sahnelerde yüzündeki ifade, düşlediği deneyimden uzak olduğunu gösterir. Daha sonra bu deneyim için “Korkunçtu!” ifadesi bunu doğrular niteliktedir. Erim, Handan’ın üstünde gidip gelirken paralel kurguda Behiye, şehrin sokaklarında Handan’ı aramaktadır. Erim’in kendisiyle oynadığını anlayan Handan, hayal kırıklığıyla yürüyerek uzaklaşır evden. O sırada fonda çalan “Hayat Güzelmiş” şarkısı, gelen telefonun Avustralya’dan olduğunu düşündürür. Sonlara doğru Handan, annesinden Leman diye bahsetmeye başlar. Leman, hep kaybeden taraf olmuştur. Doğum gününde dostu Şevket Bey bile aramamıştır. Leman’ın arkadaşı Nevin’le dinledikleri “Gidecek yerim mi var?” şarkısı Leman’ın içinde bulunduğu durumu yansıtır. Kutluğ Ataman, kahramanların içinde buldukları durumu somutlaştırmak adına duruma uygun şarkılar seçer.

Avustralya seyahatine dair tek başına olma kararı kısaca kendi seçimlerini gerçekleştirmesi Handan'ı güçlendirir. Handan, Avustralya'ya giderken annesine bir not bırakır, Behiye'ye ise hiçbir şey söylemeden gider. Handan'ın gidişi görülmez. Filmin sonunda hayatına dair değişiklik yapan tek kişi Handan'dır. Behiye'nin “ Her ikinizin de farklı hayatları var” tavsiyesine uyar, kendi hayatını istediği gibi kurgulamak için Avustralya'ya gider. Behiye ise evine döner, ailesi onu bir süre kilit altında tutar. Ardından yine evinin temizlik işlerini yapmaya devam eder. Leman ise eşinden sonra kızının da kendisini terk etmesiyle yalnız başına kalır.

İki genç kızın odak olarak alındığı filmde, erkekler olumsuz özelliklere sahiptir. Kadınların erkeklerle olan ilişkilerinde erkeklerin yarattığı olumsuzluk dikkat çeker. Erkeklerin yarattığı olumsuzlukları olumluya çevirmek adına kadın karakterler birbirlerine sığınır, çünkü kadını en iyi anlayan yine kadındır. Bu anlayış, filmin iki karakteri Behiye ve Handan arasında gerek görüntülerle gerekse diyaloglarla arzu dolu bir form kazanır. “İki kadın arasındaki doğrudan bir temsille görünmeyen yakınlaşmalar, arzu ve arkadaşlık arası sınırın her an bulanıklaşması ihtimalini sunarak bu sınırın sorgulanmasına yol açan bir üçüncü bölge yaratır. Bu yüzden, çoklu ve yaratıcı okumaya olanak tanıdığı için, queere örnek oluşturur.” (Güçlü,2012:429). Böylece ikilinin heteroseksüel yapıyı karşısına alamayan ama tam olarak da eşcinsel ilişki olarak tanımlanamayan belirsizlikleriyle normalin dışında yaşadıkları yakınlaşmalar ve hayalini kurdukları yaşam düzeni durumu queerleştirir.

III.4. Aya Seyahat

Filmin Konusu:

1957’de Erzincan’ın siyasetten ve teknolojik gelişmelerden uzak bir köyünde, Demokrat Parti’den aday mühendisin arabası köyden geçerken su kaynatır. Politikacı mühendis, bu durumu fırsat bilerek Demokrat Parti’ye oy toplarım, düşüncesiyle seçim konuşması yapar. O yıl, dünyada büyük yankı uyandıran ve gündemde olan Rusya’nın uzaya uydu yollaması haberini de köylülerle paylaşır. Sık sık şehre giden köyün tek okuma yazma bilen genç kızı, gazetede Rusların bir kez daha uzaya araç gönderdiğini okur ve bu haberi köylülerle paylaşır. Bunun üzerine köyün delisi olarak bilinen çoban, uzaya gitme fikrini ortaya atar. Köydeki bir grup bir araya gelerek, uzaya gitme kararını alır ve köyün desteğini alarak girişimlere başlarlar. Köylüler, köydeki caminin minaresinden roket yapıp helyum balonlarına bağlayarak minareyi uzay aracı haline getirirler ve böylece uzaya gitmeye karar verirler.

Filmin Analizi:

Film, siyah beyaz fotoğraflarla başlar. Filmdeki köy, yeniden inşa edilmiştir, fotoğraflar da eski bir izlenim yaratacak şekilde çekilmiştir. Bu durum izleyicide geçmişe ait hissi uyandırır. Ardından anlatıcının sesi girer. Anlatıcı; filmin başında, bahsedilen olayın gerçekliği üzerinde durur. “Sanki bu olay olmuştur ki yani olmayacak bir şey olmuştur.” diyen anlatıcının özellikle bu noktayı vurgulaması, izleyicinin olabilecekleri izlemeden, filmdeki gerçekliği bir an için sorgulamasına neden olur. “Kimi sahte belgesellerde bu tür bilgiler, gerçeklik hissini arttırmak, bazen de gerçeklik oyununu açığa çıkarmak amacıyla kullanılır.” (Demoğlu,2014: 93). Kutluğ Ataman, gerçeklik noktasında filmin, tarihin gerçekliğini sorguladığını belirterek görüşlerini şöyle dile getirir:

Siyah-beyaz ekranda dış sesin anlattığı şehir mitolojisi gibi olan hikâye ve onun üzerine oturtulmuş siyah-beyaz, eskitilmiş fotoğraflar. Tabii ki bu gerçek bir hikâye değil. Ama insanlar seyrettiğinde gerçek zannediyorlar. “Hakikaten böyle bir şey oldu mu acaba?” diye düşünüyorlar. Filmin kendisi de bir mitoloji oluşturuyor. Zaten filmin konsepti tarihin bir tertip olduğu üzerine... Tarih denilen şeyin sadece bugün var olabileceği, geçmişle değil bugünle alakalı olduğu ve her gün yeniden yazıldığı üzerine... Bir tarafta böyle bir gerçeklik tertibi var. Yani, söylence üzerine oluşturulmuş siyah-beyaz bir dokümantasyon (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63_Kutlu%C4%9FAtaman.pdf).

Önce dağların, sonra köyün ve çevresinin uzaktan çekimi, olayların hangi mekânda geçeceği hakkında bilgi verir. Ortamı, genel konumu betimlemek ve karakterleri adlarıyla, yaptıkları işlerle, öteki karakterlerle bağlantıları içinde tanıtmak için uzun dış-ses anlatımına yer verilir. Bu arada kamera onların yüzlerini ve fiziki çevrelerini gösterir. Belgeselde dış ses Tanrı'nın sesi olarak yorumlanır. Dolayısıyla belgeselde dış sesin işlevi, seyircinin dış sesin söylediklerini doğru ve tartışmasız olarak kabulünü gerektirir. Dış-sesin işlevi, yalnızca karmaşık bir durumu tanıtmak değil, anlatının şimdiki zamandan geçmişe doğru köprü oluşturmasına yardımcı olmaktır. Karakterlerle olay örgüsünün konumunu yeniden tanıtmak amacıyla dış-ses, açıklama yapan anlatıcı olarak şimdiden geçmişe dönülmesinde etkin rol oynar, aynı zamanda dış sesin o köyden biri olması çıplak yaşamın gerçekliğini yansıtır. Dış ses anlatıcı filmin ilk bölümünü oluşturur. İkinci kısım ise belgesel formatında konuşan uzman görüşlerinden oluşur. Çeşitli alanlardan akademisyen ve entelektüeller konuyu kendi alanlarına göre yorumlayıp çeşitli bilgi verirler. “Konunun uzmanlarının referansları konuya ciddiyet katarak seyircinin gerçeklik sorgusunun önünü kesecek derecede bir gerçeklik hissi yaratır.” (Demoğlu, 2014:92). Kutluğ Ataman, uzman görüşleriyle ilgili şunları dile getirir:

İki ayrı kurmaca metodu var. Bir tarafta bir anlatıcı ve fotoğrafların olduğu dokümantasyon, öbür taraftaysa gerçek insanlar, gerçek disiplinlerden okumalar, yorumlar var. Ama o okumaları yaptıkları olayın kendisi gerçek değil. Ama, Borat'ta olduğu gibi, ben bu insanları kandırmadım. Hepsi bunun benim yazdığım bir hikaye olduğunu biliyorlar, tabii ki. Ama konsepti çok iyi anladılar ve “Bu hikaye gerçek olsaydı ben kendi disiplinimde okumasını nasıl yapardım?” üzerinden girdiler. Birisi bir hikaye anlatıyor, dokümanter, ama bir taraftan da bir kurmaca var. Ama burada biraz işin mutfağından da bahsetmek gerekiyor; yani, bunun tamamıyla bir ‘mockumentary’, sahte belgesel olduğundan (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63_Kutlu%C4%9FAtaman.pdf).

Filmdeki olayla ilgili anların neredeyse tamamına yakını fotoğraflanmıştır fakat fotoğrafçı görünmez. Olay, 1957 yılının güz aylarında geçer. Demokrat Partili bir mühendisin arabası su kaynatır ve tamiri için köyde durur. Anlatıcı da o zamanlar çocuktur ve yaşananları net olarak hatırlamamaktadır. Mühendis, araba tamir edilene kadar seçim konuşması yapıp oy toplamak ister. Uzaktan çekimde verilen görüntülerde mühendis, köylülerin arasına girer, onlarla tanışır. O sırada anlatıcı, motorcu hakkında bilgi verir ve motorcu, çerçevede yakın çekimde verilir. Erzurum Pulur'daki köy enstitüsünde okuyan; ama mezun olamayan biridir. Köyde okuma yazma bilme özelliğiyle öne çıkar. “1940 ile 1953 yılları arasında eğitim veren enstitülerin temel amacı Türkiye’yi Kemalist prensipler uyarınca modernleştirmektir. 22 köyde açılan, öğrencileri her bir köydeki ihtiyaçlar göz önüne alınarak eğitmeye çalışan enstitülerde marangozluk, demircilik, duvar ustalığı ve ziraat alanında dersler verilmekteydi.” (Yel, 2001:159). Enstitü kapanınca motorcu, köyüne döner. İsteddiği gibi biri olamayınca kendini içkiye verir, yalnızlaşır. Köylülere göre farklı biri olduğu için öteki olmanın verdiği yalnızlaşmayı çeker. Bilmenin getirdiği gerçeğe kendi değerlerini fark eder. “Farkında olmak, değişme potansiyeli yaratır ve gerçekte değişmeyi teşvik edebilir ve bizzat değişmeye yol açabilir.” (Giddens,2010: 98). Kendini yeniden kurma çabası içinde bu değişmeyi tamamlayamadığı için sıkıntı duyar. Kısaca motorcu; gücü, akli temsil eden bir lider olarak verilmektedir. Mühendis, oy

toplamak amacıyla meydana toplanan köylülere konuşma yapar. Oy alırsa köyü, doğunun Paris'i yapacağını vurgulayarak köye fabrika kurduğunu, herkesi okutup köyü Amerika'ya çevireceğini belirtir. Köylülerin verdiği cevap ise “Paris bizim neyimize, Amerika kim, biz kim? Varsın Paris de kendi gibi olsun, biz de kendimiz gibi. Herkes birbiri gibi olacak sonra ne olacak?” şeklindedir. “Hareketlilik ve değişimin olmadığı yerlerde insanlar belli bir kültür içinde doğup büyüdüğünden, farkında olmaksızın hep bir kimliğe bağlı olarak yaşarlar.” (Özyurt,2005: 182). Bu noktada köylüler tek bir kimlik olarak, aynışma sürecini kendi kimliklerine tehdit olarak görürler ve partinin bahsettiği aynışmaya tepki gösterirler. Köylüler, çeşitli vaatlerde bulunan partiliyi çok ciddiye almazlar. Bunun üzerine partili, o yıl dünyada büyük yankı uyandıran ve gündemde olan Rusya'nın uzaya uydu yollaması haberini köylülerle paylaşarak, “Siz ne biçim heriflersiniz, yerinizde sayıyorsunuz!” diyerek köylüleri eleştirir. “Onlar, başka nedenlerle de kaygı yaratırlar. Onlar aslında yeni gelenlerdir, bizim hayat tarzımız için yenidirler, bizim usullerimizi, araçlarımızı bilmezler. Bu yüzden, bizim için normal ve doğal olan, bizim hayat tarzımızdan doğmuş olan ne varsa onlar için tuhaf, bazen şaşırtıcıdır.” (Bauman, 2010:71). Partili, köylünün umursamazlığına bir nevi yaşam tarzına tepki gösterince köylü bunu saldırı olarak algılar ve “Sen bize tembel mi diyorsun?” diyerek partiliyi geldiği yere gönderir. O sıra komşu köyden gelen biri, bu olanları yarım yamalak anlatır. Kendi köyüne giderek, yan köye devletin gelip fabrika kuracağını; ama kendilerine iş verilmeyeceğini, aya gidileceğini, uçaklar yapılacağını söyleyerek bu konuyu yayar. Onlar için Ahır Köylüleri “seçilmişler” olarak algılanır; fakat köye devletten kimse gelmeyince, bu durum alay konusu olur. Özellikle aya gitmeleriyle ilgili söylentileri yayarak bu durumun olağandışılığını vurgularlar. Ahır Köyü'nün adı Kaçıklar Köyü'ne çıkar. Adları deliye çıkan köylüler köyün dışına adım atamaz hale gelirler. Köylüler,

diğerleri tarafından olumsuz bir özellik olarak nitelendirilirler. “Sosyal temsillerin en bariz bir şekilde var olduğu “deli”yi tanımlama teması normal ve anormal ayrımıdır. Toplumun dışında davranan kişi normlara uygun davranmayan kişidir. Yani normalin dışındadır.” (Narter, 2003:54). Burada da Ahır Köyü’nün halkı normalin dışında olan grup olarak görülür. Bu durum onların içine kapanmasına ve grup psikolojisiyle aynı sıkıntı karşısında aynı tepkileri vermelerine neden olur. “Vay bizim başımıza gelenler, biz deli olduk!” şeklindeki söylemleriyle sıkıntılarını dile getirirler. “Aynı kader âlemini paylaşma bilinci ve bundan çıkan biz duygusu, cemaat modelinin ilk özelliğidir. Neşe veya keder bilinci biz duygusu ile karşılaşılır.” (Tezcan, 1970: 159). Sorunların, köylülerin dayanışmasıyla yani cemaat ruhuyla aşılması vurgulanmaktadır. Normal olmama durumları, kışkırtıcılığın rüzgârına çabuk kapılan diğer köyün çocukları tarafından belirginleştirilir ve Ahır Köyü’nün çocukları da onları taşıyarak kendilerini korur. “Glasser, saldırganlığı benliğin dış tehditleri algılama ve kendiliği koruma gereksinimi kapasitesiyle ilişkilendirir.” (Demirergi, İşcan ve Öngören, 1994:105). Bunun üzerine büyükler de bir araya gelerek kavgaya karışır. “Manevi birlik olarak cemaat fikri “biz” ile “onlar” arasında henüz var olmayan sınırları çizmemizin aracı olarak hizmet eder, birleşik bir eylemi kışkırtmak üzere grubu seferber etmenin, grubun ortak kaderi ve çıkarı için yapıldığına ikna etmenin aracıdır.” (Bauman, 2010: 86). Bu kavga onları daha yalnızlaştırır, yaşananlar karşısında kendilerini güçsüz hissederler. Bu durum karşısında bir araya gelerek bu belaları başlarından alması için Allah’a dua ederler.

Köyde, okuyarak kendini kurtarmak isteyen ve ailesine direnen genç kız, sık sık şehre kaçar. Ailesi ise ataerkil zihniyet çerçevesinde evlenip tarlada çalışmasını ister. “Kadının bireyselliği, kimliğini oluşturduğu varsayılan oluşturucu öğelere, bir ailenin üyesi olmaya, birinin kızı, birinin karısı, birinin annesi olmaya feda edilmiştir.” (

Berktaş,2010:128). “Her halükarda kadının görünümünün ve tavrının cemaatin/ topluluğun “gerçek” kimliğiyle uyum içinde olması, onu “doğru” biçimde yansıtması beklenmektedir.” (Berktaş, 2010: 121). Fakat genç kız zamanını evinde geçirmek yerine dış mekânlarda geçirmektedir. Direnme biçimi olarak okuma yazmayı yani bilgiyi seçer.

“Bilgi ve onun sistematik biçimi olan teori, direnmenin ve var olanı dönüştürmenin yolunu açma potansiyeline sahiptir.” (Berktaş, 2010: 86). Diğer taraftan meydandaki konuşma sırasında köyün erkeklerinden biriyle göz göze gelir, bakışlarını utandığı için kaçırır. Bu şekilde genç kızın dişiliğı de vurgulanır.

Genç kız, bir gün gazetede bir haber görür. Bu haberde Rusların Ay’a, içinde köpek bulunan yeni bir araç gönderdiği yazar. Bu haber, köylülerin kendi kendilerine “Herkes ne der? Bir it kadar bile olamadınız mı?” şeklinde söylenmelerine neden olur. Özellikle “Herkes ne der?” sorusu onların ötekiler tarafından kabul görme kaygısını taşımaktadır. “Biz ancak başkalarıyla, başka kişilerle “ben” ya da “biz” oluyoruz. Her “ben” ya da “biz” konumlandırması “sen” ve “siz” konumlandırmasıyla mümkün olmaktadır. Kısaca “öteki” olmasaydı “ben” de olamazdı. “Her ben olma ötekiyle, bu anlamda “ötekileştirme”yle varlık kazanmaktadır.” (Tepe, 2012:55). Ötekileştirmenin yarattığı karakterlerden birisi de köyün çobanıdır. Boş zamanlarında köçeklik yapan çoban dans ederken boydan verilir. Bu çoban, köydekiler tarafından deli olarak nitelendirilmiştir.

And, 16. 17. ve 18. yüzyılda saray ve kent yaşamında oldukça önemli yeri olan “ tavşan”, “çengi” ve “köçek”lerin profesyonel dansçılar olduklarını, büyük çoğunluğunun erkek ve eşcinsel olduğunu belirterek, zengin kimselerin bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçtıklarını, yeniçerilerin aralarında dövüşerek kanlı bıçaklı olduklarını belirtmektedir (Koçkar, 1998: 66).

Yönetmen, 1957 yılında ataerkilliğin hüküm sürdüğü Erzincan'ın köy yaşamında köçek unsurunu kullanarak, çobanın örtülü eşcinselliğine göndermede bulunur ve kadın-erkek karşıtlığının dengesini köçekle bozmak ister. “Kadınılaştırma performansı sergileyen erkek için iki muhtemel tehlike de beraberinde gelmektedir: Birincisi, kolayca alay konusuna dönüşebilir, ikincisiyse homoseksüel olduğunun düşünülmesi riskini taşır.”(Dyer, Neale, Tasker'dan akt. Smelik,2008:205). Nitekim köylüler bu köçeği deli olarak tanımlamaktadır. Böylece köyün genç kızının aşırılığı ve çobanın köçekliği, köylülerin farklı kimlikleri deli olarak nitelendirse de bir şekilde bu durumu benimsemelerini sağlar. Çoban, motorcuya “Adı çıkmışlıktan kurtulmanın yolu, üstüne üstüne gitmek!” diyerek, bir makine yapmasını ve uzaya gitmesini tavsiye eder. Köyde kendisinin de motorcunun da mutlu olmadığını, aynı zamanda uzaya giderek köyün adının da temize çıkacağını söyler. Böylece iki karakterin ailesizliği ve köksüzlüğü ortaya çıkar. Motorcu başta reddetse de gitmek fikrini benimser. Böylelikle köçekle birlikte hareket başlar ve yaşadıkları dünyanın sınırları genişler. Yönetmen, farklı olmanın yarattığı travmalarla, uzaya gitmek fikrini kullanarak baş eder. Köçeğin başlattığı gitme eylemine motorcu, köyden kaçıp kurtulmak isteyen genç kız ve köyün genç erkeği de katılır. Başta genç kızın ailesi karşı çıkar, kızlarını döverler. Bu bağlamda bunu sorgulamamak esastır. Genç kız, bu kodların dışına çıkmak için çaba harcar, kadınlık rolüne yabancılaşır. Bu yüzden de ailesi tarafından verilmek istenen kadınlık rolüne ve kimliğine ters düşer. Genç kızın yardım aldığı kişi köçek olur. Köçeğe, yardım karşılığında çeyizliğinden duvağını vereceğini söyler. Köçek de kızını bir küpte saklayarak götürceğini söyler. Burada eril bir kimlik, kadına ait bir şeye, duvağa, sahip olur. Ay'a gitmeden önce duvağı takarak köylülere “ Ben size son bir marifetimi göstereyim, öyle bir oynayayım ki siz beni unutmayın!” der, kendinden geçercesine oynar. Dış ses de “Mutlaka görmek lazım,

anlatmakla olmuyor!” diyerek erkeğin seyirlik malzeme olarak kullanılması yönüne dikkat çeker.

Tıpkı maskeleye gibi seyirlik nosyonunun da o kadar güçlü kadınsı çağrışımları vardır ki, bu türden bir performans gerçekleştiren bir erkeğin sergilenmesi ya da bu erkeğin maske takıyor olması, kendi gerçekliğini tehdit etmekte ya da en azından erkekliğini çelişki yaratacak biçimde fazla ifşa etmektedir. Lacan bu etkiye fallusun anlamı üzerine yazdığı makalede değinir ve şöyle tanımlar: “... insanın erkeklikle ilişkilendirilen bir yönünün sergilenmesi, tuhafır ki kadınsı olarak algılanmasıyla sonuçlanır.” (Smelik,2008: 205).

Köçeğin bu performansı karşısında köylüler “Bu ne biçim bir köçek!” diyerek şaşkınlıklarını dile getirir. Başındaki duvak ve dansı; onun, yukarıda da bahsedilen iki muhtemel tehlikeden homoseksüel olma riskini düşündürür.

Ekip tamamlandıktan sonra nasıl gideceklerini düşünürler. Genç kız devreye girer, şehrin kütüphanesine giderek Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde aradığı cevabı bulur. Gidecekleri araç, caminin minaresidir. Motorcu, genç kız ve çoban, hocaya giderek minareyi isterler; fakat hoca minareyi vermek istemez. Bunun üzerine minareyi vermezse bütün acılarını hocadan çıkaracaklarını söyleyerek, “Başımıza gelen felaketin nedeni sensin!” şeklinde hocayı hedef gösterip günah keçisi ilan ederler. “Bunalım, insanları her türlü ayırt edici nitelikten, her tür kimlikten yoksun bırakan süreğen bir çatışmanın içine atar.” (Girard,2003: 70). Hoca minareyi vermemekte direnince genç kız; hocayı, genç kızların göbeğine dua yazmasıyla, büyü yapmasıyla, bakire kızları hamile bırakıp büyü tuttu, diye yutturmasıyla tehdit eder, gerekirse ihbar edeceğini belirtir. Art niyetli hoca, bilgisiz halkı kandırarak dini istismar edip kullanmaktadır. Türk sinemasında yer alan yobaz ve çıkarıcı hoca tiplmesi burada da varlığını sürdürür. “Moscovici'ye göre komplo anlayışı, insanları, şeyleri ve eylemleri zıt kutuplu iki sınıfa ayırır. Bir tarafta hukuki, normal, yerli; öte yanda hukuk dışı, anormal ve yabancı.” (Bilgin, 2001: 129). Hoca bu

gerçeklik karşısında dini, sömürü ve aldatma aracı olarak kullandığının farkındadır. Burada yaratıcılıklarını kullanmak isteyen grup, bilimi temsil ederken; hoca dini temsil etmekte; grup, tutuculuğun özgürleşmeye imkân vermemesinden dolayı hocayla çatışmaktadır. Hoca yeniliğe, gelişime karşı çıkmaktadır. Gözü korkan hoca minareyi vermek zorunda kalır. Diğer taraftan bu hareketin haberi Ankara'ya kadar ulaşır, köye gelen siyasiyi, asker duyarsa korkusu alır; çünkü uzaya giden Rusları öykünen bir grup söz konusudur. Soğuk Savaş döneminin devam ettiği yıllarda Türkiye, kendini, SSCB'nin etkilerinden korumaya çalışırken Erzincanlı köylülerin aklına "Ruslar bile gitti!" düşüncesini sokan siyasi, gelişmelerden habersiz köylülerin; köyün, şehrin hatta dünyanın dışına yönelmelerini kendi durumu için tehdit olarak algılar. Ruslardan etkilenen köylülerin komünizm kavramıyla tanışabilir olması ülkenin durumunu tehlikeye sokacağı için telaşlanır. Dönemin tarihsel seyri dikkate alındığında Demokrat Parti'nin izlediği politika asker tarafından benimsenmemektedir. Bu durumun yanında bir de köylülere akıl vererek, örgütlü bir yapı ortaya çıkardığı için askerle karşı karşıya gelmek istemez. Köylülerin bu çabasından devlet de haberdardır.

Köylüler, aracı iman gücüyle uçurmak için minarenin etrafında dua ederler. Motorcu, bu dua işi değil, bilim işidir, diyerek aklı simgeler. Aklın temsilcisi motorcu, grubun liderliğini üstlenerek nasıl uçuracağım? sorusunun yanıtını arar. O anda kayalıkların üstünde boydan çekimde verilen motorcu, hafifçe eğilmiş, dalgın ve düşünceli, başparmağı dudaklarının arasındadır. Bu haliyle Atatürk'ün Kocatepe'deki duruşunu hatırlatır. Filmin burada farklı bir katmanı başlar. Genç kız ve köçek, grup üyeleri için üniforma dikerek Ay'a gitme mücadelelerinde bir takım ruhu oluştururlar. Grup içindeki işbirliği, cinsiyetçi bir toplumsal işbölümüne göre şekillenir. Genç kız, özgürleşmek adına uzaya gitmeyi denese de toplumsal cinsiyet, kadınlık görevini yapmaya

zorlar. Genç kıza yardım eden de köçek çobandır. Onların asker gibi üniformaya girerek aynılışma çabaları, dönemin kendi içinde yarattığı ideolojinin de yansıması olarak ortaya çıkar. “Yeni dünyaya dalabilmesi için, insanın kendisi de yenilenmeli ve başkalaşmalıydı.” (İlin&Segal,2009:124). Yeni dünyalara gidip yeni hayatlar kurma hayali kuran grup üyeleri, kendilerini yenileme sürecini, sistemin getirdiği, bireyi tek tipleştirilen, üniformaya sokan kısaca etiketleyen bir süreçle, kısaca aynılışmayla yaparlar. Bu sırada, genç kızın evinde yeni hayaller kurup üniformalarını dikerken, her ikisi de pencerenin önüne oturmuş gün ışığını almaktadır. Böylece bu gün ışığı; direnişleri, hayalleri, hayatla mücadelelerine dair ipucu verir nitelikte odayı doldurmaktadır. Genç erkek, geri dönememe ihtimalini göz önünde bulundurarak genç kızdan çocuklarına mektup yazmasını ister. Uzaktan verilen çekimde bir taşın üstünde oturan kız; saçları, biçimli yüz hatları, elbisesin altından görülen biçimli bacaklarıyla tehlike nesnesi olarak sunulur. Filmin başından beri genç kıza mesafeli davranan kamera burada bu mesafesini korumaz. Ailesi için kendisini feda edip çocuklarına mektup bırakmak isteyen genç adam, genç kızın yanına gelerek yardım ister. Yakın çekimde genç kızın bakışları çerçeveyi doldurur. Yakın çekimle genç kızın erkeğe hissettikleri vurgulanır. Kamera alttan çekimde erkeği yüceleştiren bir konuma yerleşir. Genç kızın dizine yaklaşıp onun mahremiyet alanına giren erkekle genç kız arasında yakınlaşma olur. Kız, erkeğe “Ben seninle gitmek istiyorum.” dediğinde erkek de “Ne karım ne çocuklarım. Ben seninle Ay’a gideceğim.” der. Genç kız, baştan çıkarıcı bir etkiye sahip olur. Bu etkiyle birlikte, filmin başından bu yana aklı simgeleyen kadın cinsel bir obje olur, ataerkil toplumun normlarına baştan beri uymayan genç kız, başka bir deyişle raydan çıkan genç kız, “Ne çocuklarım ne de karım!” dedirtecek kadar tehlikeli bir nitelik kazanır. Ay’a gitme nedenleri bir anda değişir. Kendini okuyarak kurtarıp gitmek isteyen genç kız, erkeğin otoritesine girer. “Kadın hangi yolu izleyeceğini bilemez, kadın

kaybolmuştur.” (Beauvoir, 1993:3). “Kendini bulmak adına erkeğe bağımlı olmalıdır. Böylece kadın için aşk, bir efendi uğruna tüm haklarından vazgeçmeye döşünür.” (Beauvoir, 1993: 78). Günlerden sonra motorcu, köye döner. Erzurum’a gitmiştir. Devlet meteorolojide çalışan yeğeninden iki tüp gaz ve iki balon almıştır. Hazırlıklara başlarlar, antrenman yaparak form tutarlar. Erkekler spor yaparken kız onları izler ve “Keşke ben de onlar gibi koşsam, ben de onlarla bir olsam.” diye döşünür. Bu durum onu, erkek olmanın ne anlama geldiğini, erkek olmanın ayrıcalığını döşünmeye yöneltir. Egemen kültürel değerlerde öteki olarak konumlandırılarak, erkeğin üstünlüğünü güvenceye alan kadın, erkeğin olumsuz, eksik özelliklerinin toplamından başka bir şey olmaz. Bu yüzden kadın kimliği, farklılığı olmaksızın, erkeğin sahip olduğuna sahip olmayan “erkekten daha az bir kimlik olarak kurgulanır. Gitmek eyleminde erkekler istedikleri gibi giderken; köyün genç kızı, küp içinde gizlenerek gitmekte, kadın ve erkek arasında var olan farklılık kadının gizlenmesiyle ortaya konmaktadır. Mekanizma kurulunca, Ay’a gidecek ekibin aracına köylüler, lüzumsuz olarak görüp dışladıkları köyün yaşlısını, delisini de koyup göndermek isterler. Bir bakıma bu yolculuk, köylü için ötekileştirdiklerinden arındırmak anlamı da taşır; fakat ekip köylünün karşısında amaçlarını olumlamak adına kimseyi götürmez.

Balonların işe yarayıp yaramadığını tespit etmek amacıyla muhtar, köydeki yaşlı kadının koyununu almaya çalışır. Bu fikri ortaya atan muhtarı, imamın da desteklemesi, ataerkil kültürün kuşatması altında olan kadının bir bakıma kısıpaca alınması şeklinde kendini gösterir. Yakın çekimde verilen yaşlı kadının yüzündeki acı içinde bulunduğu durumun göstergesidir. Bu denemenin başarılı olması için topluca dua edilirken, yaşlı kadın ipi, koyunun ayağından çıkarıp hocanın ayağına gizlice bağlar. Tarih boyunca hep ezilen, sömürülen, dövülen ve “dışlanmış bir öteki olarak kurgulanan (Berktaş, 2010:112)” kadın; sömüren tarafa, erkeğe karşı gelerek, kadınların yaşamını

erkeklerin belirlediği bu düzen içinde, nesne olmaktan kurtarmak ister. Balonla havalanan hoca bir yere tutunur, canını kurtarır. Motorcu denemenin başarılı olduğunu görünce hazırlıklara başlatır. Köylüler hep birlikte bu uzun yolculuk için bozulmayacak yiyecekler hazırlar. Geniş açıda verilen çekimde köylüler, ekibi araca binerken uğurlar. Küpün içinde saklanan genç kız gösterilmezken, kamera alttan çekimde; dayanıklılığıyla, cesaretiyle ve gücüyle kahramanlaşan üç erkeğin köylülere el sallayışını verir. Araç, dağlara doğru yükselerek gözden kaybolur. Bu ekibe ne olduğu hakkında kimsenin bilgisi olmaz. Filmdeki uzmanlar da kendi alanlarıyla ilgili bilgileri kesin bir netlikle ifade ederler ama bu ekiple ilgili “olmuş olabilir” gibi belirsiz ifadeler kullanarak seyircinin izlediğiyle arasında mesafe koymasına bir nevi şüphe duymasına neden olur. “Belirsiz, tanım zor bir postmodern dünya ürünü olarak sahte-belgeselin bu dünyadan aldığı en belirgin özellik şüphe üzerine dikkat çekmesidir.” (Demoğlu,2014:141). Belirsizlik ve şüphe de sahte-belgeselin var olma amacını gerçekleştirerek günümüz dünyasında izleyicinin gerçekliğe bakışını değişmesini sağlamaktadır. Böylece Ataman, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırarak seyirciye izlediğinin gerçek olmadığı gerçeğini verir.

II.5. Kuzu

Filmin Konusu:

Erzincan’ın bir köyünde yaşayan Medine ve İsmail, beş yaşındaki oğulları Mert’i sünnet ettirirler. Mert’in sünneti şerefine verecekleri yemek için kuzu kesmek zorunda kalan çift gerekli olan parayı bir türlü denkleştiremez. Gerekirse kendisinin de çalışması gerektiğini söyleyen Medine’nin bu halleri kocası İsmail’i endişelendirir. Mert’in ablası Vicdan ise tüm ilginin Mert’e geçmiş olmasından dolayı kardeşini çok kıskanır. Eğer

kuzu bulamazlarsa Mert'i kurban edeceklerine inandırır. Öte yandan İsmail, mezbahada bir iş bulur ve parayı denkleştirme umudu doğar. Ancak İsmail, arkadaşları tarafından baştan çıkarılır. İsmail, kuzu parasını, şehre gelen bir hayat kadınına yedirir. Köye verdiği yemek sözünü yerine getirmek isteyen fakat çaresiz kalan Medine, bir plan yapar, eti bulur ve tüm köylüyü ziyafete çağırır. Bu planla köylülerin kendileriyle yüzleşmesini sağlar.

Filmin Analizi:

Film, Erzincan'ın bir köyünde başlar. Boydan çekimde verilen genç bir adam, İsmail, köyün çobanından koyun almak ister. Çoban Haydar "Kaç paran var?" diye sorduğunda aldığı cevap "Para yok" olur. "Paran yok, nasıl olacak?" diye sorduğunda ise genç adam cevap veremez, döner gider. Filmin başında bu diyalogla karşılaşan izleyici, film boyunca kendisinden söz ettirecek ve filmin dinamiğini oluşturan yoksullukla karşılaşır. İsmail; koyunu, karnını doyurmak, yaşamını sürdürmek için almaz. Koyunun alınma nedeni oğlunun sünnet düğünüdür. Karısı Medine ile oğullarını sünnet ettirmek isteyen İsmail, bunun için bir kuzu alıp kesecek, konu komşuya ziyafet verecek ve köydeki onurlarını kurtaracaklardır. İsmail'in aile reisliği, Medine'nin köyün içindeki varlığı alınacak bu kuzuya bağlıdır. Kızları Vicdan, babasıyla çobanın diyaloguna tanık olur, yoksulluklarının farkındadır. Filmin başında çalışmaya giden anne ve kızı olur. Vicdan çocuk yaşta olmasına rağmen arazide annesiyle çalışır, yeri geldiğinde sofrayı kurar. Mert, sadece oyun oynar ve annesi tarafından Vicdan'a karşı hep korunur. "Erkek çocuklar daha avantajlı konumdadır çünkü onların gelecekte aile gereksinimlerini karşılayacakları öngörülür. Bu, kadının bakıma her zaman muhtaç olma önyargısının bir sonucudur." (Güzel, 1996:110).

Yoksulluklarından dolayı kuzunun alınamamasını fırsata çeviren Vicdan, sünnet düğünü için kesecek kuzu bulamazlarsa Mert'in kesileceğini söyler ve kardeşini de buna inandırır. Mert, ablasının bu yalanına inanır. Bu noktada film, dini inançlara kayar. Akla İbrahim'in, oğlu İsmail'i kurban etmesi gelir. Babasının kendisini kurban etme düşüncesi Mert'in babasından uzaklaşmasına neden olur. Akşamları ablasıyla uyuyan Mert, her akşam bu yalanı dinler, huzursuz olur. Kuzu olmak yerine İslam dininde haram olan ve bu yüzden yenilmeyen domuz olmak ister. Bu durumu yaratan da din faktörüdür. Ataman "Filmde İslam'dan etkilenmiş kara kafalı bir çocuğun hikâyesini anlamak istedim."(<http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/921476-kuzu-berlin-film-festivalinde>) diyerek Mert'in içinde bulunduğu durumu anlatır. "Güven duygusunun baskın olduğu aile, dış dünyanın yaratmış olduğu üzüntü ve kaygılardan kurtulacak bir sığınak, bir ortam oluşturur." (Cüceloğlu,1993: 53). Bu güveni ailesinde duymayan Mert, zamanını anneannesinde ve köyün dışında geçirir. Akşamları da annesinin yanına gider fakat bir süre sonra annesi tarafından da yatağa gönderilince bu korkuyu daha çok yaşar.

Çocuk çok erken yaşta anne memesinden yola çıkan ve bağlanma tipinde bir nesne seçiminin prototipi olan annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir, babasıyla da onunla özdeşleşme yoluyla hesaplaşır. Bu iki ilişki bir süre yan yana ilerler, ta ki çocuğun anneye karşı cinsel istekleri güçlenip babanın da bu istekler önünde bir engel olduğunun algılanmasıyla Oidupus kompleksi ortaya çıkıncaya kadar. O zaman baba özdeşleşmesi düşmanca bir renk kazanır ve onun annenin hayatındaki yerini alabilmek için babayı ortadan kaldırma dileğine dönüşür (Freud, 2009: 92).

Sünnetten önce başlayan korku, sünnetten sonra kurban edilme korkusuyla pekişir, bundan dolayı özellikle babasına tepki veren Mert, babasından sürekli kaçır. Annesinden de beklediği ilgiyi göremeyen Mert, kendisini güvende hissettiği anneannesinin yanında alır soluğu. Sünnet olduktan sonra bir süre kimseyle konuşmaz. Sünnet süreciyle birlikte şiddete doğru kayan Mert, annesini ve babasını taşlar, sünnet

sabahı köyün muhtarına saldırır. “Duygulanımda donuklaşma, sünnet hakkında konuşmaktan kaçınma ve öfkenin sünnetin ruhsal sonuçları olabileceği, bazı uç olgularda şiddet içerikli davranışlar ya da intihar davranışları görülebileceği öne sürülmüştür.” (Boyle, Goldman ve Svoboda,2002:334). Bu durumdan en çok keyif alan kişi ablası Vicdan’dır. Mert’in bu çaresizliğinden faydalanan ve onun boşluğunu babasıyla yakınlaşarak dolduran Vicdan, her şeyin farkında olan ismiyle tam zıt düşen bir karakterdir. Kardeşini aldatır, anneannesinin arkasından konuşur, annesine karşılık verir. Hayali, sanatçı olup yaşadığı yerden gitmektir. Filmde anlaştığı ve her daim yanında olmak istediği tek karakter babasıdır. “Kızın yetişkin rolüne doğru gelişimini açıklarken penis kıskançlığı üzerinde duran Freud’a göre kız, babası gibi bir penise sahip olamadığından penis kıskançlığı duymakta ve dolaylı yoldan penise sahip olmak, yani babasından çocuk doğurmak için babasını arzulamaya başlamaktadır.” (Freud, 2009:78-9). Bu noktada Vicdan, annesinden üstün olduğunu kanıtlamaya çalışırcasına her fırsatta aşağılamakta ve babasının yanında yer almaktadır.

Vicdan, Mert’i çalı toplarken evden kaçarak canını kurtarma konusunda ikna etmeye çalışır. Aralarındaki ilişki Habil ve Kabil’i hatırlatır. Temiz kalbe sahip Habil Mert’i temsil ederken, şeytani duygulara sahip Kabil’i ise Vicdan temsil eder. Vicdan, Mert’ten kurtulmak istemektedir çünkü aile bireylerinin tek hayali Mert için yapılacak sünnet düğünüdür. Bu hayalde kendine yer bulamayan tek kişi Vicdan olur. Medine, İsmail’e “Düğünü geciktirmeden yapsak” dediğinde İsmail’in cevabı “Sen kendin için mi istiyorsun, oğlun için mi istiyorsun?” olur. Medine, beş yaşındaki oğluna sünnet düğünü yapmak ve köyün “en fakir aile” sıfatından kurtularak statü atlamak, saygınlık kazanmak ister. Aynı zamanda kocasının, tek oğulları Mert’i sünnet ettirip erilleştirme işini

tamamlatarak kayınvalidesi tarafından eksik erkek olarak görülen ve bir işi beceremeyen İsmail'in de yüce görevini yerine getirip “gerçek erkekler grubuna aidiyetinin tanınma”sı (Bourdieu, 2014:70) noktasında bu düğünü ister. Mezbahada çalışan ama varlığıyla yokluğu bir olan İsmail, Medine'nin bu arzusu karşısında ezilir. Medine, kocasına bu sünnet düğününün gerçekleşmesi için her türlü baskıyı yapar, kendisinin de çalışabileceğini belirtir. İsmail buna tepki gösterir, çalı çırpı toplamak Medine için uygundur. “Kadının tek yapması gereken eşlikçi teknik ve ritüel pratiklerle işbaşındaki doğaya yardımcı olmaya yönelik edimlerde bulunmaktır (çapa yapmak, hayvanlar için ot toplamak gibi). Bu nedenle kadınların yaptığı işler, öncelikle erkeklerin gözünde olmak üzere, iki defa yok sayılmaya mahkumdurlar.” (Bourdieu,2014: 64).

Filmdeki erkeklere bakıldığında eril güce dair olumsuzlukların bir arada olduğu bir tablo ortaya çıkar. Köydeki toplu sünnet töreni için köye gelen doktor, yakın çekimde direksiyonda içki içerken verilir, sarhoştur. İsmail sürekli olarak eşinden ve kaynanasından laf işitir, evden kaçan Mert'i kayınvalidesine sormaya gittiğinde kayınvalidesi kendisiyle dalga geçer, elindeki parayı pavyondaki şarkıcı Safiye'ye kaptırır. Köyün muhtarı faizcidir ve İsmail, kendisinden para istediğinde kötü bir işte kullanacağını bilmesine rağmen, kârını düşünerek parayı verir. İsmail'in arkadaşları pavyonda kimliklerini kaptırır ve kendilerini kurtarmak adına yakın arkadaşları İsmail'i yem olarak kullanır. Küçük Vicdan dahil olmak üzere filmdeki farklı kuşaktaki tüm kadınlar ne istediklerini bilen, mizah duygusuna sahip, güçlü karakterler olarak verilir. Vicdan, eve gelen anneanesi için “Canı çıkmadı.” dediğinde babası, annesine söylemekle tehdit eder. Vicdan'ın cevabı “Korkarım mı sandın, ben sen miyim!” olur. Eril gücü zedeleyen kadın söylemi yaş fark etmeksizin dile getirilir. Medine, Vicdan, babaanne Şefkat, pavyon kadını Safiye bütünün güçlü parçalarıdır. Vicdan şarkıcı olmak ister, inatçıdır, annesiyle

sürekli çatışır, ünlü olmak ve bunu başarıyla gerçekleştirmek ister. Kardeşi Mert’le olan iletişiminde, pavyon sanatçısı Safiye’ye yuvalarını kurtarmak için gittiklerinde yapması gereken rolü layığıyla yerine getirir. Hayatın bir sahne performansı olduğunu gösterircesine davranışlarını sergiler. “Sahnede olup biteni anlamlı kılan yapısal prensipler gündelik yaşamı anlamlı kılan prensiplerle aynıdır.” (Goffman,1973:10). Ataman da kendi hareket noktasını bu durumla açıklar. “Hayatın kendisi uydurulmuş, kurgulanmış bir oyun gibi algılandığında, hayatın kendisi artık sanat haline gelmiş demektir.” (Çalıkoğlu, 2005:71). Filmdeki bu ataerkil yapının karşısına güçlü ve ne istediğini bilen kadın birliğinin olduğu bir yapı çıkar.

Kadınlar seyrek olarak kültürel anlamları şekillendirecek bir iktidar konumunda yer alırlar. Buna karşılık, ataerkil kültüre boyun eğme biçimlerinin yanı sıra meydan okuma stratejilerini de barındıran bir “kadın kültürü”nden söz edebiliriz. Bununla birlikte kadınların hayatlarında erkeklerin tahakkümü vardır, fakat bu alanlarda kadınlar pasif kurbanlar değildir. Üzerlerindeki kısıtlamalar içinde stratejiler yürütmenin yollarını ararlar (Aktaş,2013:68).

Filmdeki kadın kimlikleri de eril iktidar karşısında pasif kurban olmazlar. Sünnet düğünü için tek bileziğini de kocasına veren ve beklediğini alamayan Medine, çobanın oğlundan kocasının şehirdeki pavyonda bir kadına tutulduğunu duyar. Düğünden dolayı İsmail ile Medine arasında duygusal bir boşluk yaşanır. Yoksulluktan, kaldıramadığı sorumluluklardan bıkan İsmail, sahip olma ilişkisiyle birlikte erkek olarak var olmanın da en belirgin olduğu alanda yani Safiye’nin yanında soluğu alır. Doktorla Safiye’nin kaldığı otelde karşılaşan İsmail, doktora saldırdığı gibi Safiye’ye giderek hesap sorar. Safiye’nin, bunun üzerine “ Keşke o zamanlar da senin gibi sahip çıkan biri olsaydı.” der. Evinde ve köyünde erillik bağlamında eksik kalan kısımları, Safiye’nin bu söylemleri tamamlar ve böylece eril gücünü hissettiren Safiye’ye daha çok bağlanır.

İsmail'in Medine'ye verdiği sözü tutmayıp pavyona gitmesi, aldığı ilk maaşı pavyonda yemesi, karısının bütün gece onun yolunu gözlemesi, İsmail için önemli değildir. Karısının da bir insan olarak, bir kadın olarak beklentileri olduğunu düşünmez. Ertesi gün eve geldiğinde kocasına nerede olduğunu sorduktan sonra kahvaltı yapıp yapmadığını sorar. Çocuklarına her daim “o sizin babanız” söylemleriyle eril gücü yücelten Medine, kızı Vicdan'a da “Edepli ol, edepli ol ki her istediğiniz yavaş yavaş olsun.” diyerek kadınlık rolünün kızına da nasıl olması gerektiğini öğretmeye çalışır. “Kadın, yaşamının hiçbir evresinde bağımsız bir varlığa kavuşamamış önce babasının sonra kocasının baskısı altında yaşamıştır.” (Russell, 1997:21). Kızı Vicdan ise annesinin bu tutumunu acizlik olarak nitelendirir. Annesine aciz, dediğinde kamera, önce Vicdan'ın, ardından kesmeyle Medine'nin yüzüne odaklanır. Cevap veremeyen Medine, yakın çekimde verilir ve izleyici Medine'nin o andaki hislerine tanık olur.

Film ilerledikçe ataerkil düzen içinde baskıyla yüz yüze kalan Medine, kendi belirlenmişliğinin ve sınırlandırılmışlığının tam tersi olarak evinde oturup kocası İsmail'in yaptıklarını kabullenemez. Kadın ve erkek arasındaki rollerin, kadın ve erkeklerce yeniden tanımlanması gerektiğine işaret edercesine kendi işinin peşine düşer. Kocası İsmail'in, pavyondaki şarkıcı için köyün muhtarından borç aldığını duyması üzerine köyün kahvesine tek başına giden Medine, muhtara bu konuda hesap sorar. “Kadınlar, korunan ve dışlanan “adam yerine konulmayan varlıklar olmadıklarını –ya da artık olamayacaklarını- anladıklarında bir başkaldırı odağı haline gelirler.” (Güzel, 1996:190). “Aynısını ben yapsaydım, beni bu köyde barındırır mıydınız?” sorusu üzerine muhtar sinirlenir, evine gitmesini söyler. “Meydan okuma ancak bir erkeğe (kadının aksine) yöneltildiğinde geçerlilik kazanır ve meydan okumaya karşılık vermeye muktedir olan şerefli bir erkek, bu karşılık da bir onaylama içerdiğinden dolayı, karşı tarafı şerefendirir.”

(Bourdieu,2014:67). Kocasına, düğünün yapılması konusunda “Sen yok desen de kararımı verdim, şehirde işe girip düğünü yaparım.” der, düşüncesinde kararlıdır. Köydeki dedikoduyu duyunca çocuklarını da alıp Safiye’nin kaldığı otele gider. Bütün çaresizliğiyle derdini anlatır ve ailesinden uzak durması için söz ister. “Kadının ikili rolü, onun kırsal çalışma ve yaşam koşullarında büyük bir ahlaki güçle yetiştirilmesi/yetişmesi ve ailesini her durumda sağlam bir biçimde sürdürebilme istenciyle ilgilidir.” (Güzel,1996:115). Safiye ise ayna karşısında makyajını yaparken kararlı bir tavırla “Senin meselen kocanla, gidip onunla konuşacaksın.” der. Medine, kocasına gitmez. Kızı Vicdan’ın aciz yakıştırmasından kurtulmak istercesine Safiye’nin verdiği akılla hareket eder, plan yaparlar. Safiye’nin kimliğiyle ismi çatışır, tıpkı Vicdan gibi o da yaptıklarıyla isminin anlamından uzaklaşır. Kocasından sadece bulgur ister, beklenmedik bir şekilde tandırda kuzuyu hazırlar ve köye ziyafet verir. Kocası ise etin nasıl bulunduğunu hiç sorgulamaz, bütün köy bir araya gelir, ziyafete katılır. Yemekteki tek eksik Mert ve Vicdan’dır. Kamera da onların eksikliklerini hisseder ve onları bulmak adına davetteki bütün yüzleri verir. Bunun farkına varan köylüler, ikisini de aramak için köyün çocuklarını yollarlar ama bulamazlar. Filmdeki, İbrahim Peygamber ve oğlu İsmail’e, Habil ve Kabil kardeşlere gönderi niteliğindeki aile içi ilişkilere Medea da eklenir. Medine, kocasından intikam almak için çocuklarını öldüren Medea’nın hikayesini çağrıştırmaya planını gerçekleştirir. Köylüler, böyle et bir daha bulunmaz, derken; kamera, aralarına katılmayan Medine’ye ve ne olduğunu sormaya giden komşusu Güllü’ye uzak çekimde odaklanır. İzleyici, Güllü’nün Medine’ye vurmasından ve verdiği tepkiden çocukların başına ne geldiğini anlar. Torununu aramaya giden anneaneyle takip eden kamera, yaşam belirtisi olmayan ormana ve sessizliğe odaklanınca izleyici de mitsel hikâyenin gerçekleştiği izlenimine kapılır. Muhtar, bu suça dâhil olmamak adına eti yemediklerini söyleyip olayı

kapatmaya çalışır ve köylüleri tembihler. Medine, mezbahannede yerdeki kanları temizlerken bayılan İsmail'e ve köylüye iyi bir ders verir. Toplumun baskısıyla birlikte ataerkil sistemin mağduru olan Medine, filmin sonunda şehirden ayrılan Safiye'ye kendisine yardım ettiği için teşekkür ederken Mert ve Vicdan da koşarak çerçeveye girer ve böylece köydeki olayın bir kurgu olduğu anlaşılır. "Cezamız neyse gidelim görelim." diyen Medine, Safiye'ye veda ederek çocuklarıyla çerçeveden çıkar. Yaşam belirtisi vermeyen ormanın derinliklerine doğru koşan Vicdan ve Mert'e odaklanan kamera, onları arkadan çekimde verirken film biter. Medine'ye köylülerin ve kocasının nasıl tepki verdiği bilinmez. Film boyunca ataerkil düşünceyi karşısına alan ve bu yönde hareket eden Medine, yaptığı suç olduğunu, "Cezamız neyse görelim." diyerek kabul eder. Karşı koymaya çalıştığı eril tahakkümün kurbanı olmak adına köyüne gider.

IV. BÖLÜM

KUTLUĞ ATAMAN VİDEOARTLARI

Dünyada ve Türkiye’de video çalışmalarıyla önemli bir sanatçı olan Kutluğ Ataman, sinema filmlerinde olduğu gibi video çalışmalarında da kimlik olgusunu cinsiyet, toplumsal cinsiyet, beden, ötekileştirme, ırkçılık üzerinden ele almıştır. Hayatın kendisinin kurgu olduğunu ortaya çıkarmak isteyen sanatçı, gerçeklik arayışını çalışmalarının merkezine yerleştirir. Bu gerçekliği sorgulamak amacıyla biçim olarak belgeseli seçen sanatçı, yaptığı işlerle belgeselin gerçeklik iddiasıyla olan ilişkisini bozarken diğer taraftan onun biçimsel özelliklerini kullanmaya devam eder. Özel bir kimliğe odaklanmak yerine çeşitli kimliklere odaklanan sanatçı sadece birey üzerinden gitmez, toplumun dışına itilen topluluklara da kamerasını yöneltir.

Gerçekle kurgunun iç içe geçtiği çalışmalarında, kimliğin bireyler ve toplumlar tarafından nasıl üretildiğini, değiştirildiğini çalışmalarında irdeler. Sanatçının kamerası karşısında konuşan kişiler, kendilerine dair hikâyeleri, alışkanlıkları aktarır. Bireylerin her defasında konuşma performansı aracılığıyla kimliklerini birçok kez yaratmalarına imkân tanıyan sanatçı, kimliğin bir kurgudan ibaret olduğunu böylelikle dile getirir. Profesyonel olmayan oyuncu, el kamerası, doğal ortam sesi kullanarak çalışmalarını kayda alan sanatçı, video yerleştirmelerinde ele aldığı işi parçalara ayırarak farklı ekranlardan verir. İzleyici, bu parçalanmış ekranların her birinde farklı bir gerçeklik algılar ve tanık olduklarından yola çıkarak parçaları birleştirir, kendi öznel hikâyesini yaratır.

Videolarında bir kimliğe odaklanmayan sanatçı, bir coğrafyaya da odaklanmaz, sınırları kaldırarak rahatsız edici, şaşırtan, ilgi çekici kişilere kamerasını yöneltir. Böylece günlük hayatta bastırılan, maskelenen yönler vurgu yaparak izleyicinin kendisine ve hayata dair sorgulamasını, şüphe duymasını sağlar.

VI.1. Kutluğ Ataman Videoartlarına Genel Bir Bakış

“*Semiha B. Unplugged*, Semiha Berksoy’un yüzyıllık Türkiye tarihini ve modernleşme sürecini kendi gözünden anlattığı, bir yandan da anılarını manipüle ederek hayatını yeniden kurguladığı, sonu gelmeyen bir monologdur.” (Baykal, 2008:21). El kamerasıyla çekilen yirmi yedi saatlik görüntüyü Ataman, sekiz saate düşürmüştür. Bu uzunlukta bir yapıt oluşturan Ataman, yapıtın tamamının baştan sona seyredilmek için yapılmamış olduğunu ifade etmektedir.

Ortada bir hayat var, dilediği kadar uzun olabilir. İkincisi şunu düşündüğümü çok iyi hatırlıyorum: Seyredilmesi imkânsız olsun. Çünkü sekiz saat içerisinde en azından çişin geliyor ya da karnın acıkıyor, başından sonuna kadar oturup seyretmenin imkânı yok diyorsun. Hayatın bir metaforu gibi. Gidip geldiğin zaman belirli noktalarda izleyemeye devam ediyorsun (Çalıkoğlu, 2005: 74).

Ruhuma Asla’daki gibi “*Semiha B. Unplugged*”da da Kutluğ Ataman, döngüsel anlatıya dikkat çekmek ister. Açılıştta önce mezarının metaforu olan yatağından yükselen el, ardından kırmızı tüylerle yapılmış maskeyle arya söylerken boydan çekimde verilen Semiha Berksoy, kapanışta da aynı sahnenin daha uzun bir versiyonuyla verilir. Yine aynı şekilde Ruhuma Asla’nın öznesi Ceyhan gibi makyaj masası karşısında kendi kendine tuhaf makyajlar yaparken kameraya sürekli bir şeyler anlatır.

Veronica Read’in 4 Mevsimi’nde Veronica Read, iki odalı bir evde oturmaktadır. Yaklaşık 900 *Hippeastrum* çiçeğın bakımından sorumludur. Dört ayrı ekranda sergilenen çalışmada, her bir ekran ayrı bir mevsimi sergilemekte ve ekranlara yansıtılan çiçeklerin dört mevsimlik döngüsünün çeşitli aşamalarıyla izleyici Veronica’nın içinde hapsediğı ve kaçamadığı dünyasına tanık olmaktadır.

16 dakika uzunluğunda süren *Türk Lokumu*'nda çalışmanın öznesi Kutluğ Ataman'dır. Tek ekranlı bir video çalışması olan *Türk Lokumu*, sanatçının görüldüğü ilk performans çalışmasıdır. Bu çalışma için kilo alan sanatçı, çalışmasında diğer çalışmalardaki öznelerin kimliklerini kurgulamak için yardım aldıkları kıyafet unsurunu öne çıkartır. Bordo zemin üzerine altın saçaklı, pullarla bezeli bir dans kostümü, altın bir taç, aynı şekilde bilezikler, yüksek topuklu lame ayakkabılar, uzun bir peruk, kırmızı ruj ve kilolu bir bedenle izleyici, abartılı bir oryantalle karşı karşıya kalır. Sahnenin fonunu siyah bir örtüyle kaplar. Diğer çalışmalarındaki mekâna vurgu, bu çalışmada yerini mekânsızlığa bırakır. Tekrar edip durduğu hareketler, ağızındaki sakız ve abartılı hareketler, çalışmaya adını veren Türk lokumunu yani Batılının gözündeki oryantal imajı yerle bir eder. Diğer taraftan toplumsal cinsiyetin dayattığı kadın-erkek kategorilerini de drag bedenselliğiyle sarsar.

Daha önceki işlerinde yer alan öznelerin kimliklerini kamera önünde yeniden inşa etmelerine yarayan bu vurgulu rol-yapma, bu kez kimliğin reddi için kullanılıyor. “*Türk Lokumu*”nda Ataman vurgulandırmayı bir ideolojiyi yapıbozuma uğratma stratejisi olarak kullanıyor ve bunu, söz konusu ideolojinin taleplerini doğrudan reddetmek yerine, ideolojinin dayattığını daha da güçlü bir şekilde görünür hale getirerek; başka bir deyişle, vurgulandırma yoluyla bir reddediş kurgulayarak yapıyor (Baykal,2008:12).

“Butler, drag’i kişinin kendini de oluşturmuş olan güç rejimlerine bulaştığı yer olarak tanımlar. Drag, heteroseksüel idealleri taklit eder, ama heteroseksüel norm tarafından dışlanan bir taklittir bu. Bu da heteroseksüelliğin hiçbir zaman tam olarak başa çıkamadığı bir endişeyle kuşatıldığını gösterir.” (Direk, 2012: 82). Kutluğ Ataman da yarattığı kurgusal bedeni ve görüntüsüyle heteroseksüelliği norm olarak gören, toplumun kendisini mahkûm ettiği ‘öteki’ konumuna karşı çıkmaz; kimlik ve cinselliğe dair

etiketlemelere karşı çıkar. Toplumsal cinsiyetin normlarına yoğunlaştırılmış beden diliyle cevap vererek, toplumsal cinsiyetin üstünde yıkıcı bir etki yapar.

Küba, 1960'larla birlikte Doğu'dan göç edenlerin, sol ağırlıklı militanların, toplumun ötekileştirdiği kişilerin gizlenme yeri olarak başlayan, gecekonduların oluşturduğu bir mahalleden oluşmaktadır. 21.yüzyılda mega şehrin gölgesinde duran mahalledeki derme çatma evlerin; hurdadan, topraktan ve metalden inşa edilmişlikleriyle oluşturdukları görüntü ve çok sayıda yoksul-işsiz kaçağı barındırması, dışarıdakine karşı kendi içinde bütünlüklü bir yapı oluşturmaktadır. Kimse, buraya neden Küba dendiğini tam olarak bilmemektedir. Ataman, Küba'yı "Bir taraftan özgürlük adına, bir taraftan da toplumun geri kalan kısmına karşı kendisini korumak adına oluşturulmuş bir şey olarak görebiliriz." şeklinde tanımlamaktadır (Çalıkoğlu,2005: 72). "Kolektif bağlamda kendisini koruma noktasında biz algısı çıkmaktadır. Cemaat, her zaman "biz" demektedir. Her olayı biz şuuru ile karşılayıp yaşamaktadırlar." (Freyer, 1967).

Küba'yı bir cemaat yapan şey, sakinlerinin paylaştığı herhangi bir dini, etnik veya entelektüel bir ortaklık değil, kendilerini toplum dışı olarak tanımlayan ve toplum dışı kalmaya da zorlanan daha geniş bir toplumun tehditleri karşısında, mahalle sakinlerinin belli bir ideolojik duruş ve siyasi mücadeleden bağımsız şekilde geliştirmiş oldukları bir direniş ve dayanışma hissidir (Baykal, 2008: 71).

"Küba'da birbirinden çok değişik bireylerin tek bir kimlik oluşturmak üzere ortaklaşa çalıştığını gören Ataman, kimlik denen şeyin değişik formlar alabilen, içine girdiği şişenin formunu alan suya benzediğini dile getirmektedir (Çalıkoğlu,2005:72)." Küba'da yaşamak bu insanlara özgün bir kimlik kazandırmaktadır.

Kutluğ Ataman, Küba'yı eski sehparların üstünde kırk adet eski televizyonun karşısında yer alan yine eski koltuk ve sandalyelerle sergilemekte, monitörlerdeki bazen acı bazense trajik olayların rahatsız edici etkisini izleyiciye de hissettirmektedir. "Hem

Küba hem de Cennet'in yerleştirme biçimleri, kendi cemaatlerinin dışı kapalı ve sınırlarla çevrili doğasını vurgulamaktadır.” (Baykal: 2008, 73).

Uyuyan Martin, karanlık bir odada oyuncak boyutlarında yatak üzerine, uyuyan çıplak bir erkek görüntüsünün yansıtıldığı bir video yerleştirmeden oluşmaktadır. Ataman, *Uyuyan Martin*'de sevgilisini oyuncu olarak seçmiştir. “Eşinin çocukluk, masumiyet ve kırılabilirlik çağrışımlarıyla yüklü uyuyan imgesini minyatür bir yatak üzerinde yansıtan Ataman, uykuyu kimliklerin silindiği ya da eşitlendiği, bireysel kimliğin ve dilin ancak uyuyanın kendisi için görünür olan rüyada var olabildiği bir boyut olarak göstermektedir.” (Baykal: 2008, 13). “Bir gecelik uyku eyleminin birebir gösterildiği bu çalışmada, farklı bir bilinç düzeyi görselleştirilerek, günün ruhuna karşıt, radikal bir eylemsizlik önerilmektedir.” (Erdemci'den akt. Yılmaz,2009: 129). Ataman'ın bu çalışması, Andy Warhol'un 1963'te çektiği sekiz saatlik “Uyku” filmine benzemektedir. “Warhol'a göre altı çizilmek istenen yaşamın durağanlığı, sıkıcılığı ve bundan doğan “anlamsızlık” duygusudur.” (Kaliç, 1992: 77-78). Ataman'da ise çalışmanın öznesi sevgilidir. Sevgilisinin çıplaklığını ve cenin pozisyonunu gösteren Ataman kendi öznel dünyasının mahremiyetini gösterir.

“Kutluğ Ataman, *Cennet* isimli video enstalasyonunda, Güney Kaliforniya'nın oldukça popüler zengin bir bölgesinde yaşayan yirmi dört birey, yaşadıkları Orange Country'den hareketle, düşsel hayatlarıyla ilişkilendirdikleri bir cennet kurgularlar.” (Başarı,2010:30).

Cennet, merkezde duran bir ekranı çevreleyen iç içe halka üzerine yerleştirilmiş düz ekranlarda gösterilmektedir. Enstalasyonu oluşturan yirmi dört ekrandan sadece merkezde duran kulaklıksız olarak dinlenmekte ve dönüşümlü bir şekilde her gün

farklı bir karakterin anlatısı ekranda ses kazanmaktadır. “Küba’daki kakofonin yerini kurallar ve düzen almaktadır.” (Baykal, 2008: 74).

“Kutluğ Ataman Cennet’te, Küba’nın aksine oldukça refah, herkesin mutlu olduğu bir dünyaya kameralarını çevirir. Cennet’in bu büyüdü özellikleri, kendi dışında kalan tüm dünyadan, örneğin komşu Meksikalılardan bariyerlerle ayrılıp özenle korunmaktadır.” (Baykal, 2008: 73). “Hareketlilik ve değişimin olmadığı yerlerde insanlar belli bir kültür içinde doğup büyüdüğünden, farkında olmaksızın hep bir kimliğe bağlı olarak yaşarlar.” (Özyurt, 2005:183). Ataman da Küba’dan sonra Cennet’le elitlerin yaşadığı yer ve kimlik arasında kurduğu ilişkiyi çalışmasında verir.

Beş ekranlı olan bir çalışma olan *99 Ad*’da beyaz atlet giymiş bir adam gösterilmektedir. Etrafta hiçbir dekor yoktur. Dekorun olmaması ruhsal eyleme odaklanmayı sağlar. Ataman, Allah’ın 99 adından esinlenerek çalışmaya bu adı vermiştir. Zikir eyleminin başladığı noktada ekran yerededir. Eylem farklılaşır hareketlendikçe ekranlar da kademe kademe yukarıya doğru yükselir. Zikreden adam, kimliğini unutmuştur. Ataman, kimlikle zikir arasındaki ilişkiyi “Kimliğin bizden sıyrılıp kayıp gittiği zaman kırıldığı, yırtıldığı noktalar önemli. Burada da mesela zikir- yani bağırıp yükselme, kimlik sizden yırtılıp gittiği zamanki kendini kaybetme- esasında güzel bir görüntü. Kendiniz ve kimliğinizle ilişkiniz yok oluyor.” (Çakırkaya, Temel, 2011:67) şeklinde açıklar. Ekrandaki adam, haykırarak kendini yumruklamaya başlar. Bu görüntü, tavandan sarkıtılmış bir perdeye yansıtılır. Böylece figür, havalanıp uçuyormuş gibi görünür. Semiha B. Unplugged ve Peruk Takan Kadınlar’daki gibi tek duvara yansıtmadan üç boyutlu mekanın keşfedilip, anlatının mekana fırlatıldığı iş olarak dikkat çeker. Ataman, bu çalışması için “İnsanlık hallerini anlatan bir enstalasyon. İnsanın içine kapanıklığını kendisini döverek, redderek kurtulmasının, oradan yükselmesinin hikayesini anlatıyor.”

(Başarır,2010: 28) der. Ataman'ın diğer çalışmalarındaki karakterlerinin ortak yazgısı olan içinde bulunduğu gerçeklikten arzuladığı gerçekliğe geçiş, bu çalışmada dinsel arınmayla gerçekleşir.

Dilenciler, siyah beyaz yedi ekrandan oluşmaktadır. Ataman, sokak kültürünün vazgeçilmez bir parçası olan dilencileri, haftanın yedi günü dilendiklerini anlatmak için yedi ekranda gösterir. Ses ve konuşmanın olmadığı bu ekranlarda dilencilerin ekrana doğru avuç açtığı görülür. Dilencilik ritüellerini ustaca performanslarıyla yerine getiren dilenciler, dilenme eylemi sırasında izleyiciyle göz teması kurmaya çalışırlar.

İlk defa siyah beyaz kullandım; çünkü siyah beyazın fotoğraf dilinde semiyolojik olarak söylediği şey gerçekliktir. Ses kullanmadım ilk defa. Gene ilk defa görüntüyü yavaşlattım. Bunun bir nedeni de dilencilerin yanından geçerken bir izleyici olarak çok fazla göz kontağı kurmamamız. Belki onların gerçek olmadığı “Ben senin yalan söylediğini biliyorum.” düşüncemizden çıkan bir gerginlik (Çakırkaya, Temel, 2011:63).”

Dilencilerin bazıları oyuncu bazıları ise gerçekten dilencidir. Fakat hangisinin gerçek hangisinin kurmaca olduğunun farkına varılamaz. Bu durum, sanatçının çalışmalarındaki gerçek kurgu ilişkisine işaret eder. Çok katmanlı kimlik olgusu burada da dikkat çeker. Ataman bu çalışmasında ses kullanmayarak ve görüntüleri yavaşlatarak izleyicinin günlük hayatta sokakta görmezden geldiği gerçekliği, sergi ortamına taşıyarak, kurmaca gerçekliğin yarattığı etkiyle izleyicinin rahatsız olmasına neden olur.

Kutluğ Ataman *Bu Bir Fasit Daire* çalışmasında, Berlin'de yaşayan bir Jamaikalının, yaşadığı topluma uyum sağlayamama halini anlatmaktadır. On iki ekranda birden görülen bu tek portreden ibaret Jamaikalı siyah, ırkçılık konusundaki düşünceleriyle kendi fasit dairesine kapanır. “Fasit daire içinde aynı zamanda kendine anlattığı ırkçılık

konusundaki düşünceleri onu öteki olarak tanımladıklarıyla aynılaştırır.” (Başarı, 2010: 30). Troy, Almanya’da açıcıdır ve sürekli olarak yemekten söz etmektedir. Konuşmanın ilerleyen kısımlarında aslında Troy’un Almanya’da yaşadığı ırkçılıktan söz ettiği anlaşılır. Kutluğ Ataman, 12 ekranı birbirine bakan bir daire şeklinde yerleştirerek, Troy’un içinde bulunduğu kısır döngüyü anlatır.

O konuşma bazı şeyleri, bir durumu hedef alırken, kendisi de bir hedef haline geliyor. Attığı kurşunun, bütün dünyanın etrafında bir çember şeklinde dönüp gelip seni sırtından vurması gibi biraz. Sözün hedefi, sözün bittiği yer, hitabın yok olması üzerine yapılmış bir çalışma. İzleyicinin pozisyonu artık “o” ve “ben” değil; “o” ve “o” kendi içerisinde bu ilişkiyi yaparken izleyici de ona dışarıdan bakıyor (Çakırkaya, Birnur, 2011: 75).

Böylece Troy, yakınma halinde olduğu toplumsal dışlanmayı vurgulayarak kendini öteki konumuna yerleştirir. “Bu Bir Fasit Daire adlı videoda Ataman, ırkçılığın bireysel ve toplumsal olarak üretilme dinamiklerini ortaya koyar.” (Ataman, 2010)

Kutluğ Ataman, *On İki* (Twelve) adlı çalışmasında, Adana ve civarında yaşayan 'çift ciltli' denilen insanlara odaklanmaktadır. Ataman’ın, sergideki bu yerleştirmesi kimliklerle ilgilidir. “Kimlik fotoğrafları gibi dikey çerçeveledim karakterleri. Çünkü bu eserin aynı zamanda kimlik hakkında, günlük hayatta kimliğimizi nasıl ürettiğimiz hakkında olduğunu düşünüyorum. Bu insanların çift kimlikli olduklarını görmek, kimliğin bizim ürettiğimiz bir şey olduğunu, fiilen yaptığımız bir şey olduğunu düşündürüyor.” (Baykal, 2008:66). Çalışmadaki özneler, iki ayrı kimliğe ait hikâyeleri tek bedende barındırarak, izleyicide hangisi gerçek etkisi uyandırmaktadır. Herkesin kendi ürettiği kimliği yaşadığını savunan sanatçı böylece izleyicileri kendi hikâyelerini sorgulamaya yöneltir.

I+I=I adlı çalışmada Kıbrıslı Türk olup Güney Kıbrıs'ta yaşayan şair-yazar Neşe Yaşın'ın parçalanmışlığı ve ikiye bölünmüş öyküsü anlatılmaktadır. Parçalanmışlığın bir yanı 1963'te Rum katliamının ardından Türk tarafına kaçıışı oluştururken, diğer yanı ise 1974'te Türkiye'nin gerçekleştirdiği Kıbrıs Barış Harekâtı sonrası Türk milliyetçiliğinden ve bunun yarattığı etkiden uzaklaşmak amacıyla adanın Rum tarafına kaçışını anlatmaktadır. Ataman'ın yanılısama üzerine düşünmeye başladığı dönemde gerçekleştirdiği yapıt, 90 derecelik açı oluşturacak şekilde birleştirilmiş iki ekrandan oluşmaktadır. “Birinde Kuzey Kıbrıslı diğerinde ise Güney Kıbrıslı Neşe Yaşın sakin ve ağırbaşlı bir tavırla, Ada'nın parçalanma sürecinde hissettiği duygu ve deneyimlerini anlatmaktadır.” (Uzunoğlu, 2013: 27). Ada metaforunun altında parçalanmış kimliğin hikâyesi yatmaktadır.

Adını “ found family footage” in kısaltmasından alan bulunmuş aile kayıtları anlamına gelen *fff*, iki İngiliz aileye ait el kamerasıyla çekilmiş video kayıtlarından oluşmaktadır. Önce basit bir çocuk piyanosuyla bestelenen ve daha sonra büyük bir piyanoyla kayda alınan on eserin bestesi Michael Nyman'a aittir. Çalışmada, müzikler ve görüntüler senkronize olmadıklarından ve farklı uzunluklarda olduklarından bir kakafoni oluşturmaktadırlar. “Sanatçı, bu çalışmayla İngiliz toplumuna dışarıdan bakan biri olarak, eklemlendiği kültürün anlamını yeniden inşa etme ve kendine ait hale getirme denemesidir. (Ataman,2010:104).”

IV.2. Çözömlenen Videoartlar

IV.2.1. Peruk Takan Kadınlar

Çeşitli nedenlerden dolayı peruk kullanmak zorunda kalan dört kadını konu edinen bu video projeksiyon yerleştirmesi, yine bu dört kadınla gerçekleştirilen

röportajlardan oluşmaktadır. Her biri 45-60 dakika arasında değişen sürelerle sahip bu birimler, dört ayrı projeksiyonda duvara yansıtılarak yan yana gösterilmiştir. Ses kurgusundaki karmaşaysa, hem yapıtın bir parçası hem de toplumdaki kakofoninin yansıması olarak düşünülmüştür. “Bütün projeksiyonların bir arada verilmesiyle nerede, ne zaman ve neden peruk taktıklarını anlatan kadınların kişisel öyküleri, Türkiye'nin tarihsel ve ideolojik panoramasını sunmuştur.” (Çandar, 2002:8). Peruk, dört kadının da kimliklerini gizlemek için kullandıkları bir obje olarak aracılık etmektedir. “Kutluğ Ataman, görünüm değiştirmeyi, seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleyi konu alan, bildik bir mecaz olarak işlemiştir peruk olgusunu.” (Kortun, 2001: 123). Hostes Leyla takma adını kullanarak, askeri darbenin olduğu dönemde siyaset faaliyetlere katıldığı için polisten saklanan Melek Ulagay, kemoterapi tedavisinden sonra kadın kimliğini korumak adına peruk kullanan Nevval Sevindi, üniversiteden atılmamak adına peruk kullanan türbanlı öğrenci, yaşamını sürdürebilmek adına cinsel kimliği için mücadele eden travesti Demet Demir çalışmanın kişileridir. Bu insanlara topluca bakıldığında, son derece çeşitli, hatta ilişkisiz bir görüntü oluşturdukları fark edilir. Aslında bu durum, kimlik denen şeyin nasıl da değişken ve kurmaca olabildiğini göstermektedir. Bir kimliğe sahip olmak, hem o kimlik için mücadele etmek hem de bazı şeylerden feragat etmek anlamına gelir. Kutluğ Ataman bunu ‘bedavaya kimlik, bedavaya özgürlük yok’ sözleriyle dile getirmektedir. “Kutluğ Ataman bütün bu siyasi, tıbbi, dini ve cinsel sebeplerle acı çeken ya da şiddete maruz kalan dört kadının peruk takma eylemini görünür kılarken, yan yana birbirine eklediği aynı düzlemdeki video görüntüleriyle dört ayrı kimliğin hikayesini aynı zamana getirir.” (Başarır, 2010:26).

Birinci ekranda 1971 darbesinden dolayı siyasi faaliyetlere katılan Melek Ulagay, polisten kaçmak amacıyla peruk kullanmaktadır. Kutluğ Ataman, Melek Ulagay’ı

önce bir peruk dükkânında peruk seçerken arkadan çekimde verir. “Ataman, fiziksel görünüşünü gizli tutmak ya da mümkün olduğunca anonim kalmasını sağlamak için Ulagay’ın yüzünü izleyiciye göstermeme konusunda dikkatli davranır.” (Baykal, 2008: 46). Melek Ulagay, bunca yıl sonra hukuken affa uğramış biri olduğunu öğrenmiş olmasına karşın hâlâ korkmakta ve gizlenmektedir. Bu yüzden, mahrem bir mekân olan yatak odasında mahrem biri olarak, röportajda yüzünü saklamayı tercih etmiştir. Ulagay, sarı peruğuyla hâlâ kılık değiştiriyor gibi yaşıyormuşçasına verilir. Kamera, Ulagay’ın huzursuzluğunu gösterir gibi yüzünü kısa aralıklarla vermektedir. O anda ardından sorularla başlayan diyalogda, arkadaşlarının önerisi üzerine peruk kullanmaya başladığını söyler. Kendi ifadesiyle çok acayip, civciv sarısı, lüleler halinde aşağı doğru inen bir peruktur. Bu perukla birlikte kimliğini de değiştirir ve kendini Hostes Leyla olarak tanıtır. Bu şekilde başka bir kimlik içinde yaşamayı sürdürmeye başlayarak, hayatını yeni kimliğine uygun şekilde planlar ve ona göre yaşamaya başlar. THY’nin hostes üniformasını giyerek, sabahları mesaiye gider gibi çıkar. Başka bir sol örgüt tarafından THY uçağı Bulgaristan’a kaçırılır, işin içinde olmadığı halde suç Hostes Leyla’nın üstüne kalır. Kaçmaktan başka çaresi olmayan Melek Ulagay, gündüz takıp gece çıkardığı perukla olan birlikteliğini Türkiye’den kaçtığı tarihe kadar devam ettirir. Gittiği şehirlerde hep saklanmak zorunda kalan Ulagay, yanındaki perukla kimlik değiştirerek yaşamak zorunda kalır. Peruğun kendisini başka bir dünyanın insanı haline getirdiğine inanmaktadır. “Melek Ulagay, perukla kılık değiştirme tecrübesini *bir tür yeniden doğuş ve yeni bir hayata başlamak* olarak tarif eder.” (Baykal, 2008:65). Entelektüel duruşu ve siyasal görüşünden uzaklaştığını vurgulayan Melek Ulagay, peruk için “ Nasıl diyeyim, kentli demek doğru değil belki; ama kesinlikle daha entelektüel birisinin olmayacağı bir konuma getiriyordu o saç, peruk. Daha halktan, daha avam bir kadın; üstelik biraz da hafifmeşrep bir kadın imajı

yaratıyor. O imaj da beni koruyacak, buna inanıyorum.” der. Fakat sarı peruk, Ankara gibi bir şehirde onun daha çok göze çarpmasına neden olur. İstanbul’da sokağa çıkma yasağının olduğu bir günde kimliğinin sorulmayacağı bir mekâna, Boğaz’daki bir randevu evine gider. Orada, sarı peruğuyla kimse ondan şüphelenmez; hatta kadınlar tuvaletinde rastladığı hayat kadınları onu kılığından ve peruğundan dolayı âleme yeni düştüğünü sanırlar. Melek Ulagay, bulunduğu konumu gereği, randevu evindeki kalıplar içinde hareket etmek zorunda kalır. Birisine güvendiğini, kendisini kaçırdığını, evleneceklerini söyleyerek bilindik bir hikâye uydurur ve kaçma sürecindeki kurmaca yaşamına yenisini ekler. Seçilmiş kimliğin yaratımında kurmaca kimlik sorgulanmaksızın, kimliği taşıyandan nasıl hareket etmesi isteniyorsa, Melek Ulagay o şekilde hareket eder.

Siyasi bir harekete girmek, yani illegal bir hayat yaşamak demek, zaten insanın kendi var olan kimliğinden çıkıp başka bir kimliğe geçmesi anlamını içeriyor. Sen başka kimlikler içinde yaşamını sürdürmek üzere planlanmaya, yani ona göre yaşamaya başlıyorsun. Bu ise şunu getiriyor: Senin herkesin bildiği şekilde bir tane ve sabit bir kimliğin olmuyor. Değişik kimlikler içerisinde yaşamaya başlıyorsun, tabii bunu hissettiğin anda, ki insan bunu ancak o konuma geldiği zaman hissediyor, yani senin hiçbir hüviyetin yok varsa da birtakım sahte hüviyetlerle yaşıyorsun (Ataman, 2001: 30).

İkinci ekrandaki kişi gazeteci Nevval Sevindi’dir. Göğüs kanseri nedeniyle gördüğü kemoterapi yüzünden saçları dökülen Nevval Sevindi, saçı, kadınlığın imgesi olarak gördüğü için dökülen saçlarını gizlemek ve bu yüzden de kadına özgü güzellik kavramını yitirmemek adına peruk kullanmaktadır. Kamera, Nevval Sevindi’yi önce tedavi gördüğü özel bir hastanede kemoterapi sırasında, sonra da kendisinin ifadesiyle özel alanda hissettiğini belirten parlak renklerin hakim olduğu kuaförde verir. Her iki çekimde de Nevval Sevindi sabittir, kamera dinamiktir. Ataman, Sevindi’yi, Hostes Leyla’nın tersine sürekli cepheden görüntüye alır. Kameranın bu durumu Nevval Sevindi’nin göğüslerini

yani var oluşunu göstermeyle ilgilidir. Kadın kimliğinin bu hastalık sırasında ve sonrasında nasıl etkilendiğini, ilişkilerinde yaşadığı olumsuzlukları ve konunun toplumsal boyutunu anlatmaktadır. Sevindi, “Güzellikle ilgili sorunu çözünce zaten problem yok benim için” diyerek kadınlığa, güzellik açısından yaklaşmaktadır. Nevval Sevindi’nin “ben”i üzerine söyledikleri, şekillendirmek istediği kadın imgesi hakkında gerekli bilgileri verir. Yeri geldiği zaman benine yaptığı aşırı göndermeler, narsist yönünün baskın olduğu izlenimini yansıtır. Saçıyla başlayan değişim sürecinde kendisinden yarım olarak bahseden Sevindi, bu eksikliğini sarı perukla giderir. “ Peruk dışarıda beni eksiksiz, tam gösteriyor ve hiçbir problemi olmayan bir şekilde tanıtıyor”. (Ataman, 2001: 45). “Charles Taylor’ın ifadesiyle, kendimiz olduğumuz duygusuna sahip olmamız için, nasıl (biri) olduğumuz ve nereye doğru gittiğimiz konusunda bir anlayışa sahip olmamız gerekir.” (Giddens, 2010: 122). Çoğalan seçim özgürlüğüne rağmen kendi benine uygun uzun ve sarı bir peruk seçer. Peruk, Nevval Sevindi’nin realitesini kamufle eden bir işlev yüklenir ve kadın olmak bağlamında kadınlığın simgesi olan saçının ve göğsünün eksikliğini gidererek onun sadece “kadın olma” halinin değerini ön plana çıkarır. Konuşmalarında kendisi için eğitilmiş, kültürlü, üst sınıf zevk sahibi, güzel izlenimi uyandıran Sevindi, aynı niteliklere sahip olduğu anlaşılan sevgilisinden de boyfriend şeklinde bahsederek kent soylu özgür kadın portresi çizer. Nevval Sevindi’de kendini “özgürleştirme” girişimi, akli ve hissi özelliklerinden ziyade vücudunu ön plana çıkartmaya dönüşür, yani kadın nesne görevini devam ettirir. Nitekim “ Ben kadın kimliğinde çok ısrar ettim. Hayatım boyunca ve kadın kimliğim kanserle beraber bir kere daha deneyimden geçti diye düşünüyorum; çünkü göğüs ve saç kadın kimliğinin en önemli sembolleri ve kanser de bu sembollere saldırıyor.” (Ataman, 2001: 43) diyen Nevval Sevindi, “ Fakat alınınca o göğüs, birdenbire önem kazanıyor ve kadının kimliği kaybolmuş oluyor adamın gözünde.” (Ataman, 2001: 49)

diyerek, kadını erkeğin arzu nesnesi haline getirir. “Eril değerlerin yüceltilmesi, dişilikle harekete geçirilen korku ve endişelerde kendi karanlık tarafını bulur.” (Bourdieu, 2014:69).

Üçüncü kadın ise başörtüsünün üzerine peruk takarak üniversiteye devam eden bir öğrencidir ve videoda görüntüsünün kullanılmasını istememiştir. Kimliğinin tanınmaması adına yüzünün gösterilmemesini isteyen genç kızın görüntüsü, kimliğine dayatılan baskıyı gösterircesine siyah boş bir ekran olarak verilmiştir. Genç kızın ürkek sesiyle bu baskı daha da belirginleşir. Kutluğ Ataman da bu noktada başörtüsü takan birini bulmakta zorlandığını belirtmiştir.

İlk elde onların bu hareketlerini tasvip etmeyen diğer Müslümanlar, özellikle erkekler, bana yardımcı olmak istemediler, şüpheyle baktılar. Ama sonra kadın Müslümanlar arasında ne yapmak istediğimi anladı ve yardım ettiler. Tabii bu öğrenci o zaman bir terör altında yaşıyordu. Rahatlıkla kamera önüne çıkmaları zordu. Kimliği benden bile saklı kalmak şartıyla bir öğrenciyi başka birinin aracılığıyla ikna edebildim. Bu yüzden resmi yok, sadece sesi duyuluyor. Yani resim siyah ki bu da aslında maruz kaldığı baskıyı çok güzel resmediyor (Sorgun, 2001:8).

Okuduğu üniversiteden uzaklaştırılmamak için, yasaklama ve baskı altında kalma sonucunda, kendini gizleme ihtiyacı duyan öğrenci perukla okul arasında kalmış, sonunda peruğu tercih etmiştir. Maddi durumu iyi olmadığı için okulunu bitirip ekonomik özgürlüğe sahip olmak isteyen genç kız için peruk zorunluluk olmuştur. “Üniversite öğrencisi olan genç kız, kullandığı peruğun, kendi kimliğini kaybetmesine neden olduğunu düşünmektedir. Kendi kendisini bile tanıyamadığını ifade etmiş ve kendisini, geçici olarak bir maske takmış gibi hissettiğini söylemiştir.” (Kaplan, 2001: 7). Peruk, İslami kimliğin temsilcisi olan başörtülü kızda, baskının sembolü olarak işlev kazanmıştır. Başörtü takmayı dinin gereği farzı uygulamak olarak gören genç kız, başörtüsünü geleneksel namus kodlarıyla değil, dinin gerekliliği şeklinde anlamlandırır. Peruk da inancına müdahale

olarak ortaya çıkar. Peruk, dini kimliğine yapılan baskının imleyenidir. Bir şekilde var olanı yok etme çabasıdır. Melek Ulagay’da olduğu gibi peruk her zamankinden daha fazla dikkat çekmesine neden olur. Peruk, gizlemekten ziyade “Ben buyum” demenin kısaca açılmanın sembolü olarak öteki olma durumunu ifşa eder.

Dördüncü kadın, cinsel kimlik uğruna mücadele eden transseksüel Demet Demir’dir. 1980 sonrasında cinsel kimliği uğruna mücadele eden ünlü transseksüel Demet Demir, ayakta kalabilmek için peruğa sığınır. “Ama kendi öyküsünü en peruksuz kelimelerle anlatır.” (Altuğ 2002:7). 11- 12 yıl travesti olarak yaşayan Demet Demir, peruğu ilk kez ailesinden gizli olarak bir arkadaşının evinde kullanır. Bu peruk siyahtır. Ailesiyle kaldığı için istediği şeyleri yapamayan Demir, bir süre sonra peruğunun yardımıyla yollarda kadın gibi dolaşmak arzusuyla dışarı çıkmaya başlar. Ailesi için kendi kimliğini inkâr eden ve kadın kimliğiyle yaşamak isteyen Demet Demir, travesti olmaya karar verir. Kadın profiline uyum sağlamak adına büyük çaba gösterir ve bunu “Yani bir an önce kadın gibi giyinip, saçımın kadın gibi uzun olmasını hep arzuluyordum.” şeklinde ifade eder. Bu durum Foucault’un da belirttiği gibi cinsiyetin bir yazgı olmadığını, yaratıcı bir yaşama girme olanağı tanımına uygun şekilde, toplumsal cinsiyetin kurallarından çıkarak, hayatının bundan sonraki kısmında travesti olarak yaşayabileceğini vurgulamaktadır. Kadın gibi giyinip oje sürmesine rağmen annesi yeni kimliğini benimseyemez ve oğlum, diye hitap eder. Annesinin; erkek olarak dünyaya getirdiği çocuğunu, yeni görüntüsüne rağmen hep erkek olarak görmesi, “toplumsal cinsiyet kimliğini zorunlu heteroseksüellik üzerinden tekbiçimli kılmaya çalışan düzenleyici bir pratiğin etkisi (Butler, 2010:87)” şeklinde açıklanabilir. Ardından parasız kalıp, çalışmak zorunda olunca bir travestiden kullanılmış sarı bir peruk alır. Bu peruk sayesinde hayatını bir düzene oturtur. Saçı uzadıktan sonra peruk kullanmaz; fakat 1990 yıllarda Beyoğlu’nda

uygulanan travesti yasağı yüzünden saç pols tarafından kesilir. Hayatını seks işçisi olarak kazandığı için, serbest bırakıldığında peruğuna tekrar döner. Demet Demir’de de peruk, eksikliğini gidermek adına kullanılan bir araçtır. Saçları uzadığı vakit peruğundan hemen kurtulmak ister; fakat son zamanlarda saçkıran olduğu için peruk kullanır. Bunları anlatırken bazı sahnelerde pencerenin önündedir ve pencereden günün geceye dönmesi, bu şekilde karanlığın gösterilmesi görsel bir metafordur. Ameliyat olarak transseksüel olan Demet Demir, kadınlığa geçişinin sonucunda “ karşıcinsel toplumsal cinsiyet normlarının yeniden idealizasyonunu temsil eder.” (Butler, 1993:125).

New York Times gazetesinden Holland Cotter "Peruk Takan Kadınlar"ı tanıttığı yazısında görüşlerini şöyle dile getirir:" Gerçek ve kendini avutma birbirine geçiyor. Dört karakter de empoze edilmiş koşullarla inatlaşıyor; ama her biri hem vurucu hem koruyucu olan yanıtlar veriyor: Perukla kendine yeni bir görünüm vermek, yeni bir kimlik yaratmayı ama eskisini de saklamayı sağlıyor .”(Taşçıyan,2001).

Üzerinde çeşitli katmanlardaki anlam haritalarını barındıran peruk, yan yana dizilmiş eşzamanlı konuşmaların yarattığı çok seslilikte, birbirini tanımayan dört kadının bilinmeyen ortaklığı olan peruk simgeselliğini devam ettirir. Melek Ulagay’da gizlenmeyi, Nevval Sevindi’de estetiği, üniversite öğrencisinde baskıyı, Demet Demir’de cinsiyeti simgeleyen ve onların içinde buldukları durumu görünür kılar.

Ekranların dört farklı anlatının aynı anda akmasına izin verecek şekilde yan yana yerleştirilmiş olması, izleyicinin kendi ritmine göre birinden ötekine geçerek dört farklı anlatı arasında serbestçe salınmasını veya dört ekranın birlikteliğinden ortaya çıkan beşinci ve daha büyük çerçeveyi izlemesini sağlayarak, çeşitli algılar üretir (Baykal, 2008: 39).

İzleyiciye bireysel bir özgürlük alanı tanıyan Peruk Takan Kadınlar, Türkiye’deki kimlik sorunsalına ait gerçekliği farklı açılardan verir. İzleyici, kimliği daha

çok ön plana çıkararak peruk aracılığıyla bu dört farklı kadının kişisel hikâyesine ve yeni kimliklerine tanık olur. İzleyici bu tanıklığın yanında bu yeni kimliklerin oluşmasına neden olan baskı, iktidar, cinsiyet, kurallar gibi kavramları da yeniden gözden geçirerek yeni bir kurgu yaratır ve bu işin bir parçası olur.

IV.2.2. Ruhuma Asla

Ataman, Ruhuma Asla'da görüntüleri altı ayrı odaya yerleştirerek sunmuştur. Diğer çalışmalarında olduğu gibi sanatçı, işin bütün olarak kavranmasıyla ilgili bir sorgulama gerçekleştirmiş, Peruk Takan Kadınlar'daki çokekranlılık aracılığıyla gerçekleşen bu engel, Ruhuma Asla'da altı ayrı oda aracılığıyla sağlanmıştır. Ceyhan Fırat'ın üç saat süren hikâyesinin altı kameraya bölünmüş olması, izleyici tarafından farklı bölümlerinin izlenmesi olanağını verir. Bu durum filmlerin sonsuz çoğalmasına neden olur. "İzleyici için bu deneyim, insanın kendi kimliğinin sonsuz sayıda yeniden inşa ettiği gerçeği ile karşılaştırır." (Başarı, 2010: 29). Videoartın açılış sahnesinde çalışmanın öznesi Ceyhan Fırat, tünelde şarkı söyleyerek kameraya doğru yürürken görülmektedir. Öncelikle pahalı kürkler, kuaför gibi isteklerin verildiği sahneler, ünlü bir yıldızın çekim öncesi hazırlıklarını hatırlatır. Çalışmada kullanılacak elbise seçiminde pahalı kürk mantoları direten Ceyhan Fırat, Kutluğ Ataman'dan istediği yanıtı alamayınca, mağazanın önünde eteğini kaldırarak penisini kameraya gösterir. Doğal ışığın kullanıldığı çekimde Ceyhan, boydan çekimde verilir. O ana kadar görüntüde, davranışta, kıyafette dişi olarak cinsiyetleşmiş özne konumunda olan Ceyhan Fırat; toplumsal cinsiyet normlarına uygun olmayan bedenini, kameraya göstererek sadece kadın-erkek ikiliğinin olduğu bir yapıyı reddedercesine, hak olarak gördüğü talebini alabilmek için bedenini kullanır.

Ardından, el kamerasıyla doğal ışığın kullanılarak gerçekleştirildiği çekimde Ceyhan Fırat, makyaj masasında Türkan Şoray'ın aynadaki fotoğrafına bakarak makyajını yapar. Bu sırada Türkan Şoray'a dair yorumlar yaparken, bir taraftan da Türkiye ile ilgili bir futbol maçı izlemektedir. “Eurovision olmak üzere hiç birinci olamayız. Bari Avrupa Kupası'nı alalım!” diyerek tercihlerinden dolayı rahat yaşayamadığı ülkesine ve ulusuna dair biz algısı yaratarak kendinden olmayanı ötekileştirir. Bu biz, süregelen olumsuzlukları değiştiremeyen ötekidir. Toplumsal cinsiyet bağlamında anavatanında kabul görmeyen Ceyhan Fırat; duruma, “öteki- biz ikiliğini yaratan temel olgulardan biri olan milliyetçilik algısıyla yaklaşır .” (Özçalık,t.y., 4).

Ceyhan, doğal ışıkla alttan yapılan çekimde Türk filmlerinde perdeye çıkan ünlü şarkıcılar gibi hüzünlü şarkılar söylemekte, Türk filmlerindeki bazı replikleri taklit etmekte, model aldığı Türkan Şoray'a olan hayranlığını dile getirmektedir. Kameraya ilk kez giren partneri Jessie, Ceyhan'ı dudağından, göğsünden öpmektedir. Jessie, çekilen filmi porno gibi algılamış, hatta filmde oynamak için Ceyhan'a ciddi anlamda seks teklif etmiştir. Ceyhan Fırat, bunu şantaj olarak algılayarak kabul etmemiştir. Jessie'yi fazla şımarık bulan Fırat, onun için “ O bir figüran sadece benim filmimde oynayan.” açıklamasıyla çalışmanın öznesi olarak kendini öne çıkarır. Jessie, onun yakasını bırakmayan kötü kalpli bir tipolojiyi temsil etmekte, o da erdemini korumaktadır. Saplantılı şekilde hayranı olduğu yıldız Türkan Şoray'ın kanunlarını uygulamaktadır; fakat hayat, Şoray kanunlarını uygulayacak kadar kurmaca değildir. Türk filmlerinin kurmaca dünyası içinde geçerliliği olan bu kanunları, hayranı olduğu Türkan Şoray'ın yerine geçtiği zaman uygulamaktadır. “Ruhuma Asla, bir transeksüelin hayat hikâyesini campleştirmiş bir performans olarak aktarır ve bunun aracılığıyla Yeşilçam'ın düşmüş kadın söylemini

yeniden keşfettirir.” (Çakırlar, 2014: 461). Ceyhan, hayatın acımasızlığına rağmen ruhuna asla dokundurmaz; çünkü aradığı gerçek aşk uzaktadır. Bunu “Gerçek aşkı uzaktan hissedilebilecek bir kadını.” diyerek ifade eder. Çalışmanın başlığı da Türk filmlerinde masum genç kızın kendisine tecavüz eden kötü adama sızlanışını anlatan “Bedenime sahip olabilirsin; ama ruhuma asla!” klişesinden ortaya çıkmaktadır. Ceyhan Fırat, içinde bulunduğu zorlukların çıkış yolu olarak da hüznü şarkıları seçer. Yaşantılarına dair anlatılarında bazı sahnelerde pencerenin önündedir. Yaşadığı zorlukları anlatırken pencereden karanlığın gösterilmesi görsel bir metafordur.

Filmde Ceyhan makyaj yaparken, tıraş olurken, sevişirken, giyinirken, kavga ederken, şarkı söylerken, hastanedeyken her haliyle verilir. Çalışmada özellikle makyaj yaparken ayna karşısında verilme süresi diğer eylemlerine göre daha uzun tutulur; çünkü sahip olmak istediği kimliğin dış yüzünü bu şekilde yeniden yaratır. Dönüşümün diğer bir bedeni de Jessie’dir. Gündüz çekiminde ayna karşısında makyajını bitiren Ceyhan Fırat, Jessie’ye takma kirpik takarak ona da makyaj yapar. “Tek aktör olduğu için farklı kişiler olabilir.” diyerek hayalindeki kişileri kendi bedeninin yanında Jessie’nin bedeninden de verir. Böylece kimliğin değişebilen likit yapısı iki farklı beden üzerinden görülür. Bedene müdahale anlatının merkezindedir. Sandalyede gündüz çekiminde boydan çıplak olarak kamera karşısında oturan Ceyhan, bacaklarındaki kılların dökülmesi için krem sürer. Ataman, Ceyhan’ın yaptığı bakımın ne olduğunu sorduğunda “Sen yapmıyor musun?” diye cevap verir. Ataman’ın cevabı karşısında ise “Kadın olmak mı gerekir? Ben de kadın değilim.” diyerek bir süreliğine olmak istediği kimliğin inşasına başlar. “Kadının toplumsal cinsiyetini kılsız olarak tanımlayan modernlik açısından kadının aşırı kılları, ona biçilen cinsiyet rolünün ihlal edilmesi anlamına gelmektedir.”(Çabuklu, 2007:118). Ceyhan Fırat da olmak istediği cinsel kimliğin kurallarını ihlal etmek istemez. Makyaj ve bakım, kendi

bedeni üzerinde müdahalenin alanıdır. Lisede de bacaklarının kılını almıştır. Üvey annesi gördüğünde “Sakin baban görmesin!” diye tepki göstermiştir. Geçmişine döndüğünde babasını, tehdit edici unsur olarak görmektedir. Baba sert bir karakterdir, çocuklarına karşı şiddeti sever. Çocukluğuna dair anılarında babasını şiddet taraftarı olarak hatırlar. Annesinin onu görmeye geldiği vakitlerde getirdiği oyuncaklar, babasının annesine duyduğu nefretten dolayı tek tek kırılır. 8 yaşında, teyzesinin büyük oğlunun tacizine uğrar. Yardım almak için gittiği bir psikiyatr, Ceyhan’ın üstüne boşalır. Çocukluğunu, “Ortada dayak yiyen iki çocuktuk.” diye tanımlar. Gençliğinde ailesiyle yaptığı Bodrum tatilinde, üvey annesinin ve babasının kavgasına dayanamaz, evden kaçar. Aile, onun için tahammül edilemez bir kavrama dönüşür. “Anne babayı ve değer sistemlerini değersizleştirmek, etkisizleştirmek ve uzaklaştırmak kendi olmanın ilk koşulu gibi görünür.” (Kayaalp, 2008 :33). Ailesinde bulamadığı huzuru kendi ilişkisinde de bulamaz. Jessie’yi dertlerin en felaketi olarak nitelendirir. Jessie’nin maddi açıdan Ceyhan’a bir katkısı yoktur. Kendisini sosyal yardımla geçinen bir kadın olarak nitelendirir. Bu bağlamda Ceyhan, olmak istediği kimliği Jessie üzerinden tanımlamaktadır. Neredeyse tamamı evde yapılan çekimlerde; makyaj masası, eskimiş koltuklara yapılan vurgu, Ceyhan Fırat’ı desteklercesine yoksul olduğuna dair göstergelerdir.

“Ceyhan Fırat önce kendi hikâyesini anlatırken çekilir. Daha sonra bu hikâyenin bazı kısımları yazıya dökülür ve Ceyhan’ın ezberleyip ikinci bir kez canlandırmak zorunda olduğu senaryo olarak kullanılır.” (Baykal, 2008: 37). Böylece çalışma, çok katmanlı melez bir yapı haline gelir. Ezberletilen pasajlara geçildiğinde Ceyhan Fırat, bazı yerleri unutmuş, Ataman müdahale ederek Ceyhan’a hatırlatmaya çalışmıştır fakat hatırlamayan Ceyhan bu kısımları uydurmuştur

Anlatıda kırmızı başlıklı kız uyarlamasıyla bekâret bozulma sahnesi verilir. Ceyhan Fırat, kırmızı başlıklı kızken Jessie kurt olur ve ormanda tecavüze uğrar. Artık genç bir kadındır. Anlatıda masalın kullanımı, gerçekliğin karşısındaki kurmacayı kastetmekte, iç içe geçen gerçek hayat ve rol bir anda belirsizlikten kurtulmaktadır. Jessy, çalışmada pornografik gerçekliği yaratmada bir araç olarak yer alır. Kutluğ Ataman, Ceyhan'ı, partneri Jessie'ye mastürbasyon yaparken yakın çekimde boşalma sahnesine kadar verir. Ataman, seyirciden sadece tanıklık etmesini istemektedir. Aşırı dozda verilen gerçeklik, Ceyhan'ın ezberleyip ikinci kez canlandırdığı senaryoyla iç içe geçer ve bu şekilde belirsiz bir yapı oluşturur. Anlatıda bu belirsizlik, çalışmanın temelini oluşturan Türkan Şoray'ın bir röportajıyla vurgulanır. Karanlıkta arkadan verilen çekimde Fırat, gazetede Türkan Şoray'la yapılan röportajı okur. Muhabir, Türkan Şoray'a “ Siz gerçek misiniz?” diye sorar. Türkan Şoray'ın cevabı ise çalışmadaki “gerçekliğe karşı kurmaca” meselesine dikkat çeker niteliktedir. Ceyhan, röportajdan parçalar okumaya başlar:

İlk defa bu kadar net bir soruyla karşılaşıyorum. ... Sizin bu soruyu bana sormanıza neden olan şey sinemanın verdiği bir duygu. ... Sanki sinema beni büyüledi, ben sinemayı büyüledim. Ben sadece sinemada yaşadım, sinema da bir hayal dünyasıdır. ... Hayal miydim, gerçek mi? ... Ben kendim de sinemanın dışında var olamadım... O zaman insanlar, bu hayal mi, yoksa sinemadaki o kahramanlardan biri mi, anlayamadılar. ...Sizin bu soruyu sormanıza neden olan da bu.” (Baykal, 2008: 37).

Türkan Şoray'ın röportajına ait kısımları okuduktan sonra Şoray'ın kendisini büyülediğini söyleyen Fırat, “ Ben de onun yaşadığı bütün karakterleri bir bir yaşadım, hâlâ da yaşıyorum.” dedikten sonra olmak istediği kadından bahseder. Kadınlığı sadece ruh dünyasında yaşamaktadır. Olamadığı kadınları da Türkan Şoray'ın canlandırdığı kadın karakterlerle yaşar. “Şoray'a hayran olan ve onun güzelliğiyle büyülenen Ceyhan da Şoray'ın vücuda getirdiği büyü'nün adeta vicdanen queerleştirilmiş bir kopyasına dönüşür.” (Çakırlar, 2012: 476). “Her gün yeni bir kahramanı hissediyorum içimde. Makyaj

yaparken, düşünürken, uyurken beni ele geçirmiş gibi.” der Ceyhan. “Bu noktada Ceyhan, ayna karşısında sahip olmak istediği kimliğin doğru maskesini giymeye çalışarak, diğer bir deyişle, kendisini nasıl hayal etmek istiyorsa, otoportresini kendi bedeni üzerinde o şekilde boyayarak saatler geçirir.” (Baykal, 2008: 37). Fırat’ın içinde bulunduğu durum, Kutluğ Ataman’ın kimlikle ilgili düşüncelerini de ortaya koyar. “Kimlik dediğimiz şey biraz bana elbiseyi anımsatıyor. Bu bir elbise veya peruk olabilir; fakat kimlik giyilen bir şey sonuçta, giymeye alıştığımız bir şey.”(Çakırkaya, Temel, 2011: 67).

Çocukluğu boyunca asker babasından dayak yiyen Ceyhan Fırat, ilk gençlik yıllarında ise İstanbul’da seks işçiliği yaptığı için polisin dayak ve işkencelerine maruz kalmıştır. Ceyhan Fırat, yaşadıklarını odasında Jessie’ye mastürbasyon yaparken anlatmaktadır. Anlatılanlarda pornografi önemli bir işlev görmektedir. “Pornografi, feministler tarafından eril iktidar, eril tanımlı ve dayatımlı cinsellik, şiddet, kadınların fiziksel ve cinsel istismarının ilişkilendiği bir alan olarak görülmektedir.” (Özdemir, 2010: 82). Bu sahnelerdeki görüntülerle eril cinsellik ve eril iktidar güçlendirilirken, Ceyhan Fırat da mağdur olan taraf olarak yani kadın rolünü üstlenerek “Erkeklerin hiçbirisine inanmıyorum.” söylemiyle eril arzuların tatmininde temellenmektedir. Böylelikle eril iktidarın güçsüz olanlar üzerindeki müdahalesi görüntülerle ve anlatılan hikâyeyle desteklenmektedir. Bu noktada Türk filmlerinin klişesi niteliğindeki “Bedenime sahip olabilirsin; ama ruhuma asla!” cümlesinin masumiyeti, verilen pornografik görüntülerle zıtlık kazanır. Ceyhan Fırat, travestiler arasında büyük paniğe neden olan Beyoğlu Emniyet Müdürü Hortum Süleyman’la olan yaşanmışlıklarını ve kendi mahallesinde yaşayan travestilere nasıl yasak getirildiğini anlatırken Hortum Süleyman’ı şiddet yönünden babasıyla özdeşleştirir. Dokunaklı anılarından sonra “Ceyhan Fırat da ne kadar

talihsizmiş, onun rolüne hazırlanıyorum.” diyen Ceyhan Fırat’ın söylemiyle gerçeklik yerini kurmacaya bırakır.

Ceyhan’ın çekimleri sırasında ziyarete gelen travesti arkadaşı İlkay’ı da yakın çekimde veren Ataman, bu kişinin kamera karşısında konuşmasına fırsat tanır. İç çekimde verilen Ceyhan’ın arkadaşı, İstanbul’da öldürülen travesti arkadaşı Gonca’dan bahseder, bir nevi queer mağdurlarını anlatır. Ameliyattan sonra bir aşk evliliğini yapabileceğini söyleyerek beraber yaşamak için kadın ve erkek olmanın gerekliliğinden bahseder. Toplumsal cinsiyet ikiliğinin anlayışıyla toplumun dayattığı kurala uymaya çalışan arkadaşı gerçek aşk yaşamak için önümüzdeki şeyin önemli olmadığını belirtse de kadın-erkek görüntüsünde ve kimliğinde beraber yaşamının kaçınılmaz bir sonuç olduğunu vurgular. “Gerçeğin sınırları, bedenlerin doğallaştırılmış bir şekilde heteroseksüelleştirilmeleri süreci dahilinde üretilir.” (Butler, 2010: 140). İlkay, Ceyhan tarafından oynaması için verilen rolü “ Ama böyle çok yapmacık!” diyerek eleştirir. O, sanatçının diğer çalışmalarındaki konuşan kafalar gibi kendi kişisel tarihini anlatır. Çalışmada fahişe, travesti, hasta, şarkıcı, oyuncu gibi birçok kimliğe sahip olan Ceyhan’la kendisine verilen rolü eleştirerek gerçekliğin peşinden giden İlkay, kurmaca ve gerçeklik noktasında karşı karşıya gelir.

Son kısımda yakın çekimde verilen Ceyhan Fırat gördüğü bir rüyasını anlatır. İşlerin yolunda gitmediğini anlar, rahatsızlanmıştır. Annesi, travestilere iyi davranırlar diye Ermeni hastanesine götürür. Oradaki doktor, diyaliz makinesine gerek duyulacağını düşünür ve üniversite hastanesine yatırılması gerektiğini düşünür. Cerrahpaşa’da travesti olduğu için ne kadın tarafına ne de erkek tarafına yatırılır. Ceyhan’ı bir depoya alırlar. Anlatısını, ekrana aniden giren hastane odası böler. Boydan çekimde verilen Ceyhan, gazete okumaktadır. Kamera yakın çekimde Ceyhan’ın kolundaki damara odaklanmıştır.

Yönetmen; iğnenin, Ceyhan'ın koluna girmesi anına kadar verir. Kolundan akan kan, Ceyhan'ın kırmızı başlıklı kız rolüneyken prezervatifin içine doldurduğu kırmızı boyadan farklıdır. Bu sefer gerçektir. Yapılan işlemler hiç atlamadan birebir verilir. Diyaliz makinesi ekranı doldurur, izleyiciye nefes aldırılmaz. Damardan çıkan kan, önce diyaliz makinesine girer, sonra oradan çıkarak tekrar Fırat'ın damarına döner. Ceyhan Fırat, makineye bakıp “Bu benim kocam. Birbirimizi çok seviyoruz, yaşamak için birbirimize ihtiyacımız var.” söylemiyle durumunu ifade eder. “Bu diyaliz süreci, hem arınma ve yeniden yaratılmanın, hem de eserin anlatısının görsel bir metaforu haline gelir. Vücudundaki kan, makineden geçip döngüsünü tamamladığında, hayatını yeniden canlandıran ve böylece kendi kimliğini kurgulayan Ceyhan'ın döngüsel anlatısı da tamamlanmış olur.” (Baykal, 2008: 40). Kapanış sahnesinde açılış sahnesinde olduğu gibi Ceyhan Fırat, arkasını dönmüş, aynı şarkı eşliğinde kameradan uzaklaşmaktadır. “Ataman, Ruhuma Asla'nın açılış ve kapanış sahnelerinde de metro tünelineki bu yürüyüşün farklı anlatılarını tekrar ederek ve çizgisel olmayan bir kurgu uygulayarak, parçalı bir yapı içerisinde akan bir anlatı inşa eder.” (Baykal, 2008: 38). “Belgesel ve kurmaca ilişkisini Ruhuma Asla'da biçimsel bir sorun olarak ele alan sanatçı, izleyiciye kimliği ve farklılığı birleştiren, çelişkilere olanak sağlayan ve hayatın çok katmanlılığını sergileyen bir düzenek sunar.” (Demos, 2010: 24). Ceyhan Fırat'ın hayatı, izleyicide gerçeğin kurgudan daha şaşırtıcı olduğu iddiasını verir nitelikte kaldığı yerden devam eder.

SONUÇ

Farklı uluslara, farklı sınıflara, farklı politik görüşlere, toplumun farklı katmanlarına ve farklı ideolojilere sahip insanlara kamerasını yönelten Kutluğ Ataman; gerek sinema filmlerinde gerekse videoartlarında kimlik olgusunu cinsiyet, ötekilik, etnik kimlik, ırkçılık üzerinden vererek farklı hikâyeler ortaya çıkarmaktadır. Bu farklılık, gündelik hayatın içindeyken görülemeyen gerçeklikleri hatırlatmakta; bu gerçekliği bilinenden farklı şekilde vererek izleyiciye yepyeni bir deneyim yaşatmaktadır. Kutluğ Ataman, her biri çok ayrı, toplumsalın sınırına itilmiş ve kategorilerin dışındaki “aykırı” özneleri bir araya getirerek izleyiciyi çoğu zaman görmek istemediği gerçeklikle karşı karşıya bırakır. Öznelerini kamera karşısında sürekli konuşuran sanatçı, onların kişisel deneyimleriyle kurgusunu oluşturmaktadır. Bütün işlerinde konuşan insanlar yer alır. Konuşmak, kişinin kendi gerçeğini yazmaktan çok bu gerçeğin nasıl yazıldığını ifade eder. Bu eylemle, kişilerin kendi kafalarındaki kurgularının gerçeğine varılır. Video işlerinde öznelerinin sürekli konuşmasını “Konu aldığım kişilerin konuşmasına izin veriyorum; çünkü kişinin tarihini ve gerçekliğini yeniden yazışı gibi olağanüstü bir şeye ancak konuşma sırasında şahit olabiliriz. Başka ne var ki? Becerebildiğimiz tek anlamlı faaliyet konuşmaktır.” (Demos 2010:23) şeklinde ifade ederek konuşmaları var olmak biçimine dönüştürür. Bu konuşma eyleminde, izleyicinin özneleri olduğu gibi kabul etmektense kurgudaki katmanlara davet eden Ataman, kimliğin çoğulluğuna, şimdiki ya da dönüşümlü haline dair bir deneyim sunar.

Kutluğ Ataman, çalışmalarını asılı bir resme benzetir. Bu işlerinde süresizlik hâkimdir yani işlerinin süresi yoktur. Nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan döngülü sunumlarla izleyici istediği kadar süre koymadan iletişime geçer, ardından kendi anlatılarını oluşturarak üretime geçer. Kamera karşısında kendilerini konuşarak

anlamlandırılan özneler, anlattıklarından sıyrılarak hikâyelerini yeniden kendine göre üretmekte, böylece inşa eylemini kameranın önünde yeniden başlatmaktadır. Böylece Ataman'ın çalışmaları, kurgunun yeniden yorumlanmasıyla çoğul yaşamlarda yeni bir form kazanmaktadır. “Kutluğ Ataman'ın işleri, bu kurgunun hem bireyin kendisi hem de başkaları tarafından nasıl sonsuz biçimlerde çoğaltılabileceğini ve aslında her bir kurgunun en az bir diğeri kadar gerçek olduğunu göstermektedir.” (Baykal,2008: 75). Sanatın amacını hayata dair insanlarla konuşmak ve beraber bir şeye üretmeye kapı açmak olarak nitelendiren Kutluğ Ataman, birebir gerçeklikle ilgilenmemektedir.

Kurgunun peşinde olan sanatçı, gündelik kurguları kameranın önünde nasıl kurulabildiğini gösterirken, bu inşaaya izleyici de davet etmekte, bütünlüklü yapıda hayatın kendisinin de kurgudan ibaret olduğunu ortaya koymaktadır. Ataman, çalışmalarında dikkat çekmek istediği noktaları aşırı kurgulamayla sağlar. Kimliklerin çoğalabilen, kurgulanabilen yapısına bu inşa aracılığıyla işaret etmektedir. Böylece, sanat anlayışı da sonuçlanabilen bir süreç olmamıştır. Gerçekleştirdiği işler, bir sonraki süreci hazırlayan, arayışının devamı niteliğindedir. Sinemalarından videoartlarına doğru geçen dizi, Aya Seyahat'le birlikte belgesel-kurmaca ikilemiyle iç içe geçer. Fotoğraflar üzerinden, Anadolu'da geçen bir olayı anlatan filmde, sosyologlar, yazarlar ve bilim insanlarıyla yapılan röportajlar üzerinden izleyiciye belgesel izlenimi verilirken, filmdeki kurgunun hikâye olduğu anlaşıldığı an, görülenlerin ve duyulanların tamamının temsilden ibaret olduğu ortaya çıkar. Ruhuma Asla adlı video çalışmasında da, söz edilen senaryo, unutulmuş replikler, Ataman'ın müdahalesiyle ortaya çıkan kurgu içinde kurgu durumu, izleyiciyi bir an için belirsizliğe götürür. Bu şekilde Ataman, manipülasyonu görünür kılarak izleyicinin karşısındakinin gerçeklik değil kurgu olduğunun farkına varmasını sağlar.

Belgeselmiş gibi görünen çalışmalarında, çalışmalarının öznesini kendilerine ait alanlarda çeken Ataman, bu çekimler sırasında ışık oyunları ya da seslendirme kullanmaz. Böyle bir ortamda belgesele doğru izleyiciyi çeken sanatçı, bazı çalışmalarında dış ses olarak kendini duyurmasıyla, sabit olmayan el kamerasıyla öznelerin kameraya kaydedildiğini, yapılan işin sadece kamera için olduğunu vurgularcasına kurmaca bir izlenim uyandırır. Semiha Berksoy’u yatak odasında, “Ruhuma Asla”nın öznesi Ceyhan’ı Lozan’daki dairesinde, “1+1= 1”in öznesi Neşe Yaşın’ı evinin salonunda, “Veronica Read”i iki odalı evinde, Stefan Naumann’ı yine evinde kamerasına alarak bireylerini kendi mekânlarında çerçeveler ve izleyiciyi bu özel alanda kimliğin inşa sürecine dâhil eder. “Küba” ve “Cennet” gibi kollektif kimliği yansıttığı düşünülen çalışmalarında bile grubun her bir üyesini ayrı ayrı görüntüleyerek ve onların ait oldukları toplulukla ilgili deneyimlerini, yaşanmışlıklarını, sorunlarını anlattırarak öznelerin bireyselliklerini bu grup kimliği altında verir. Her bir özne, yapbozun parçaları gibi bir araya gelerek grubun kimliğini ortaya çıkarır. Bu kimlik yapılanmasına videolarının sunumlarının yerleştirilmesinde de dikkat eder. Çalışmalarında ele aldığı öznenin/öznelerin kimliğine göre yerleştirme yapan sanatçı, izleyenin, mekân ve kimlik arasındaki ilişkiyi deneyimlemesine fırsat tanımaktadır. Örneğin; siyasi, cinsel, dini baskıya maruz kalan dört kadını anlattığı “Peruk Takan Kadınlar” adlı çalışmasında, dört kadının dört farklı anlatısını aynı duvar üzerinde yan yana verir. “Stefan’ın Odası”nı sergilerken ekranlar, uçan kelebekleri yansıtırcasına boşluğa asılı biçimde yerleştirilmiştir. “99 Ad” isimli çalışmada gökyüzüne doğru yükselen beş farklı ekran yerleştirilmiştir. Özne, zikir eyleminin farklı aşamalarında görülmektedir. Bu Bir Fasit Daire’de on iki ekranı birbirine bakan bir daire şeklinde yerleştirerek, öznenin içinde bulunduğu kısır döngüyü vermeye çalışır.

Gerek filmlerinde gerekse videoartlarında öznelerinin çoğunu kadınlardan seçen Kutluğ Ataman, kadın öznelerini, erkek arzularının nesnesi olmaktan çok yaşama mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlandırır. Kadın, gay, travesti, fahişe gibi öteki kimliklerle, cinsiyet ve cinsel kimlik arasındaki yakın ilişkiyi göstermesine karşın, kimliğin tekrar ve tekrar kurgulanabilirliği noktasında bu ilişkiyi yeniden üretir. Filmlerinde öteki kimliği, heteronormatif düzen üzerinden gösterirken videoartlarında öznelere ve onların konuşma eylemlerine odaklanarak geleneksel sınıflandırmanın ötesinde bireylerin istediği kimlikle var olabilmelerine fırsat verir. “Karanlık Sular”, “Lola Bilidikid”, “İki Genç Kız” gibi sinema filmlerinde daha çok belirli bir kimliğin sorunsalıyla uğraşırken, videoartlarıyla birlikte bu sınırlarını genişleterek tutkular, saplantılar, beklentiler, korkular aracılığıyla kimliklerin nasıl kurguladığını keşfetmeye çalışmaktadır. Sinema dilinin eldeki hikâyeye göre şekillendiğini düşünen Kutluğ Ataman, her hikâyenin kendine ait bir dili, anlatması gereken bir stili olduğunu belirtir. Sanat dilinin entelektüel bir dil olduğunu düşünen sanatçı, kariyerinin ilerleyen dönemlerindeki aktarım sürecinde sinemayı yetersiz bularak videoarta yönelmeyi tercih etmiş, geçiş sürecini Ay’a Seyahat adlı çalışmasıyla yapmıştır. İlk kez Ay’a Seyahat adlı çalışmasının hem instalasyon versiyonu hem de uzun metraj versiyonunun olduğunu belirten sanatçı, video çalışmalarının ve sinemasının birbirini beslediğini vurgulamıştır. Farklı açılardan görüntüleri birden çok kamerayla yeniden üretmek yerine kolayca hareket eden el kamerasıyla öznelerinin etrafında dönerek, bedenlerini tarayan, onları farklı açılardan gösteren sanatçı, izleyicilere de insanların filme kaydedilmekte olduğunu, söylenenlerin kamera için olduğunu hatırlatmaktadır.

Yönetmenin, filmlerinde karakterlere verdiği isimler de dikkat çeker. Karakterlere verilen isimler çeşitli bakımlardan sembolizasyonu içinde barındırır.

Karakterlerin isimleri en başta vurgulanmasına rağmen dikkat çekmez, filmler ilerledikçe isimlerin gelişigüzel seçilmediği, karakterle bir bağı olduğu dikkat çeker. Karanlık Sular'da Türkçe'de zengin avcısı olarak geçen Richie Hunter, Osmanlı geleneğiyle arasında bağ kuran Köprülü soyadı, vampir anlamına gelen Lamia, zenginlik ve ihtişamdanda (Rado,1970:499) gelen Haşmet; İki Genç Kız'da neşesiyle öne çıkan ve gülen,şen (Rado,1970:484) anlamına gelen Handan, evin geçiminde rol oynayan ve azamet, zenginlik (Rado, 1970:1107) anlamına gelen Şevket, Leman tarafından güzelliği her fırsatta vurgulanan ve güzel (Rado,1970:123) anlamına gelen Behiye bu sembolizasyona örnek olarak verilebilir.

Kutluğ Ataman'ın çalışmalarında karakterlerin kaçışı dikkat çeker.“Karanlık Sular”da ailesiyle bağlarını koparmak istemeyen ama ailesinden sürekli kaçan Haldun, “Lola ve Bilidikid”de yaşadıkları ülkeden kaçmak isteyen Lola ve Bili, “İki Genç Kız”da Avustralya'ya kaçmak isteyen Handan ve Behiye, “Aya Seyahat”te küpün içine girerek köyünden kaçan genç kız, “Peruk Takan Kadınlar”da sarı peruğuyla yıllarca polisten kaçan Hostes Leyla, “Ruhuma Asla”da tercihlerinden dolayı rahat yaşayamayan ve ülkesinden kaçan Ceyhan, “Küba”da göç adı altında memleketlerinden kaçan bir grup insan, kendilerine sunulan yaşantının olanaksızlığını vurgular. Bu olanaksızlığı ifade eden öznelerin çoksesliliği, mücadeleleri, öznelerinin kabuklarını kıran, etkin ve dinamik formları queerin yapısını destekleyen öğeler olarak saptanabilir.

Gerek sanat işlerinde gerekse sinemada kimliğin nasıl inşa edildiği üzerine odaklanan ve bu sürecin artık kendisi için tamamlandığını belirten Ataman, politik görüşlerin de sanatta yer almasını gerektiğine inanmaktadır.

Kutluğ Ataman, toplumsal alanda farklı insanların, toplumun ötekileştirdiği kişilerin kimliklerini, kameranın önünde yeniden üretmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Bu

kimlikler çeşitlilik içermekte, hatta aralarında ilişki kurulamayan bir görüntü sergilenmektedir. Bu da kimlik denen “şey”in değişken biçimler alabildiğini göstermektedir. Kutluğ Ataman, kendi yaşantısını videosuna ve sinemasına aktarmış, uç kimlikleri çalışmaları için seçmiştir, kısaca farklılıkları çalışmalarında betimlemiştir. Her ne kadar çalışmaları farklı kimliklerin portrelerini yansıtıyormuş gibi görünse de sanatçının kendi yaşamöyküsünden kesitleri sergileme amacı da taşımaktadır. Tanıdığı ve bildiği şeyleri anlatması ve anlatırken de gerçekliğin sorgulanmasını dile getirmesi çalışmalarını güçlü kılmaktadır. Kutluğ Ataman video çalışmalarında ve sinemasında kültürel ve siyasi problemlere, cinsel rollere ve eşcinsel görünürlüğe işaret etmiştir. Onun için, farklılıklar sadece bir tek “şey”le değil, diğer mevcut ötekileştirmelerle de açıklanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. London: Duke University Press.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın ilkleri korku sineması*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akgül, Ç.(2011). Eskiye zamanın kadın belleğinde eskitemediği mekânlar: Ayla Kutlu ve mekân ilişkisi analizi. *Fe Dergi*, 3, 95-107.
- Akpınar, A., Bakay,G., Dedeahayır, H. (Ed.). (2010). *Kadın ve mekan*. İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Aktaş,G. (2013). Feminist söylemler bağlamında kadın kimliği: Erkek egemen bir toplumda kadın olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*,1, 53-72.
- Altuğ, E. (2002, 3 Êkim). Başın üstündeki varoluş. www.milliyet.com.tr
- Anton, S. (2003, February). A thousand words. *Art Forum*. 20 Kasım 2014 tarihinde www.mutulart.com/OpenArticle/A-thousand-words adresinden alınmıştır.
- Asiliskender,B. (2006). Kayseri kent merkezinde cumhuriyetin ilanından günümüze mekân ve kimlik denetimi. *Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*,22, 203-212.
- Assman, J. (2001). *Kültürel bellek*. (Çev. A.Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1992).
- Aşkın, M.(2007). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* ,Cilt 10(2), 213-220.
- Ataman'ın Kimlik Hikayeleri. (30 Ocak 2011). 11 Eylül 2013 tarihine <http://arsiv.taraf.com.tr/haber-yazdir-64668.html> adresinden alınmıştır.

- Ataman,H.(2009). *LGBTT hakları insan haklarıdır*. Ankara: İnsan Hakları Gündemi Derneği.
- Ataman,K. (2010). *İçimdeki düşman*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Ataman,K. (2001). *Peruk takan kadınlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Balibar, E., Wallerstein, I. (2007). *İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ballard, S. ve Morris, M.(1998). Sources of sexuality information for university students. *Journal of Sex Education on Therapy*, 24, 278-287.
- Başarı, G.(2010). İçimdeki düşman. *Artist Actual*, 24-31.
- Barthes, R. (1988). *Anlatının yapısal çözümlemesine giriş*. (Çev. M.Rıfat ve S. Rıfat) İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik düşünmek*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1990).
- Baykal, E.(2008). *Kutluğ Ataman sen zaten kendini anlat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1998). *O ana adanmış*. (Çev. M.G.Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları (Özgün çalışma 1976).
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, N.(1995). *Kolektif kimlik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Bilgin, N. (1996). *Eşya ve insan*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bilgin, N. (2001). *İnsan ilişkileri ve kimlik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.
- Birkök, C.M.(1994). *Bilgi sosyolojisi ışığında kimlik sorunu*. İstanbul: Yayımlanmamış doktora tezi; İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

- Bora, A.(2004). Feminizm: sınırlar ve ihlal imkanı. *Birikim Dergisi*, 184-185, 106-112.
- Bostancı, M.N.(1999). Bir kollektif bilinç olarak milliyetçilik. İstanbul: Doğan Kitap.
- Bourdieu, P.(2014) . *Eril tahakküm*. (Çev. B.Yılmaz) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
(Özgün çalışma 1998).
- Bora,T. (2005). Analar, bacılar, orospular: Türk milliyetçi muhafazakar söyleminde kadın.
Toplumsal Tarih, 129, 100-103.
- Boyle,G., Goldman, R. and Svoboda, S.T.(2002). Male circumssion: Pain, travma,
pyschosexual sequare. *J.Health Psychol*, 7, 329-343.
- Butler, J.(2010). *Cinsiyet belası*. (Çev. B.Ertür). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün
çalışma 1999).
- Butler, J.(2007). *Taklit ve toplumsal cinsiyete karşı durma*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Candansayar, S.(2011). Tıbbın (eş)cinselliğine bakışı için bir arkeoloji denemesi.
- Ş.Öztürk(Ed.). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram içinde* (ss. 150-165). İstanbul: Yapı
Kredi Yayınları.
- Chambers, I.(2005). *Göç, kültür, kimlik*. (Çev. İ.Türkmen ve M. Beşikçi) İstanbul:Ayrıntı
Yayınları.
- Connell R.W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı
Yayınları.
- Connolly, W. (1995). *Kimlik ve Farklılık*. (Çev. F. Lekesizalın) İstanbul: Ayrıntı
Yayınları.
- Cüceloğlu, D. (1993). *İçimizdeki çocuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın sınırında beden*. İstanbul: Kanat Yayınevi.
- Çabuklu, Y. (2006). *Bedenin farklı halleri*. İstanbul: Kanat Yayınevi.
- Çabuklu, Y.(2007). *Toplumsal kurgular ve cinsiyetçilik*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Çakır, S.(2008).Kapitalizm ve patriyarkaya karşı: sosyalist feminizm. *Toplum ve Demokrasi*, 2, 185-196.
- Çakırlar,C. ve Delice, S.(2012). Yerel ile kültürel arasında Türkiye’de cinsellik, kültür ve toplumsallık. S.Delice ve C.Çakırlar (Eds.). *Cinsellik Muamması içinde* (ss. 13-34). İstanbul: Metis.
- Çakırkaya, S. ve Temel,B. (2011). Kutluğ Ataman: "İnsanın her zaman bir hikâye yazma ihtiyacı var; insan kendi hayatını da bu şekilde yapılandırıyor ve yazıyor."
Sanat Dünyamız, 120, 61-79.
- Çalikoğlu, L. (2005, Bahar). Kutluğ Ataman: Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum. *Sanat Dünyamız*, 94, 69-77.
- Çandar, T.(2002, 2 Mart). Güncel sanat burada oturuyor. www.radikal.com.tr
- Çevik, E., Tapucu A., Aksoy Ş. (2003). Toplumsal ve etik bir sorun olarak kızlık zarı incelemesi. *Türk Klinikleri Tıp Etiği Hukuku Tarih Dergisi*, 3, 170-177.
- Çiftçi, K. (2010). *Tarih, kimlik ve eleştirel kuram bağlamında Türk dış politikası*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Daring, C.B., Rouge,J., Shannon D. ve Volcano, A. (2012). *Queering anarchism: addressing and undressing power and desire*. Edinburgh: Ak Press.
- De Beauvoir, S. (1993). *Kadın - ikinci cins 1.cilt: Genç kızlık çağı*. (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi (Özgün çalışma 1949).
- Demirbilek, S. (2007). Cinsiyet ayrımcılığının sosyolojik açıdan incelenmesi. *Finans Politik- Ekonomik Yorumlar Dergisi*, 44(511), 45-49.
- Demirergi, N., İşcan, C. ve Öngören, M.T. (1994). *Bu ne şiddet*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Demoğlu,E. (2014). *Düş ile gerçek arasında: Sahte belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi

- Demos,J.T.(2010). Kutluğ Ataman hikaye anlatma sanatı. E. Eşkinat(Ed.). *Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman* içinde (ss. 23-29). İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Direk, Z.(2012). Toplumsal cinsiyet ve bedenin maddeleşmesi. Z. Direk (Ed.). *Cinsiyetli Olmak* içinde (ss.67-84). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dökmen, Y.Z.(2004). *Toplumsal cinsiyet, sosyal psikolojik açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve queer etiği. Ş.Öztürk(Ed.). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram* içinde (ss.87-99). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Durakbaşa, A. (2002). Peruk takan kadınlar üzerine. *Sanat Dünyamız*, 84, 241-245.
- Eidheim, H. (1969). When ethnic identity is a social stigma. F.Barth (Ed.). in *Ethnic Groups and Boundaries* (32-47). Boston: Brown and Company.
- Erdem, T. (2012). Hizadan çıkmaya,yoldan sapmaya ve çıkıntı olmaya dair: Kimlik değil, cinsellik! Cinsellik değil, cinsel çeşitlilik! C.Çakırlar ve S.Delice (Eds.) *Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (ss. 38-72). İstanbul: Metis Yayınları.
- Erhat, A.(1993). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkal,E.M.(2010). *Etnik tuzak kimlik ve açılımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Erkılıç, D. S.(2013). Queer sinema. Z.Özarıslan (Ed.) *Sinema Kuramları 2* içinde (ss. 223-242). İstanbul: Su Yayınevi.
- Erenus,V.(2011). *Ulusal kimlik ve etnik açılım*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Erciyes,C.(2001, 14 Aralık) .Bir şey varsa doğaldır. *Radikal Kitap*, 38-40.
- Fine, C.(2011). *Toplumsal cinsiyet yanılısaması*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Freyer, H.(1967). Sosyolojiye giriş. (Çev. N.Abadan). Ankara: Sevinç Matbaası.(Özgün çalışma: 1931).

- Foucault, M. (1993). *Cinselliğin tarihi*. (Çev.H. Tufan). İstanbul: Afa Yayınları. (Özgün çalışma 1976).
- Foucault,M.(2003). *İktidarın gözü*. (Çev. I. Ergüden) .İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(Özgün çalışma 1954).
- Freud, S.(2009). *Cinsellik üzerine*. (Çev.A.Öneş). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1905).
- Freud, S. (2009). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (Çev. A. Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün Çalışma 1940).
- Gelbal, S. ve Duyan,V. (2006). Attitudes of university students toward lesbians and gay men in Turkey. *Sex Roles*, 7-8, 573-579.
- Giddens,A.(2008). *Sosyoloji*. (Çev.G. Altaylar). İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernliğin sonuçları*. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(Özgün çalışma 1992).
- Girard, R.(2003). *Şiddet ve kutsal*. (Çev. N. Alpay). İstanbul: Kanat Yayınları. (Özgün çalışma, 1972).
- Gonda, C. (1998). Lesbian theory. S.Jackson, J.Jones (Eds.). in *Contemporary Feminist Theories* (ss. 113-130). Edinburgh: Edinburgh University.
- Göregenli, M. (2006). Gruplararası ayrımcılık ideolojisi olarak homofobi ve homofobik şakalar. *Geylerin ve Lezbiyenlerin Sorunları ve Toplumsal Barış İçin Çözüm Arayışları* içinde (ss. 142-148). Ankara: Kaos GL Kitapları.
- Gökalp, E. (2007). Milliyetçilik:kuramsal bir değerlendirme. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1(7), 279-298.
- Grosz, E. (2011). Deneysel arzu: Queer öznelliğini yeniden düşünmek. Ş.Öztürk (Ed.). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram* içinde (ss.7-36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Guichaou,A.(1998). Burundi ve Ruanda icat edilen etniler mi? J.Leco (Ed.). (Çev.S. İdemen). Uluslar ve Milliyetçilik içinde (ss. 53-59). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güçlü, Ö.(2012). Maksadını aşan yakınlaşmalar: 2 Genç Kız ve Vicdan'da kadın homososyalliğinin sınırı. C.Çakırlar, S.Delice (Eds.). *Cinsellik Muamması* içinde (ss.427-448). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülalp,H.(2003). *Kimlikler siyaseti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güleç, C. (1992). *Türkiye'de kültürel kimlik krizi*. Ankara: V Yayınları.
- Günday, R. (2007). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde toplumsal kurumsal eleştiri ve ironi. *İlmi Araştırmalar*, 24, 79-102.
- Güzel, M.Ş. (1996). *Kadın, aşk ve iktidar*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Habip, B.(Ed.). (2003). *Kadınlık, yeniden çağdaş psikanalizin bakışı*. (Çev. A. Tümertekin, B. Habip, İ.Mizrahi, N. Ökten, Y. Aksu) İstanbul: İthaki Yayınları. (Özgün çalışma 1999).
- Hall, S. (1995). Yerel ve Küresel:Küreselleşme ve Etniklik. (Çev. H.Tuncel) *Mürekkep*. Sayı 3-4:68-77.
- Hall, S.(1998). Eski ve yeni kimlikler, eski yeni etniklikler. A.D.King (Ed.). (Çev. G.Seçkin, Ü.H.Yolsal). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi* içinde (ss.41-69). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Hall, S.(1998). Kültürel kimlik ve diaspora. J.Rutherford (Ed.). (Çev.İ. Sağlamer). *Kimlik: Topluluk, Kimlik, Farklılık* içinde (ss. 173-192). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Hirschon, R. (Ed.). (2005). *Ege'yi geçerken 1923 Türk- Yunan zorunlu nüfus mübadelesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Humm, M. (1998). Feminist literary theory. S.Jackson, J.Jones (Eds.). in *Contemporary Feminist Theories* (194-212). Edinburgh: Edinburgh University.

- İlin, M., Segal, E. (2009). *İnsan nasıl insan oldu.* (Çev. A. Zekerya). İstanbul: Say Yayınları.
- Kaliç,S.(1992). *Deneyisel sinemanın kısa tarihi.* İstanbul: Hil Yayınları.
- Kaplan,S.(2001,26 Ekim). Peruk takmak zorunda kalan dört kadın.
www.hurriyet.com.tr
- Kaplan, C. (1987, Spring). Deterritorialization – the rewriting of home and exile in western feminist discourse. *Cultural Critique*, 6, 187-198.
- Karaduman,S.(2010). Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü. *Journal of Yasar University*,5, 2886-2899.
- Kayaalp, L. (2008). Ergenlikte kimlik ifadesi olarak şiddet. İ.Ü. *Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri*,63, 33-39.
- Kaya,A. ve Özdoğan,G.G. (2003). *Uluslararası ilişkilerde sınır tanımayan sorunlar: göç, yurttaşlık, insan hakları, toplumsal cinsiyet, küresel adalet ve güvenlik.* İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kaylı, D.S. (2010). *Özgürleşme ve kadın bedeni.* İzmir: İlya Yayınevi.
- Keyder,Ç.(2000). *İstanbul küresel ile yerel arasında.* İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, S. (2013). Deleuze-Guattari: Şizoanalitik ontoloji düzleminde oedipal bilinçdışının yersiz yurtsuzlaştırılması. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21, 95-110.
- Kılıçbay, B.(2011). Olanaksız geçişler: Lola + Bilidikid ve yurtdışı turnesinde toplumsal cinsiyet ve melankoli. *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi* 4,70-83.
- Koçkar, M.T. (1998). *Çağlar boyunca iletişim sanatı olarak dans ve halkdansları.* Ankara: Bağırğan Yayınevi.

- Kortun,V.(2001). Hakikatı yanlış yorumlama hakkı. K.Ataman (Ed.). Peruk Takan Kadınlar içinde (ss. 123-125). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kovacs, B.A. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980.* (Çev.E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınevi. (Özgün çalışma, 2007).
- Kömeçoğlu, U. (2003). Örtünme pratiği ve toplumsal cinsiyete ilişkin mekansal bir etnografi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 23, 37-73.
- Kültür Bakanlığı. (1994). *Türk sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi.* Ankara: Levent Köker.
- Laclau,E. (2000). Evrensellik, kimlik ve özgürleşme.(Çev. E.Başer). İstanbul: Birikim Yayınları (Özgün çalışma 1991).
- Lefebvre, H. (1998). *Modern dünyada gündelik hayat.* (Çev. I. Gürbüz) . İstanbul: Metis Yayınları (Özgün çalışma 1968).
- Loo, H.D. , Reijen,W. (2006). *Modernleşmenin paradoksları.* (Çev. K. Canatan). İstanbul: İnsan Yayınları. (Özgün çalışma, 1993).
- Maalouf,A.(2009). *Ölümcül kimlikler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü.* (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- McRuer, R. (2013). Eleştirel yatırımlar: AIDS, Christopher Reeve ve queer sakatlık çalışmaları. S.Yardımcı,Ö.Güçlü(Eds.) Queer Tahayyül içinde (ss.255-282). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Meşe, G.(1999). *Sosyal kimlik ve yaşam stilleri.* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Moran, B.(1995). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1.* İstanbul:İletişim Yayınları.

- Morley, D.; Robins, K. (1997). *Kimlik mekanları*. (Çev. E. Zeybekoğlu) İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Narter, M. (2003). Deliliğin sosyal temsilleri. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3, 24-66.
- Nazlı, A. (2006). Modernitenin ötekisi: kadın ve bedeni. *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 1, 11-15.
- Newman, B.M. (1978). The concept of identity: research on theory. *Adolescence*, c.VIII, 49, 164-165.
- Neyzi, L. (2004). *Ben kimim? Türkiye’de sözlü tarih, kimlik ve öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Nicolaidis, D.(1992). Ulusal kimlik üzerine düşünmek. (Çev. Ö. Nudralı) *Birikim*, 45/46, 72-83
- Öktem, A. (1992). Almanya, Türkiye ve Türkler üzerine dağınık notlar. *Birikim Dergisi*, 45/46, 143.
- Özbay, C. (2013). Türkiye’de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu-Batı*, 63, 185-204.
- Özçalık, S.(t.y.). Ötekileşme ve işlevleri. 2 Ekim 2013 tarihinde <http://www.kulturelcogulcugundem.com/images/otekilesme%20ve%20islevleri.pdf> adresinden alınmıştır.
- Özdemir, O. (2010). Tecavüzü hegemonik erkeklik zemininden kavramak. *Fe Dergi*, 2, 75-90.
- Özkırımlı, U. (1999). *Milliyetçilik kuramları*. İstanbul:Sarmal Yayınları.
- Öztürk, S. R. ve Tural, N. (2001). *Sinemada kadın karakterlerin sessizliği: Sessizlik bir direnme pratiği olabilir mi?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, Ş. (Ed.). (2011). *Cinsel yönelimler ve queer kuram*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Özyurt, C. (2005). *Küreselleşme sürecinde kimlik ve farklılaşma*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Paksoy, B.H.(2005). Etnik ve toplumsal kimlikler nasıl oluşur? İstanbul: Karam Araştırma ve Yayıncılık.
- Preciado, B. (2013). Anormallerin politikası için notlar. S.Yardımcı, Ö.Güçlü (Eds.). *Queer Tahayyül* içinde (ss. 323-334). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Robins,K. ve Morley,D.(1997). *Kimlik mekanları*. İstanbul: Ayrıntı yayınevi.
- Rado,Ş.(1970). *Büyük Türk sözlüğü*. İstanbul: Hayat.
- Rutherford, J.(1998). *Kimlik: topluluk/kültür/farklılık içinde*. (Çev. İ.Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Russell,B. (1997). *Evlilik ve ahlak*. (Çev. V. Eranus). İstanbul: Say Yayınları.
- Sakallı- Uğurlu, N. ve Uğurlu, O. (2004). Eşcinsellik ve eşcinselliğe ilişkin tutumlar: Önyargı ve ayrımcılık. *Geylerin ve Lezbiyenlerin Sorunları ve Toplumsal Barış İçin Çözüm Arayışları* içinde (ss. 62-77). Ankara: Kaos GL Kitapları.
- Schnapper,D.(2005). *Öteki ile ilişki*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schroeder, S.K. (2007). *Popüler feminizm, Türkiye ve Britanya'da kadın dergileri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Scott J.(2007). *Toplumsal cinsiyet: Faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Seeman, M. (1983). Alienation motifs in contemporary theorizing: The hidden continuity of the classic themes. *Social Psychology Quarterly*, 46, 171–184.
- Smelik, A.(2008). *Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı*. (Çev.D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı (Özgün çalışma 1998).
- Smith,A.(2002). *Küresel çağda milletler ve milliyetçilik*.(Çev. D.Kömürcü). İstanbul: Everest Yayınları.(Özgün çalışma 1995).

Somersan,S.(2004). *Sosyal bilimlerde etnisite ve ırk*. İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sorgun, H. (14 Aralık 2001). Peruğun altındaki Türkiye. 18 Ağustos 2013 tarihinde <http://www.metiskitap.com/catalog/book/4483> adresinden alınmıştır.

Spargo, T. (1999). *Foucault and queer theory*. Cambridge: Icon Books.

Steeves, L.H. (1994). Feminist teoriler ve medya çalışmaları. M .Küçük (Eds.). *Medya İktidar İdeoloji* içinde (ss. 107- 148). Ankara: Ark Yayınevi.

Suner, A.(2006). *Hayalet ev yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Svetlana, B. (2009). *Nostaljinin geleceği*. (Çev. F.B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma 2001).

Taburoğlu,Ö.(2013). Queer kuram: Yapılaşmamış kimlikler, keyfi cinsiyetler.*Doğu Batı Dergisi,64*, 13-27.

Taş, B.(2012). Adam gibi adam ol(ama)mak: Ayı hareketi ve maskülenlik üzerine. C.Çakırlar ve S.Delice (Eds.) *Cinsellik Muamması* içinde (ss.301-325). İstanbul: Metis Yayınları.

Taşçıyan, A.(2001, 3 Aralık). Ruhumu sex shop'ta bulabilirsin. www.milliyet.com.tr

Tepe, H.(2012). Bir arada yaşamının kural(lar)ı: Bir keşif mi yoksa bir icat mıdır? 15 Aralık 2014 tarihinde http://www.antalyafelsefe.com/2012/sunumlar/Harun_Tepe-AFG-2012.pdf adresinden alınmıştır.

Tezcan, M. (1970). Sosyolojik yönden köy. *Amme İdaresi Dergisi*, 3, 151-182.

- Thoits,P.A. and Virshup, L.K. (1997). Me's and we's: forms and functions of social identities. Richard D., Ashmore Lee J. (Eds.). *Self and Identity Fundamental Issues*. New York: Oxford University Press.
- Tok, N. (2003). *Kültür, kimlik ve siyaset*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tomilillo,S. (20 Eylül 2009). Kuir: Bu normal değildir. 20 Kasım 2014 tarihinde <https://traductionact.wordpress.com/2009/09/20/kuir-bu-normal-degildir-sylvie-tomilillo/> adresinden alınmıştır.
- Touraine, A.(1995). *Modernliğin eleştirisi*. (Çev. H. Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün çalışma, 1992).
- Ulusay,N. (2009). *Melez imgeler "sinema ve ulusötesi oluşumlar"*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ulusay,N.(2011). Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası. *Fe Dergi*, 3, 1-15.
- Uygur,N.(1996). *Kuram-eylem bağlamı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uzunoglu,M. (2013). Kutluğ Ataman'ın yapıtlarında kimliğin temsili. *İdil Dergisi*,7, 14-33.
- Warner,M.(2013). Teoriye giriş.S.Yardımcı,Ö.Güçlü(Eds.) *Queer Tahayyül içinde* (ss.149-179). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yaren, G.(2009). Avrupa'da medya, kültür ve kimlik. S,Arslan, V. Aytar, D. Karaosmanoğlu ve S.K. Schroeder (Eds.) *Trans-kimlikler Kesişmeler: Avrupa'daki Eşcinsel ve Göçmen Sinema Pratikleri içinde* (ss. 292- 304). İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.
- Yel, A.M. (2001). İstanbul'da hatırlamak ve unutmak. *İslam Araştırmaları Dergisi*, 6, 155-173.

- Yıldırım, E.T.(2009). Pedagojik korku sineması: Vampir ve kurt adam filmlerine psikoseksüel ve psikososyal gelişim basamakları açısından bir bakış. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*,7, 228-241.
- Yılmaz, N.A.(2009). Cinsellik ve ötekilik kavramları bağlamında Kutluğ Ataman'ın videoları. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*,3, 117-140.
- Yılmaz, B. (2015). 12. İstanbul Bienali'ne bir bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 174-186.
- Yuval- Davis, N.(2003). *Cinsiyet ve millet*. (Çev. A. Bektaş). İstanbul: İletişim Yayınları (Özgün çalışma 1997).