

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA BİLİM DALI

QUEER TEORİNİN İZİNDE AVRUPALI BİR TÜRK:
FERZAN ÖZPETEK VE SİNEMASI

Çiğdem Ece İMANÇER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Meral SERARSLAN

KONYA – 2018



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Çiğdem Ece İMANÇER		
	Numarası	154223002003		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema/ Radyo Televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Adı	Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması			

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Çiğdem Ece İMANÇER

Ç. İmançer



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Çiğdem Ece İMANÇER	
	Numarası	154223002003	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema/ Radyo Televizyon ve Sinema	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Meral SERARSLAN	
Tezin Adı	Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması” başlıklı bu çalışma 23/03/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Dr. Meral SERARSLAN

Danışman

Prof. Dr. Aytekin CAN

Doç. Dr. Vahit İLHAN



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Çiğdem Ece İMANÇER		
	Numarası	154223002003		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema/ Radyo Televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Meral SERARSLAN		
Tezin Adı	Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması			

ÖZET

Toplumsal cinsiyet olgusu, gelenekler, adetler, din ve kültürel etmenler üzerinde yükselen ve sosyal bilimlerin temelinde yer alan en önemli kavramlardan birisidir. Toplumda yaşayan bireylere çeşitli roller veren ve dağıtılan bu rollerin sorgulanmadan kabul edilmesini bekleyen toplumsal cinsiyet kavramı, egemen ideolojinin de desteği ile toplumu tek tipleştirmeye yönelik çalışmalar yürütmektedir.

Queer Teori, toplumsal cinsiyet dayatmalarına karşı bir direniş başlatmak amacıyla, toplumun marjinal olarak gördüğü için ötekileştirdiği bireyler tarafından kabul edilmiştir hatta queer kelimesi yine bu bireyler tarafından evlat edinilmiştir. Teorinin kuramsallaşması için önemli bilim insanları sosyal psikolojiden ve psikanalizden de yararlanarak çeşitli çalışmalar başlatmıştır. Judith Butler'in metinleri queer teori için büyük önem arz etmektedir.

“ Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması ” başlıklı bu tez çalışmasının konusunu, toplumsal cinsiyet normlarının dayattığı rollere muhalif bir tavır olarak ortaya çıkan ve kuramlaşan queer teori ve queer yaşam biçimleri oluşturmaktadır. Queer teori, beyaz perdede kendisine yer açmak istemektedir ve ismini dünya çapında duyurmuş önemli yönetmenler bu isteğe kayıtsız kalmamıştır. Toplumsal sistemin dayattığı yaşam biçimlerine alternatif olarak sunulan queer dünya, Ferzan Özpetek sinemasının temaları arasında yer almaktadır. Çalışmada Ferzan Özpetek sinemasında yer alan queer yaşam biçimleri ve queer karakterler eleştirel söylem analizi ve metin çözümlemesi yöntemleri kullanılarak irdelenmiştir. Araştırma sonrası elde edilen bulgular ışığında, Ferzan Özpetek'in queer yaşamların gerçekliğinin altını çizdiğini ve toplumu queer bireylere karşı daha duyarlı olmaya teşvik etmeye çalıştığını söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet, Cinsellik, Toplumsal Cinsiyet, Queer Teori, Ferzan Özpetek Sineması



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	Çiğdem Ece İMANÇER	
Numarası	154223002003	
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema	
Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Meral SERARSLAN	
Tezin İngilizce Adı	A Turk From Europe In The Footsteps of Queer Theory: Ferzan Ozpetek and His Movies	

SUMMARY

The gender phenomenon is one of the most important concepts that rise on traditions, customs, religion and cultural factors and are at the basis of social sciences. The concept of gender, which awaits the unquestioned acceptance of these roles, which are given and distributed various roles to the people living in the society, carries out studies to unify the society with the support of the government.

The Queer Theory was adopted by the individuals whom the society marginalized for the purpose of initiating a resistance against the gender imposition, and even the queer word was adopted by these individuals. For the theorization of theory, important scientists have started various studies by taking advantage of social psychology and psychoanalysis. The texts of Judith Butler are of great importance for queer theory.

The subject of this thesis titled " A Turk From Europe In The Footsteps of Queer Theory: Ferzan Ozpetek and His Movies " forms the queer theory and queer life forms which emerged as a contrary attitude to the roles imposed by the gender norms. Queer theory wants to open a place for itself on the cinema and important directors worldwide did not stay indifferent to this request. The queer world, presented as an alternative to the lifestyles imposed by the social system, is among the themes of the Ferzan Özpetek cinema. In the study, queer life forms and queer characters in Ferzan Özpetek 's cinema were analyzed using critical discourse analysis and text analysis methods. It is possible to say that Ferzan Özpetek underlines the reality of queer life and encourages society to be more sensitive to queer individuals in the light of findings obtained after the research.

Key words: Gender, Sexuality, Queer Theory, Ferzan Ozpetek Cinema

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
SUMMARY	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TEŞEKKÜR.....	vi
TABLALOR LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET İLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR	3
1.1.1. Cinsiyet	4
1.1.2. Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Kimlik	6
1.1.3. Egemen İdeoloji ve Cinsiyet Tahakkümü.....	7
1.1.4. Cinsiyete Karşı Önyargılar ve Var Olma Mücadelesi	10
1.2. CİNSELLİĞE YÖNELİK SÖYLEMLER VE CİNSELLİK TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ	11
1.2.1. Din, Ahlak ve Kültür Çatısı Altında Cinsellik	15
1.3. TOPLUMSAL CİNSİYET	19
1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Kimliklerinin Kültürel Oluşumu	20
1.3.2. Toplumsal Cinsiyet Kalıpları.....	22
1.3.3. Psikoloji ve Sosyal Psikolojide Toplumsal Cinsiyet	24
1.3.4. Toplumsal Cinsiyet, Eşcinsellik ve Ötekiler	27

İKİNCİ BÖLÜM

QUEER TEORİ VE İMKÂNSIZ KİMLİKLERİYLE QUEERLER

2.1. QUEER TEORİNİN KAVRAMSAL GELİŞİM SÜRECİ	34
2.1.1. Queer Teori ve Temelleri	35
2.1.2. Queer Teorinin Kuramlaşması ve Politikleşmesi	39
2.2. QUEER DUYGULAR ve AİLE.....	42
2.2.1. Queer Arzular	45
2.3. QUEER, BİR TÜR KAYBETME SANATI.....	48
2.4. QUEERLER SİNEMA PERDESİNDE	51
2.4.1. Sinema ve Queerler	52
2.4.1.1. Dünya Sinemasında Queerler	53
2.4.1.2. Türkiye Sinemasında Queerler	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

QUEER TEORİNİN İZİNDE AVRUPALI BİR TÜRK:
FERZAN ÖZPETEK VE SİNEMASI

3.1. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ	60
3.1.1. Araştırmanın Amacı	60
3.1.2. Araştırmanın Önemi	60
3.1.3. Araştırmanın Varsayımları	61
3.1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	61
3.1.5. Tanımlar	61
3.1.6. Araştırmanın Yöntemi	62
3.2. BULGULAR ve YORUMLAR	65
3.2.1. Hamam Filmi.....	66
3.2.1.1 Filmin Künyesi	67
3.2.1.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	67
3.2.2. Cahil Periler Filmi	73
3.2.2.1 Filmin Künyesi	74
3.2.2.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	74

3.2.3. Karşı Pencere Filmi	82
3.2.3.1 Filmin Künyesi	82
3.2.3.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	83
3.2.4. Bir Ömür Yetmez Filmi	90
3.2.4.1 Filmin Künyesi	90
3.2.4.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	90
3.2.5. Serseri Mayınlar Filmi.....	99
3.2.5.1 Filmin Künyesi	99
3.2.5.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	99
3.2.6. Şahane Misafir Filmi	106
3.2.6.1 Filmin Künyesi	106
3.2.6.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	106
3.2.7. Kemerlerinizi Bağlayın Filmi.....	113
3.2.7.1 Filmin Künyesi	114
3.2.7.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	114
3.2.8. İstanbul Kırmızısı Filmi	128
3.2.8.1 Filmin Künyesi	128
3.2.8.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları	129
SONUÇ	145
KAYNAKÇA	150

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasında toplumsal cinsiyet ve queer teori temelinde Ferzan Özpetek sineması incelenmek istenmiştir. Yönetmenin filmlerindeki queer karakterler ve queer yaşam biçimleri irdelenerek, toplumsal gerçeklik kavramına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Öncelikle, çalışmamın özellikle metodoloji bölümünü oluştururken etkin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım ve çalışmam boyunca desteklerini benden esirgemeyen tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Meral Serarslan hocam başta olmak üzere, tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan Sayın Prof. Dr. Aytekin Can hocama, lisans üstü eğitimim boyunca sinema alanında beni bilgilendiren ve yönlendiren tüm hocalarıma teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca lisans eğitimimi tamamladığım Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv ve Sinema bölümündeki değerli hocalarıma bu günlere gelmemdeki katkıları büyüktür, hepsine teker teker saygılarımı iletiyorum.

Bu zorlu süreçte her zaman yanımda olan değerli arkadaşım Çiçek Topçu'ya, tüm eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen, bana hep inanan sevgili annem Meral İmançer ve kardeşim Sinem Doğa İmançer'e, en büyük şanslarıma, hayatıma kattıkları her güzellik için şükranlarımı sunuyorum.

Çiğdem Ece İMANÇER

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Hamam Filminin Künyesi.....	66
Tablo 2: Cahil Periler Filminin Künyesi.....	72
Tablo 3: Karşı Pencere Filminin Künyesi.....	81
Tablo 4: Bir Ömür Yetmez Filminin Künyesi	88
Tablo 5: Serseri Mayınlar Filminin Künyesi	96
Tablo 6: Şahane Misafir Filminin Künyesi.....	104
Tablo 7: Kemerlerinizi Bağlayın Filminin Künyesi.....	112
Tablo 8: İstanbul Kırmızısı Filminin Künyesi	126



GİRİŞ

Toplumun iki ana unsuru olan kadın ve erkekteki biyolojik farklılıklar cinsiyet kavramını doğurmaktadır. Cinsiyet özellikleri ile ortaya çıkan cinsellik ve cinsel yönelimler antik çağlardan bu yana pek çok bilimin ve bilim insanının ilgilendiği bir olgu olmuştur. Bütün sosyal bilimlerin ilgi odağı ve sosyal psikolojinin önemli bir konusu olan toplumsal cinsiyet, insanın toplumsal yaşamının ve toplumsal davranışının her yönünü inceleyen çok geniş bir alandır.

Toplumun kitle olarak yönetilebilmesinin yöntemlerinden birisi olan cinselliğin kontrol altında tutulması, cinsiyetin tipleştirilmesi ve cinsel kimliklerin sistem içerisinde kabul gören heteroseksüel şekliyle korunmasına bağlanmaktadır. Bu kontrol sistemi, marjinal olarak konumlandırılmış queer bireyleri ve ilişkileri kesinlikle yok saymaktadır.

Toplumsal Cinsiyetin kavramsal olarak kullanılmaya başlandığı 20. yy. içerisinde toplumu kitleler halinde en çok etkileme ve yönlendirme gücüne sahip sanat özelliğiyle ön plana çıkan sinema, toplumsal cinsiyet ve ötekileştirilen bireyler temelinde her zaman tartışılmıştır ve tartışılmaya devam etmektedir.

Görsel gücünün öneminin de etkisiyle, birçok örnekle bireye ve topluma öteki olmamak adına egemen güç diliyle nasıl davranması ve yaşaması gerektiğini anlattığı gözlemlenen sinema, içerisinde barındırdığı, sistem için marjinal olan örneklerle de ataerkinin karşısında durmaya çalışan tarafını yitirmemeye çalışmaktadır. Bu karşı durma çabası kapsamında en çok tartışma yaratan filmlerin queer temalı ya da queerlik içeren filmler olması dikkat çekmektedir.

Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Queer Teori temelinde, Ferzan Özpetek sineması bu tez araştırma çalışmasının konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, toplumsal cinsiyet, cinsiyet, cinsellik, queer teori gibi kavramların detaylı bir biçimde analiz edilmesi sonrası, sinemanın bu kavramlardan nasıl faydalandığını ya da bu kavramların sinemayı nasıl kullandığını ortaya çıkarmaktır. Bu çalışma aracılığıyla, Ferzan Özpetek'in filmleri irdelendiğinde, gerçekte mevcut olan, masalsılıktan sıyrılmış bir toplumun varlığı ortaya konacaktır. Çalışma bu açıdan önem teşkil etmektedir.

Çalışmada, “Toplumsal Cinsiyet ve Queer Teori” araştırmaları için, güncel literatür tarandıktan sonra edinilen bilgiler ışığında değerlendirilen filmler, eleştirel söylem analizi ve metin çözümleme yöntemlerinden yararlanılarak incelenmiştir.

“Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması” adlı tez araştırması üç bölümden oluşmaktadır.

Bu araştırmanın konularından ilki toplumsal cinsiyet kavramının kendisi ve toplumsal cinsiyetin temsili ile ilgilidir.

Bedenlerin maddeselliğinin yeniden formüle edilisinde ortaya çıkan Queer teori ve bu teorinin sanata ve sinemaya olan etkisi araştırma konularından ikincisini oluşturmuştur. Dünya ve Türkiye Sineması’nda Queer Teorinin temsil örnekleri ve sinema perdesine yansıyan queer karakterler incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümünü, Ferzan Özpetek Sineması’nda Queer Teori arayışları ve Queer karakterlere yönelik analizler oluşturmuştur.

Avrupalı Türk yönetmenlerden birisi olan Ferzan Özpetek, oryantalist bir yönetmen olarak tanımlansa da, filmlerinde kenara köşeye itilmiş, dışlanmış, marjinal olarak görülen kişilere, onların yaşamlarının detaylarına yer verdiği için tüm dünya sinema çevrelerince queer kuramın izini takip eden bir sanatçı olarak da görülmektedir. Filmlerinde sadece toplumun marjinal olarak nitelendirdiği bireylerin yaşamlarını izleyiciyle buluşturmakla kalmayan yönetmen, öteki kavramını akıllara getiren azınlıkları da bilmediğimiz farklı yönleriyle ortaya çıkarmaktadır.

Özpetek sineması ideolojik ve yüzeysel bir ana akım sineması değildir. Ezilmişlik ve yara almışlık psikolojisi üzerinden hareket etmediği için seyirci queer yaşamı seçen her bireyin acı içinde kıvrandığı algısına kapılmaz. Zaman zaman sistemin koyduğu kurallara karşı gelmenin güç bir eylem olduğu düşüncesini hissetse de, queer bireylerin varlığı ile yüzleşmek durumunda kalmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET

Tüm bileşenleri ile önceden çerçevelenmiş, sorunsuz ve sistematik olarak işleyen toplumsal cinsiyet mekanizması içerisinde doğumundan itibaren yer alan insanın, ataerkil iktidarın ve sistemin onayladığı bireye dönüşebilmek için yaşadığı süreç, toplumun yapı taşı da sayılan çeşitli unsurlarla desteklenmektedir. Kültür, din ve geleneklerle donatılmış toplumsallık normları, bireyi düzene uyumlu hale getirmektedir. Bu süreci sorgulamamak ve sürece direnmek kişiyi toplum dışında kalmaktan korumaktadır. Farklı düşünmek, farklı hareket etmek insanoğlunu varoluşunun ilk anlarından itibaren ürkütmüştür.

Cinsellik olgusu üzerinde oluşturulan baskı ve kontrol mekanizmasına rağmen, farklı cinsel kimlikler ve yönelimler ortaya çıkmış ve bu durumla baş başa kalan toplumlar zaman zaman hoşgörü içerikli tavırlar sergileseler de, öteki olarak değerlendirdikleri bu bireylerin varlığına tahammül göstermekte zorlanmışlardır. Eşcinsellik bazı toplumlarca sadece göz ardı edilmeye mahkûm bırakılmıştır. Genele bakacak olursak, birçok toplum tarafından tümüyle reddedilmektedir.

Bu reddetme durumu sistem ve iktidar için hayati önem taşımaktadır. Toplumsal cinsiyete bağlı bir kitle yönetim biçimi ile cinselliğin kontrol altına alınması, cinsel kimlik ve yönelimlerin mevcut sistem içerisinde kabul gören heteroseksüel şekliyle korunması bu kontrol sisteminin devamlılığı açısından son derece gereklidir ve sürekli olmak mecburiyetindedir. Bu gereklilik, iktidar politikaları olarak yaşamın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Sistem, normal dışı olarak tanımladığı ilişkileri ve queer bireylerin varlığını kesinlikle yok saymaktadır.

Birey, çevresini her yandan saran bu politikalar ve baskılar arasında “Nasıl var olabilirim?” sorunsalı ile başa çıkmaya çalışmaktadır. Önüne servis edilen bu sürece uyma zorunluluğu ile kendisini kaotik bir sarmalın içinde bulmaktadır.

1.1. Toplumsal Cinsiyet İle İlgili Temel Kavramlar

Erkek ve kadın -insanlığın yapı taşı- biyolojik özellikleri bakımından birbirinden farklıdır. Cinsiyet kavramını oluşturan en önemli unsurlar bu farklılıklardır. Günümüzde bütün sosyal bilimlerin ilgilendiği birçok konunun

temelinde yer alan kadın ve erkek, biyolojik kimliklerinin yanı sıra toplumsaldır ve topluma aittir.

Var oluş tarihleri insanlığın başlangıcına dayansa da adlarından ancak bu yüzyılda söz edilen ve yeni olarak nitelendirilen cinsiyet türleri de, toplumsal yaşamın içinde kendine yer edinme mücadelesi vermektedir. Farklı cinsiyet türlerine sahip bu bireyler yürüttükleri mücadele esnasında, toplumsal cinsiyet olgusunun katı yaptırımlarıyla karşı karşıya kalmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde; toplumsal cinsiyet kavramını kendisine zemin yaparak gelişen pek çok kuramın ışığından da faydalanılarak, toplumsal cinsiyet olgusunu anlamamıza yardımcı olacak çeşitli temel kavramlar, bu kavramların önemi ve birbirleriyle olan ilişkileri açıklanacaktır.

1.1.1. Cinsiyet

Bireyin sahip olduğu genetik, biyolojik, fizyolojik, fiziksel ve anatomik özellikler dolayısıyla tanımlanan dişi ya da er olma haline cinsiyet denmektedir (Karadağ, 2008: 6). Kadın-erkek tanımlarıyla ve kadın-erkek olma durumlarıyla ilgilenen birçok sosyal bilim dalının aksine, toplumsal cinsiyet konusunun temelinde bu dişi ya da er olma hali vardır.

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne göre dişi, "yumurta oluşturan veya yavru doyuran (birey)", karşıtı "(...) tarafından döllenecek biçimde oluşmuş (hayvan veya bitki)" ve "girintili ve çıkıntılı olarak bir çift oluşturan nesnelere girintili olan" olarak tanımlanmıştır. Sözlüğe göre dişi kavramının karşıtı olarak kullanılan kavram erkek kavramıdır. Erkek, "insan, hayvan ve bitkilerin dişiyi dölleyecek cinsten olanı", "siperma oluşturacak organizma" ve "girintili ve çıkıntılı olarak bir çift oluşturan nesnelere çıkıntılı olan" olarak tanımlanmıştır (tdk.gov.tr).

Günümüzde konuyla ilgili araştırmaların artması sonucu ortaya atılan yeni tartışmalar göstermektedir ki, bireylerin sahip oldukları cinsiyet özelliklerini tanımlamak üzere kullanılan bu ikili ifade (dişi, erkek) yetersiz kalmaktadır.

Bireylerin sahip olduğu cinsiyet çeşitliliklerini tanımlamak için yalnızca dişi ve er ayrımı yapmayı yetersiz bulan Anne Fausto-Sterling, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Brown Üniversitesi'nde Biyoloji ve Kadın Çalışmaları Profesörü olarak cinsiyet ve cinsellik konulu araştırmalar yapmaktadır. Fausto-Sterling, cinsiyet çeşitliliklerini dişi ve er kavramlarının dışında kalan ve standart tıp

literatüründe intersex olarak kullanılan üç temel alt grubu da kapsayacak şekilde tanımlar: “herm”, “merm” ve “ferm” (Fausto-Sterling, 1993: 20-24).

Fausto-Sterling’e göre “herm” terimi tıp literatüründe gerçek hermafrodit (true hermaphrodite) olarak tanımlanan ve erdişi olarak Türkçeleştirilen kavrama karşılık gelir. Erdişi (herm), aynı zamanda hem sperm üreten eşeyssel bezlere, kanallara ve testislere hem de yumurta üreten eşeyssel bezlere, kanallara ve yumurtalıklara sahip bireyleri tanımlar (Fausto-Sterling, 1993: 24-25).

“Merm” terimi tıp literatüründe er pseudohermafrodit (male pseudohermaphrodite) olarak tanımlanan ve aynı zamanda hem testislere hem de dişi cinsel organının bazı unsurlarına sahip olan ancak yumurtalıkları olmayan bireyleri işaret ederken; “Ferm” terimi tıp literatüründe dişi pseudohermafrodit (female pseudohermaphrodite) olarak tanımlanan ve aynı zamanda hem yumurtalıklara hem de er cinsel organının bazı unsurlarına sahip olan ancak testislere sahip olmayan bireyleri ortaya koymaktadır (Fausto-Sterling, 1993: 24-25).

Biyolojik cinsiyet, cinsel kimliğin tanımlanması açısından ilk önemli aşama olarak karşımıza çıkmaktadır. Biyolojik cinsiyet, bir insanın erkek ya da dişi olması olarak açıklanmaktadır. Bireyin doğduğu anda belirgin olan cinsiyetine de biyolojik cinsiyet denmektedir. Erkek ya da dişi ifadelerinin bilimselliğine nazaran, kadın ve erkek tanımları bazı davranış ve düşünüş biçimlerinin kadınlara, bazılarının ise erkeklere özgü olduğunu göstermektedir. Kadın ve erkek kendi biyolojik cinsiyetine yüklenen/yakıştırılan davranış biçimlerinin dışına çıktığında kadına “erkeksi”, erkeğe de “kadınsı” sıfatları yakıştırılmaktadır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 132).

Bu sıfatlar toplumsal dışlanmalara sebep olan kullanımlardır. Toplumsal cinsiyetin yüklediği görevlerin dışındaki davranışlar için bireyden beklenen, biyolojik cinsiyeti erkek ise erkeksi, kadın ise kadınsı davranmasıdır. Erkek ve kadın cinsiyetleri dışında intersex olarak tıp literatürüne girmiş diğer cinsiyetlere sahip bireyler için ise herhangi bir davranış kalıbının içinde var olmak çok daha zordur.

Biyolojik cinsiyeti tanımlayan farklılıklar çeşitlidir. Kadının ve erkeğin kromozom farklılıkları, cinsel organlarındaki farklılıklar, hormonal farklılıklar, üreme fonksiyonundaki farklılıklar cinsiyete bağlı farklılıklardır (Dökmen, 2009: 24).

Üreme, biyolojik cinsiyete bağılı olarak, sistemin bireylere dağıttığı en önemli görevdir. Bu göreve ters düşen her türlü cinsel birleşme yasaktır. Bu yasaklama sadece toplumsal normlarla değil, yazılı olmayan geleneklerle ve dini kurallarla da desteklenmiştir.

1.1.2. Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Kimlik

“Ben Kimim?” sorusuna verdiği cevaplar kişinin kimliğini oluşturmaktadır. Kimlik, bireyi diğer bireylerden ayıran özelliklerini gösterir. Bireyin toplumsal varlığı, kişisel özelliklerinin ve rollerinin neler olduğu, neler yapabildiği onun kimliği ile ilişkilidir (Dökmen, 2009: 26).

Sosyal Psikoloji Sözlüğü'ne göre kimlik, kişinin kendini tanımlama ve kendisini toplum içerisinde konumlandırma ifadesidir. Başka bir deyişle, insanın kendisini sosyal anlamda nasıl tanımladığını ve sosyal dünyada nasıl konumlandığını yansıtır. Kimlik bireyin kendi içinde kim olduğu ve toplumsal yaşamda nerede durduğuna ilişkin bir cevaptır (Bilgin, 2003: 199).

Kişinin kim olduğunu anlama yolunda ona yardımcı olacak cinsiyet kimliği, ergenlikten çok daha önce gelişmeye başlar. Birey nasıl bir kadın ya da erkek olduğu ve olacağı konusunda düzenlemeler yapmaya çalışır. Bu süreç yaşamının her döneminde devam eder. Cinsiyet kimliği, kişinin kendisini kadın ya da erkek olarak görmesi ve o şekilde tanımlamasıdır (Dökmen, 2009: 26).

Kadın ve erkek olma durumu bireylerde öznellik hissi yaratır. Önce cinsiyet kimliğini anlamaya çalışan birey, kendisini buna göre tanımlamanın telaşına düşmektedir.

Çocukların çoğu, kız ya da erkek olarak belirlenmiş cinsiyetlerini farkında olmadan kabul ederler ve içinde buldukları toplumun ve grubun beklentilerine göre davranırlar. Ancak bazı kişiler için cinsiyet kimliklerini belirlemek oldukça güçtür. Örneğin, transseksüeller biyolojik olarak cinsiyetlerini bilirler ama bunu kabul edemezler, psikolojik olarak öteki hissetme hali baş göstermektedir (Dökmen, 2009: 27).

Alışılmış ve standart olanın dışında kalmak her birey için psikolojik olarak çeşitli zorlukları doğurmaktadır. Kadın cinsiyet kimliği ile erkeksi hissetmek ya da tam tersi, bireyin doğumuyla da başlayabilir ya da gelişim sürecinde kendini gösterir.

Cinsiyet kimliği (gender identity) ve cinsel kimlik (sexual identity) olarak iki ayrı kavramın karmaşa yaratması, Türkçe’de bu iki ifadeye karşılık gelebilecek iki ayrı kelimenin bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Bu iki terimin karşıladığı anlamlar birbirinden farklıdır. Cinsiyet kimliği ile kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belirli bir kimlikte hissetmesi ve ona göre davranması kastedilmektedir. Cinsel kimlik ise cinsel yönelimi ifade etmek için kullanılmaktadır. Heteroseksüellik (karşı cinsel), homoseksüellik (eşcinsel), biseksüellik (her iki cinsel), transseksüellik (her bakımdan kendini diğer cinsiyetten biri olarak görme ve hissetme), aseksüellik (olmayan cinsel yönelim) gibi cinsel yönelimler cinsel kimlik ile bağdaştırılmaktadır (Dökmen, 2009: 27-28).

1.1.3. Egemen İdeoloji ve Cinsiyet Tahakkümü

Cinsiyet kalıpları ve rolleri toplumunun kurallarını belirleyen egemen ideolojinin tavrından etkilenmektedir. Toplum üzerinde, “olması gereken” hatta mecburi, aksi kabul edilemez bazı olgular için egemen ideoloji bir kontrol mekanizması geliştirmiştir. Bu kontrolü ve sürekliliği sağlamak iktidarın kendine biçtiği en önemli görevlerdendir.

Egemen ideoloji, her alana müdahale etme gücünü kendinde bulur. Hâkimiyet ve kontrol iktidarın elindedir, çünkü toplumun en tepesinde yer almaktadır. Kelime anlamı olarak iktidarın, “Genel olarak, eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği; etkide, ya da eylemde bulunma imkânı veren hukuki, siyasi ya da ahlaki güç, devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir toplumu yönetenlerin siyasi, hukuki ve fiili gücü, yönetenlerin yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet” gibi tanımları vardır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 4).

İktidarın toplum üzerinde kurduğu hâkimiyetin bir benzerini, toplumsal yapı içerisinde, erkeğin kadın üzerinde kurması yine iktidar amaçlarından olsa gerek; “iktidar” kelimesi sadece siyasi güç olarak kullanılmaz.

İktidar kavramı aynı zamanda erkeğin cinsel gücü olarak da kullanılır. Bu nedenle, sistemin onayladığı heteroseksüel ilişkiler bağlamında, erkeğin erkekliğini kanıtlama yolları vardır. Bu yollara çıkan ilk basamak erkeğin karşı cinsle olan birlikteliğidir. Kadını ele geçirmesi, kadın üzerinde tahakküm kurması gereken bir silah olarak düşünülen penis, erkeğe verilmiş en büyük ödül olarak görülmektedir. Erkeği kadından farklı kılan bu silah, aynı zamanda erkeğin iktidarının da aracı,

işaretidir. Kadın üzerinde iktidarını kanıtlayamayan, yani cinsel ilişkide başarısız olan -eril tanıma göre- erkek için kullanılan terim ise “iktidarsız” terimidir (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 9).

Bu teriminin ortaya çıkması ve bu halini alması ise toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde son derece düşündürücüdür.

Bu tahakkümü kuramayan bireylerin toplumda söz sahibi olamaması ve dışlanması tehlikesi, eril sistemin sürekli dönen çarklarının kusursuz ilerlemesine destek olur. Kişi bu tehlikeye karşı tahakküm şartlarını ağırlaştırır. Bu tahakkümü sadece kadınlara değil, farklı olan herkese -intersex- uygulamaya hevesli eril sistem destekçisi bir kitle insanlığın her döneminde karşımıza çıkmaktadır.

Zorluklarla inşa edilmiş toplumsal düzenin işleyebilmesi için gerekli görülen bazı davranış kalıpları söz konusudur. Toplumsal cinsiyet rolleri bakımından bireylerden sergilemeleri beklenen cinsel davranışların ahlak temeline yerleştirilmesi ve bu temelden beslenerek kişilere öğretilmesi doğum anından itibaren başlar.

Özellikle Orta şark coğrafyasında giderek muhafazakârlaşan toplumsal ahlak sisteminin beslendiği yer din ögesidir. Gelenek göreneklere bağlı olarak meydana getirilen kültürel düzen de kuşkusuz ataerkil iktidarın önemli bir gücüdür.

Araştırmalar yönünü batıdan çok doğuya çevirmiştir. Çünkü doğu toprakları her zaman batıya nazaran daha kapalı toplumsal değerlere sahiptir ve bu değerlerin birçoğu dogmatiktir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenmiş cinsellik anlayışları, Orta şark'ta çocuklara çok erken yaşlarda aşılanır. Erkek çocuklardan, akrabalara ve komşulara penislerini göstermelerinin istenmesi ve bununla gurur duymalarının beklenmesi çok sık rastlanan bir uygulamayken, kız çocuklar, oyun oynarken külotlarının, kazara bile olsa, bir an için görünmesinin utanılacak bir şey olduğu konusunda uyarılır.

Kadınların cinsellikle ilgili beklentileri de sınırlandırılmaktadır. Bekâretin evliliğe dek korunmasına verilen önem ve bazı yörelerde, gerdek gecesinde gelinin bekâretinin kanıtı olarak kan lekeli çarşafın sergilenmesi gibi geleneklerin sürdürülmesiyle, kadının cinselliğe bakış açısını kontrol altına almak amaçlanmaktadır (İlkkaracan, 2014: 195).

Gelenek ve göreneklere bağlı ahlaksal yasaların, köyden kente geçiş sürecinde hafiflemesini ya da dönüşüme uğramasını ummak, ataerkil düzen içerisinde çok

iyimser bir beklenti olmanın ötesinde, düzenin daha da güçlenmesiyle sonuçlanmıştır.

Kentsel devrim, geleneksel algının ötesine geçerek, erkek egemenliğini daha çok vurgulamıştır. Pozitif bir beklenti içerisinde olan bazı kesimler -kadınlar ve farklı cinsel kimliklere sahip olan bireyler- hayal kırıklığına uğramıştır.

İktidar olma sıfatını elinde tutan devlet, sistem dışı gerçekleşecek hiçbir şeye izin vermezken, kadının ve LGBTİ bireylerin konumunu baskılamış, siyasi gücünü kullanarak koyduğu yasalarla birlikte ahlaksal düzenin ağırlaşmasını desteklemiştir. Bu düzen içerisinde kontrol edilmesi gereken, erkek dışındaki tüm bireyler ve onların cinselliği olduğundan, kadınlar ve diğer cinsiyet özelliklerine sahip her birey ötekileştirilmiştir.

Bu ötekileştirilmenin sebebi olan şey salt kontrolsüz cinselliğin yol açacağı düzence vahim sonuçlar değil, birebir o bireylerin ta kendisidir. Çünkü bu bireylerin cinselliği ve potansiyelini kullanma ihtimali var sayıldığında, ataerkil düzenin düşeceği durum büyük bir tehlike olarak görülmektedir ve sistemin devamı için tabii ki bastırılmalıdır.

Saldırılan ve alçaltılan cinsellik değil, düzen bozuculuğun cisimleştiği, fitnenin sembolü kadınlar ve ebetteki toplumun diğerleri hatta ötekileri olarak değerlendirilen LGBTİ (Lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, intersex) bireylerdir. Bunlar kontrol edilemeyenin şahikası, cinselliğin tehlikelerinin ve sınır tanımayan yıkıcı potansiyelinin canlı bir temsilcisidir (İlkkaracan, 2014: 52).

Bu şiddet, toplumun her alanında var olan cinsiyet eşitsizliğinin de göstergesidir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinden kaynaklanan şiddet, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında, kadınları ve LGBTİ bireyleri olduğu kadar erkekleri de kapsamakta; insanların toplumsal olarak tanımlanmış kadınlık ve erkeklik rollerinden kaynaklı olarak yaşadıkları tüm şiddet türlerini içermektedir (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 31).

Ataerkil düzen içinde iki ana cinsiyetten biri olarak kabul görmesine karşın kadın bile, şiddetin pek çok yönü ile burun buruna geliyorken; hala toplumun büyük bir kesimi tarafından öteki, yani normal dışı olarak değerlendirilen diğer cinsiyet gruplarına mensup bireyler, gerçek ve yıldırıcı baskının eşliğinde, özgür olmanın

kıyısından kenarından her geçen gün biraz daha uzaklaşarak yaşamlarını sürdürmektedirler.

1.1.4. Cinsiyete Karşı Önyargılar ve Var Olma Mücadelesi

Cinsiyetçilik kavramı, kadın ve erkek arasındaki farklılıkları tümüyle fiziksel ve biyolojik temellere yani cinsiyet (sex) kavramına dayandırmaktadır. Oysa kabul edilen bir gerçek vardır ki, günümüzde bu farklılıkların tümüyle cinsiyet olgusuna indirgenmesi doğru değildir. Bu çerçevede doğrultusunda cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) arasında bir ayrım yapılmaktadır. Cinsiyet, sadece biyolojik kimliğe işaret ederken; toplumsal cinsiyet toplumdaki topluma, kültürden kültüre değişen psikolojik, sosyal ve kültürel farklılıklara işaret etmektedir (Zeybekoğlu, 2013:7).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği farklı cinsel kimlik yönelimleri gösteren kesimleri (eşcinseller, transseksüeller, travestiler vb.) olumsuz yönde etkilemektedir. Diğer taraftan erkekler de sürekli bir “erkek olma” mücadelesine dayanan bu yapıdan etkilenmektedirler (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 36).

Erkeğin modern hayat içerisinde kendini gösterme ve kabul ettirme mücadelesi ekonomik gelir, yaşam koşulları ve eğitim seviyesine göre çeşitlilik göstermektedir. Son derece iyi bir eğitim almış kendi işini kurmuş etrafında çalışanları olan bir erkeğin kendini gösterme ve var olma mücadelesi ile daha geleneksel bir hayat görüşü ile yetişmiş bir erkeğinki elbette ki aynı olmayacaktır.

Post modern hayata geçiş sürecinin sancılarını yaşamakta olan günümüz toplumlarında erkek olma algısı ile ilgili de köklü değişiklikler yaşanmaktadır. Genel geçer ve standart uygulamalara yöneltilen eleştiriler ve LGBTİ ile kadın hareketinin toplumsal cinsiyet rollerine başkaldırısı, kamusal alanın hâkimi olan erkeği toplumdaki yeri ve toplumun kendisine sağladığı ayrıcalıklar hakkında sorgulamak zorunda bırakmıştır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 17).

Bu sorgulama zorunluluğu, beraberinde toplumun zorlayıcı ve cinsiyetçi engellerinin sarsılmasını ve bir kısmının yıkılmasını getirmiştir.

Cinsiyetçi bir toplumun koyduğu engeller kalkmaya devam etmekte, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri ve iş hayatında ayrımcılığı meşrulaştıracak toplumsal günah keçilerinin sayısı da giderek azalıyor gibi görünmektedir (Fine, 2011: 16). Bu durumu hayalci ve optimist bir bakış açısından kurtardığımızda görmekteyiz ki

gerçek dünya, kapalı kapılar arkasında hatta ulu orta yaşanan pek çok ayrımcılık ve eşitsizlik sonrası meydana gelen insan kayıpları ile doludur.

Cinselliği, biyolojik cinsiyeti ve toplum içindeki konumuyla sürekli ve sistematik bir şekilde baskı altında tutulan bireyler -iktidarın ve toplumsal cinsiyet normlarının desteklemediği herkes- tüm bu olumsuzluklara rağmen yine de belli ölçülerde sesini çıkarabilmiş, tepkisini kısmen de olsa verebilmiştir.

Çetin, engebeli ve uzun bir yoldan geçmelerine, çeşitli yıldırma çabalarına, kimi duraklamalar ve sapmalara karşın bu bireyler yollarına devam etmiş, verdikleri savaşın sonuçlarını göreceli de olsa almaya başlamış, büyük ilerlemeler kaydetmişlerdir. Özellikle yirminci yüzyıldan sonra hemen hemen her alanda “biz de varız” diyebilme gücüne ulaşmışlardır (Ercan Akyıldız, 2014: 23).

Toplumsal cinsiyetin dayattıklarına karşı bir mücadele halinde olan bu bireyler, eski konumlarına oranla kazanımlarına devam ederken, günümüzde birçok cinsiyetçi kalıbın değişmesine de ön ayak olmaya çalışmaktadır. Bu soğuk savaşı sadece kendi konumları için değil, ötekileştirilen tüm sınıflar için de yürütmektedirler.

1.2. Cinselliğe Yönelik Söylemler ve Cinsellik Tarihine Kısa Bir Bakış

Cinsel faaliyetler ve cinsellik, insanlık tarihi boyunca pek çok yönüyle irdelenmiştir. Her dönemde toplumsal kuramcılarının ilgisini çeken cinsellik, toplumsal hayatın da önemli bir parçasıdır.

İnsanoğlu Freud’un yardımıyla, cinselliğin tarihinin her şeyden önce yükselen bir baskının güncesi olarak okunmasının mecburi olduğu bu iki yüzyıldan kurtulmaya çalışmıştır. Düşünceleri taşıma tehlikesine karşı büyük tedbirlerle varılan şu toplumsal noktada; iktidar, bilim ve cinsiyet arasındaki ilişki saygılı bir sessizlikle yürütülmektedir.

Organizmanın (insan ve hayvan) en temel güdülerinden biri cinsel faaliyettir (Sönmez, 2007: 13).

Reich’a göre cinsel organlar, eskiden beri yerinde mevcut duran ve çocuk meydana getirmeye yarayan yardımcı uzuvlar değil, aynı zamanda bedenin tümüyle birlikte heyecan verici zevklerin ve özgür duyguların yaşanabilmesine imkân tanıyan vücut bölümleridir (Fromm, 1998: 30).

Freud’un uygunculuğu, Reich’in büyük taşkınlıklarının altında yatan onca çekingenlik ve psikanalizin normalleştirici işlevleri yüzünden, cinsiyet bilimi ya da

seksolojinin güvence altına aldığı tüm bütünleştirici etkiler suçlanır. Cinselliğin modern biçimde baskılanmasına ilişkin bu söylem aslında ayağını sağlam yere basmaktadır (Foucault, 2013: 12-13).

Antik Yunan döneminde hem bilgiye hem de felsefi düşünce sistemine ulaşabilmek amacıyla cinsellik bir dil olarak kullanılmaya başlanmıştır. Platon Batı düşünce tarihinde bilgiye ulaşmak amacını taşıyarak cinsellik dilini açık ve sistematik bir şekilde kullanan ilk yazardır. Gerçekten de kullandığı cinsel dil ve başvurduğu cinsel metaforların başlı başına bir açıklama gerektiren felsefi bir işlevi olduğu düşünülmektedir (Keller Fox, 2007: 45).

“Ahlaki kötülük lekesi”ni yüzyıllardır taşıyan cinsellik, evlilik kurumunun kutsanması suretiyle onaylanmış ancak ahlaki açıdan kayıtsızlıkla karşılanmıştır. Üreyip, çoğalmaya hizmet etmeyen cinsel etkinlikler, cinsel sapmalar, ahlaksızlıkla damgalanmıştır (Fromm, 1998: 119).

Cinselliğe ilişkin söylemleri kışkırtmak için ortaya çıkan birçok odak noktası vardır. İlk önce sinir hastalıkları aracılığı ile tıp, cinsellik konusunu göz hapsine almıştır, Mastürbasyon ile beraber anılan aşırılık ve doyumsuzluk ifadelerini üremeye ilişkin suçlar olarak değerlendiren ve bunu akıl sağlığının yoksun olmasına bağlayan psikiyatri, namus düşmanlığı ve sapkınlıkları konu edinen iktidar ve adalet; cinselliği tehlike olarak raporlamış ve cinsellikten söz etmeyi tedaviler ve toplumsal denetimlerle engellemeye çalışmıştır (Foucault, 2013: 29).

Her şeye rağmen toplumda en çok cinsellikten söz ediliyor olması, farklı kuramlar içerisinde işleyen bir dizi düzenlemenin ürettiği söylem kalabalığının bile yetersiz kalması, insanoğlunun cinsellik hakkında bir türlü yakalayamadığı ve yeniden araması gerektiği kanısına vardığı bazı olgular olduğuna inanması, cinsellik yasasının sürekli okunur olduğu anlamına gelmektedir.

Cinselliğin bu kadar tartışılmasının ve ahlaksal normları zorlamasının en önemli nedeni haz ile olan ilişkisidir. Her ne kadar bütün kurumlar ve kuramlarca sadece üreme aracı olarak görülmesi istense de bu kurum ve kuramların öncüsü birçok isim tarafından bu dayatma reddedilmiştir. Cinsellik bir dürtüdür ve bu dürtüye karşı koymak yine biyolojik nedenlerle imkânsızdır.

Freud, insan davranışlarını belirleyen en temel gücü “cinsel dürtü”, bir başka deyişle “haz ilkesi” olarak görmektedir. Freud, cinsel enerji olarak tanımlanabilecek

olan libidoyu, yaşamda insanın gerek yaratıcı gücünün, büyük başarılarının, doyumsuzluklarının, ruh ve sinir hastalıklarının kaynağında yattığını gösterme çabası içinde olmuştur. Cinsellik sadece üremeden ibaret değildir. Freud'cu bakış açısına göre anatomi (biyolojik cinsiyet) kader olarak kabul edilmiştir (Kuruoğlu ve Aydın, 2014:130).

Cinselliğin yükümlülüğünü üstlenen iktidar, bedeni kucaklar. Kendi pratiği içinde hazdan belli bir çıkar sağlaması beklense de başıbozuk ve üremeye yönelik olmayan tüm cinselliklere hayır demenin yollarını (tıbbi muayene, psikiyatrik araştırma, eğitbilimsel rapor, aile denetimi) bulmaya çalışmaktadır. Oysaki sorgulayan, gözetleyen, karıştıran, yoklayan, gün ışığına çıkaran iktidarı kullanmanın ve ondan kaçmanın hazzı ile ortaya çıkan yeni kimlikler iktidarın işini zorlaştırmaktadır (Foucault, 2013: 39).

İnsan cinselliğine ilişkin bazı söylemler aynı dönemdeki hayvansal ve bitkisel üreme fizyolojisiyle karşılaştırıldığında aradaki düzey farkı son derece şaşırtıcıdır. Yüzyıllar boyunca süregelen cinselliğin kaydı, birbirinden iyice ayrılmış iki bilimin siciline geçirilir: genel bir bilimsel normatifiğe göre kesintisiz gelişmiş olan bir üreme biyolojisiyle, bambaşka oluşum kurallarına uyması zorunlu kılınan bir cinsellik tıbbi (Foucault, 2013: 44).

Yazılı olmayan ahlak kurallarının etrafında yükselen toplum sistemlerinin içinde, kaderine razı gelmeyenler ve başkaldırmak isteyenler en tehlikeli akıllar olarak görülmektedir. Haz kullanımının farklılaştırdığı erkek ya da kadın bireylerin ortak noktası, artık toplum normlarına karşı gelebilecek cesareti kendilerinde kolayca bulabiliyor olmalarıdır.

İnsanın sansüre, yani söylem ve düşüncenin yasaklanmasına temel bir rol yüklemesi için, kendisine nasıl biri olduğunu, hangi konularda iyi olduğunu buyuran ve bunu sürekli tekrarlayan tüm seslerin iktidar kanalından gelmesi gerekmektedir. Hakikati söyleme olarak değerlendirilen itiraf, konu cinselliğe gelince, Hristiyanların tövbe geleneğini yerleştirmelerinden günümüze değin saklanan şey olmak zorunda kalmıştır. İtiraf edilen şeyin konusu cinselliği kapsıyorsa saklama zorunlu bir hal almıştır çünkü cinsellik bireysel bir gizdir. Oysaki itiraf cinsellik üzerine doğru söylem üretiminin temel kalıbını oluşturmuştur. İtiraf Hristiyanlığın temelinden çıkarak, sorgulama, muayene, otobiyografik mektuplar gibi farklı biçimlerde

karşımıza çıkararak bireysel hazların dili olmuştur. İtirafın sonuçlarını tıbbileştirme girişimleri cinsellik bilimine de katkı sağlamıştır (Foucault, 2013: 49-54).

Ortaçağda gelişen büyük iktidar kurumları –monarşi, aygıtlarıyla devlet-dolaysız egemenliğe, silah kullanmaya ve sertliğe bağlı kurumlardı. Paşa keyfini, kötüye kullanmayı, hazzı asla affetmeyen, onu temsil eden bireyleri ve toplulukları hukuksal çerçevede cezalandıran iktidar, cinsellik tarihini biçimlendiren bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidar her yerdedir. Cinsellik tarihinde kimin iktidar sahibi (erkek, yetişkin, ana baba, doktor, yetişkin) kimin iktidardan yoksun) kadınlar, gençler, çocuklar, hastalar) olduğunu ya da kimin bilmeye hakkı olup kimin zorla bilgisizliğe mahkûm edildiğini öğrenmek için iktidarı ve mekanizmalarını iyi anlamak gerekmektedir (Foucault, 2013: 65-73).

Cinsellik heteroseksüeldir ve diğer ilişkiler kabul edilemez. Ötekileştirilen ve dışlanan diğer ilişkiler üremeye yönelik olmadığı için kınanır.

19. yüzyıl metinlerinde eşcinsel ya da ters ilişkide bulunan bir kişinin tipik bir portresi vardır: Davranışları, duruşu, süslenme biçimi, abartılı şıklığı, yüzünün biçimi ve ifadeleri hatta bedensel yapısı cinsel rollerin değişmesine sebep olarak gösterilmektedir. Sokrates boyalı ve ziynetler takan yumuşak oğlanlara duyulan aşkın aslında kadınlara duyulan aşkla aynı görünümde olabileceğinden bahsetmektedir. Erkekler arası aşk alanının Antik Yunan'da en azından modern Avrupa toplumlarına oranla daha özgür olduğunu söylemek mümkündür (Foucault, 2013: 128-129).

Yunan Medeniyeti cinsellikle ilgili kavram ve tartışmalara günümüzden çok daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Yunanlıların cinsel davranış üzerine ahlaksal düşünceleri özgürlüğü biçimlendirmeye yöneliktir. Filozofları, erkeklerle oğlanlar arasındaki ilişkiyi saklama ve sakınma eğilimindeyken, Yunanlılar bu ilişkiyi kabul etmiş ve ona değer vermiştir. Evli bir erkeğin cinsel hazları evlilik dışı bir ilişkide araması normalken, ahlakçılar kocanın sadece kendi karısıyla bir ilişki yaşamayı ilkesini geliştirmişlerdir. Yunan doktorları, cinsel etkinliğin sağlıkla ilişkisinden kaygılanmış ve olası tehlikeler üzerine başlı başına bir düşünce geliştirmişlerdir (Foucault, 2013: 186).

Freud hastalarının anılarını ve düşlerini dinledikçe, çocukların da cinsel içerikli duyguları, duyuları, düşünceleri olduğunu keşfetmiştir. Çalışmaları sonucu

cinselliğin ergenlikte başlamadığını, erişkin cinselliğinden önce doğumdan sonra birbirini takip eden evreler olduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca Freud normal ve normal dışı cinsellik tipleri arasında köprüler kurmaktadır.

Bu görüşlerini acımasızca eleştiren bilimsel çevrelerin tutumunu büyük bir şaşkınlıkla karşılamış, çocukluk çağı cinselliğini yok sayan bilimsel otoritelerin bu tavrına karşı, çocukların parmak emmelerinin gerekçesi olarak meme emmedeki hazzı hatırlamalarıyla alakalı bir cinsel etkinlik modelinden söz ederek cinselliğin ilk günden beri aramızda olduğunu vurgulamıştır (Freud, 2006: 85-91).

Cinsellik hakkındaki her türlü söylem ve varsayım toplumsal ahlak denetçilerinin tarih boyunca başını ağrıtmış olsa da araştırmalar ve çalışmalar her dönemde devam etmiştir. Sonuç itibari ile cinsellik hakkında kuramlar geliştirme çabasında olan her araştırmacıyı buluşturan ortak payda şudur; cinsel kimlikler oluşurken bireylerin bebeklikleri, yetiştikleri coğrafya, çevrildikleri din ve iktidar ilişkisinin bütünü değerlendirilmelidir.

1.2.1. Din, Ahlak ve Kültür Çatısı Altında Cinsellik

İnanç sistemleri olarak görülen dinler, ahlaksal zemini kontrol etmek için kullanılmaktadır. Cinsellik meselesini en katı, sorguya kapalı bir bakış açısıyla ve sessizce değerlendirmektedir.

Doğu dinleri metinlerini genellikle Batı dinlerini modelleyerek oluşturmuş olsa da, Doğu dinlerinin kabul gördüğü coğrafyalarda cinsel katılık Batı'ya göre çok daha fazladır.

Bir disiplin olarak kendi yanlı ve tercihli yöntemleri bulunan dünya dinlerinin, suç olabilecek olanı kontrol altında tutabilmek için metinsel gelenekler inşa etmesi ve bu metinlerde cinselliği sınırlandırma ve biçimlendirme konusunda erkek ve kadına aynı hakları tanımıyor olması açıkça görülmektedir.

Yaygın olarak dile getirilen bir varsayıma göre, aralarında aile bağı olmayan bir kadın ile bir erkeğin yalnız kalmaları halinde, (meşru olmayan) cinsel ilişki kurulabilir. Bu uygun görülemeyecek cinsel güdü, ahlak ve toplumsal düzen için çok tehlikelidir. Erkeğin cinsel dürtüsünü ortaya çıkarmayacak şekilde toplumda yer alması beklenen kadın, aksi halde davranırsa istenmeyen cinsel faaliyetler meydana gelebilir.

Erkekleri kışkırtmamaları için örtünmeleri veya tecrit edilmeleri gereken kadınların sırf mevcudiyeti bile, erkeklerin nefislerine hâkim olmalarını zorlayan güçlü bir cinsellik arzusu kaynağıdır. Ayrıca, “ahlaksızlık” anlamına gelebilecek her durumda, asıl suçlu olan kadınlardır; çünkü böyle bir ortamın doğmasına fırsat vermemeleri gerektiği onlara özellikle belirtilmiştir. Müslüman dinsel sağcılarının pratikleri, kadın cinselliğinin sınırlandırılmasını, kontrol edilmesini ve cezalandırılmasını esas almaktadır (İlkkaracan, 2014: 88).

Hristiyanlık da cinselliğe o kadar katı bir ifade ile yaklaşmaktadır ki kendinden önceki sistemler de bile böyle bir sertlik bulunmamaktadır. Bu baskı üreme aracı olarak görülmesinin dışında, cinselliği başka biçimde görmenin suç olduğunu açıkça ifade eden bazı metinlerin ortaya çıkışının sebebidir.

Evlilik yaşamında cinsel uygulamaya ilişkin kesin kurallar koyan Hristiyan öğretisine göre, tüm şehvetli dokunuşlar, saf olmayan bakışlar, müstehcen anlatımlar ve skandal sayılabilecek her eylem reddedilmelidir (Foucault, 2013: 22).

Sadece Hristiyanlığın hüküm sürdüğü coğrafyalarda değil, diğer semavi dinlerin yayıldığı topraklarda da bu kurallara ve baskılara rastlanmaktadır. Bu baskılar her cinsiyet için aynı derecede uygulanmaz.

Arap kültüründe, cinsellik çok özel bir konu olarak görülmektedir. Üzerinde açıkça konuşulmaz ve çocuklardan özenle saklanır. Dolayısıyla bir Arap, özellikle bir kadın, evliliğe dek a-seksüel olarak algılanır. Ayrıca, cinselliği (özellikle bekâr kadının cinselliği), ailesinin itibarına ve namusuna yönelik bir engel ve sürekli bir tehdit olarak görülmektedir (İlkkaracan, 2014: 210).

İnsanlık tarihi boyunca inanma ihtiyacından dolayı ortaya çıkan ve yayılan din olgusu insanoğlunun her zaman kafasını meşgul etmiştir. Her türlü bilimsel çalışmanın ve araştırmanın da din ögesinden hiç etkilenmeden yürütüldüğünü söylemek çok zordur.

Freud, yüceltilen baba anlatısıyla; Weber, dönün keşiflerini, bugünün kapitalizmin yeni işçileri olduğunu söylerken; Durkheim, toplum fikrinin yüceltilmesinin imalarının dökümünü yaparken; Darwin, türlerin kökenini biyolojik olarak açıklarken, zihinlerinin yarım kürelerini din meşgul etmiştir (Köysüren Çınar, 2013: 10).

Din ataerkil düzenin devamını sağlayabilme ve toplumu kitle olarak yönetebilme uğruna suiistimale uğramasına ek olarak toplumsal cinsiyet konusunda da oldukça etkin olmuştur. Kimi toplumlarda Tanrının cinsiyetinin bile düzene uygun bir şekilde tanımlanmaya çalışılması bu durumun bir göstergesidir.

Din bağlamı içinde konuşmaya başlayınca, ritüellerin önemi hemen belirginlik kazanır. Tanrıyı cinsiyetsiz olarak tasavvur etme bir yana, özellikle İbrahimi geleneğin dinleri genellikle Tanrı'yı kültür içinde erkek olarak tasavvur etmeye yatkındır (Köysüren Çınar, 2013: 27).

İslam, cinsellik ve üreme konularını, Batı'daki yaklaşımlardan çok farklı olmakla birlikte aynı oranda ayrıntılı biçimlerde ele almış, kavramsallaştırmış ve bunlar hakkında kanunlar çıkarmıştır (İlkkaracan, 2014: 73).

İslam üzerine Batılı Oryentalist söylemde, Müslüman kadının tesettürü, İslam'ın kadınlara tahakkümünün açık bir göstergesi olarak değerlendirilir. Müslüman kadınlar, örtülerinin gerisinde yabancı bakışlardan gizlenmişlerdir (Marcos, 2005: 329).

İslamiyet'in yaşadığı coğrafyalardaki bu cinsiyetçi yaklaşımların olumsuz etkilerini sadece bu dine mensup kadınlar yaşamamaktadır. Köktendincilik olgusu dünya üzerindeki her kadını etkilemeyi sürdürmektedir.

Kuşkusuz köktendincilik ve kadın kimliğinin ya da cinselliğinin köktendinci ideolojilere bir araç olarak kullanılması yalnızca İslam'a özgü değildir. Hristiyan, Musevi, Budist ya da Hindu kadınlar da köktendinci akımların kadınların insan haklarını hiçe sayan uygulamalarıyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Hangi dinden olursa olsun, tüm köktendincilerin kullandıkları ortak yöntem, dine ait mutlakiyetçe ve sorgulanması engellenen bir söylem yaratmaya çalışmalarıdır (İlkkaracan, 2014: 22).

Bu söylem yaratma çalışmaları sırasında üreme dışındaki cinselliği aşağılama adına ortaya konan en ciddi örneklerden birisini Katoliklik vermiştir.

Hazza kesinlikle karşı olan ve üreme amaçlı olması dışında cinsel etkinliği günah sayan Katoliklik'in, bekâreti bir tanrıya dönüştürmesi şaşırtıcı değildir (İlkkaracan, 2014: 100).

Hristiyanlık iki bin yol boyunca cinselliğin inkârını vurgulamıştır. Böylesi bir inkâr, böylesi bir irade gücü ruhun beden üzerindeki önderliğinin doğrulanmasıydı.

Tıbbi/biyolojik bilginin birinden birini seçme zorunluluğunu doğruladığı bir dünyada bu, anlamlıydı. Hatta daha da ileri gidiyordu. Bedenin taleplerinin inkârı, cinsellik bir kez deneyimlendikten sonra daha da güçleşecekti; bu nedenle yaşam boyu sürecek bir durum olarak bekâret, özellikle de kadınlarda yüksek değer kazandı (Marcos, 2005:147).

Kontrol altına alınmak istenen cinselliğin sakıncalarıyla ilgili tıbbi nedenler öne sürülmüştür. Bu nedenleri göze alabilmek için çok önemli gerekçeler bekleyen toplumsal normlar, bu yüzden olmalıdır ki üreme dışındaki cinsel ilişkiyi dışlar.

Tıbbi cinsellik kavrayışı, cinsel boşalmanın fiziksel açıdan zayıflattığı, sağlığa bir tehdit oluşturduğu, aynı zamanda da manevi olarak da tehlikeli olduğu sonucuna yol açmıştır. Bir başka deyişle, Hristiyan olsun, olmasın, duyarlı bir kişinin, böylesi tehlikeli bir faaliyete girişirken ciddi bir nedeni olması ve cinselliği anlamlı bir asgari ölçekte sınırlandırması gerekmektedir. Şu halde, Aziz Augustine gibi Hristiyanların cinsellik için kesin bir gerekçe konusunda bu denli ısrarcı olmaları, şaşırtıcı değildir (Marcos, 2005: 147).

Augustine'e göre cinsellik haklı gösterilebilirdi ve ilahi planda yeri de vardı; ama yine de tehlikeliydi ve dikkat ve kuşkuyla ele alınması gerekiyordu. Bedenin tehlikelerinin üstesinden ancak, kutsal evlilik görevi aracılığıyla ilahi lütuf gelebilecekti, ancak o da yalnızca kısmen (Marcos, 2005: 148).

Hristiyanlık bu görüşleri ortaya koyarken etkilendiği Yunan kültüründen esinlenmiştir. Doğuştan eksik sayılan varlık olarak tanımlanan kadının, bu kültürdeki konumu yok sayılmaya denk bir yerdedir.

Yunan kültüründe, kadınlar ve köleler ibadetten muaf tutulmuştur. Bu düşünce ve tutumun Hristiyanlığı da etkisi altına aldığı dikkati çekmektedir.

Hatta Yahudi düşüncesinde etkin olan, Cennet'te Âdem'e yasak elmayı Havva'nın yedirdiği anlatısı da hatırlandığında, doğuştan eksikliğe meyyal bir varlığın ibadetinin de eksik olması veya bunun ancak kocasıyla mümkün olabilmesi dikkate alınır (Köysüren Çınar, 2013: 30).

Temmuz 1995'te yayınlanan bir papalık tamimi, Katolik Kilise'nin kadınların erkeklerle eşitliğini tanıdığını açıklamıştı. Pek çok Vatikan izleyicisini şaşırtan bu tamimin uzun dönemli etkileri henüz ortaya çıkmış değildir, ancak salt varlığı dahi Katolikliğin kadın anlayışını etkileyecektir (Marcos, 2005:153).

İnsan yaşamının ilk anlarından itibaren varlığını sürdüren kültürel yapı ve din çatısı altında cinsellik üzerine çeşitli araştırmalar yapıldığında görülmektedir ki diğer cinsiyet kimlikleri ve cinsel yönelimler, hakkında varsayımlarda bulunulan bir konu bile değildir. Toplum tarafından kabul görmüş kadın cinsiyeti yerden yere vurulurken diğer bireyler de bu toplumsal ötekileştirmeden tarih boyunca nasiplerini almışlardır. Bu bireylerin dinsel metinlere girebilmesi imkânsız bulunmakta ve kutsal sayılan metinleri değersiz kılacaklarına yönelik bir ön yargı kendini sürekli yenilemektedir. Tanrı'nın bile görmezden geldiği bu bireylerin toplum tarafından kabul görmesi şu durumda mucize ile eş değer sayılmaktadır.

1.3. Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet kavramı doğal yollarla edinilmiş ve değişmez olan bir durumu işaret ederken, toplumsal cinsiyet kavramı tarihsel - toplumsal süreç içinde oluşan dinamik ve değişebilir ilişki örüntülerini işaret eder.

Toplumsal cinsiyet, içinde yaşanan zamansal, mekânsal, toplumsal ve bunların sonucunda oluşan kültürel bağlama göre değişiklik gösteren, toplum tarafından tanımlanan, kabul edilen, aktarılan ya da dayatılan, farklı cinsiyetlere sahip insan bireylerinden beklenen psikolojik ve toplumsal davranış, rol, fiziksel görünüş ile bireylere atfedilen toplumsal anlam, hak ve sorumlulukların tamamını kapsayan toplumsal bir inşa birimidir.

Toplumsal cinsiyet, toplumun bireye, bireyin sahip olduğu cinsiyetle ya da daha açık bir tanımlamayla bireyin sahip olduğu cinsel organla doğrudan bağlantılı olarak biçtiği, bireyi toplumsal olarak tanımlamaya ve böylece bir anlamda da sınırlandırmaya yönelik bir kalıplar bütünüdür.

Toplumsal cinsiyet farklı kültürde, tarihin farklı anlarında ve farklı coğrafyalarda kadınlara ve erkeklere toplumsal olarak yüklenen roller ve sorumlulukları ifade eder. Toplumsal cinsiyet kısaca, sosyal yönden kadın ve erkeğe verilen roller, sorumluluklar olarak tanımlanır. Hepimiz dünyaya kız ya da oğlan olarak geliriz. Bu bizim seçtiğimiz bir şey değildir. Hangi kültürde, çağda yaşarsak yaşayalım, kız ya da erkek olarak doğmak, tıpkı ölümlü olmak gibi, biyolojik varlığımızın bir niteliğidir. Ancak daha doğum öncesinde kız bebeklerin eşyaları için pembe, erkek bebeklerin eşyaları için mavi rengin tercih edilmesiyle başlayan süreç,

erkeklerin ve kadınların yapabileceği işler konusunda da yapay ayrımlar üretir (Köysüren Çınar, 2013: 97).

Bu yapay ayrımlar öylesine güçlüdür ki; sistemin istediği gibi bir toplumsal cinsiyet düzenine entegre olduğumuzun farkına varmamız bile mümkün değildir.

Toplumsal cinsiyet, cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategoridir (Scott, 2007: 11).

Toplumsal cinsiyet(gender) kavramının -dil bilimleri alanında çok uzun süredir bilinip kullanılmasına rağmen- sosyal bilimler alanında kendine yer bulması, kavramın 1960'lı yılların sonu, 1970'li yılların başına rastlayan dönemde Ann Oakley tarafından kullanılmasıyla başlar. Oakley'e göre cinsiyet(sex) kavramı, er ve dişi bireyler arasındaki biyolojik temelli ayrıma gönderme yapmasına karşın, toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, toplumsal alanda farklı cinsiyetlere sahip bireyler arasındaki eşitsiz, sosyal, psikolojik, ekonomik, politik ve kültürel bölünmeye gönderme yapmaktadır. Böylece toplumsal cinsiyet, farklı cinsiyetlere sahip bireyler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir (Scott, 2007: 3).

Butler'e göre "beden" yani cinsiyetin kendisi de toplumsal cinsiyet gibi bir inşadır bu sebeple belirgin sınırları olan bir cinsiyet - toplumsal cinsiyet ayrımı yapmak olanaksızdır (Butler, 2008: 54).

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumsal rol ve sorumluluklarına vurgu yaparak, toplumun bizi nasıl algıladığı, bizden nasıl davranmamızı istediği ve neler beklediğine ilişkin ipuçlarını içeren bir kavramdır. Toplumsallaşma süresince edindiğimiz toplumsal cinsiyete ilişkin algılar, sürekli olarak yeniden öğrenilmekte ve üretilmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 2).

1.3.1 Toplumsal Cinsiyet Kimliklerinin Kültürel Oluşumu

Toplumsal cinsiyet kimlikleri oluşturulurken önemli olan sadece kadın erkek cinsiyeti değildir, erillik dişillik meselesi de en az diğer unsurlar kadar önemlidir. Her iki cinste de hem erilliğin hem dişilliğin olduğu tartışılmazdır. Önemli olan bu özelliklerin oranıdır. Biyolojik cinsiyete uygun oranlarda bulunması ideal olandır. Düzensiz oranlar beraberinde ötekiyi getirir ve sistem bu durumdan hiç hoşlanmamaktadır.

Toplumdan topluma eril ve dişil olma konusuna bakış değişkenlik göstermektedir. Kadının daha eril davranması hoş görülebilse de bir erkeğin dişil davranışlar ve özellikler göstermesi kabul edilemez.

Kültürümüzde savaşçılıkla erkeklik, dahası şeref özdeştir. Savaşçı ruh, bakışlara, beden hareketlerine ve pozlarına bile sinmiştir. Toplum, erkek hatta kız çocuklarında savaşçı zihniyetin ve erkeklik olarak algılanan yiğitlik, cesaret gibi değerlerin yerleşmesini desteklemektedir. “Erlik” ve “delikanlılık”, cinsel kimliği değil, hem erkeklerde hem kızlarda savaşçılığı belirten ifadelerdir. Bu zımmen erilliğe gizlenen şerefi de onaylamaktır. “Erkek gibi kadın” sözü, belki yalnızca Türklerin kültürel coğrafyasında övgü olarak kullanılmaktadır. “Erkek Fatma”, “şoför Nebahat” gibi film adları, başka kültürlerde cinsel kimlikle ilgili bambaşka çağrışımlar yaparken, kültürümüzde yiğitlik, cesaret ve şeref dahası onur ifadesi olarak olumlu çağrışımlar uyandırır (Köysüren Çınar, 2013: 127).

Yine de bu olumlu çağrışımlar toplum tarafından belirlenen davranışların yumuşamasını sağlamaz. Onlar sadece filmidir ve gerçek yaşam da bu tip insanlara karşı dikkatli olunmalıdır.

Kadınlara ve erkeklere verilen farklı roller toplumsal cinsiyet rolleri olarak bilinir. Kadınların ve erkeklerin, toplumun yazdığı “senaryoya bağlı kalarak rollerini “oynamaları” beklenir. Toplumsal cinsiyet rolleri terimi, cinsiyet kalıp yargılarını ya da toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını yansıtmak üzere kullanılır (Dökmen, 2009: 29).

Bu kadar senaryolaştırılmış bir düzen içerisinde tabi ki farklı olanın, ötekinin yeri yoktur. Doğumla birlikte belirli olan biyolojik cinsiyetin gerektirdiği yaşamsal davranışlar ve konum hazırdır. Kendinizi tanımanıza, anlamanıza, anlamlandırmanıza gerek yoktur. Sistem sizi yormayacaktır.

Cinsiyet rolleri de toplum tarafından tanımlanmıştır ve insanların cinsiyetlerine uygun bu tanımlamalara göre davranmaları yönünde baskılar vardır (Dökmen, 2009: 82).

Bu tanımlamalar, toplumsal cinsiyetin yeniden üretilmesi, cinsiyet kimliklerinin oluşumundaki faktörler o kadar sistemli kodlanmaktadır ki -insan doğasından öylesine koparılmıştır ki- ataerkil toplum öncesiyle ilgili yorumlama yapmak bile imkânsızlaşmıştır.

Toplumsal kurumlar tarafından üretilen, toplumsal cinsiyeti de belirleyen cinsiyetçi ideoloji; biz büyürken, bizimle birlikte büyümekte ve çoğalmakta; daha küçük bir bebekken “nazlı kızım”, “aslan oğlum” sözcükleriyle duyularımıza ve davranışlarımıza yerleşmektedir. Bu ve benzeri mesajlar öylesine kanıksanır ki, kuşaktan kuşağa aktarılır. Çoğu kez de kadınlar tarafından. Kadınlar; cinsinin ezilmesinin yeniden üreticisi olmakla kalmamakta, bunun uygulayıcısı ve çocukları aracılığıyla sürdürücüsü de olmaktadır (Zeybekoğlu, 2013: 19).

Farkında olmadan bu durumu kabul eden çocuklar, toplumun beklentilerine göre hareket ederken, cinsiyeti tanımlama da farklılık yaşayan bireyler için bu kabullenme gerçekleşemediği için, ötekileştirilmeye başlarlar.

Çocukların çoğu, kız ya da erkek olarak belirlenmiş cinsiyetlerini bilişsel olarak kabul ederler ve içinde buldukları toplumun ve grubun beklentilerine göre davranırlar. Ancak bazı kişiler cinsiyet kimliklerini belirlemede güçlük çekerler.

Toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumu sırasında devreye giren faktörler, toplumsal cinsiyet rolleri bakımından topluma uygun davranmayı kabul eden bireyler için farkında olmadan uyum sağlarken, kabul etmeyen / edemeyen bireyler için ise fazlasıyla zorlayıcıdır.

1.3.2. Toplumsal Cinsiyet Kalıpları

Cinselliğin Tarihi çalışmasıyla beden iktidar ilişkisi olmak üzere birçok sürece yönelik açıklamalarda bulunan Foucault, çeşitli tartışmaların da başlamasına neden olmuştur. Bedenleri öznel ve toplumsal enstrüman olarak tanımlarken iktidara karşı savunmasız bırakır.

Michel Foucault'nun Cinselliğin Tarihi'ni yayınlaması, bir iktidar, tahakküm ve denetim mahalli olarak görülen beden üzerine yazılan toplumsal ve tarihsel metinlerin endüstrisine yol açmıştır (Marcos, 2005: 197).

Çocuklar, çevreleri tarafından üzerlerine yazılmayı bekleyen boş bir levha gibi görülmektedirler. Kendilerine yakın olan insanlarla kurdukları etkileşimler ve çevrelerindeki değerlere maruz kalmalarıyla kendilerine yüklenen cinsiyeti ve onlardan küçük kız ya da oğlan olarak beklenen şeyleri öğrenmektedirler. Pekiştirme (toplumsal cinsiyete uygun davranışlar için övme ve diğer ödüller, sapmadan dolayı cezalandırma) mesajı eve getirmektedir. Çocuklar sonunda yaşadıkları toplumun toplumsal cinsiyet buyruklarını içselleştirinceye (benlik duygularının parçası olarak

alıp kendilerine eklemeyinceye) kadar bir modelleme süreci de (aynı cinsiyetten ebeveyn, diğer kardeşler ya da öğretmenlere öykünme) ortaya çıkabilmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 14).

Toplumsallaşma sağlanırken sadece uygun davranışlar değil uygun olmayan davranışlar üzerinden farklılıklar da öğretilip kodlanır.

Toplumsallaşma sürecinde erkek ve kız çocuklarının öğrendikleri, kültürün cinsiyetlerine “uygun” bulduğu duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki farklılıklar ise toplumsal cinsiyet farklılıkları olarak ele alınır (Dökmen, 2009: 24).

Toplumsal cinsiyet, cinsler arasındaki kavranabilen farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur (Scott, 2007: 38).

Toplumsal cinsiyet bilimsel cinsiyet açıklamalarını reddederek kendi oluşturduğu cinsiyetler arası ilişkilerin şeklini ve sürekliliğini belirler. Önemli olan topluma uygun bireylerden oluşan bir yapıdır.

“Toplumsal cinsiyet” ayrıca cinsler arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek için de kullanılır. Söz konusu kullanım kadınların ve ötekilerin farklı şekillerde tahakküm altına alınmasına ilişkindir (Scott, 2007: 11).

Toplumun, toplumsal cinsiyete dayalı varlığını ayakta tutma hedefiyle dayatılan cinsiyet kategorileri, bedenin biyolojik temelinden uzaktır.

Biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmemiş, doğuştan getirilen özellikler bakımından kadınlarla erkekler arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise öğrenilen, sosyalleşme sürecinde kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler gösterir (Dökmen, 2009: 25).

Kültürden kültüre değişen bu farklılıklara rağmen temelde ataerkil düzenin bireyden beklediği toplumsal cinsiyete bağlı davranışlar bellidir.

“Ataerkil toplumlardaki toplumsallaşma sürecinde çoğunlukla, kız çocuklarına duygusal, anlayışlı, hoşgörülü gibi nitelikler atfedilirken, erkek çocukların sert, kavgacı, hırslı, bağımsız bir kişilik kazanması için çaba harcanmaktadır. Çocukluktan itibaren bireylere giydirilen bu kimlikler aracılığıyla, erkeğin eyleyen bir özne, kadının ise değer taşıyıcısı/nesnesi olduğu ataerkil toplumsal cinsiyet rejimi yeniden üretilerek varlığını korumaktadır.

Kız çocuğu oğlan, oğlan çocuğun kız gibi büyütülemeyeceği, çocuğun kafatasına bir kez yerleştirildi mi, cinsel rol de yerleştirilmiş olur ve çocuk kendi cinsiyetine uygun rolü normal bir çerçevede geliştirip hazırlanır (Adler, 1999: 106).

Bu hazırlanan heteroseksüel kalıp davranışlarına uygun davranmayan bireylerin eşcinsel bireyler olarak ötekileştirilmesi bu bireylerin uğradığı ayrımcılığın sonu değildir. Erkek eşcinselin kadını, kadın eşcinselin erkeksi davranması beklenir. Sistem beklenti ve bu beklentilerin karşılanıp karşılanmadığı üzerinden yürür.

Cinsel yönelimler ile cinsiyet kalıp yargıları arasında da ilişki kurulabilir. Cinsiyet kalıp yargıları heteroseksüel kadın ve erkeği tanımlar, eşcinsel kadınların erkeksi, eşcinsel erkeklerin kadınsal özellikler sergileyecekleri kabul edilir. Belki de toplum içinde çok önemli bir rolü, erkekliği reddetmiş ya da ona meydan okuyor gibi görünen erkek eşcinsellere karşı kadın eşcinsellerden daha güçlü önyargılar vardır (Dökmen, 2009: 112)

1.3.3. Psikoloji ve Sosyal Psikolojide Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, bu terimin anlamına uygundur. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder; kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadını ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir (Dökmen, 2009: 20).

Toplumsal cinsiyet insanları iki cinsiyete indirgeyerek sistemin istediği şekilde uyumlu olarak topluma entegre etmeye çalışsa da cinsiyet sayısı ikiden fazladır.

Biyolojik temeli olan farklılıkların “cinsiyet” ile sosyokültürel temeli olan farklılıkların da “toplumsal cinsiyet” ile ifade edilmesi gerektiğini savunanlar olduğu gibi, kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların ikisinden de kaynaklandığını ve ayrı nedenler olarak gösterilmesinin uygun olmadığını ileri sürenler de vardır. Toplumsal cinsiyet (gender) terimini, feministler, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların kültürel ve sosyal açıklamalarını vurgulamak üzere kullanmayı tercih ederken, bazıları da cinsiyet (sex) terimini politik olarak yanlış buldukları için kullanır, kimileri de bu iki terimi birbiri yerine geçecek şekilde kullanır (Dökmen, 2009: 18).

Toplumsal cinsiyet topluma uyumlu davranış temelinde bireyden beklentilerini sisteme uygun olarak üretirken, bu üretime sosyal rol kuramı açıklama getirmiştir.

Sosyal rol kuramı, kadınlar ile erkekler arasındaki bütün davranışsal farklılıkların cinsiyet kalıp yargıları ve sosyal rollerle açıklanabileceğini ileri sürer. Sosyal rol, toplum tarafından tanımlanan, bir sosyal kategorideki bireylerin hepsinden beklenen, öğrenilmiş tepkilerdir (Dökmen, 2009: 82).

Sosyal düzende olduğu gibi cinsellik de iktidarın kontrolü altındadır. Bu kontrolün sağlanmasının yöntemlerinden olan “ayıp”, “günah” gibi söylemler inanç ve toplumdan dışlanma korkusunu kullanır.

Toplumsal kuşatılmışlık ve önceden belirlenme özelliklerine sahip olan cinsellik, cinsel ilişkilerin ne şekilde yaşanması gerektiğini, buna merakımızın ve sorgulamalarımızın hangi sınırlar dâhilinde olması gerektiğini öğretmektedir. Bu sınırlar Foucault’ya göre iktidarın ürünüdür. Dolayısıyla bastırılmış ve yasaklanmış söylemlerin “ayıp”, “suç” ve “hastalığa” kadar götürülmesi iktidardan kaynaklanmaktadır. Sosyal düzene istediği şekilde yön verebilen iktidar, cinsel egemenliği de tekelinde bulundurmaktadır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 130).

Cinselliğin kurgulanması ve cinsel davranışların düzenlenmesi, her toplumda, belirli siyasi, sosyo-ekonomik, kültürel ve dini koşullara göre değişiklik gösterir. Bu faktörler -yasal ve dini kurallar ve tabular, siyasi ve ekonomik durum, kolonileşme süreçleri, kültürel betimlemeler ve semboller, teknolojik gelişmeler ve birçok faktör-cinsel arzuların, hazzın, yaşantıların biçimlenmesinde rol oynar (İlkkaracan, 2014:7)

İktidarın belirlediği ve biyolojik cinsiyetin getirdiği doğal cinsellik olarak tanımlanan cinselliğin dışında hiçbir cinsel tercih ve cinsel kimlik kabul edilemez ve dışlanır. Bu bireyler baskı ve şiddete maruz kalır.

Bireyin kimliği için en önemli özellik cinselliktir. Buna göre cinsellik, toplumsal etkileşimlerle normal ya da anormal niteliği kazanmaktadır. Toplumsal açıdan normal olan cinsellik ancak biyolojik boyuttaki doğal cinsellik ile mümkün kılınabilmektedir. Doğal olmayan temeller üzerine cinselliğini oturtan ve bu şekilde yaşayan bireyler, cinsel kimliği toplumsal baskıya ve çatışmalara maruz kalmaktadır. Ayrıca bu bireyler cinsel açıdan doğal olmayan (marjinal) kişiler olarak tanımlanmaktadır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014:136).

Cinsel kimliğin biyolojik cinsiyetin zorunlu sonucu olamayacağını sistem tarafından kabul edilmemesinden kaynaklı olarak ötekileştirilme tehlikesi, sisteme uyumsuz cinsel kimlik sahibi bireyler için her zaman tehdit unsurudur.

Cinsel kimlik kavramı, cinselliği tamamen fizyolojik özelliklere indirgeyen biyolojik cinsellik ile anlatılacak kadar basit değildir. Cins temelinde kadın ve erkeklerin düşünme, davranma ve hissiyatları ile ilgili gereklilikleri tanımlayan, toplumsal olarak öngörölmüş farklılıklara dayanan, toplumsal olarak belirlenmiş davranış, yükümlölük ve sorumluluklardan oluşan cinsel rolü de dâhil ederek açıklamak gerekmektedir (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 132).

Cinsel tercih ifadesi yerine cinsel yönelim ifadesinin kullanılmaya başlandığı son dönem göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet rollerinin baskısından dolayı, sistemin marjinal olarak tanımladığı farklı cinsel kimliğe sahip bireylerin topluma uyum kaygısıyla “mış” gibi davranma yönteminin yaygın olması önemlidir.

Burada önemle üzerinde durulması gereken nokta, toplumsal cinsiyet rollerinin, bireyin cinsel tercihlerini belirleyici olmasıdır. Birey, biyolojik olarak kadın ya da erkek olabilir; birey, toplumsal cinsiyet olarak geleneksel olan ya da olmayan rolleri benimseyebilir; birey, cinsel obje olarak karşı cinsiyetten ya da kendi cinsiyetinden bireyleri tercih edebilir (Dökmen, 2009: 22).

Bireyin cinsel kimliği davranışlarıyla örtüşmek zorunda değildir. Toplumun bireyden beklentisi biyolojik cinsiyetiyle birlikte toplumsal cinsiyetine uygun davranmasıdır. Kadınsı erkek bireyle erkeksi kadın bireyin cinsel kimliği toplumun beklentisi doğrultusunda olsa da, toplum içinde ötekileştirilmesi de bu yüzdendir.

Kişinin biyolojik cinsiyeti, kısaca cinsiyeti, kadın olabilir ama bu bilgiden hareketle o kişinin toplumsal cinsiyetinin mutlaka kadınsı olacağını ve cinsel olarak mutlaka erkekleri çekici bulacağını söyleyemeyiz. Büyük olasılıkla, cinsiyeti kadın olanlar, kadınsı özellikleri ve davranışları, erkeksi özelliklerden ve davranışlardan daha çok benimsemişlerdir, ama bu her zaman böyle olmayabilir. Ayrıca, karşı cinsiyet rolünü benimsemiş bireyin cinsel çekimle kendi cinsiyetine yönelmesi de söz konusu değildir. Örneğin, kadınsı cinsiyet rolünü benimsemiş bir erkeğin ille de eşcinsel olması söz konusu değildir. Çünkü bunlar farklı yönelimlerdir (Dökmen, 2009: 22.)

Cinselliğin özgürce seçimi egemen sistem içerisinde mümkün olmadığından Reich'e göre uygar ve sağlıklı bir toplumdan söz etmek mümkün değildir. Baskıcı toplumlar böyle bir toplumun oluşmasını engellemektedir.

Freud'un aksine Reich, cinselliğe sınır koyan ve onu bastırmanın sadece içinde bulunulan zamandaki biçimi olduğunu düşünmektedir. Cinselliğin özgürce seçimini engelleyen baskıcı toplumlardır. Cinselliğin bastırılması ise birçok toplumsal ve bedensel hastalığa yol açmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Reich'e göre toplumun gerçekten uygar ve sağlıklı hale gelmesi insanların cinsel yaşamlarında özgürleşmelerine bağlıdır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014: 131).

Adler ise cinsel sapma olarak gördüğü eşcinselliğin nedenlerinden birisi olarak özgüven eksikliğini sayarken, bu özgüven eksikliğinin sebebini cinsel eğitimsizlik ve evliliğe iyi hazırlanmamış birey olarak açıklamaktadır.

Kişilik arayışı içerisinde önemli bir konumda bulunan cinsellik, bireyin doğumundan ergin olana kadar maruz kaldığı toplumsal cinsiyet şiddetinden etkilenir ve bireyin tüm yaşamını etkileyecek izler bırakır.

1.3.4. Toplumsal Cinsiyet, Eşcinsellik ve Ötekiler

En temel ve basit anlamıyla, duygusal ve cinsel açıdan hemcinsine ilgi duyan kadın ve erkekleri tanımlamak için kullanılan eşcinsellik heteroseksüellik ve biseksüellikle birlikte tanımlanmış üç cinsel yönelimden birisidir.

Duyguları ve özde olan biteni içeren cinsel yönelim cinsel davranıştan farklıdır. Her birey hemcinsine karşı hissettiği duygusal ve cinsel çekimi eylem pratiğine dökmeyebilir bu sebeple her yönelim davranışa dönüşecek diye bir kaide söz konusu değildir. Cinsel yönelim bir seçim ya da tercih değilken, cinsel yönelimi pratiğe dökmek bir seçim ve tercih meselesidir.

Eşcinsel hareket cinsel tercih kavramının kullanılmasına tepki göstermektedir. Çünkü "tercih" yaklaşımı, eşcinsellerin uğradıkları ayrımcılıkları meşrulaştırmaya zemin hazırlamaktadır (Kaos GL 2008: 6). Bu durumda "Birey tercih ettiği bir şeyden kolaylıkla vazgeçebilir, bu onun iradesi dâhilindedir." görüşü desteklenmektedir. Dini, ahlaki hatta tıbbi baskılar tanınır ve bu bireyler yine bedel ödemek zorunda bırakılır.

Cinsel yönelimlerden birisi olan eşcinsellik ilk kez 1868 yılında kendisine bir isim bulmuştur. Almanca olarak türetilen eşcinsellik terimi ilk kez Macar yazar, Karl

Maria Kertbeny tarafından 1869 yılında kullanılmıştır (Kimmel ve Aronson, 2004: 394).

Eşcinsellik ile ilgili ortaya atılan ilk tartışma konusu ki ilk araştırma konularından biri olarak karşımıza çıkmaktadır; eşcinselliğin doğal olup olmadığıdır. Bu sebeple biyolojik dünyanın diğer canlıları değerlendirmeye alınmıştır. Söz konusu olgunun hayvanlarda da görüldüğü bilimsel olarak kanıtlanmış olsa da sonunda üreme gerçekleşmeyen cinsel ilişki doğa tarafından kabul görmemektedir. Biyolojik yaklaşım cinselliği üreme merkezinin etrafına yerleştirmektedir (Ertan, 2009: 49).

Eşcinselliğin genetik olarak belirlenip belirlenmediği konusu diğer bir biyolojik tartışma alanıdır. “Eğer bir cinsiyet biyolojik olarak kadın ve erkek şeklinde belirlenebiliyorsa, biyolojik yapılar cinsel yönelimi de belirleyebilir.” iddiasında bulunanlar vardır ve bu iddialar cinsiyet farklılıklarının sadece cinsel organları ve sistemleri değil, beyin ve beynin yapı ve işlevini de belirlediğini öne sürerler (Kaya 2011: 167).

Cinsel yönelimler fizyolojik boyuta sıkıştırılarak anlaşılabilir. İnsanı birey yapan toplumsal ve kültürel yapıyı ve sosyalleşme sürecini görmezden gelemez.

Eşcinselliğin doğuştan geldiği ve biyolojik temellere dayandığı görüşüne eşcinseller önceleri katılırken, cinsel yönelimin biyolojik, genetik bir kökeni olduğu düşüncesi eşcinselliğin kusur olduğu iddiasını destekler niteliktedir. Bu nedenle doğum öncesi müdahale ile bu cinsel yönelimin önlenilebileceği düşüncesinden hareketle, maruz kalabilecekleri felaketler onları, bu inançtan süratle uzaklaşmaya teşvik etmiştir (Kaya 2011: 169).

İktidar eşcinselliği kurduğu sisteme ciddi bir tehdit olarak gördüğünden, onu cinsel bir sapkınlık olarak nitelemekte ve kendisine musallat olan bu felaketle baş edebilmek için kontrol mekanizmalarını harekete geçirmek istemektedir. En iyi ihtimalle ataerkil düzen içinde eşcinsellik tamamen reddedilmektedir.

Cinsellik, cinsel kimlik ve roller, rol sapmaları, eşcinsellik gibi konuların tartışıldığı cinsel literatürde heteroseksüel ve homoseksüel perspektifler arasında ciddi bir kutuplaşma söz konusudur. Cinsel sapmaları, genel olarak toplumsal cinsiyet açısından ele alan heteroseksüel yaklaşımlar; eşcinselleri sapık, hastalıklı ve tedavi edilmesi gereken sorunlu bireyler olarak görmektedir. Buna karşın

homoseksüel bakış açısı ise bu durumu yadırgamakta ve bu bakış açısına karşı çıkmaktadır (Kuruoğlu ve Aydın, 2014:136).

Erkek ve kadının önceleri bir bütün oldukları sonradan Tanrının onlara kızması sonucu ayrıldıkları yolundaki yaklaşımlar kimi mitolojik öykülerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle eski Yunan mitolojisinde Zeus'un gazabı sonucu insanın tutulup ortadan ikiye ayrıldığı ve bu ayrılma sonucu kadın ve erkek diye iki varlık oluştuğu söylenir. Bu öykünün o dönemdeki eşcinsel eğilimleri meşrulaştırmaya hizmet etmek amacıyla ortaya atıldığı da söylenmektedir (Sönmez, 2007: 18).

Freud eşcinselliğin kökeninde erkeğin erkeğe ve kadının kadına olan yöneliminin olup olmadığını irdelemeyi denemiştir. Freud'a göre erkeğe yönelenler her ne kadar erkekle ilişki kuruyor gibi görünseler de aslında onların aradığı erkeksilik değildir. Freud bu yaklaşımını şu şekilde desteklemeye çalışmaktadır. "Oğlan gelişip de erkek olduğu an, erkekler için cinsel bir nesne olmaktan çıkar ve belki de kendisi oğlanlara yönelir. Dolayısıyla diğer birçoğunda olduğu gibi bu durumda da cinsel nesne aynı cinsten birisi değil, her iki cinsin özelliğini kendisinde toplayan birisidir; deyiş yerindeyse bir erkeği arayan dürtü ile bir kadını arayan dürtü arasında bir uzlaşma vardır (Sönmez, 2007: 26-27).

Bu durumda aslında bir erkek erkeğe değil, kadınsı özelliklere sahip bir varlığa ilgi duymaktadır. Onu arzulamaktadır. Tüm bunların ışığında, bu yönelimi mantıklı görmeye başlayan bir toplumla karşılaşılabilir. Ancak erkek gibi iki erkek arasında yaşanan ilişki hala şaşkınlıkla karşılanmaktadır.

Din, toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşmasında son derece hayati bir etken iken, eşcinselliğe de müdahale etmesi beklenen bir sonuçtur.

Semavi dinlerin, karşı cinsler arasındaki ilişkiyi esas alan ve eşcinselliği yasaklayan bir kurallar sisteminin bulunduğu görülmektedir.

Post modern dönemde yaygınlaşan ve entelektüel sanatçı belirtisi olarak takdim edilen eşcinsellik de, esas olarak biyolojik ve genetik kökenli değildir. Bu gerçekler ışığında, tarih boyunca, biyoloji ve genetikle açıklanmayan bir eşcinsellik gerçeğinin bulunduğu apaçık ortadadır (Perinçek, 2000: 9).

İnsanlıkla yaşıt olan eşcinsellik insanlık tarihi boyunca yok sayılmış, aşağılanmış ve ötekileştirilmiştir. Eşcinseller, bu duruma birlikte tepki vererek örgütlü bir hareketi 1969 yılında başlatmışlardır.

Tarihe, eşcinsel özgürlüğünün başlangıcı olarak geçen o gün, 1969 yılının Haziran ayının 27. Günü, Cuma gece yarısından biraz önce başlamıştır. Manhattan'ın Altıncı Bölge polisleri, New York'un Greenwich Village'nin tam kalbinin attığı yer olan Christopher Caddesi'ndeki bir eşcinsel bara, Stonewall Inn'e rutin bir baskın düzenlemiştir. Bu tür baskınlar, 1960'lı yıllarda çok olağan eylemlerdir. Genellikle içki ruhsatı olmadan çalışan bu eşcinsel barlar kapatılır, müdavimleri hırpalanır, bazen tutuklanır, adları gazetede yayımlanır, tesadüfen kabak kimin başına patlarsa, onun yaşamı ve meslek hayatı mahvolurdu. Bu, eşcinsel olmanın doğal risklerinden biriydi elbette ve o barlara gitmeye devam edenler bu duruma katlanırlardı (Russell, 2006: 48-49).

Polis yine bir baskın akşamında Stonewall isimli bara girdi. Bu sefer diğer akşamlardan farklı olacaktı. “Elinde arama izni olan polis içeri daldı, müdavimleri sorguya çekti ve hepsini salıverdi. Fakat aralarında Porto Riko'lu, kadın gibi giyinen erkekler, sokak delikanlıları ve birkaç erkek tavırlı lezbiyenin de bulunduğu iki yüz kadar bar müdavimi, dağılmak yerine, barın önünde toplandılar. Polisler, barmeni, korumaları ve üç travestiyi devriye arabasına doğru götürmeye çalıştıklarında, kalabalık, ıslıklarla karşılık verdi. Dışarı çıkarılan son bir lezbiyen, kendini devriye arabasına sürüklemeye çalışan polise direndi. Birdenbire olay patlak verdi. Kalabalık, polise kaldırım taşı, şişe, bozuk para atmaya başladı. Takviye güçler, kuşatılmış olan polisleri kurtardılarsa da, dört polis yaralandı. Ayaklanma gecenin ilerleyen saatlerine kadar devam etti.” (Russell, 2006: 50).

Çatışma sadece o geceyle sınırlı kalmamıştır. Sonraki akşam çatışan eşcinsel sayısı arttıkça küçük bir protesto olarak başlayan eylem, tarihin ilk eşcinsel ayaklanmasına dönüşmüştür. Çatışanların sayısı dünyadaki eşcinsel sayısı düşünüldüğünde bir avuçtur ancak çıkarttıkları gürültü inanılmazdır. Eşcinsel Özgürlük Hareketini başlatan o gece sonrasında o tarih, tüm Dünyada Eşcinsel Onur Haftası olarak kutlanacaktır.

Bu ayaklanmayla birlikte örgütlenme fikri hemen gelişmiş ve uygulanması sadece 1 hafta sürmüştür. Kısa sürede hızla yayılan bu örgütlenme ağı eşcinsel bireylerin hayatını tamamen değiştirebilecek güce ulaşacaktır.

Toplumsal cinsiyet olgusunun biçimlendirmeye çabaladığı her cinsel yönelim, normal olarak tanımlananlar da dâhil olmak üzere, zaman zaman psikolojik, kültürel

ve ahlaksal olarak ciddi baskılara maruz kalmaktadır. Toplumsal cinsiyetin kişilere biçtiği rolleri dayatması; kadın, erkek, intersex her bireyi bir mücadelenin içine doğru sürüklemektedir. Tam anlamıyla toplumda var olabilme mücadelesidir bu... Onca örgütlü harekete rağmen, cinsel yönelimlerin baskı altına alınmadığı ataerkil bir düzenden söz edebilmek hiçbir zaman mümkün olmamıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

QUEER TEORİ VE İMKÂNSIZ KİMLİKLERİYLE QUEERLER

Heteroseksüellik, toplumsal cinsiyeti, doğuştan var olan, kadının penetre edildiği, erkeğin penetre ettiği bir cinsel ilişki olması zorunluluğu şekliyle tanımlar ve belirler (Butler, 2014: 28).

Beauvoir'ın ünlü “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” ifadesi toplumsal cinsiyetin kültürel bir inşa hatta bir proje olduğuna gönderme yapmaktadır. Kadın olmak için dişil üreme organına sahip olmak gerekmemektedir. Beden farklı şekillerde olabileceği gibi, farklı da hissedebilir. Buna rağmen toplumsal cinsiyetin duvarları sapaşğlam yerinde durmaktadır. Anlaşılması istenilen şey, heteronormatif sistemin dayattığı eril, dişil olma durumu doğallık dışıdır. Toplumsal cinsiyet bedene indirgenecek bir olgu değildir (Beauvoir, 1993; Durudoğan, 2006).

Heteronormative, heteroseksüel eğilimleri dayatan ve bunun dışında kalan her türlü girişimi sınırlandırmaya çalışarak baskılayan hatta cezalandıran bir normlar çokluğudur. Normal olarak değerlendirilenin karşısında yer alan her şeyin anormal başlığı altında toplandığı ve heteronormative tarafından duvardan duvara vurulduğu ve vurulacağı gözlemlenmektedir. Düzenin dayattığı normlar, ilişkinin bir tarafının kadın, bir tarafının erkek olma durumunu sağlamaktan öteye geçmektedir.

Bu normlar heteroseksüelliği de kalıpların içine sıkıştırmaya çalışmakta onu da dümdüz bir çizgi üzerine konumlandırmaktadır (Erdem: 45).

Heteronormativeye göre cinsel pratikler üremeyi desteklemenin ötesine geçmemelidir. Cinsellik bu şekilde mümkün hatta doğal kılınmaktadır.

Heteronormative, sırtını biyolojiye dayayarak işini kolaylaştırmıştır ancak biyolojik cinsiyet tanımının alt başlıkları er ve dişi ifadeleri ile sınırlı kalmadığından durumlar değişmektedir. Sorgulanması gereken önemli bir tarihsel süreç vardır ve kültürel inşa olarak karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet kavramı da irdelenmelidir.

Biyolojik cinsiyet başlığının renklenmesi ile beraber ortaya çıkan yeni kimlikler ile cinsel yönelimleri farklı olan bireyler de toplumsal cinsiyet dayatmasına karşı gelmek için çeşitli girişimlerde bulunmaktadır.

LGBTİ (Lezbiyen, gey, biseksüel, trans, intersex) hareketi ve mücadelesi çatısı altında bir araya gelen bireylerin sadece eşcinsellerden oluştuğu algısı, trans ve

intersexlerin eşcinsel olmama ihtimalleri göz önündeyleken, hareketin içindekileri de rahatsız etmektedir. Bu hareketin sahibi bireylerin ortaklığı, onların cinsel yönelimlerinden kaynaklanmamaktadır. Toplumsal cinsiyet olgusunun ötekileştirdiği LGBTİ bireyler, artık toplumda bu kadar itilme ve kakılmayı haksızlık olarak nitelendirmekten öteye geçerek, yasal haklarının peşine düşmüşlerdir ve ortaklığın kökeni budur.

LGBTİ bireyler, heteronormatif düzenin biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet-cinsel yönelim hizalarını bozdukları için, toplum, eril sistem, genel geçer standart söylem ve tüm bunların kurumları tarafından anormal ve sapkın olarak etiketlenmekte ve imkânsız kimlikler sıfatıyla ortaklaşmaktadır (Durudoğan, 2011: 88).

İntersex aslında bir tür şemsiye terim görevini üstlenmektedir çünkü altında birden fazla genetik durumu toplamaktadır. Bu terimin içeriğini oluşturan pek çok farklı biyolojik cinsiyet mevcuttur. Dolayısıyla tek bir intersex beden tanımlaması yoktur. Inter (ara) ifadesiyle ortaya konulan bir ikilik yani iki uç arasında sabitlenemeyecek bir akışkanlık durumu söz konusudur ve bu güne kadar yaşanan tecrübeler, tek cinsel organla bile kafası karışan hetero bireylerin ve onların sistemlerinin, iki cinsel organı bedeninde bulunduranları anlayamayacağını işaret etmektedir.

Bir düzeltme, müdahale etme operasyonu mevcuttur ve bu yolda izlenen prosedürlere bakıldığında, biyolojik cinsiyetin bile toplumsal cinsiyet baskısı altına alınmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Bazı doğal şeyler bile toplumsala çevrilmeye çalışılmaktadır (Şeker,2011).

Varlıkları ile yüzleşildiği ilk anlardan bu yana, bu bireylerin durumları her zaman didiklenecek, irdelenecek ve yaftalanacak bir şey olarak görülmüş, anormal oldukları düşüncesi altında birleşilmiştir. İntersex bireylerden zaman zaman kadın, zaman zaman erkek bireyler oluşturma arzusu, tıbbın ilgilendiği bir konu halini almıştır.

Cerrahlar açısından kadın yapmak erkek yapmaktan daha kolay olduğu için, operasyonların büyük bir çoğunluğunu cinsiyetin kadın olarak belirlendiği ameliyatlara oluşturmaktadır (Holmes, 2011; Şeker, 2011).

LGBTİ'nin T'sine tekabül eden trans kimliklerin iki açılımı vardır: transgender, transseksüel... Transeksüel tanımı ülkemizde yaygın olarak kullanılır ve bu bireylere bu adı, tıp ve psikoloji bilimi vermiştir. Fakat her ikisi de toplumca oluşması tahmin edilen iki cinsiyet durumundan biri olmama halini ifade etmektedir (Güngör, 2013: 204-211).

Aslında trans bireylerinin çoğunun olmak istediği bir cinsiyet vardır ve tıp bilimi bunu desteklemekte ve mümkün olabileceğini göstermeye çalışmaktadır (Berghan: 2011).

Bütün bu tanımlamalar ve örnekler göstermektedir ki toplumun genelinin kulak tıkadığı ama göz ardı etmekle yok saymadığı bir durum söz konusudur. Toplumsal cinsiyetin belirlemeye çalıştığı cinsel yönelim ve eylem çizgisi dışında kalan doğal ve zorunlu olmayan başka bir cinsel alan mevcuttur. Kişi bir penise sahipken kendini erkek gibi hissetmeyebilir ya da bir kadın memeleri var diye onların erkekler üstündeki etkisini içinde duyumsayamayabilir. Yani kadın bedeninde erkeklik erkek bedeninde kadınlık olabileceği gibi her iki cinsel organı bedenine hapsedmiş başka bireyler de vardır. Bu bireyler cinselliği alışıl gelmiş haliyle yaşama mecburiyetinde değildir.

Sabit ve değişmez olduğunu düşündüğümüz biyolojik cinsiyet, aslında toplumsal cinsiyetin gölgesi altında görülmekte ve toplumun normali belirlediği bir sistem altında sessizce evrilmektedir.

Heteronormatif sistemin hizasını bozan, şirazesini kaydıran, başkaldıran, aykırı bedenler sabit olmayan, kaygan, değişip dönüşebilen özneler olarak queer teorisinin merkezinde yer almaktadırlar.

2.1. Queer Teorinin Kavramsal Gelişim Süreci

Amerika Birleşik Devletleri ülke genelinde eşcinsel evliliği anayasal bir hak olarak 26 Haziran 2015'de tanıdı. Aşk Kazanır (Love Wins) sloganı ile karşılanan bu gelişme bazı kesimler için güzel bir haberden de öteydi.

Queer teorisinin öncülerinden olan Judith Butler, eşcinsel evliliği yapmayan bireylerin yine dışlanacağını, anormal olarak etiketlenebileceğinin endişesini taşıdığını belirtirken, bu yasal hakkı alternatif aileler ve akrabalık biçimleri için de umut verici olarak değerlendirmektedir.

Bu çatışma, eşcinsellik ve queer teori arasındaki ilişkilene biçimini ortaya koymaktadır. Queer teori, eşcinsellik merkezi hareketlerin ışığından faydalanmış olsa da, eşcinsellikle eşitlenemez. Her iki hareket de heteronormativeye karşı verdiği mücadelede ortaklaşmakta, aynı yöntemlere başvurmaktadır.

Queer teori açısından belirleyici olan bir duruş vardır: normalleşme... Normalin getirdiği ölçütler içinde olduğunu savunma... Marjinalleştirilmesi karşısında sergileyeceği tavrın temelini de bu tavır oluşturmaktadır. Heteronormativenin normal olarak gördüğü şey heteroseksüellik ise, anormal sıfatı homoseksüelliğe yerleşeceğinden, normalleştirme eylemine eşcinseller maruz kalacaktır.

Eşcinsel bireylerin değersiz kılınması, sosyal hayat içerisinde normal sayılan bireylerle aynı haklara sahip olmak için mücadele zorunluluğu içinde bırakılması pek çok açıdan onların yaşamını olumsuz yönde etkilemektedir. Homofobik ve transfobik nefret suçlarında son yıllarda ciddi oranda artışlar gözlenmektedir. Durum böyleyken, normalleşme sürecinin aksaklık yaşanmadan tamamlanması mümkün değildir. Queer teorisinin gelişebilmesi için de bu süreç elzem derecede önem taşımaktadır.

2.1.1. Queer Teori ve Temelleri

Queer teoriye ismini veren sözcük “Queer” İngilizce kökenlidir ve Türkçe’de acayip, tuhaf, yamuk vb. gibi anlamlara gelmektedir. Queer tanımı, eşcinsel bireyleri aşağılamayı, onlarla alay etmeyi adet edinmişlerin sergiledikleri homofobik yaklaşımların dışavurumu olarak ortaya çıkmıştır.

Queer ifadesinin teoriye ve politik bir çizgiye dönüşmesinin başlangıcı 1990 yılına dayanmaktadır. 1990 yılında kendilerine Queer Nation ismini veren bir grup, New York Onur Yürüyüşünde “Queerler Bunu Okusun!” başlıklı bir bildiri dağıtmışlardır. Böylelikle sözcük evlatlık olarak alınmış daha da ötesi sahiplenilmiştir. Yine aynı yıl Theresa da Lauretis, California Üniversitesi’nde düzenlediği konferansı Queer Teori olarak başlıklandırmıştır. Böylelikle Queer Akademi’ye giriş yapılmıştır. Teorinin temel metinlerini, Judith Butler’ın Cinsiyet Belası ve Eve K. Sedgwing’in Epistemology kitapları oluşturmaktadır (Halperin, 2003: 340,341).

Queer kelimesine ve bu teoriye sahip olma ve onu yeniden anlamlandırma mücadelesi sadece eşcinsellere ait değildir. Queer kelimesi ve barındırdığı anlamlar, varoluş süreci içerisinde aynı cinsle duyulan ilgi ve arzuyu tarif etmek için kullanılan ifadelerin sonuncusu gibi gözükse de, gey ve lezbiyen tanımlarını kapsayan eşcinselliğin eş anlamlısı değildir.

Queer teoriyi, tüm bu tanımların altına sığındığı bir şemsiye olarak görenlere rağmen onun ayrıcalıklı bir tarafı vardır, queer değişimin, resmileşmenin, akademikleşmenin ta kendisidir (Jagose, 1996: 72-75).

Foucault eşcinselliğin, modernizmin en parlak dönemleri olan 19. yüzyılda ortaya çıktığını, iktidarın etkisinde hatta gözetiminde kendi oluşum sürecini tamamlamaya kendini var etmeye çalıştığını iddia etmektedir. Mutlaktır ki eşcinselliğin bu tarihlerden çok daha eskiye dayanan bir geçmişi mevcuttur.

Eşcinsellik derin ve kaotik bir sorunsal olarak ele alınmamıştır. Cinselliğin Tarihi kitabında Foucault, cinselliğin doğal değil tarihsel bir oluşum olduğunu belirtmektedir ve bu oluşum iktidar dayatmasından ve söylemlerinden etkilenmiştir (Foucault, 2007).

Cinsellik için bile çeşitli yaptırımlarda bulunma girişiminde olan iktidarın eşcinsellik kavramına seyirci kalmasını beklemek yanlış olacaktır. Eşcinselliği kurumları olarak kullandığı adli tıp ve psikiyatri gölgesinde hastalık, sapkınlık olarak kategorize etmiştir.

Tarih boyunca, egemen eril söylem tarafından toplumun bir köşesine itilmiş, sapkın ve anormal ifadeleri ile nitelendirilen eşcinseller var olduklarını kabul ettirme amacı taşımışlardır. Ancak ne yazık ki bu amaç uğruna kullanmayı tercih ettikleri kelimeler de egemen söyleme aittir, iktidarın ağzından dökülmüştür. İktidar onlara “anormal” derken, onlar “hayır normaliz” diyerek eşcinsel mücadelenin, iktidar söylem pratiklerinin arasına sıkışmasına sebep olmaktadır. Bu durum maalesef iktidar karşısında duran her muhalefetin iktidara benzemesi, onun bir parçası haline dönüşmesine yol açmaktadır (Çubuklu, 2006: 66-67).

Eşcinsel hareket özgürlük ve hak mücadeleleri kapsamında bir takım kimlik politikaları yürütmektedir. Yürüttükleri bu politikaların içeriğinde farklılıklara değil benzerliklere vurgu yapılmaktadır.

Eşcinseller batıdaki tüm hak kazanımlarına heteroseksüellerle benzerliklerini vurgulayarak sahip olmuştur. Öyle ki bu aynılık söylemi eşcinsellerin kendi aralarında da sıklıkla kullandıkları bir vurguya dönüşmüştür. Bu benzerlik vurgusu özcü ve normalleştiricidir. Bu duruma eşcinsel hareketin, cinsel tercih ifadesinin yerine cinsel yönelim ifadesini kullanmasını örnek verebiliriz çünkü eşcinselliğin kişiden bağımsız bir iradesi mevcuttur, değiştirilemez; tıpkı heteroseksüelliğin oluşumu gibi.

Neticede hak elde etme mücadelesinin sonucu ile ilgilenen eşcinseller sistemi sorgulamakla bir arpa boyu yol alamayacaklarını acı tecrübelerle anlamıştır. Kendilerini iktidarın ve sistemlerinin tanıyacağını ancak onların kullanacağı ifadelerle toplumdaki yerlerinin değişeceğini bilen eşcinseller için eril söylemi eleştirmek ve sorgulamak son derece hatalı bir yaklaşım olacaktır (Sullivan, 2003: 23; Erdem, 2012: 50-51).

Queer teorisinin temelini inmeden önce, Foucault'un iktidar anlayışına değinmek gerekmektedir. Ona göre iktidar tepeden aşağıya inen bir itaat ettirme ve egemenlik sistemi değildir. Bir kurum, bir yapı, elde tutulan güç, kendini hareketli ilişkiler içinde sürekli olarak yenileyen bir strateji, teknoloji ve söylemler barındıran bir ağıdır. Her an her noktada her yerde olabilir. İktidar aslında her zaman bir direniş imkânı barındırır çünkü iktidarın olduğu her yerde mutlaka iktidar karşıtları ve muhalefetler olacaktır. Eğer eşcinseller iktidarın kurbanı olmak dışında onun üretimiye o zaman sürekli yenilenebilirler. Bu yenilenme onların kimlik mücadelelerinin dönüşümüne yol açan anlayışın temelini oluşturmaktadır (Foucault, 2005: 76-77; Keskin, 2005: 21; Jagose, 1996: 79-82).

1960'lı yıllardan sonra post modern toplumun tüm karşıt anlayışlarının etkilendiği bir paradigma olan post yapısalılık karşımıza çıkmaktadır. Bu akımı feminizm de desteklemektedir. Bu noktada queer teoriyi besleyen düşünsel kaynakları iki farklı grup altında toplayabiliriz. İlk olarak Lacancı hat adı ile anılan, psikanalizin içinden gelen Jacques Lacan, Luce Irigaray ve Julia Kristeva isimleri öne çıkmaktadır. Queer teori açısından psikanalizin önemini vurgulamak gerekmektedir. Psikanaliz Batı geleneğinde ilk kez öznelliği cinsellikle ele alan kavramdır. Kimliğin kendi içinde tutarlı bir yapıya sahip olmasından ziyade, bölünmüş, kaygan ve parçalı olduğu ilk kez psikanaliz ile belirtilmiştir. İkinci olarak

temellerini psikanalizin eleştirisine dayandıran Foucault ve Gilles Deleuze'nin oluşturduğu bir hat gelmektedir. Burada da öznellik; cinsellik, toplumsal cinsiyet ve iktidar üzerinden değerlendirilmektedir. Her iki hat da bu konular hakkında düşünmek için yeni alanlar açmaya çalışmaktadır ve buluşacakları payda Butler olacaktır (Özkazanç, 2015: 94-100; Jagose, 1996, 75-83).

Butler, cinsiyet kimliklerinin mutlak ve doğal olduğu düşüncesini sorgulamış ve bu kalıpsal yargının karşısında yer almayı tercih etmiştir. Cinsiyetin ne kültürel ne de doğal bir temelini kalmadığını savunan Butler onu toplumsal cinsiyetin gerçekleştirdiği bir kurgudan ibaret olarak değerlendirmektedir. Heteroseksüellik doğal görüldüğünden, hakkında herhangi bir açıklama yapılmasına gerek duyulmamakta hatta söylemsel bir üretim olarak kullanılmaktadır. Butler cinsiyeti tamamlanmamış söylemsel bir pratik ve dönüştürülüp yeniden anlamlandırılabilir bir alan olarak görmektedir (Butler, 2014: 330).

Öznenin bu dönüşüm ve yeniden yapılandırma sürecinde etrafında yükselen normlardan etkilenmemesi mümkün değildir ve burada özgürlükten söz edilemez, lakin kurallar ihlal edilmektedir (Direk, 2009: 81).

Butler, tüm bu tartışmaların özünde cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik, bedenler ve kimliklerin genel geçer anlayışın tam tersi haliyle doğal olmadığını, mutlak olmadığını, değişime ve dönüşüme açık olduğunu vurgulamaktadır.

Liberal ve eşitlikçi teoriler, kimlik politikalarının yerini giderek farklı politikalara bırakması sonucu meşrutiyetlerini kaybetmiştir. Bu durum sayesinde queer teorisinin ortaya çıkışı için düşünsel bir zemin oluşmuştur. Queer teori için gerekli olan, sürekli aynı söylemlerin ve pratiklerinin kendilerine yer bulduğu alanları artık farklılık anlayışının işgal etmesidir. Aslında buna sadece queer teori ihtiyaç durmaz, feminizm ve post yapısalcılık da farklılaşmanın izini sürmektedir. Queer için en önemli olgulardan birisi de kimliksizleşmedir (Jagose, 1996, 75-82).

Şu noktada eşcinsel hareketin dönüşümüne neden olan AİDS'ten de söz etmek gerekmektedir. AİDS'in tanımlamasını yapmaya soyunan medya, sağlık kuruluşları ve sigorta şirketleri onu bir gey hastalığı olarak lanse etmeye çalışmış ve bu durum sonrası homofobik tavırlar şiddete dönüşmüş yine eşcinsellerin taciz edildiği, öldürüldüğü günler yaşanmıştır. Salgından etkilenen eşcinseller ölümle burun buruna geldikleri gerçeği ile yüzleşirken aynı zamanda heteronormatif değerlerle de

savaşmak zorunda kalmıştır. Eşcinseller için, toplumsal sistemle mücadele ölümle savaşmaktan daha zor olmuştur (Jagose, 1996, 93-96).

Bu korkunç dönemler eşcinselleri güçlendirmiş onların farklılıkları tanımalarına olanak sağlamış ve kendileri gibi özgürlük için mücadele veren ötekilerle bütünleşmelerini sağlamıştır.

2.1.2. Queer Teorinin Kuramlaşması ve Politikleşmesi

Queer; lezbiyen, gey, trans, intersex ve biseksüel kavramlarının tümünü ifade etmenin kısa ve kolay bir yolu değildir. Aslında anlatımı kolaylaştırıcı bir kavram olmanın ötesinde bir kuram, politik görüş ve bir duruştur. LGBTİ bireylerinin hepsinin queer olma zorunluluğu bulunmadığı gibi queer de bunlardan biri ya da hepsi ile aynı anlamı taşımamaktadır. Bazı durumlarda queer kavramı heteroseksüelleri de kapsamaktadır. Yine de içerdiği anlamlarla queer, marjinal olarak değerlendirilen bireylerin cinselliklerinin geneli için kullanılmaktadır.

Queer iddiasının temelinde sadece farklı cinsel yönelimler ve arzular ya da organlar yatmaz, queer hizada durmayanlarla ilgilidir (Ahmed, 2006: 67).

Bu hizanın tanımını heteronormatif düzen olarak yapabiliriz. Bu hizadan kayar ya da uzaklaşırsanız otomatik olarak queerleşirsiniz. Yani heteronormatif düzen alanını terk ederseniz cinsel yöneliminiz ne olursa olsun size queer diyebiliriz.

Queer teori bu hizaya karşı koyuşu ifade eder. Queer teorinin şu ya da bu olduğunu söylemeye çalışmak kavramın kendisini de bir hizaya sokmak anlamına geleceğinden onu karşı oldukları ile algılamak gerekmektedir. Queer bir kimliksizleşme teklifi sunmaktayken onu kimlik sahibi yapmak yanlış olacaktır (Yardımcı ve Güçlü, 2013: 18).

Queer teori heteroseksüelliğin norm olarak kabul edilmesine karşıdır yani heteronormativitenin aksine hareket eder. Dolayısıyla iktidarı, karşısına geçilmesi gereken bir hiza olarak görmektedir. Queer teoriye göre normal olanın sınırları zorlanmalıdır, doğal gibi gösterilen normların yapısı sarsılmalı ve sabit ve değişmez olarak nitelendirilen her şey kaygan zeminlerin üstüne oturtulmalıdır.

Queer teori her şeyin yeniden tanımlanmasını hatta mümkünse tanımlanmamasını istemektedir. Heteronormatif düzenin kalıplaştırdığı toplumsal cinsiyet, cinsellik, cinsel yönelimler ve pratikler mutlak bir tanıma sahip değildir. Her kategori kendi içinde yenilenebilir ve bu yenilenme diğer kategorileri de etkisi

altına alabilir. Yani farklılaşmaya ve dönüşüme karşı olan her kalıbın karşısında queer teori vardır.

Sistem cinsiyeti derinlemesine irdeler, onu hem kültürel hem biyolojik anlamda düzenler, sınırlandırır ve kontrol altında tutmaya çalışır. Heteroseksüel sistemde ancak karşı cinsten olanlar birbirine ilgi ve arzu duyabilirler ve cinsel hazlar da bu perspektif altında tanımlanır. Queer bu heteroseksüel cinselliği sorgular ve tüm cinsel yönelimleri çeşitlilikleri içinde farklı tanımlamaya çalışır. Zaten eril söylemde cinsellik kabul gördüğü haliyle bile kötü bir şeydir. Herkes cinsel pratikte birbirinin aynısıdır ve alınacak hazlar da benzerlik taşır. Farklı olan, baştan kaybetmiştir. Sürü içindeki siyah koyun misali hemen göze çarpar ve sürü tarafından da istenmez.

Bu anlamda queer, Rubin'in kültürel seks hiyerarşisi tanımında "anormal" "gayrı tabii" ve "kötü" olan her türlü cinsel yönelim ve pratiği ifade eder. Kötü seks, eşcinsel, evlilik dışı, kuşaklar arası olmayan, pornografik, fetiş nesne, seks oyuncakları queer kavramının kendisine konu edineceği şeylerden sadece bazılarıdır. Akla gelen her türlü uygunsuzluk queer teorisinin ilgisini çekebilir (Erdem: 46).

Queer, sistemin mutlak hale getirdiği cinsel kimliklerin yanı sıra, değişime kapalı bir eşcinsel kimliğin savunulmasına ve oluşturulacak standart bir kimlik kalıbına da karşı çıkmaktadır. Queer teorisinin anlayışına göre bir kimlik çoklu, çelişkili, değişken, parçalı, tutarsız, iktidarsız ve akışkan olabilir. LGBTİ bireylerin tamamının mutlak bir kimlik arayışı içerisinde bulunması ve onu topluma dayatması queer teoriye göre sistemin yaptığı ile aynı şeydir ve kabul edilemez. Kişilerin cinsel yönelimlerini eleştirmez, düzeltmeye çalışmaz sadece toplu ve kapalı grup politikalarına karşısında yer almaktadır. Bu politikaları evrenselleştirmeye çalışanların da tutumlarını eleştirmektedir.

Queer teori ana akım eşcinsel hareketin "Biz de normaliz, sizin gibi" söylemini de yanlış bulmaktadır. Normal tanımı, queer teorisinin kabul etmediği bir olgu iken, kendilerini normal üzerinden konumlandırmaya çalıştıkları için eşcinselleri de eleştirmektedir. Queer teori, hak temelli, eşitlikçi, özgürlükçü kimlik siyasetini ve benzerlik ifadelerini sorgulamaktadır (Çubuklu, 2006: 71-76).

Queer teori LGBTİ bireylerin hazır kategori, varsayım ve politik söylemler üzerinden hareket ederek kendilerine toplum içerisinde yer edinme girişimlerini de gereksiz bulmaktadır. Bu şekilde hiçbir kimlik evrenselleşemez (Grosz, 2011:9).

Heteronormative toplumun tüm kurum ve ideolojilerine sızmıştır. Sadece cinsel düzeni sağlamakla ilgilenmemektedir. Yani bu kurumlara ve işleyişlerine itiraz etmedikten sonra cinsel düzene itiraz etmiş olmak bireyleri çözüme götürmeyecektir. Queer bireylerin maruz kaldığı toplumsal damgalanma aslında birçok kavramla ilişkilidir. Bu kavramların başında, toplumsal cinsiyet, devlet, aile, özgürlük, tüketim, doğa, kültür, ırk, etnik taban, sınıf ve hakikat gelmektedir. Queer, bitmek bilmeyen bir savaşın ortasında herhangi bir müttefik bulamasa da hayatta kalma mücadelesi verendir (Warner, 2013: 156).

Queer kim tarafından konulursa konulsun normlara ve kim tanımlarsa tanımlasın normalliğe karşıdır. Normal davranışa ve normalleşmeye de ön yargılı yaklaşmaktadır. Bu sebeple başkaldıran, aykırı, değişime açık, sabit söylemleri olmayan, akışkan olmaktan korkmayan herkesin kuramı olma iddiasındadır. Cinsel yönelimlerle bu yüzden ilgilenmemektedir. Çünkü heteroseksüeller de farklılığa yatkın ve normalleşmeye karşı olabilmektedir.

Queer sadece azınlık mücadelesi demek de değildir çünkü insanca yaşam ve özgürlük ancak müşterek bir tahayyülden ve ortak bir eylemin parçası olmaktan geçer. Yani queer bir azınlık tanımı, onlara ait bir kimlik değildir, şiddetin her türüsüne, homofobiye, kadın düşmanlığına, ırkçılığa, faşizme yani her türlü nefret söylem ve eylemine karşı kurulacak dinamiklerin başını çekmek istemektedir.

Queer bir bağlantılı olma halidir ve kimikleştirilemeyen bir ittifakı temsil etmektedir (Durudoğan, 2011: 87-88).

Queer teori göçebe bir harekettir, sabit duramaz, kendini, her anı yeniden kuran, biçimlendiren sonra biçimlendirdiği her şeyi yıkan, kimliksizleşmeyi esas alan bir kavramdır. Dolayısıyla onu tanımlamak da hiç kolay olmayacaktır.

Sistem insanları kendilerini tanımlamak zorunda bırakmamalıdır. Ahlaksız olarak nitelendirilmemek ve bunun yükü altında ezilmemek için garip hal ve tavırlar sergileyen bireylerin yaşadıkları psikolojik sorunlar toplumların genelini derinden etkilemektedir. Çünkü toplum bir enerji bütünüdür. Bu enerjinin yüksek bir hızla değişmesi toplum yapısını bozmaktadır. İnsan özgürlüğünün kapsamı genişletilmelidir.

Kişiler sahip oldukları cinsel yönelim ve yaptıkları tercihler yüzünden kendilerini kötü hissetmeye başladıkları anda haklı çıkmanın gereksiz çabası içine

girmektedirler. Düzeltme korkusu onları daha çok tedirgin etmekte ve sürekli olarak bir savunma geliştirmek durumunda bırakmaktadır. Normalleştirme tehlikelidir ve sadece bireyleri etkilemez, etkilenen bireyleri toplumsallaştırma girişimini de baltalar.

Queer teori kimlik krizlerine karşıdır ve her kimin başına böyle bir felaket gelse ona ait olabilmek için kuramlaşmıştır. Queer, hepimizin zaman zaman ihtiyaçlarımız doğrultusunda kendimizi kapısında bulacağımız bir komşudur.

2.2. Queer Duygular ve Aile

Öteki kavramı, ideal olma telaşında olan sosyal hayatı her zaman sıkıntıya sokmaktadır. İdealin varlığına zorluk çıkaran bazı topluluklar vardır; göçmenler, queerler, azınlık gruplar vs. Bu gruplar, toplumun ittiği, görmezden gelmek istediği bireylerden oluştuğu için öteki olarak nitelenmektedir. Bir bakıma ötekiler, toplum ötekileştirdiği için ötekidir.

Toplumun özellikle queer bireylerle derdinin ana sebeplerinden biri olarak sosyal bilimciler aile kavramını göstermektedir. Toplumsal cinsiyet olgusunun idealleştirdiği aile kurumu, queer bireylerce yıkılmaktadır. Oysaki aile kurumunun temelinde, sevgi ve güven yatmaktadır. Beraber oldukları insanları bunlardan mahrum bırakmadıkları sürece queer bireylerin de aile kurma arzusu son derece masum karşılanmalıdır. Sonuç itibarıyla, ideal ailelerde de sevgi ve güven problemleri yaşanmaktadır, toplumun buna da ses çıkarması, en az queer bireylere gösterdiği tepki kadar tepki göstermesi gerekmektedir. Heteronormativenin desteklediği aile kuramı son yıllarda ideal görünümünden oldukça uzaklaşmıştır.

Bir kadın ve bir erkek sadece üreme amacıyla aile kurmaz, onlar bir araya gelerek yeni bir şeye evrilmektedir. Medeniyet olarak kabul görmüş yaşam şekillerine hayat vermektedirler. Aslında queer korkusu bir çeşit melezleşme korkusudur (Ahmed, 2015: 182).

Saf kalmasını arzu ettikleri aile yapılarının çoktan melezleştiğini, kendilerine normal diyen bireylerin bir türlü göremiyor olması önemli bir sorunsaldır. Post-yapısalcı anlayışa göre yaşam değerlerinin tamamı ve kültür olgusu yeniden anlamlandırılmaktadır. Aile kurumu da bu haldedir, mahremiyet duvarları arasında neler olduğunu bilmemiz mümkün değildir. Bu noktada ideal olarak görmek istediğimiz her kurumu eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirdiğimizde sert üslubumuzun yumuşadığını fark edeceğiz.

Toplumsal cinsiyet olgusu baskıcı bir dille, yasaklarla, cezalarla bireyleri hizaya sokmaya çalışmakta ve bunun sonucunda ciddi oranda muhalefet kazanmaktadır. Bedenlerin ne istediğini ve istediklerini elde etmek için neler yapabileceklerini yok saymaktadır. Sürekli normların yaptırımlarına maruz kalan heteroseksüel bireyler bile sonunda isyancı olmaktadır. Bu tekrarlanan norm baskısı ve eylem hali, queerleri daha farklı davranmaya ve düşünmeye itmektedir. Ayakta kalmanın bin bir yolunu bulma arzusu onlara normların hediyesidir.

Queer bireyler hayatın zorluklarını, yönelimlerinden ötürü başlarına gelebilecek toplumsal baskıyı bilerek kendi gibi olanların sınırları içinde yaşamayı öğrenmek durumunda kalmaktadır.

Yönelimlerinin bedenlerine tesir ettiğini de bilmektedirler. Bazı sevme, eğilimler ve yaşama şekilleri geliştirmek de queer bireylere özgüdür. Bir şey zorunlu diye gerekli olamaz. Kurallara uymamanın tesirleri oldukça fazla olsa da kendileri gibi olamamanın acısı çok başkadır. Son yıllarda normlara çok da uygun yaşamının negatifliği gözler önüne serilmektedir (Ahmed, 2015: 183).

Normların bir yaşam pratiğine dönüşmesi aslında toplumun her kesimi için rahatsız edicidir çünkü eninde sonunda her birey bu normlarda kendisine uymayan bir şeyi keşfedecektir. O zaman itiraz etmek isteyecek ama bugüne kadar her kurala sorgusuz sualsiz sebat etmiş olması onu da zor duruma düşürecek ve itirazın gerçekçiliği sorgulanacaktır.

Queer duygular queer hissetme sonucu oluşmakta ve queerliğin özel bir duygu içeriği olduğunu var saymaktadır. Queerlik öz algısı için bazı duygulara sahip olmak gerekmektedir ve bu öz algı bedensellik ve benimsemek ile doğrudan ilgilidir. Queer kelimesinin taşıdığı anlamlar altında ezilmesine rağmen bazı queer hisler taşıyan bireyler aile olma fikrine olumlu yaklaşmakta ve Queer yaşam şekilleri eğri büğrü de olsa oluşmaya başlamaktadır (Ahmed, 2015: 184).

Queer özneler rahat bir ortam ve normatiflik maskesinden kurtulabilecekleri bir alan hayal etmektedirler çünkü kendileri ile ilgili pek çok konu hakkında düzeltme yapmaktan yorgun düşmüşlerdir. Boş verme hali toplumda belki de en çok bu bireylerde görülmektedir. Kendilerini ne kadar queer hissedilerse hissetsinler, toplumun geneline dürüstlikle açılmış olmalarının, gerici, stres içerikli bir tarafı vardır. Her şeyden önce hiçbir art niyet taşımasa dahi kendilerine sürekli olarak

yöneltilen sorulara cevap vermek zorunda kalmaktadırlar ve onları anlamaya çalışan bir kesimin sarsıcılığı ile yüz göz olmak çok da keyifli değildir. Kamusal bir rahatlık queer bireylerin yaşayabileceği bir şey olmaktan çok uzaktır.

Queer teori sadece heteronormatif karşıtı değil ayrıca normatif karşıtıdır, bütün normlara direnmeye dayalı bir politika savunmaktadır (Dean ve Lane, 2001:7). İdeal aile, ideal çift, ideal birliktelik ve yaşam alanı queerlere göre normların dışında tutulmalıdır. Onların ideal olma telaşları yoktur.

Queer teorisyenler için, queer bireylerin heteronormatif kültürün izinden yürümemeleri, koyduğu kuralları takip etmemeleri hatta homonormatif yaşamlar da sürmemeleri gerekmektedir (Halberstam, 2003:331).

Zaten queer bireyler için rahatsız hissetme hali hep devam etmektedir. Onlar başarısız olması muhtemel, hatta yaşanamaz kabul edilen idealler üretir ve onun peşinden giderler. Dolayısı ile bildiğimiz anlamda bir aileleri, evlilikleri, yaşamları olmaması olağandır. Gelenekselliği yüceltmezler.

Yine de bazı durumlarda geyler ve lezbiyenler, heteroseksüel evlilik modeli benzeri bir şey yaşadıklarında geleneksel bir tavır içine girdiklerinden övgü almaktadırlar. Heteroseksüel evlilik ahlakı bazı gey ve lezbiyenler tarafından desteklenmektedir (Sullivan, 1996: 112).

Asimile edilmiş bir birey başarısız olacağı bir ideale doğru neden yürür; hetero ile özdeşleşme çabasına mı girmiştir, yoksa normların yenilir yutulur bir tarafını mı keşfetmiştir, bir diğer ihtimal olarak sadece duygusal mı davranmaktadır bilinmez. Bu durumda queerler arasında da gruplaşmaların meydana gelmesi kaçınılmazdır. Heteronormatif düzenin bir parçası olan ideal evliliğe sempatik yaklaşan queerlerin yanında, heteroseksüel isteklerden tamamen arınmış bir yaşam şekli ile yoluna devam etmek isteyen queerler de vardır. Bu hak yani evlilik yasal olarak kendilerine tanınsa bile normatif her şeye karşı olmak isteyen queerler ideal evlilik sistemine de karşı çıkmaktadır.

İdeal aile fikrine değer veren queerler, heteroseksüel bir ideali mesken edinmeseler bile heteroseksüel kültürle iç içe olmak zorundadır. Örneğin çocuklarının okudukları okul onlar için heteronormatif bir alan olarak kayda geçmektedir ve burada bulunmak durumundadırlar. Yine kamusal alan olan hastaneler de heteronormatif bir alandır.

Queer aileler ideal olmayabilir ama ideale ulaşmak gibi bir kaygıya kapıldıklarında diğer aileler gibi olmaktadır. Sadece her iki tarafın da ideale ulaşma yöntemi ve ideale bakış açısı farklıdır. Örneğin başarısızlık queer ailelerde normal ailelerdeki gibi karşılanmaz. Günlük telaşları da farklıdır varoluş mücadeleleri de (Ahmed, 2015: 193).

Queer ailelerin queer toplum içerisinde idealleşmeleri de teori için tehlike arz etmektedir çünkü teorisyenlere göre queerler yerinde saymamalı, sabitlenmemeli, akışkan hallerini sürdürmelidir. Eğer queer ilişkilerin alabileceği şekiller meşrulaşırsa queerler standartlaşabilir. Queerler arası bağlar, ideal aile kavramında da kendini gösterir çünkü queer olmamakla baş edemeyecek olan özneler vardır. Queer, diğer queerlerle olan bağını sağlam tutmak istemektedir çünkü gerçek aile olarak onları görmektedir.

2.2.1. Queer Arzular

Queer kelimesi zaman zaman işgal edilmektedir. Uygun olanın ne olduğuna dair tartışmalar süregelirken, queer teorisyenler uygun gibi görünen tüm kodlardan sıyrılmış olmanın öneminden bahsetmektedirler. Queer olmak gerçekten kolay değildir ama queer ifadesi günümüzde her farklı kimliğin kendini nitelediği bir sıfat halini aldığından, içinin boşalmasından endişe edilmektedir.

Queer arzular queer özneler için farklılık teşkil etse de, ortak payda arzunun negatiflik alanlarıyla ilgili olmamasıdır. Queer politikaları keyif almayla da ilgilidir ve normatif olmayan bedenleri mesken edinmenin farklı yollarının umut ve olasılığını ortaya koymaktadır (Butler, 1993: 9).

Queerler aslında haz kaynağı olarak görülmektedirler. Yaşamları, duruşları, bedenleri her zaman ilgi uyandıran bu bireyler aslında çok güçlü duygulara da sahiplerdir, kıskançlık, şiddetli arzu gibi...

Queerlerdeki bu duygular, ırkçı ve homofobiklerin hoşuna gitmemektedir, kendilerinden alındığına ikna oldukları bu arzu duygusunu queerlere kaptırmaya hiç niyetleri yoktur. Tüm şiddetin temelinde queerlerin sahip oldukları bu duygu dolu bedenler ve potansiyellerine olan kıskançlık yatmaktadır. Queer hazdan rahatsız olanlar sayesinde teori bu konuyu da irdeleme gereği duymaktadır.

Aslında ana akım kültürde ve iktidar pratiklerinde haz dışlanmaz hatta kutsanır, halkın zevk aldığı göstermek mecburiyetinde olduğu bazı kamusal alanlar ve resmi

olaylar vardır. Sıkı çalış ve iyi eğlen diyen iktidar, halkı haz alırken de denetlemektedir. İktidarın problemi kamusal hazla değil cinsel hazladır ve iktidar heteroseksüellerin yaşadığı cinsel haz durumuna karşı da negatif bir tavır sergiler. Daha önce de belirttiğimiz gibi üreme cinsel haz içermez, içermemelidir (Ahmed, 2015: 204). Dolayısıyla ana akım kültür üreme ile sonuçlanan cinsel eylem ile içeriğinde haz bulunan cinsel pratiği birbirinden ayırmaktadır.

Queerler zaten aykırı bedenler olduğu için onların haz alma halleri heteroseksüellere yani denetlenenlere göre daha kabul edilebilir bir durumdur.

Queer hazlar bir yatırıma dönüşebilir mi? Eğer queer hazlar metalaştırılabilirse kapitalizmin küresel bağlamda bu alandan kar etmesi de kaçınılmaz olacaktır. Pembe para küresel olarak değer kazanacaktır (Hennessy, 1995:143).

Kapitalizm kimliklerle ilgilenmez. Her şeyin yatırıma dönüşebilme ihtimali ve bunu başarabilecek olanların yeteneği kapitalizmin ilgisini çekmektedir.

Geylerin özgürleşmesi para politikaları sayesinde olmuştur. Çünkü arzu metalaştırılmıştır (Hennessy, 2000:104).

Tıpkı diğer endüstrilerde görüldüğü gibi queer haz stilleri için de bir çalışma yürütülmüş ve hazzı kara dönüştürebilecek bir küresel endüstri alanı oluşturulmuştur (Ahmed, 2015: 205).

Cinsel hazları queer teori içinde idealleştirmek son derece yanlıştır ancak onun elde edilebilir bir şey olduğuna dair pozitif bir kanıt olarak piyasaya sürülen gey erkek oynaklığı modeli mevcuttur (Crimp, 2002: 65). Eşcinsellik üreme çabasından tamamen sıyrılmış saf haz vaadinde bulunmaktadır (Bronski, 1998:8).

Hazzın idealleştirilmesi erillerin özgürlük alanını rahatsız ettiğinden, queerler varlıkları ile onları rahatlatır çünkü ortada kalan her haz ihtimalini sahiplenme cüretindedirler. Queerler için haz bir yolculuk hali ve keşiftir. Bu keşif alanının tedarikçisi de keşfeden de queerlerin kendisidir.

Küresel kapitalizmde queer hazlar meta haline dönüştürülmüştür ancak yatırım formları için bedenlerin hazla nasıl şekillendiği net bir şekilde anlaşılmalıdır (Ahmed, 2015: 206).

Haz deneyim alanında, hazzın bedensel bir etkiye sahip olmasının sebebi olarak öteki dokunuşları ve kişinin dünyanın geneli ile olan etkileşimi gösterilmektedir. Haz dünyanın içinden gelir ve yayılmaya çok meyillidir. Beden

yoksun olduğu şeyle dolar ve dünyanın akışına kendisini bırakarak ötekiye ulaşır (Leder, 1990: 75).

Arzu, bedeni ötekiye açarak dünyaya buradan akar. Arzu bedene anlam katmaktadır. Düşünün ki ülkeler arası bir basketbol mücadelesini milli takım kazandıysa şehre yayılan sevinç ve haz enerjisi, maçla hiç ilgilenmeyen insanları da etkisi altına alır. Tuhaf ve yüksek enerjili bir mutluluk akımı orada yaşayan herkesi etkiler.

Queer alanlarda heteroseksüeller de haz gösterisinde bulunur ve bu genelde sömürü üzerinden ilerler, queer alan işgal edilir, ele geçirilir ve queer bireyler yine açıkta kalma duygusu ile yüzleşmek zorunda kalırlar (Skeggs, 1999). Haz ve güç arasındaki tuhaf ilişki dikkat çekmektedir, hazzın ne kadar kolay yayılabileceği ve yayılırken herhangi bir alana sadık kalmadığı da gözlemlenmektedir.

Arzu bir sosyal alana kolaylıkla sızabilir, orayı mesken edinir ve aidiyet şekli olarak da işleyebilir. Arzunun sirayet ettiği mekânları sahiplenmek isteyen çoktur.

Heteroseksüeller haz sergileme ve hazzı bedenlerinde dolaştırma konusunda kendilerinden daha üstün buldukları queer bireyler sayesinde kendilerini rahatsız hissetmektedirler. Arzu, bedenlerin ötekilere açılmasına müsaade ettiği için, temasın kendisini etkileyen bazı farklılıklar sebebiyle yüzeysel ya da derin olabilir. Geçmiş temas anlarının olumlu ya da olumsuz olarak bedenin hafızasına kazındığını ve arzuyu şekillendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Queer arzu, bedenleri kendisi gibi olan bedenlerle -hetero kodlardan uzak kalmış- temasa geçirmektedir ve cinsel organlar haz silahı olarak kullanılmaktadır (Berlant ve Freeman, 1997: 158).

Yasaklanmış temas, yapısından kaynaklı olarak her zaman daha fazla arzu verir ve farklı izler bırakır. Bedenler kendilerine yasak olan başka bedenlere dokunduklarında yeniden şekillenirler. Queerler için yeni temas formlarının keşfedilmesi arzunun ta kendisidir (Ahmed, 2015: 207).

Queer arzu için özneler çeşitli mekânlarda bir araya geldiklerinden o mekânlarda haz nesnesi olarak dikkat çekmekte, kulüpler, barlar, evler, parklar, arka sokaklar yasaklanmış arzunun daha büyük bir enerji ile yaşanmasına olanak sağlamaktadır. Queer, klasik insan duygularından arınmayı öğrenmiş, arzunun cezbediciliğine kapılmıştır. Hazzın tekrarından hatta benzerinden bile çekinen queer,

bir eylemi ve hissettirdiklerini yeniden yaşamak yerine, farklı pencereler açmak için mücadele etmeyi tercih etmektedir.

2.3. Queer, Bir Tür Kaybetme Sanatı

“İlk seferinde başarılı olamazsanız, çuvallamak sizin tarzınız olabilir.”

Quantin Crisp, *The Naked Civil Servant*

21. yüzyılın başlarında, dünyanın genelini kasıp kavuran ekonomik buhran, dev küresel şirketlerin iflas etmesine, kötü kredi anlaşmaları yüzünden insanların evlerini, arabalarını bankalara kaptırmasına sebep olurken, toplumlar kaybetmek hakkında konuşmaya ve fikir üretmeye başlamanın tam zamanı olduğuna kanaat getirmişlerdir (Halberstam, 2013: 127).

İnsanlar genellikle bir durumun vahametinin farkına, o durum sadece kendilerini etkilerken değil, kitle olarak etkilendiklerinde varmaktadırlar. Kaybetmek, toplumun genelinin başına geldiğinde dikkate ve tartışmaya değer bir olgu olmuştur.

Kaybetme bir bakıma çuvallama, kapitalizmle kol kola yürümektedir, her piyasada bir kazanan, kaybeden, kumarbaz ve risk alan olmak zorundadır (Halberstam, 2013: 128).

Kaybetme hatta çuvallama muhalif araçlar arasında zayıfların silahları olarak adlandırılmaktadır. Köklü ayaklanmalar genellikle gizli suretler tarafından, kaybetmeye başladıklarında ve bu kaybetme olgusu sürekli olmaya devam ettiğinde çıkarılmaktadır. İktidar dinamikleri ve direniş yöntemleri bu bakış açısıyla yeniden irdelenmelidir (Scott, 1987: 29).

Hayatın her noktasında görebileceğimiz kaybetme, queer teoride bir sanat olarak kayda geçmektedir çünkü queer; imkânsızın, olanaksızın, ihtimali bile olmayanın etrafında dönmektedir.

Queer çalışmalar hayalî bir dünya vaadinde değildir, aksine mevcut sistemde, farklı bir yaşam alternatifini tahayyül ettirmektedir. Queer sağduyu diye bir kavram söz konusudur ve bu kavramı; başarısızlık, uyumsuzluk, antikapitalist pratikler, üretken olmayan yaşam tarzları ve olumsuz eleştiriler meydana getirmektedir. Heteronormatif sağduyunun oluşmasına katkı sağlayan bileşenler, queer sağduyuda

bulunmamakta; başarı, sermaye biriktirme, aile, etik davranış sergileme gibi olgular kendilerine yer bulamamaktadır (Halberstam, 2013: 129).

Uygun bir başarı pratiği içerisinde yer almak istemeyen queer teori ile kaybetmek arasında sarsılmaz bir bağ vardır çünkü queer bireyler toplum tarafından kutsanan yeteneklere kıymet vermemektedir. Onlar başarılı bir şekilde kaybetmekten hoşlanırlar ve bunu da bir sanat icra eder gibi yaparlar.

Queer kültürün içinden gelen ve toplumun geneli tarafından son derece başarılı bulunan yetenekler bile kendilerini başarılı bulmazlar çünkü başarı da standart bir kalıptır ve kişiyi normalleştirmektedir. Queerlik başarısızlıkla kucaklaşmak ister, başarısızlık ve kaybetmek queerlerin kahramanıdır.

İnsanların geneli yani queer olmayanlar hayata gelmenin bir amacı olduğu inancını taşımaktadırlar, onlara göre doğmuş olmalarının kutsal bir sebebi vardır, bu gerçekleştiğine göre artık çok çalışmak, para kazanmak, başarılı ve zengin olmak, iyi bir aile kurmak, onaylanmak için harekete geçmeleri gerekmektedir. Normal olmaya ve normatif değerlere göre sistemin koyduğu normlara uygun yaşamaya çalışırlar. Aksini düşünmek bile onlar için ürkütücüdür. Zaten aksini düşünenlerin toplumda nasıl dışlandıklarını görüyor olmaları da onları bu düz çizgide tutmaya yetmektedir.

Arada çok nadir de olsa queer olmayanlar da kaybetmeyi bir sanata dönüştürebilirler ama onlar da normatif sistemin kendilerine garip sıfatlar taktıkları ve normal yaşamayan bireylerdir. Örneğin punkçular, ırkçıların ötekileştirdiği etnik gruplar, göçmenler...

Kaybetmenin sanat niteliği taşıdığı en bilindik alan dört yılda bir tekrarlanan olimpiyatlar olabilir, olimpiyat süresi boyunca pek çok milletten bol miktarda kaybeden görebiliriz. Hatta zaman zaman o kadar güzel kaybedişler seyrediyor ki kazananlardan daha fazla hafızamıza kazanır kaybedenler.

Hemcinsel karşı duyulan arzu da bir çeşit kaybetmedir, başarısızlıktır. Queer bireyler arzusunun tüm başarısızlığının gönüllü taşıyıcısıdır (Love, 2009: 21). Arzunun başarısızlığını queer bedenler ve queer dünyalar temsil etmektedirler. Uygun aşkın izinden gitmezler, üremeye hizmet etmezler, toplum normlarını çiğnemektedirler.

Queer temsil, bir kültür sunmadan önce, eşcinselliğin ve arzusunun uygun olmadığını iddia edenlerle mücadele etmelidir daha da ötesi bu iddiayı tamamen reddetmelidir. Zaten queerler tüketim kültüründe başarısızlığın muadilidir, stereo

tipleştirilen görsellerle anılmaktadırlar, dayatılan bir queer modeli mevcuttur ve tüm bunların ışığında mücadele alanı genişletilmelidir, metalaştırılmaya bir yol verilmelidir (Halberstam, 2013: 137).

Bu cinsiyet belası queer kaybetmenin kalbidir. Yalnız kaybetme türlü türlüdür. Efemine beden yapısı ve kişilikleri ya da cinsiyet sapkınlıkları yüzünden mi, öz yaşam öyküleri ya da farkındalıkları sebebi ile mi kaybetmektedirler? Sonuç olarak hep kaybetmektedirler ama görünen köy için burada kılavuza ihtiyaç duyulmaktadır.

Karanlık, queer başarısızlığının ve perişan olanın sahasıdır; bir yorulma stratejisidir (Brooks, 2006:109). Queer karanlık ifadesi teorinin içinde sıklıkla yer almaktadır. Bu karanlık tanımı yitip giden pek çok queer hayatın üstünü örtmektedir. Bu yitme her zaman ölüm değildir, bir dizi queer hayat queer karanlıkta tasvir edilir, resmedilir. Gece gündüzden daha anlamlı gelmektedir queerlere, bunun sebebi de karanlığa duydukları güvendir. Queer sosyallik için de karanlık saklayabilme yeteneği bulunduğundan son derece önemlidir.

Karanlık yani bir anlamda gece, gündüz rahatlıkla öz kimliğini yaşayamayan queerlerin sığındığı bir limandır. Karanlık onlar için korkulacak bir şey olmamıştır hiçbir zaman, hatta kendileri olmalarına olanak tanıdığı için teorinin bir parçası olarak bile kabul görmüştür.

Queer kaybetme, bazı queer sanatçılar için çok önemlidir. Queer fotoğrafçılar kendilerine obje olarak kaybeden queerleri ve kayıplarını seçmektedirler. Onlar için kaybetmenin sanatsal bir değeri vardır. Kayıpların içinde çok değerli şeyler bulmaktadırlar. Queer özne hem gölgedir hem de gölgede kalanları temsil etmektedir. Queer bedenler fotoğraf makinesinin önüne ucubeliği ve ötekiyi sergilemek için gönüllü olarak geçmektedirler.

Queerler kaybetmenin önemini fark etmişlerdir, kaybederken elde ettikleri kazanımların bilincindedirler. Queerler için kaybetme korkusu yoktur aksine günün birinde kaybetmeyecek olmak onları endişelendirir. O zaman eril söylemin ve ana akım kültürün istediği bireylere dönüşürler. Queer teori için bu durum kavramın sonunu getirir. Normalleşmeye çalışan queer bireyleri reddetme eğiliminde olan teori için kaybetmenin sınırı yoktur ve kaybetmek güzeldir, güzelleştirir. Zaten queerler tarih boyunca hep kaybetmişlerdir, onları değerli kılan da bu olmuştur. Kaybetmenin hakkını en güzel queerler vermektedir.

2.4. Queerler Sinema Perdesinde

Sinema, yirminci yüzyılın en hızlı yükselen, en gözde sanat dalı olarak adını duyurmaya başladığı günden günümüze, toplumun, arkasına normları da alarak büyük bir özgüvenle ötekileştirdiği cinsel kimliklerin kendini ifade edebilmesine olanak sağlayan bir kurum da olmuştur aynı zamanda.

İlk dönemlerde sinemada, farklı cinsel yönelimlere sahip karakterler, komedi unsuru, aşağılık ve basit karakterler olarak seyirciye servis edilmekteydi. Dünya sinemasında, 1968 döneminden sonra, daha gerçekçi yaklaşımlarla değerlendirilmeye başlayan eşcinsellik; tema olmaktan çıkarak konu haline gelmeye başlamıştır. Özellikle son dönem Dünya Sinemasında büyük ödüllere aday olan, büyük beğeni kazanan filmlerin arasına girmeyi başaran queer bireyleri konu alan sinema örnekleri, film yapımcıları için de maddi anlamda da büyük gelirler sağladıklarından dolayı tercih edilir hale gelmiştir.

Türkiye Sinemasında Dünya Sinemasından farklı olarak queerlik, ilk kez tema olarak kadın eşcinselliğiyle sinema perdesinde kendisine yer bulmuştur. 1960'ların başında görünür olmaya başlayan queer tema öncesi Türk Sinemasında da Dünya Sinemasına paralel olarak bu karakterler; ancak acınası aşağılık gibi gösterilen yaşamlarıyla kendilerine perdede yer bulabilmiştir. 1960 darbesinin ardından görece özgür olarak tanımlanan 1961 anayasasının oluşturduğu ortamın getirisi olarak ilk cesur queer sahneler filmlerde yer almıştır.

Türkiye Queer Sineması incelendiğinde, 1990 sonrası Türkiye Sineması'nda, toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı sonrası, marjinal olarak tanımlanarak ötekileştirilen queerleri konu alan filmlere kronolojik olarak bakıldığında, giderek daha cesur ve daha açık anlatımların sergilendiği yapımların üretildiği dikkati çekmektedir.

Aşağılık ve komedi unsuru olarak kullanılan queer karakterlerin yerini, toplumun ve hayatın içerisinde var olan gerçek karakterler almaktadır. Türkiye'deki queer hareketin görünürlüğü arttıkça, toplumun queer bireylere olan yaklaşımın kısmen de olsa değiştiğini söylemek mümkündür. Queer filmlere olan ilgi artmaktadır. Türk Sineması queer filmlere yer verdikçe de queer bireylerin toplum içerisinde gördüğü kabulün artmaya devam etmesi mümkün görünmektedir. Çünkü sinema çok güçlü bir görsel anlatım silahıdır. Sosyologların altını çizmek için

yıllarca mücadele ettikleri toplumsal konular, bir filmle bir günde milyonlara ulaşmaktadır.

Sinema; egemen sistem olan ataerkil iktidarın da sürekli olarak kullandığı bir sanat dalı olarak göze çarpmaktadır. Sinema, görsel gücünü de kullanarak, filmlerin arasına gizlenmiş birçok örnekle, bireye, öteki olmamak adına egemen güç diliyle nasıl davranması ve yaşaması gerektiğini anlatır. İçerisinde barındırdığı, sistem için marjinal olan örneklerle de ataerkinin karşısında durmaya çalışan tarafını yitirmemeye çalışmaktadır. Bu karşı durma çabası kapsamında en çok tartışma yaratan filmlerin queer temalı ya da queer bireyleri içeren filmler olması dikkat çekmektedir.

Sinema, aynı zamanda egemen kadınlık ve erkeklik kalıplarının yeniden üretildiği başlıca sanat dallarından da biridir. Sinema filmleri kurmaca bir dünyanın ürünüymüş gibi sunulsa da, istisnalar dışında, ortaya çıktığı toplumun genel yapısından, bakış açısından ayrı değildir. Bu yüzden sinema aracılığıyla bize sunulan ürünler, içinde bulunduğu toplumun sosyal, ekonomik, kültürel yapısı, toplumsal ilişkileri hakkında da bilgiler verir (Kuruoğlu ve Aydın, 2014:239).

Bilinçaltına ulaşabilen sinema öteki korkusu yaşayan toplumda dile gelmeyen pek çok konu ve karakteri, perdesine konuk ederek seyirciye sunmaktadır.

2.4.1 Sinema ve Queerler

“Sinema bize gizemli, uzak, son derece zevk ve keyif vaat eden her şeyle bütünleşir bilinçaltımızda... Yani tıpkı başka bir alan gibi: cinsellik ya da seks... Çünkü sinema, bize tüm günahları, tüm zevkleri vaat eder, tüm tabuları ve yasakları yıkmaya söz verir. Sanki onun görkemli bahçesinden tüm yasak meyveleri toplayabilir, tüm erişilmez çiçekleri koparabilir, tüm vaat edilmiş ama verilmemiş cennetlere ulaşabiliriz. Sinema, sanki bizzat kendisi cinsellik içeren bir alandır: Tek başımıza oturduğumuz koltuktan beyazperdenin kışkırtıcı bembeyaz yüzeyine baktığımızda, kendimizi tam bir röntgenci konumunda buluruz.” (Dorsay, 2000: 13).

Bu yasak meyvelerden en ilgi çekici olanlarından biridir queerlik. Sinemanın gücünün yükseldiği ilk dönemlerden itibaren bu toplumsal sakıncalı ilişkilerin gösterilmesini engelleyecek yasalar çıkartılmaya başlanmıştır.

Sinemada queerlik, sinemada cinsellikle her zaman ilişki içinde olmuştur. Ünlü Hays yasasının Amerikan sinemasında cinselliği neredeyse tümüyle yasakladığı,

insanların aşk yapmasının; gösterilmek şöyle dursun, açıkça ima bile edilemediği, tüm kadın-erkek ilişkilerinin, etten-kemikten (yani cinsel istekten) sıyrılmış, romantik, duygusal, platonik ilişkiler halinde sunulduğu, öpüşmenin saniyelerle sınırlandırıldığı, seksle ilgili lafların edilemediği yıllarda, yani 30'lar ve 40'larda, queerlik de cinselliğin bir alanı, üstelik biraz özel bir alanı olarak yasak konulardan birisi olmuştur (Dorsay, 2000: 163).

İlk dönem sinemalarının genel tavrı, toplumda queerliğin oluşması ve yayılmasıyla ilgili iktidar görüşlerine paraleldir. Bu paralellik özellikle mekân kullanımlarında kendisini gösterir.

Erkeklerin bir arada bulunmak zorunda olduğu kapalı mekânların queerliği geliştirdiği, yaygın bir kanıdır. Gerçekten de, ordu, okul ve hapisane, bu tür filmlere zaman zaman mekân oluşturmuştur (Dorsay, 2000: 168).

Queerlik konusunu sinemaya aktarırken ayrımcı bir queer konumu anlatmak yerine onların gözünden dünyaya farklı bakabilmeyi göstermeyi tercih edenler diğer tür filmlerinin bu konudaki tavırlarından başka bir bakış açısı sunmuşlardır.

Özel olarak queer duyarlılıkta olanlar hiçbir şekilde ayrımcı bir queer konunun avukatlığına soyunmazken, yalnızca queerlerin gözüyle dünyanın daha farklı görüldüğü yönündeki bakış açısında ısrar eder. Diğer tür filmler ise queerleri bütünüyle dünyaya dâhil etme arayışındadır (Davies, 2010: 11).

2.4.1.1. Dünya Sinemasında Queerler

Sinemada türler ile ilgili kesin çizgileri bulunan ve bu çizgilere sıkı sıkıya bağlı olan Amerikan sineması, queer temalara görünür, az görünür ya da belli belirsiz şekillerde yer vermiştir.

Amerikan sinemasının en belirgin özelliklerinden birisi, bilindiği üzere sinemada kesin türlere başvurması ve her türün neredeyse değişmez, kesin kurallara bağlı olmasıdır. Queerlik, bu “tür sineması” içinde zaman zaman yer almıştır.

Sözgelimi polisiye filmlerde, Basil Dearden'in Kurban –The Victim filminde (1961), Dirk Bogarde, bir zamanlar birlikte yaşadığı genç adamı öldüren bir çeteden öç alma peşindeki bir avukatı oynamıştır. Gordon Douglas'ın Vahşi Hakikat – The Detective filminde (1968), Frank Sinatra, New York'taki bir dizi cinayeti özel dedektif kimliğiyle araştırırken, polisteki eşcinsellerle karşılaşır. Yıllar sonra, William Friedkin, şu günlerde Avrupa'da gösterilmekte olan son filmi Cruising'de

benzer bir öyküyü anlatır: Partnerlerini öldüren eşcinsel bir katili bulmak için “av” olarak ortaya çıkan bir hafiye (Al Pacino), sonunda kendisindeki eşcinsel yanı keşfeder ve katil olur. Gangster filmlerinde zaman zaman queer temalar olmuştur (Dorsay, 2000: 164).

Amerikan sineması queer temalara ve queer bireylere yer verse de, filmlerde 30’lar 40’lar boyunca adı anılmaksızın kadınsı karakterler olarak –ki bunlar çoğunlukla gülünç karakterlerdir- 50’lerin sonundan 70’lere kadar ise duygusal açıdan perişan karakterler olarak konumlamıştır.

Hollywood queerliğe sinemanın doğuşundan günümüze hep yer vermiştir, ancak filmlerde gördüğümüz queer karakterler, gülünecek, acınacak ve hatta korkulacak bireyler olarak karşımıza çıkmıştır. 1930’lar, 40’lar süresince queer karakterler genellikle erkek başrol oyuncusunun efemine arkadaşı olarak hareketlerinden anlaşılacak şekilde oynak yapılarıyla rol almışlardır. Daha sonraları, özellikle de 1950’lerin sonundan 1970’lere değin, queer karakterler sürekli duygusal açıdan çökmüş, büyük çoğunluğu intihar eden kişiler olarak perdede görülmüştür. Bu işkence görmüş birey imajları sadece heteroseksüel bireylere queerler hakkında ne düşünceleri gerektiğini değil, aynı zamanda queer bireylere de kendileri hakkında ne düşünceleri gerektiğini söyleyen bir meşruluk bırakmıştır (Davies, 2010: 17-18).

Dünya sinemasında queerliğin filmlerde yer alma oranı cinsellikle paralel olarak değişmiştir.

Sinemada da queerlik hep cinselliği izlemiş, cinselliğin yasak ya da denetim altında olduğu dönemlerde queerlik de aynı talihi paylaşmış, cinselliğin yüreklice gündeme (ve perdeye) getirilebildiği dönemlerde ise, o da bundan payını almıştır (Dorsay, 2000: 163).

Avrupa sinemasında queerlik temsili denince akla ilk gelen isimlerden birisi kuşkusuz Pasolini’dir. Pasolini, 1960 ve 70’lerde; görüşleri, yazıları ve filmleri ile halka mal olmuş bir kişidir.

Milano’da çıkan bir gazetede düzenli olarak yazdığı bir sütunda, sadece sağ kanat görüşlerine değil, aynı zamanda çağdaş liberal düşünceye de meydan okuyarak, halkı şaşırtmıştır. 1968 Mayısının öğrenci gösterilerinde, ayrıcalıklı öğrencilerden çok polis yanına yer aldı. İtalya’nın, “tüketimciliğin hedonistik ideolojisi” için bir zafer olarak boşanmayı yasallaştıran 1974 yasası için üzüntü

duydu, ayrıca kürtaja karşı yazılar yazdı. Cinsel devrimin, seksi, “bir adet, bir zorunluluk, sosyal bir görev, sosyal bir endişe ve tüketicinin yaşam kalitesinin kaçınılmaz bir bölümü” haline getirdiğini düşünür (Russell, 2006: 324-325).

Pasolini'nin filmleri alışıldık queerlikle izleyiciyi rahatsız etmek üzerine kurgulanmıştır. 1968 Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü kazanan “Teorema”, Papa VI. Paul tarafından resmen kınanmış ve İtalya'da filmin gösterimi yasaklanmıştır. Hatta Pasolini de hapse atılmış ancak kısa süre sonra çıkarıldığı ünlü duruşmada hakkında yöneltilen tüm suçlardan beraat etmiştir. Geçen son 40 yılda yıkıcı gücünü enikonu yitirmiş olsa da, film, Pasolini'nin nefret ettiği burjuvazinin suratına yapıştırdığı en okkalı Marksist tokat olmuştur (Davies, 2010: 72-73).

Yakın tarihte Avrupa'nın yaşadığı faşizm ve Nazizm dönemi, queerliği yüreklendiren hatta sinemaya da esin kaynağı yapan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alanda akla gelen filmlerin hemen hepsinin çok önemli sinema yapıtları olması ve yine hemen hepsinin İtalya'dan çıkması düşündürücüdür (Dorsay, 2000:166)

Queer sinemanın Avrupa'daki temsili denince akla gelen bir diğer önemli isim de Fassbinder'dir. Daha çok gençken cinsel kimliğini babasına açıklayacak kadar yürekli ve cesurdur.

Çok yönlü ve üretken bir yönetmen olan Fassbinder 1962 ile 1982 yılları arasında kırkı aşkın filmin yönetmenliğini üstlenmiş, senaryoların büyük çoğunluğunu kendisi yazmış, pek çok filmin yapımından, düzenlenmesinden yine kendisi sorumlu olmuştur. Oyunlar kaleme almış; hem kendi ürettiği hem de o dönemde üretilen başka çalışmalarda kamera karşısına geçmiştir (Davies, 2010: 169).

Rainer Werner Fassbinder'in doğrudan queer temalı ilk filmi olan “Fox and His Friends” 1975 yılında gösterime girdiğinde, Londra'daki bir “The Times” eleştirmeni tarafından “Queerlerin hayatlarını, tutku ve kavgalarını anlatan en iyi filmlerden biri” olarak yorumlanmıştır (Davies, 2010: 119).

80'lerde Avrupa sineması temsillerine İspanya'dan da katkı gecikmemiştir. Yıllar içinde en ünlü eşcinsel yönetmenlerden birisi olarak anılacak olan Almodovar, “Law of Desire” filmiyle queer izleyicilerde hatta toplumun birçok kesiminde hayranlık uyandırmıştır.

2000'ler sonrası Dünya Sinemasında queer temalı filmler yerini, ana tema olarak queerliğe bırakmıştır.

Queerlik betimlemeleri noktasında daima tedirgin bir tavır sergilemiş olan Hollywood nihayet güçlü bir queer aşk hikâyesinin arkasında durmayı başarmış ve ortaya 1963 yazında birlikte çalıştıkları dönemde aralarında beklenmedik bir aşk ilişkisi gelişen iki kovboyun hikâyesi çıkmıştır. (Davies, 2010: 276)

“Brokeback Mountain” kesinlikle queer olmaya ilişkin bir film değildir; sadece belli koşullar altında cinsele dönen güçlü bir arkadaşlık filmidir (Davies, 2010: 13).

Kesin kurallara ve kalıplara sıkı sıkıya bağlı Akademi de bu filmi Oscar ödülüyle ölümsüz kılmıştır.

Dünya sineması zaman zaman çok güçlü anlatımlar zaman zaman da sadece az süreli görseller kullanarak queer teoriye destek vermiştir.

2.4.1.2. Türkiye Sinemasında Queerler

Dorsay 2000 yılında basılan bir kitabında Türk Sineması'nda queerliğin incelikle işlenmediği konusunda görüş belirtir. Sonraki cümlesinde hiç işlenmedi denmesinin yerinde olduğunu söylemesi, Türk Queer Sineması'na yapılan büyük bir haksızlık olarak değerlendirilebilir.

Kuşkusuz, cinselliği en normal boyutlarıyla anlatmayı bile pek bilmemiş, sık sık bayağılığa dönüştürmüş, az sayıda örnek dışında sanat düzeyine yükseltememiş bir sinemadan, daha da incelikle ele alınması gereken queer ilişkilerin işlenmesi beklenemezdi. Nitekim queerlik sinemamızda hiç işlenmedi desek yeridir (Dorsay, 2000: 170).

60'lar Türkiye Sineması II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyayı etkileyen politik gelişmelerden ve ülkenin 1950 yılında yönetimini ele alan DP iktidarından etkilenmiştir.

Maddi kaygılarla yapılan ve yapımcının memnuniyetini önemseyen yönetmenlerin, filmleri içerisinde her kesimi memnun etmek için birbirinden farklı unsurları ardı ardına yerleştirmeye çabalamaları filmlerin yapısını bozmuş ve sinema sanattır fikrinden tamamen uzaklaşmış bir yapıya dönüşmesine sebep olmuştur.

Amaç, yapımcıyı memnun ederek piyasada yerini sağlamlaştırmak olduğundan, senarist ve yönetmenler filmin her tür izleyiciyi kendine çekebilmesini sağlamaya uğraşmaktadırlar. Bu nedenle, bir filmin içine dindarlar için uzun ezan ve

dua sahneleri, erkekler için uzun pavyon ve göbek dansı sahneleri, genç kız ve kadınlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar içinse komik hallere düşen şişman aşçı, şaşkın hizmetçi sahneleri ardı ardına yerleştirmektedirler (Esen Kuyucak, 2010: 61).

Türkiye Sineması'nda tema olarak queerliğin ilk kullanımları darbe döneminden sonrasına rastlar. Dünya Sineması'ndaki kullanımının tersine ilk kullanımlar kadın eşcinselliğiyle olmuştur. 1962 "Ver Elini İstanbul" filminde Mualla Kavur ve Leyla Sayar'ın öpüşme sahnesi bu açıdan ilktir. Hemen ertesi yıl 1963 yılında çekilen "İki Gemi Yanyana" filminde ise Suzan Avcı ve Sevda Nur öpüşür. 1965 yapımı "Haremde Dört Kadın" filminde kadın eşcinselliği yine kendisine yer bulmuştur. Bu cesur sahnelerin çekilebilmesi bile 60'lı yılların queer sinema açısından bir dönüm noktası olduğunun kanıtı gibidir.

60'lar ve 70'ler boyunca politik gelişmeler ülke gündemine damga vururken, 80 darbesi sonrası halkı siyasi olaylardan mümkün olduğu kadar uzak tutma eylemi anlamına gelen depolitizasyon süreci başlatılmıştır.

1980'lerde Dünya ve Türkiye'deki liberal akımlar, yeni sağ politikaların sonucundaki depolitizasyon, birey ve sorunlarının önemszenmesine neden olurken; bir yandan da bireysel çıkarların da ön planda olması sonucunu doğurmuştur (Pösteki, 2005: 9).

Seks filmleri darbe yasaklarını aşamadığı için birden kesilmiştir. Ticari kaygı ve sanatsal üretimin ikinci planda kaldığı 80'lerde ticari sinemacıları yeni bir türe itmiştir; arabesk filmler.

Arabesk filmler, ruhu arabeskleşmeye meyilli olan Türk halkının geneline iyi gelirken; sinemanın bu tuhaf dönemi bazı kesimleri çok rahatsız etmiştir.

O dönemlerde halk içinde bulunduğu ekonomik buhranı destekleyen acıklı filmlere gidip gözyaşı dökerek deşarj olmayı tercih etmekteydi. Türk Sinema Tarihi açısından, bu dönem de bir dönemdi ve geçti.

Dorsay'ın Türk Sineması'na yönelttiği eleştirilerin başında, 60'lardan itibaren verilen queer sahnelerin yetersizliği ve anlatım açısından zayıflığı gelmektedir. Dorsay, Türk Sineması'nın queer tema için emekleyerek de olsa almaya çalıştığı yolu görmezden gelmektedir. 1989 yılında "Acılar Paylaşılmaz" filminde oğlu eşcinsel olan bir babayı oynayan Kadir İnanır'ı atlamış, Ferzan Özpetek filmlerini, "Dönersen Isık Çal" filmindeki travesti-cüce dostluğunu hatırlayamamıştır. Öyle

olsa sinemamızda queerlik yoksa da diye başlayan bir cümlesi 2000 basımı olan kitabında yer almazdı.

Diğer yandan sinemamızda eşcinsellik yoksa da eşcinseller vardır. Türk toplumunun, eşcinselliği toplum yaşamında hoş karşılamasa da, belli çevreler ve kalıplar içinde ve özellikle “Türk müziği” ile karıştırılarak verildiğinde hoş karşılayan yapısı, sahnede ve müzikte eşcinselliğini bir taç gibi taşıyan sanatçıların sinemada da boy göstermesine fırsat vermiştir. Zeki Müren, yıllar boyu sayısız film yapmış, şimdilerde onu Bülent Ersoy, Talha Özmen gibileri izlemeye başlamıştır. Ancak ilginç olan, toplumun önemli bir kesiminin cinsel doğasını iyi bildiği bu kişilerin, uzun yıllar “normal” aşk öykülerinin kahramanı olarak sunulmasıdır. Bülent Ersoy’un bile filmleri böyle olmuş, ancak kadınlığa dönüşünden sonra çevrilen Beddua filminde işin bu yanına şöyle bir değinilmiştir. Bu filmde Ersoy’un, sinemamızın cinselliği en güçlü kadınlarından olan ve seks filmlerinin üne kavuşturduğu Mine Mutlu ile birlikte oynaması ise, özellikle sevişme sahnelerinde seyircide lezbiyen bir ilişki seyrettiği izlenimini yaratmaya yönelik, ustaca bir yapımcı buluşudur (Dorsay, 2000: 171).

Cinsellik, 90’lı yılların filmlerinde ağır basan bir öğedir. Böylece Robert’in Filmi’nden Düş Gezginleri’ne, Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri’nden Dönersen Islık Çal’a, Sarı Tebessüm’den Gece, Melek ve Bizim Çocuklar’a, Kız Kulesi Aşıklar’ından Berlin in Berlin’e, Hamam’dan, Cahil Periler’e, Avcı’dan Lola+Billidikid’e, yoğun ve kimi zaman farklı/aykırı cinsellikler perdede görünür olmuştur.

Kadın eşcinselliğinin açıkça konu edinildiği Atıf Yılmaz filmi olan “Düş Gezginleri” tabu olan önemli bir meseleyi anlatmaya girişmiştir.

“Dönersen Islık Çal” filmi, travesti cinsel kimliğinden kaynaklanan toplumsal ötekileştirmeye maruz bırakılmış bir karakteri anlatırken, çekilmesinden 4 yıl sonra tüm ülkenin gündemine oturan Ülker Sokak olaylarına plansız bir şekilde anlam yüklemiştir.

1996 Habitat toplantısı öncesi kentsel dönüşüm adı altında Ülker Sokak’ta Travesti ve Transseksüellere karşı yapılan “sokak temizliği”, nefret söylemi içerdiği gibi, belli bir toplumsal kesime karşı o kesime mensup bireylerin farklılığından ötürü düzenlenen ırkçı bir saldırı olarak tarihe geçti. Kentsel dönüşüm adı altında

gerçekleşen bu saldırılar devlet, medya ve ülkü ocakları işbirliğiyle gerçekleşti. Birçok travesti ve transseksüel kendilerine ait evlerden zorla uzaklaştırıldı. Birçok muhalif kesim bu konuya uzaktan bakmayı tercih etti (Çakırlar ve Delice, 2012: 171).

Ferzan Özpetek'in sadece Türkiye'de değil tüm dünyada ses getiren filmi "Hamam" yurtdışından gelen değerlendirmelere göre hak ettiği değeri bulamamıştır. Yönetmenin doğduğu ülke ile yaşadığı ülke kültürlerinin filmde yer alan unsurlar temelindeki etkileşimi önemlidir.

"Bilindiği gibi oryantalizm, Batı kimliğinin Doğu'dan ayrıştırılması için kullanılan bir terimdir. Ferzan Özpetek oryantalist bir yönetmendir. Yönetmenin Hamam filmindeki oryantalizm; mistik öğeler, insanlar, mekânlar, ritüeller ve toplumsal ilişkiler açısından stilize edilmiş bir oryantalizmdir (Pösteki, 2005:146).

Caner Alper ve Mehmet Binay'ın birlikte yönettiği Zenne filmi son dönem Türkiye Queer Sineması için oldukça cesur ve önemli bir filmidir. Film sadece queerliğin toplum gözündeki konumunu değil, queerlerin ötekileştirildiği başka alanları da -zorunlu askerlik konusu gibi- cesurca irdeler. Bu irdelemeyi yaparken Türkiye'nin doğusunda yaşanan kültürle batısında yaşanan kültürü karşı karşıya getirerek sorgular.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

QUEER TEORİNİN İZİNDE AVRUPALI BİR TÜRK:

FERZAN ÖZPETEK VE SİNEMASI

Bu bölümde uygulamaya geçmeden önce, çalışmanın amacı, önemi, sınırlılıkları, varsayımları, sık kullanılan tanımlardan bazıları ve araştırmada uygulanacak yöntemler olan eleştirel söylem analizi ve metin çözümleme yöntemleri hakkında bilgi verilecektir.

3.1. Araştırmanın Metodolojisi

3.1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, cinsiyet, cinsellik, toplumsal cinsiyet, queer teori gibi kavramların detaylı bir biçimde irdelenmesi sonrası, sinemanın bu kavramlardan nasıl faydalandığını ya da bu kavramların sinemayı kendilerinin sesi olarak nasıl kullandığını ortaya çıkarmaktır.

Uzun yıllar boyunca belli bir ideolojik topluluğun sesi olarak değerlendirilen Ferzan Özpetek'in filmlerinde karşılaştığımız karakterle, toplumsal gerçekliği ve toplumda gizli tutulması gerektiğine inanılan birçok şeyi, nasıl gün yüzüne çıkarmaya çalıştığını göstermek de çalışmanın amaçlarından biridir.

3.1.2. Araştırmanın Önemi

Günümüzde sinema pek çok özelliği ile toplumsal yaşamın gerçekliğini gözler önüne serebilmenin en kolay yöntemlerini sunmaktadır. Özellikle sosyal bilimlerin her alanına girmeyi başarmış toplumsal cinsiyetin, queer kuramı besleyen en önemli olgulardan biri olduğu düşünüldüğünde, filmlerin konularının ve karakterlerinin de zaman zaman bu kavramların çatısı altında olgunlaşması, toplumun gerçekliğine ayna tutan nitelikte olması kaçınılmazdır.

Bu çalışma aracılığıyla, Ferzan Özpetek'in filmleri irdelendiğinde, gerçekte mevcut olan, masalsılıktan sıyrılmış bir toplumun varlığı ortaya konacaktır. Çalışma bu açıdan önem teşkil etmektedir.

3.1.3. Araştırmanın Varsayımları

Bu çalışmada düşünülen bazı varsayımlar şu şekildedir:

- Toplumun iki ana unsuru olan kadın ve erkekteki biyolojik farklılıklar cinsiyet kavramını doğurmaktadır.

- İnsanlıkla yaşıt olan eşcinsellik, insanlık tarihi boyunca yok sayılmış, aşağılanmış ve ötekileştirilmiştir.

- Queer teori, sadece marjinal olarak değerlendirilen bireyleri değil toplumun her kesimini anlaşılır kılmayı amaçlamaktadır.

- Ferzan Özpetek içimizde yaşayan ve görmeyi ısrarla reddettiğimiz pek çok bireyi karakterleştirip filmlerinde ele alarak, toplumsal gerçekliğe hizmet etmektedir.

3.1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Toplumsal cinsiyet kavramı ve queer teori, sinemada pek çok yönetmen tarafından pek çok karakterin içine gizlenerek konulaştırılmıştır. Farklı karakterleri ve ötekileri incelerken çalışmanın sınırlılığını Ferzan Özpetek filmleri oluşturacaktır. Çalışmaya yönetmenin üç filmi dahil edilmemiştir. Bu filmler, Kutsal Yürek, Mükemmel Bir Gün ve Harem Suare filmleridir. Kutsal Yürek ve Mükemmel Bir Gün filmlerinde queer teoriye yönelik herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Harem Suare filmi ise oryantalist bir film olma niteliği taşıdığından araştırmaya konu edilmemiştir.

3.1.5. Tanımlar

Cinsiyet, Cinsellik, Toplumsal Cinsiyet, Queer gibi tanımlar çalışma boyunca yinelenen kavramlardır ve aşağıda açıklandığı biçimde kabul edilmedir.

Cinsiyet: Bireyin sahip olduğu genetik, biyolojik, fizyolojik, fiziksel ve anatomik özellikler dolayısıyla tanımlanan dişi ya da er olma halidir.

Cinsellik: Canlıların, fiziksel yapılarını, seçimlerini, diğerleri hakkında düşündüklerini ve tüm bunların yaşandığı çevreyi de kapsayarak ortaya çıkan bir haz duygusudur.

Toplumsal Cinsiyet: İçinde yaşanılan zamansal, mekânsal, toplumsal ve bunların sonucunda oluşan kültürel bağlama göre değişiklik gösteren, toplum tarafından tanımlanan, kabul edilen, aktarılan ya da dayatılan, farklı cinsiyetlere sahip insan bireylerinden beklenen psikolojik ve toplumsal davranış, rol, fiziksel

görünüş ile bireylere atfedilen toplumsal anlam, hak ve sorumlulukların tamamını kapsayan toplumsal bir inşa birimidir.

Queer: Queer kelimesi ve barındırdığı anlamlar, varoluş süreci içerisinde aynı cinse duyulan ilgi ve arzuyu tarif etmek için kullanılan ifadelerin sonuncusu gibi gözükse de, gey ve lezbiyen tanımlarını kapsayan eşcinselliğin eş anlamlısı değildir. Queer teoriyi, tüm bu tanımların altına sığındığı bir şemsiye olarak görenlere rağmen onun ayrıcalıklı bir tarafı vardır, queer değişimin, resmileşmenin, akademikleşmenin ta kendisidir.

3.1.6. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada, “Toplumsal Cinsiyet ve Queer Teori” araştırmaları için, güncel literatür tarandıktan sonra edinilen bilgiler ışığında değerlendirilen filmler, eleştirel söylem analizi ve metin çözümleme yöntemlerinden yararlanılarak incelenmiştir. Norman Fairclough’un, eleştirel söylem analizinin temel aldığı kavram ve açıklamalar sonrasında geliştirdiği yaklaşımdan yararlanılarak, Ferzan Özpetek filmlerinde seçilen karakter ve kavramlar, hem içerik hem de biçim bakımından analiz edilmiştir. Yönetmenin üzerinde durduğu anlatı unsurlarının göz önüne alınması sonucu varılan yargılar ortaya konmuştur.

Bir filmin kendisine temel aldığı çeşitli ideolojiler, politik ve sosyal kavramlar vardır. Bu kavramlar filmde açık açık sergilenebileceği gibi metin altına da gizlenmiş olabilir. Sinema dilini anlamak, bir filmde sadece zevk almak ya da kült filmleri daha iyi ayırt edebilmek için değil, filmin örtülü ideolojilerini çözümleyebilmek için gereklidir (Bazin, 1995: 27-29).

Sinema hareket halindeki görsellerin arka arkaya sıralanarak oluşturduğu bir anlam üretme aracıdır. Sinemanın sesli döneme geçmesiyle birlikte, filmleri anlamlandırma sürecinde, işitsel unsurlara da yer verilmiş, diyalogların, müziklerin yani sinemada ses olarak kullanılan pek çok anlatı unsurunun de incelenmesine başlanmıştır.

Bu çalışmanın uygulama bölümünde, sosyal bilimlerde sık kullanılan bir araştırma yöntemi olan, eleştirel söylem analizi tercih edilmiştir.

Söylem analizi, çeşitli haksızlık ya da eşitsizlikleri ortaya çıkarmayı, toplumsal bir değişim hareketine öncülük etmeyi amaçlayan eleştirel bir yaklaşımdır.

Ferzan Özpetek sineması üzerinden, eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılarak çeşitli konularda araştırmaların yapıldığını söylemek mümkündür. Bunlardan en önemlisi Özlem Hoşcan'ın "Arzu ve İktidar" isimli doktora tezidir. Ferzan Özpetek sineması üzerinden eleştirel bir bakış açısı ile arzu ve iktidar kavramını inceleyen Özlem Hoşcan, tezini kitap haline de dönüştürmüştür.

Bu çalışma ile queer teorisinin önemli kavramlarının somut bir hale büründüğü Ferzan Özpetek sineması irdelenerek, queer bireylerin, mevcut sistemle savaştan nasıl var olabildiklerini ve olabileceklerini, hem queerlere hem de heteroseksüellere göstermek amaçlanmıştır. Toplumsal cinsiyet önyargılarının yol açtığı kalıpların esneyebileceği gerçeği vurgulanmak istenmiştir.

İletişim bilimlerinde araştırma yöntemleri olarak kullanılabilir farklı uygulamalar, toplumsal gerçeklikleri anlamının yollarını sunmaktadır. Bilimsel çalışmalarda, genellikle araştırma yöntemlerinin hemen hemen hepsinin belli başlı unsurları kaynaştırılarak yeni yöntemler geliştirilmekte ve kullanılmaktadır (Neuman, 2007: 119).

Eleştirel söylem analizini sinema araştırmalarında etkili bir biçimde kullanabilmek için sinemasal anlatı unsurlarının söylemsel karşılığını incelemeyi iyi öğrenmek gerekmektedir. Sanat dallarındaki tüm türleri ancak ideolojik karşıtlıklarıyla anlamlandırabiliriz (Wood, 2002: 291).

Eleştirel söylem analizi, göstergebilimsel kavramlarla yakından ilgilienmektedir, kullanılan dil, görsel imgeler ve vücut dili analizi son derece önemlidir. Eleştirel söylem analizi, sadece göstergebilime değil, göstergeler arası ilişkilere de yoğunlaşmaktadır (Wodak ve Meyer, 2009: 163).

Bir filmde yer alan diyalog ve monologlar da filmin anlatı unsurları arasında yer aldığından, görsel olmayan sözel metinlerin önemi ortaya çıkmaktadır. Film analizi yapılırken, kullanılan dilin cümle yapısından öteye, yarattığı etkileşim ve doğurduğu sonuçlar incelenmektedir (Wodak ve Meyer, 2009: 2).

Türkiye'de film analizi yapılırken kullanılan yöntemler araştırıldığında, pek çok farklı bilimden yararlanıldığı gözlemlenmiştir. Buna gerekçe olarak bilimsel yöntemlerin, keskin çizgilerle birbirinden ayrılmasının imkânsız olduğu, her yaklaşımın bir diğerini beslediği gösterilmiştir (Biryıldız, 2012: 51-52).

Bu araştırmada ise literatür taraması sonrası açıklanan bazı kavramlar üzerinden film okumaları gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın evrenini Türk ve Dünya sineması genelinde, filmlerde yer alan queer bireyler ve queer yaşam biçimleri oluşturmaktadır. Örnekleme, Ferzan Özpetek sinemasında yer alan queer bireyler ve yaşamları arasından seçilmiştir ve filmler, queer teorisinin, dayatılan toplumsal cinsiyet rollerinin karşısına geçen muhalif tavrı ışığında değerlendirilmiştir.

Film çözümlemeleri yapılırken bir takım parametreler belirlenmiş ve her film o parametrelere getirilen eleştirel bakış açılarıyla irdelenmiştir. Evlilik, aşk, dostluk, değişim/dönüşüm/kendini keşfetme, kıskançlık, aldatma, damgalama/damgalanma, baştan çıkarma/çıkma, ölüm, kural/yasak/tabu, hayal kurma/fantezi, yalnızlık ve rüya gibi parametreler üzerinden Ferzan Özpetek filmlerinde queer teorisinin izleri araştırılmıştır.

Queer Teori, toplumsal kavramların pek çoğu ile beslendiğinden ve durağan olmadığından, filmlerde incelenen karakterlerin de geçişken ve sınırsız olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Ferzan Özpetek sineması queer teori okumalarına olanak sağlayan bir zemine oturmaktadır. Filmlerde analiz edilen karakterler de tıpkı queer teorisinin kendisi gibi bir çerçeve içine alınamamaktadır.

Queer teori sınırlara ve normal varsayılan her yapıya karşı durduğu için, filmler ve filmlerdeki anlatı ile ortaya konulmak istenen alternatif yaşam biçimleri, teoriyi destekleyen bakış açısıyla irdelenmiştir ancak filmlerin tamamında queer izler aranmamalıdır. Neticede filmler birçok karakter ve yaşam biçimini ortaya koyduğu için, queerin ve queerliğin yanında, başka karakterler ve yaşam biçimleri de mevcuttur. Yani Ferzan Özpetek sinemasını “Queer Sinema” olarak adlandıramayız. Queer Sinema zaten bir tür olmaktan ziyade bir akım olma yolunda ilerlemektedir.

Filmler üzerinde gerçekleştirilen queer okumalar sonrası ortaya çıkan bulgular teorisinin açıklamak istediği ifadelere destek vermektedir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dayattığı rollere alternatif roller üreten teorisinin izlerine, Ferzan Özpetek filmlerinde sık sık rastlanmaktadır.

Ferzan Özpetek filmleri ekseninde, queer teoriye yönelik tartışmalar üzerinden yapılan analizler toplumsal cinsiyet temeline de gönderme yapmaktadır. Filmler, eleştirel bakış açısını merkezine koyan queer teorisinin sıra dışı tavrı ile değerlendirildiğinden, toplumun genelinden farklı olan karakterlerin verdiği

mücadeleye de destek veren bir yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Sinemanın toplum içinde azınlık bile olsa var olan her kesimin sesi ve sözü olması gerektiği algısına da vurgu yapılacaktır.

Ferzan Özpetek filmlerinde ortaya konulan olay örgüsü çerçevesinde eleştirel söylem analizi yöntemiyle irdelenebilecek bir metin oluşturulmuştur ve Ferzan Özpetek'in filmlerinde kurguladığı alternatif yaşam biçimleri ve queer bireyler detaylı bir biçimde analiz edilerek bu karakterlerin heteronormatif sisteme karşı geliştirdiği ayakta kalma biçimleri tartışmaya açılmıştır.

Sinemada karşımıza çıkan gerçeklik kavramı, yani yönetmen tarafından yaratılan gerçeklik, hakikati etkileme ve değiştirme gücüne sahiptir. Özpetek sinemasının bu sürece nasıl katkı sağladığı araştırılmıştır.

Eleştirel söylem analizinin ve metin çözümlemesinin temel yapısına uygun olarak, Özpetek sineması genel anlatısı ve bireysel olaylar üzerinden, bütünsel bir bakış açısıyla incelenmiş ve ortaya çıkan sonuçların anlam bilimsel etkileri değerlendirilerek sonuç bölümü başlığı altında toplanmıştır.

3.2. Bulgular ve Yorumlar

Ferzan Özpetek 3 Şubat 1959'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Lise eğitimini Türkiye'de tamamladıktan sonra 1976 yılında Roma'daki La Sapienza Üniversitesi'nde Sinema Tarihi eğitimi almak için İtalya'ya taşınmıştır. Bir süre sanat tarihi ve kostüm derslerine devam etmiştir.

Hoşuna giden derslere keyifle devam eden ve sınavlarını veren Özpetek çok zor bulduğu derslerin sınavlarına girmeyerek üniversiteyi yarıda bıraktı. Yönetmenliğe okul yıllarında başlayan Özpetek'e daha sonra üniversite diploma vermiştir (Hızlı vd., 2010: 38,81).

1997'de Cannes Film Festivali'nde Yönetmenlerin On beş Günü adlı bölümde gösterilen ve birçok ülkede, gerek eleştirmenlerden gerekse izleyicilerden büyük beğeni toplayan Hamam, Özpetek'in 1996 yılında çektiği ilk filmi olarak kayda geçmiştir (Hızlı vd.. 2010: 41,43,81).

Hamam filmi türlü zorluklarla çekilmiş çok düşük bütçeli bir filmidir. Özpetek Hamam'ı yaptığı dönemde etrafındaki herkesin Türk kültüründen ve Türk kültürünü temsil eden her şeyden uzaklaşmak amacını taşıdığını düşünmüştür. Hamam, her

şeyin Batılı olmasının ön koşul olarak beklendiği bir dönemde, yapısı itibariyle bazı eleştirmenlerce Oryantalist olarak değerlendirilmiştir.

Özpetek, 1999'da Harem Suare'yi, 2001'de Cahil Periler'i çekerek sinema dünyasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Harem Suare, Serra Yılmaz'a SİYAD tarafından verilen "Yılın En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü, 36. Antalya Film Festivalinde "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu" ödülünü kazandırmıştır. Ancak film tüm başarılarına rağmen, Hamam'dan sonra, film eleştirmenleri tarafından beklenen övgüyü almamıştır. Cahil Periler filmi ise birçok İtalya'nın ortak görüşü olarak en etkileyici film olarak nitelendirilmiştir. Bu film Ferzan Özpetek'i İtalya'nın önemli yönetmenleri arasına taşımıştır.

Yönetmen sırasıyla; Karşı Pencere, Kutsal Yürek, Mükemmel Bir Gün, Serseri Mayınlar, Şahane Misafir, Kemerlerinizi Bağlayın, İstanbul Kırmızısı filmlerini çekmiştir.

35 yıldır İtalya'da yaşayan Özpetek, İtalyanların çeşitlilik arz eden kimliklerini sinemasına yansıtmıştır. Bazı eleştirmenler Özpetek Sinemasının genel izleyici kitlesine hitap etmediğini, filmlerinde anlattığı hikâyelerin izleyicileri içine çekemediğini ileri sürmektedir. Oysa Özpetek, sinemasında kullandığı samimi, özgün dil ve gerçek öyküler sebebiyle birçok sinemasever tarafından beğeni görmektedir.

Özpetek, İtalya'nın genç kuşak yönetmenleri arasına girmeyi başarmıştır buna rağmen bir röportajında Türkiye'de iş yapmadığını ve bunun sebeplerinden birisinin de filmlerinin orijinal dili ile gösterime girmesi olduğunu düşündüğünü belirtmiştir (Hızlı vd., 2010: 63,68).

İtalya'da Türk, Türkiye'de İtalyan olduğunu ve bu durumun dezavantajlarını yaşadığını belirten Özpetek, sinema çevrelerince İtalyan Yönetmen olarak anılmaya başlanmıştır. İtalyan sinemasının gelişmesine büyük katkı sağladığı düşünülmektedir (Yücel, 2001: 53).

3.2.1. Hamam Filmi

Anita, uzun yıllar önce İtalya'dan ayrılıp İstanbul'a yerleşmiştir. Sorunlu bir evliliği olan genç mimar Francesco, Anita'nın yeğenidir. Anita, Francesco'ya miras olarak bir ev ve hamam bırakmıştır. Teyzesinin vefat haberini alan Francesco kendisine miras kalan ev ve hamamı satmak üzere Roma'dan İstanbul'a gelir.

Francesco teyzesine yıllarca yarenlik etmiş ve onunla beraber yaşamış Türk aile ile yakınlaşır ve ailenin oğlu Mehmet ile duygusal bir ilişki kurar. Francesco, İstanbul'daki farklı yaşam tarzları ve oryantal doğu kültüründen oldukça etkilenir. Hamam bir Romalının İstanbul'daki değişim ve dönüşüm hikâyesidir.

Hamam filminde, evlilik, aile, dostluk, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, kıskançlık, arzu ve ölüm kavramları dikkat çekmektedir. Hamam'da anlatıyı dekor ve müzikler de desteklemektedir ve karşımıza çıkan bu kavramların altını çizmektedir. Yatak, yemek masası, evlilik yüzüğü, ev, yüzük şeklindeki sigara ağızlığı sadece dekor değildir mizansene ait çok önemli unsurlardır.

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	IL BAGNOTURCO
Yapım Yılı	1997
Ülke	İspanya, İtalya, Türkiye
Tür	Dram
Dil	İtalyanca
Süre	94 dk
Görüntü Yönetmeni	Pasquale Mari
Yapımcı	Paolo Buzzuro, Cengiz Ergun
Senaryo	Ferzan Özpetek, Stefano Tummolini, Aldo Sambrell
Oyuncular	Alessandro Gassman, Francesca d'Aloja, Halil Ergün, Başak Köklükaya, Mehmet Günür, Şerif Sezer, Carlo Cecchi, Alberto Molinari, Zozo Toledo, Zerrin Arbaş

Tablo 1

3.2.1.2 Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Film; evlilik, dostluk, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, baştan çıkarma ve çıkma, kıskançlık, ölüm gibi parametreler üzerinden değerlendirilmiştir.

Hamam'da heteroseksist kapitalist düzenin bir kurumu olarak evlilik karşımıza çıkmaktadır. Filmde gördüğümüz ve irdelenmesi gereken evlilik (Marta ve Francesco'nun evliliği) bir iş ortaklığı gibi sürüp gitmekte, büyük sorunları olduğunu hissettirmektedir.

Belli, süreli ve anlaşmalı evliliklerin, yaşam boyu sürmek üzere yapılan evlilikler ile aynı zorluklara sahip olduğu halde tarafları boğduğu, onların iç

enerjilerini yok ettiği ve güven duygusunu önemsizleştirdiği gözlemlenmiştir (Kierkegaard, 2009: 28-29) .

Filmde yaşadıkları birlikteliğin kendilerine zarar verdiğini bildikleri halde, mevcut düzene karşı gelmemek için evliliklerini bitirmeyen iki modern birey görmekteyiz. Türk gelenek ve göreneklerine uygun yaşayan bir genç kız olan Füsun'un Francesco'ya âşık olmasına karşın, erkek arkadaşı Dünder ile evlenme kararı alması, evli olan bir erkeğe ilgi duymanın yanlış olacağını düşünerek sistem içinde normal bir birey olarak kalmak isteğini göstermektedir.

Füsun yemek masasında son derece isteksiz bir şekilde aldığı evlenme kararını açıklarken, geleneksel kalıplara birebir uyan baba Osman bile büyük şaşkınlık yaşar. Anne Perran Heteronormative düzenin getirdiği toplumsal baskı gücünü eline alarak Füsun'un evlilik zamanının geldiğini belirtir. Bu noktada toplumun, evliliği normal olmayan ve normal olarak kabul edilmeyen duyguları bastırmak ve kontrol altında tutmak için kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Filmde görsel olarak aile ve evlilik kavramını destekleyen masa figürü dikkat çekmektedir. Bütün önemli kararlar masa başında yeme ve içme ile beraber, karşılıklı paylaşım ile sevgi ve dostluk duygusu etkisiyle alınır.

Filmde, İstanbul'un gizemli ve büyüleyici havası evlilik ve bağlılık gibi kavramları da karakterlere sorgulatmaktadır. İstanbul, filmin karakterlerini kendi iç dünyalarına çekilmeye ve değişimi düşünmeye teşvik eder. Francesco teyzesinin hayatını detaylı bir biçimde öğrendikten sonra, onun neden İtalya'ya dönmeyip İstanbul'da kalmak istediğini anlamıştır. Teyzesinin sahip olduğu özgürlük duygusu onu da etkisi altına almıştır. Teyzesinin annesine yazdığı mektupları okuduğunda, teyzesinin gözünden İstanbul'u görür. Günümüzde bile son derece ender bulunan bir iş olan Hamam işletmeciliğini o dönemlerde sıra dışı bir iş olmasına rağmen üstlenen Anita, ne kadar cesaretli bir kadın olduğunu göstermiştir. Hiç tanımadığı bir ülkede erkek işi olarak bilinen bir işe soyunan Anita'nın cesareti Francesco'ya da hayatını değiştirme fırsatı sunar. Francesco beklendiği gibi evi ve hamamı kısa sürede satıp İtalya'ya dönmemiştir. Balat'a iyice bağlanmış, İstanbul'daki yaşam tarzını, atmosferi ve insanları benimsemiştir. Özellikle de Mehmet'i.

İstanbul'daki yaşam ve deneyimledikleri, Francesco'ya yaşadığı hayatı gözden geçirmesi ve onu sorgulaması için ihtiyaç duyduğu cesareti sunmuştur. Bugüne kadar

sahip olmak için mücadele ettiği sosyal hayatı, işi, özel yaşamı değişen arzu ve istekleri karşısında nasıl biçimlenecektir. İtalya’da bıraktığı her şeyden günden güne uzaklaştığını hissetmektedir. Bu sebeple İstanbul’da kalıp teyzesinin mirası olan hamamı onararak işler hale getirmeyi önceliklerinin başına yerleştirir. Francesco samimi ilişkilerin varlığına tanıklık ettiği İstanbul’da yaşamaya başladığı andan itibaren, evliliğini de mercek altına alır. İtalya’ya eski rutin ve sıradan hayatına, evliliğine ve eşine dönmek istemediğini hissetmeye başlar.

Bu sorgulama sürecinin derinleşmesine sebep olarak Mehmet’in varlığını gösterebiliriz. Francesco ve Mehmet heteronormative kapitalist sistemin baskılarından, gerçekliklerden, kurallardan kopmuşlardır. Francesco’nun evli olması, Mehmet’in evlerine gelen ve misafir olan bir erkek ile yakınlık kurmasının yaratacağı problemler, Mehmet ve Francesco tarafından görmezden gelinir. Bu ahlak dışı oyun bir tür meydan okumadır ve Queer teori izlerini tam olarak burada göstermektedir. Normal dışı eğilimlere sahip bu iki Queer birey, seyircilere gerçekliğin ve kuralların sorgulanabileceğini gösterir. Gerçek ve normal, toplumsal kapitalist sistemin dayatmasıdır ve bugüne kadar queer olmamaları, olmayacakları anlamına gelmez. Queer teori değişimi ve akıcılığı kucaklamaktadır.

Francesco için Balat ve İstanbul bir tür simülasyon ortamıdır. Francesco tanıştığı bu yeni hayatla eski yaşamını bağdaştıramaz. Yeni işaretler ve mistik mekânlar ile duygu değişimi yaşıyor olması yine Queer teori ile açıklanabilir.

Francesco’dan uzun süre haber alamadığı için İstanbul’a gelen Marta evliliğini bitirmek istemektedir. Eşi ve kendisinin iş ortağı olan Paulo ile ilişki yaşayan Marta, Türkiye’ye Francesco’dan boşanmak istediğini söylemek amacıyla gelmiştir. Ancak kocasındaki değişim ilgisini çekmiş ve onda evliliklerini gözden geçirme isteği uyandırmıştır. Marta’nın farkında olmadığı tek şey İstanbul’un onu da etkisi altına alacağıdır.

Queer teorinin evliliğe olan bakış açısını değerlendirmiştik. Filmde evliliğin alternatifi olarak mutluluk ve tutku kavramları karşımıza çıkıyor. Yeni ve doyurucu, tatmin edici bir hayatın temelini atma fikri, kaotik bir rutinin içinde yaşayan her bireye cazip gelebilir.

Hamam mekân olarak, kendimizi duyduğumuz, dinlediğimiz ve varoluş amaçlarımızı sorguladığımız bir yer olabilir. Hamam filmi ise sıradan hayatların hızlı

ve etkileyici bir biçimde değişebileceğini ortaya koymaktadır. Herkesin bir içsel yolculuğa ihtiyaç duyduğunu ve bu yolda karşılaşılan her şeyin değişime sebep olabileceğini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

İtalyan soğuk Marta, İstanbul'a ilk geldiğinde kocasını değiştirdiğine inandığı bu Türk aile ile yakınlık kurmayı reddetmiştir. Bir süre sonra o da farkında olmadan kapitalist sisteme sırtını dönmeye başlar. İyi niyetli ve misafirperver Türk ailesi Marta'ya da hayatı sorguladır. Kocasının Mehmet ile olan ilişkisini öğrenmesi ve Francesco'daki değişimi fark etmesi Marta için dönüm noktasıdır. Bu ilişkiyi öğrendikten sonra Marta kendisi gibi evli olan sevgilisine telefon açar ve İtalya'ya dönmeye karar verdiğini açıklar. Sonrasında eski Balat sokaklarında gezmeye çıkar ve bu gezintide parmağındaki evlilik yüzüğünü çıkarıp eski bir binada gördüğü kimsesiz yaşlı bir kadına verir. Bu hareket ile Marta'nın evliliğin zincirinden kurtulma arzusunu görmüş oluruz.

Fusun'un evlilik kararını kutlamak amacıyla yemek masasında toplandıkları bir gece, Marta Francesco'ya onu aldatıldığını haykırır. Bu itirafta Marta'nın Paula ile arabada seviştiğini belirtmesi ile anlaşılmıştır ki, kapitalist heteronormative düzenin sevişmek için belirlediği mekânların dışında bir beraberlik yaşanmıştır. Aslında Marta'da queer teorisinin izinden gitmektedir. Standart ve rutin düzene karşı çıkmıştır.

Marta kocasının daha önceden de kendisini aldatıp aldatmasından daha çok gey olup olmaması ile ilgilenmekte ve Francesco'nun kendisini Roma'da da aldatıp aldatmadığını sorgulamaktadır. Bu noktada Francesco artık Queer bir bireydir ve Marta bunun ne zamandan beri süre geldiğini merak etmektedir.

İstanbul'a boşanmak için getirdiği kâğıtları imzalatan Marta, kocasının kendisini başka bir erkek ile aldatmış olmasından dolayı çok şaşkındır. Çünkü bu durum alışlageldik düzenin normlarına aykırıdır, evet belki o da eşini aldatmıştır ama o sisteme sadık kalmıştır. Francesco bir erkek ile birlikte olmayı seçtiğinde geleneksel düzeni altüst etmiştir. Marta'nın kabul etmekte zorlandığı şey aldatılmış olmak değil bir erkek ile aldatılmış olmaktır.

Kadınlar genellikle kocalarının ihanetini öğrendikten sonra zevk almak için değil intikam almak için eşlerini aldatırlar ve bu bir tür sisteme ve kocaya kafa tutma şeklidir (Beauvoir, 1993: 21).

Marta heteronormative düzende aslında son derece güçlüdür. Ataerkil düzenin kadını konumlandığı biçimden daha farklı ve olanaklı bir hayat yaşamaktadır. Kocasını sevgisizlik sebebi ile aldattığını öngördüğümüz Marta, İstanbul'a boşanmak için geldiyse Francesco'nun kendisini aldattığı haberi ile rahatlayabilirdi. Amacı öyle veya böyle boşanmak olan bir kadından sonuca odaklı bir yaklaşım sergilemesi beklenebilirdi. Ama o güçlü ve akıllı kadın konumundan birden aldatılan kadın konumuna yerleşiverdi ve bir anlamda mağlup olduğunu düşündü. Aldatan olarak öndeydi aldatılan olarak geriye düştü.

Francesco yine düzene aykırı bir tavır sergileyerek, insanların birbiriyle sıcak ilişkiler kurduğu hamamı satmak yerine onarmak üzere bir takım çalışmalar yapmaya başlamıştır. Osman'ın evi ve hamam da dâhil olmak üzere Balat'ta pek çok evi ve araziye satın almaya talip düzen çığırkanı Filiz Hanım yine sistemin gerektirdiği büyük ve yeni binalarla geleneksel atmosferi dağıtmaya karar vermiştir. Filiz Hanımın tavırlarından rahatsız olan Francesco, evi ve hamamı satma fikrinden tamamen vazgeçmiş ve bunu alıcıya bildirmiştir. Francesco queer teorinin içine aldığı bireyler gibi davranmaya o zaman başlamıştır çünkü düzen karşıtı tavırlar sergilemektedir.

Hamam insanların birbirleri ile yakınlaştığı mahremin ortadan kalktığı ve sıcak ilişkilerin kurulduğu bir mekândır. Nostaljik bir öge gibi algılansa da kapitalist sistemin dayattığı yüksek katlı binalar ve alışveriş merkezlerinin soğukluğunu barındırmaz. Manevi bir değerdir ve herkesi etkiler. Francesco büyük bir azim bir tutku ile hamamı onarmaya çalışır içinde keşfettiği özgürlük duygusunu hamama atfeder, hamamın temsil ettiği özgür, huzurlu ve rahat ortamı yaşamak ve yaşatmak istemektedir. Bir mekân olarak temsil ettiği manevi değerlerle hamam, düzen yıkıcı olarak karşımıza çıkmakta, yeni arzu düzeninin oluşmasında önemli bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Filmde sık sık gördüğümüz yatak, heteronormative düzenin izin verdiği ve normal bulunduğu bir sevişme alanıdır. Oysa hamam sunduğu sıcak, ıslak ve sert zemin ile bireylerdeki sevişme arzusunu farklı bir boyuta taşır. Francesco ve Mehmet yatakta sevişebilecekken, düzenin bir parçası olmak istemeyen Queer bireyler oldukları için hamamı tercih etmişlerdir. Marta da bu Queer ilişkiyi ilk hamamda fark etmiştir.

Filmde sıcak bir renk olan mavi tonu sıklıkla dikkat çekerken, Marta'nın olduğu sahnelerde hep soğuk renkler hâkimdir. Kırmızının ve buharın hâkim olduğu, sıcak suların aktığı ıslak hamamda bu iki Queer birey hazzı görselleştirir. Hamamda buhara dönüşen sıcak su, cinsel tercih değişkenliğine gönderme yapar çünkü maddenin değiştiği bir mekândır hamam. Sistemin kurumlarından biri olan evliliğin sembolü olan aynı yatakta uyumak olgusu da burada kırılır.

Hamam aynı zamanda izleyiciye, kendi görünmeden bir başkasını dikizleyerek haz duyma olanağı sunar (Smelik, 2008: 95).

İki erkeğin yakınlaşmasını gösteren hamam sahnesi, geleneksel yapıya sıkı sıkıya bağlı bir kesim tarafından büyük tepki toplamıştır. Oysa bu sahnede doğrudan doğruya cinsellik yoktur ama yine de Özpetek eril bakışı kırmıştır.

Genel olarak doğu kültüründe Hamam arınma temizlenme gibi anlamlar çağrıştırırken, Özpetek filminde Hamamı kültürel kodların dışında konumlandırır (Büker, 2010: 42)

Özpetek, hamamı kendi kurguladığı bir arzu mekânı olarak konumlandırmış ve filmine de bu mekân adını vermiştir.

Queer teori mekânların önemini bilmekte ve sınırların kaybolduğu ve normal olan her şeyin hiçe sayıldığı gizli ve kuytu köşeleri sahiplenmektedir. Hamamın gizemli ve mistik ortamında düzen baskısı hissedilmez.

Hamam filminde, mutfak temsili ile İtalyan ve Türk kültürü arasındaki farklılıklar da görünmektedir. Türkiye'ye gelen Marta, mutfağa girme ve yemek yeme konusunda son derece isteksizdir. Oysaki İtalyanların yeme kültürü ile ne kadar içi içe oldukları, Özpetek'in başka filmlerinde göze çarpacaktır (Duncan, 2005: 104-107)

Francesco için Mehmet her türlü duygu ve düşüncesini paylaştığı ve arzularını özgürce yaşayabildiği biridir. Heteroseksüel ilişki ile mutluluğu bulamayan Francesco, Mehmet ile kendini tam ve özgür hisseder. Filmdeki karakterler, arzuları değiştikçe özgürleşir. Hamam bu iki erkeğin bedenlen gevşeyip ruhen arınmasına ve bir keşif yolculuğuna çıkmalarına vesile olmuştur. Francesco eşi Marta ve İtalya'daki hayatından ve zorunluluklarından uzaklaşıp, ruhani yönü baskın ve kendi ile baş başa kaldığı yeni dünyasını kapitalist düzenin alternatifi olarak deneyimler.

Francesco heteronormatif düzenin dayattığı haz kafesinden kurtularak, Mehmet ile sıra dışı bir tecrübe yaşar. Hamamda var olan çıplaklık, giysilerin anlamlı kıldığı toplumsal statüden geçici de olsa kurtulmanın bir yoludur. Hamam felsefesi olan bir mekândır ve Anita'nın da söylediği gibi tuhaftır.

Türkiye'nin simgelerinden biri olarak görülen büyümlü Hamam, Batının tanımadığı ve bilmediği kavramları barındıran bir sembol mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hamam insanların yıllar yılı çalışarak ya da tesadüfen edindikleri kimliklerin sıfırlandığı ve herkesin ana rahminden çıktığı halleri ile saf olarak ortada durmalarına olanak sağlayan bir mekândır.

Heteronormative düzenin dışına çıkmaya hevesli her bireyin yaşadığı zorluklar Francesco'nun da yakasına yapışmıştır. Toplumsal katı düzenin temsilcisi Filiz Hanımın adamı tarafından evi ve hamamı satmadığı için şehrin ortasında bıçaklanır ve ölür. Sistemin acımasızlığı sebebi ile hayatını kaybeder ve düzenin kurbanı olur.

Bu acı sona rağmen, filmde mutluluğa dair pek çok unsur bulunmaktadır. Queer teori için son derece önemli olan giz mekânlarından sayılabilecek Hamam, filme adını vererek göstermiştir ki, duygu ve fikir değişimi insanlar içindir. Hamamdaki kuvvetli madde değişkenliği insanları da etkisi altına alabilir ve değişimi kapılarına getirir.

Ferzan Özpetek'in, normalin dayatıldığı bir dönemde ortaya çıkardığı bu sıra dışı filmi, queer teorisinin izinden yürümüş ve farklı olan her duyguya ve değişime kucak açmıştır.

3.2.2. Cahil Periler Filmi

Roma yakınlarında bahçeli, müstakil ve son derece lüks bir evde, güzel bir hayat süren Antonia ve Massimo on yılı aşkın süredir evlidir. Antonia'nın hayatı Massimo'nun bir araba kazası sonucu, yaşamını yitirmesi ile alt üst olur. Kendisini büyük bir travmanın eşiğinde bulan Antonia, eşi Massimo'nun başka bir ailesi, büyük bir arkadaş çevresi, yaşamı ve sevgilisi olduğunu öğrenir. Antonia'nın hayata bakış açısı tesadüfen öğrendiklerinden sonra ciddi oranda değişecektir.

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	LE FATE IGNORANTİ
Yapım Yılı	2001
Ülke	Fransa, İtalya
Tür	Dram
Dil	İtalyanca
Süre	106 dk
Görüntü Yönetmeni	Pasquale Mari
Yapımcı	Tilde Corsi, Gianni Romoli
Senaryo	Ferzan Özpetek, Gianni Romoli
Oyuncular	Margherita Buy, Stefano Accorsi, Serra Yılmaz, Andrea Renzi, Erica Blenc, Koray Candemir, Gabriel Garko, Flippo Nigro, Rosaria De Cicco, Lucrezia Valia, Luca Calvani, Carmine Recano, Ivan Bacchi

Tablo 2

3.2.2.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Film; evlilik, dostluk, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, baştan çıkarma ve çıkma, kıskançlık, hayal kurma, fantezi, ölüm gibi parametreler üzerinden değerlendirilmiştir.

Filmin mizanseninde ise, ev, araba, mutfak, yemek masası, sofraya düzeni, kırmızı ve sıcak renkler, mavi, koyu ve soğuk renkler, yağmur gibi unsurlar göze çarpmaktadır.

Cahil Periler filminde queer arzu kavramı ve queer bireylerin yaşam tarzı, her yönüyle dikkat çekmektedir. Egemen heteronormatif kapitalist düzen için önemli bir kurum olan evlilik, filmde bireyi kısıtlayan, baskılayan ve mutsuz etmesine rağmen devamlılığı zorunlu olan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Evlilik, aynı zamanda, queer ilişkiyi gizlemek isteyen bireyler tarafından koruyucu perde görevi de üstlenmektedir.

Evlilik hukuku ve arzuların düzenlenmesi, Batıda, cinselliği yönetmek ve baskılamak amacıyla kullanılan iki büyük kurallar sistemidir (Foucault, 2007b: 37).

Yönetmen, cinselliğin düzenlenemeyecek bir şey olduğunu filmlerinde sık sık vurgulamakta ve mutsuz evlilik tasvirlerine yer vererek, standart aile kavramını irdeletmektedir.

Massimo ve Antonia'nın evliliği mutlu bir evlilik gibi görünse de, izleyiciye kendisini sorgulatmaktadır. İzleyici, Antonia ve Massimo'nun evliliği üzerinden mutluluk kavramını da sorgulamaktadır. Bu geleneksel İtalyan ailesinin neden çocuk sahibi olmadığı da önemli bir tartışma konusudur çünkü geleneksel aile yapısının korunması için çocuk gerekmektedir. Filmde gördüğümüz evlilikte, cinselliğin düzenli olarak yaşandığı kanısına varabileceğimiz bazı unsurlar dikkat çekmektedir. Antonia ve Massimo arasında çok yoğun olmasa da bir tutku mevcuttur.

Antonia, kocasının ölümüne kadar onun bambaşka bir hayatının olduğunu aklından bile geçirmemektedir. Kaza sonrası tesadüfen, kocasının uzun bir süredir Michele adında başka bir adamla beraber olduğunu öğrenmiştir. Aralarındaki ilişkinin Antonia'nın hissettiğinden çok daha farklı olduğu gerçeği gün yüzüne çıkmıştır.

Antonia, heteronormatif yaşamın öğrettiklerini, belki de farkında olmadan uygulayan, standart olmasa da sıradan bir yaşama sahip bir kadındır. Yeni öğrendiği gerçeklerle nasıl başa çıkabileceğine dair en ufak bir fikri bile bulunmamaktadır. Yalnızca Michele ile değil, kocasının farklı queer yaşamı ile de karşı karşıya kalan Antonia, bu yeni hayatla ne yapacağını bilemezken, kendisini daha önce hiç tanımadığı insanların arasında bulur.

Antonia, Massimo'nun; Michele, onun queer arkadaşları ve Türk bir göçmen ile birbirinden hem görünüş hem de kişilik olarak son derece farklı insanların oluşturduğu bir toplulukla bir arada, bir yaşam paylaşmış olduğu gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalmıştır.

Antonia bu gerçeğe kadar otoritenin koyduğu kurallar çerçevesinde yaşamış ve o kurallara karşı gelmeyi aklına bile getirmemiştir. Michele'nin son derece farklı olan yaşamı ile karşılaştığında, bugüne kadar sahip olduğu düşünceleri de sorgulamaya başlamıştır. Antonia, sistemin koruyup kolladığı aile kavramını muhafaza etmek için, yaşamı boyu birçok fedakârlıkta bulunmuştur. Kocasıyla çocuk yaşta tanışmış, hayatı boyunca bu aşka duyduğu saygı yüzünden hiç macera yaşamamış, evlendikten sonra tıpta uzmanlık yapmaktan bile vazgeçmiş, kocası arzu etmediği için çocuk bile doğurmamıştır.

Antonia'nın son derece lüks bir şekilde dizayn ettiği evi ve bahçesi, heteronormatif sistemin bir sembolü olarak karşımıza çıkmakta, yatak odasının tek eşli aile yapısını temsil eden şekilde dekore edilmiş olması dikkat çekmektedir.

Antonia bu yeni queer ailenin yaşamına farkında olmadan dâhil olur ve bu sürecin başında Michele tarafından dışlanır. Alışık olduğu heteronormatif düzenin kuralları onun için sorgulanabilecek normlar olmaya başlamıştır. Michele'nin evinde, bu queer ailenin sıklıkla toplanmasının en önemli sebebi, farklı yaşamları olmasına rağmen, bir arada olma arzuları ve birbirlerine duydukları derin bağlardır. Bu queer aile, sıklıkla Michele'nin evinde yemek yemektedir. Bu yemek organizasyonlarından birine dâhil olan Antonia, o masada hayatı boyunca belki de hiç görmediği queer bireyler ile tanışmış, onları anlamaya çalışmak yerine anlık şokla, koşarak masayı terk etmiş ve mevcut düzenini korumak için eve döndüğünde alıştığı ve çok iyi bildiği arabasından inmeyi reddetmiştir. Farklı ve özgün yaşam tarzıyla dikkati çeken Antonia'nın annesi, önemli yan karakterlerden biri olarak karşımıza çıkacak ve Antonia'ya alıştığı ve bildiği hayat tarzlarından farklı yaşam biçimleri olabileceği gerçeğini hatırlatacaktır.

Antonia evinin kapısında, yeni tanıştığı hayatları sorgularken, arabasının içinden çıkmak istememektedir, bu durum onun heteronormatif sistemden ayrılmak istemeyişinin bir göstergesidir. Bütün hayatını, düzenin dayattığı normlar çerçevesinde yaşayan Antonia, bu queer ailenin yaşamını görünceye kadar kendini ve hayatını hiç sorgulamamıştır.

Antonia kocasının bir erkekle yaşadığı ilişkinin basit bir aldatma hikâyesinden ibaret olmadığını, bu ilişkinin Massimo için hayattaki en değerli şey olduğunu anlayacaktır. Queer hayatın, heteronormatif düzenden çok daha başka olduğu ve Massimo'nun da queer ailesiyle son derece mutlu bir hayat sürdürdüğü film boyunca vurgulanmıştır. Massimo, düzen içinde var olmaya devam ederek, alternatif queer yaşamının gizli tutmuş, onu korumaya alarak, bu yaşamın uzun soluklu olmasını sağlamaya çalışmıştır. Tüm bu akışın içinde yaşanan Massimo ve Michele ilişkisi, aslında sorunlu bir durumdadır. Bu yasak ilişkinin iki tarafının, özel gün ve tatillerde hep ayrı kalması, Massimo'nun yasal ailesiyle daha sık bir arada olmak durumunda olması can sıkıcıdır. Yine de, bu queer arzunun özgürce yaşanabilmesi için mücadele

eden Massimo, toplumsal konumu ve ailesine rağmen kurduğu alternatif yaşamıyla aslında sisteme direnmektedir.

Kocasının ölümünden sonra Antonia, onun queer ailesini ve yaşamını daha yakından tanımak istemiştir. Eşinin daha önce asla tahmin edemeyeceği dünyasının bir parçası olan bu queer ailenin arasına karışmak ve Massimo'nun onlarla geçirdiği yılları anlamak isteyen Antonia kendi dönüşüm sürecini de başlatır. Massimo'nun queer ailesinin en önemli ferdi Michele'dir. Michele'in evinde AIDS hastası olan genç bir adam yaşamaktadır. Antonia, Ernesto'nun bütün bakımını gönüllü olarak yapar. Ernesto kırık bir aşk hikâyesi yaşamış, hastalığı gey sevgilisinden kapmış ve terk edildiği halde sevgilisinin kendisine yeniden dönmesini umut etmekten vazgeçmemiş biridir. Antonia için Ernesto son derece cesur ve âşık bir adamdır. Ernesto'nun yaşadığı eşcinsel aşkı kaybetmiş olması onda derin yaralar açmıştır ve bu hasta adamın giden sevgilisine duyduğu büyük tutku Antonia'yu sarsmıştır. Ernesto, kendisini terk ettiğine inandığı sevgilisi için hala yas tutmaktadır. Bir gün bu acı ile yüzleşebilmek amacıyla, hasta haliyle evden dışarı çıkan Ernesto için yine en çok endişelenen Antonia olmuştur. Bu endişelenme göstermektedir ki Antonia radikal bir biçimde değişmektedir. Ernesto'ya sevgilisi ile ilgili acı gerçeği yine Antonia söylemiştir, sevgilisi onu terk etmemiş, hayatını kaybetmiştir.

Antonia eşinin hayattayken sahip olduğu alternatif yaşamını anlamak ve bir şeylere yanıt bulmak için Michele ile daha çok vakit geçirmeye başlamıştır. Birlikte alışveriş yapıp gezerler. Paylaştıkları şeyler ve dostlukları günden güne büyür.

Queer ailenin bireylerinden biri olan transseksüel Mara son derece renkli ve sıra dışı bir karakterdir. Mara, biyolojik ailesini dönüşüm ameliyatından haberdar etmediği için çok sevdiği kasabasına dönme konusunda büyük tedirginlikler yaşarken onu yine biyolojik olmayan gerçek ailesi cesaretlendirecektir.

Türk olan Serra siyasi bir göçmen hatta sığınmacıdır. Ülkesinde yaşadığı zorluklar onu İtalya'ya getirmiş ve bu queer ailenin önemli bir parçası yapmıştır.

Mara, Ernesto ve Türk göçmen Serra temsil karakterlerdir. Toplumsal konumları filmin içinde sorgulanmasa da, bu karakterlerin yaşamları derinlemesine anlatılmasa da, onların toplum dışına bırakılmış, acı çekmiş karakterler olduğu dikkatten kaçmamaktadır. Bu karakterler, hayatlarını sistemin dışında şekillendirmiş ve kendi kurdukları yaşamlarında arzularını gönüllerine göre yaşamışlardır.

Mesleği mütercim tercümanlık olan Türk göçmen Serra, sapkın bir karakter olarak nitelendirilmektedir. Mesleği gereği farklı kültür, dil ve dinler arasında bir bağ kurulmasını yardımcı olan Serra, filmde de Antonia'nun, ölen eşinin yeni yaşamına adım atmasına öncülük eden ve queer aile ile Antonia arasında uzlaşma sağlayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antonia kocasına duyduğu öfkeye rağmen, onun anısına saygı gösterdiğinden, Massimo'nun queer ailesinin bir parçası olmak için mücadele etmektedir. Bu Antonia için psikolojik bir ihtiyaçtır. Michele ile zaman geçirdikçe Antonia anlar ki Massimo her ikisinin de çok sevdiği bir adamdır.

Antonia bu iki erkeğin nasıl bir araya geldiğini öğrenmek için can atmaktadır. Sonunda Michele, Massimo ile nasıl tanıştıklarını Antonia'ya anlatır ve Michele açısından da büyük önem taşıyan bu konu hakkındaki gerçekler ortaya bu konuşmada dökülür. Michele, Massimo'nun en az kendisi kadar beğendiğini sandığı şair olan Nazım'ın, aslında Antonia için büyük bir tutku olduğunu anlayacaktır. Massimo Nazım'ı Antonia'dan ötürü tanımaktadır.

Filmde enteresan bir aşk üçgeni oluşmaya başlamıştır. Michele, cinsel yöneliminin her zaman erkeklere karşı olduğunu gösterse de, filmdeki bazı romantik sahneler Antonia ve Michele'nin birbirini sevme ihtimali olduğunu düşündürür.

Filmde ölmüş olmasına rağmen Massimo Antonia ve Michele arasında bir etkileşim yaşanır. Antonia farklı ve sıcak insanları içinde barındıran bu queer aileden çok etkilenmiştir. Onlardaki rahatlık ve özgürlük onu da değiştirmiştir. Sıra dışı bir yaklaşım söz konusudur ve etraflarındaki insanlar da Antonia ve Michele yaklaşımını normal karşılamıştır.

Antonia'nun bahçeli, olağanüstü güzellikteki evi, Michele'in evinin içerisindeki renklilik ve hareketli yaşam sebebiyle anlamsızlaşır ve soğuklaşır. Michele'in evi çok eğlencelidir. Queer ailenin yemek masasında sıklıkla toplanması hayatın devam eden döngüsüne bir göndermedir. En çok vakti evde geçirirler ve dışarda olanlar bile günün sonunda mutlaka beraber olabilmek için eve gelir. Filmdeki hikâyelerin çoğu terastaki masada geçer. O masa etrafında yer alan insanlar arasında, derin bir dostluk ve tükenmeyen bir sevgi vardır. Yönetmen, sofrada karakterleri hiç bölmeden, uzun plan çekimlerle izleyiciye sunar ve devamlı olan coşku ve mutluluğu vurgular. Antonia daha önceleri mutfakta çekimser bir tavır

sergilerken gün geçtikçe yemek hazırlama ve yemek yeme süreçlerinin önemli bir parçası olur. Farklı tatlar deneme fikrine başta son derece karşı iken, değişen bakış açısı ile her türlü yeniliğe olumlu tepkiler vermeye başlamıştır.

Özpetek'in kurguladığı yeni haz düzeninin rengi kırmızıdır. Kırmızı ışık her türlü mekânda tutkuyu ve arzuyu vurgulamaktadır. Bu yeni haz düzeni içinde, eski düzendeki gibi kıskançlık yoktur. Çünkü arzuların özgürce yaşanması çok önemlidir. Michele Antonia'yı bir partiye davet eder ve Antonia eşinin vefatından sonra ilk defa kendine özen göstererek bu etkinliğe katılır. Antonia ve Michele partiden sonra tartışırlar. Çünkü Michele partiden birkaç erkek ile birlikte ayrılır. Antonia için bu hazmedilebilir türden bir şey değildir. Aklına eşinin de kendisi gibi aldatıldığı fikri gelmiştir. Michele hesap sorar ama aslında sorguladığı içine yeni dâhil olduğu haz düzeninin ahlak anlayışıdır.

Filmde Serra'nın erkek kardeşi Emir Türkiye'den ablasını ziyaret etme amacıyla İtalya'ya gelir ve onu Antonia ile tanıştırlar. Emir, Antonia'ya ilgi göstermekten kendini alamamıştır. Antonia ile karşılaştığı ilk andan itibaren ona karşı yoğun duygular beslemeye başlayan Emir, Antonia için yeni bir aşk ihtimali olabilir. Düzenin kendisinden beklediği şey heteroseksüel bir ilişkiye girmesidir ancak Emir Antonia için eski düzenin temsilcisi niteliğini taşımaktadır. Yine farklı biçimlerle de sunulsa sistemin alışılmış ilişki kalıbı karşısında durmaktadır.

Film queerlik üzerine doğrudan bir mesaj vermez. Ama queer bireylerin yaşadıkları hayatlardan kesitler sunar. Queer bireylerin haklarını aradıkları yürüyüşler için hazırlanan pankartlar, filmin kapanış jeneriğindeki queer yürüyüşü, yönetmenin vermek istediği mesajı desteklemektedir. Yönetmen insanların mutlu ve özgür olabilmek için cesur davranarak, kendi dünyalarını kurmaları gerektiğini vurgulamaktadır.

Özpetek, queerleri, alışlagelmiş tasvirlerinden farklı sunmaktadır, toplum dışına itilmiş ve topluma uyum sağlamaya çalışan bireyler olarak sergilemez onları. Queer bireyler, Özpetek filmlerinde, toplumda kendilerine önemli yerler edinmiş güçlü karakterler olarak resmedilir. Özpetek filmlerinin olumlu tepkiler almasının en önemli sebebi, queerliğin aşk ve dostluk gibi evrensel temalar üzerinden anlatılmasıdır.

Özpetek filmlerinde, toplumsal cinsiyet kurallarının dayattığı kadın ve erkek rolleri farklılaşır. İkili toplumsal cinsiyet sistemi yok sayılır. İlişkiler queer bile olsa sadece arzu üzerinden anlatılmaz, ilişkiler dostluk ve arkadaşlık temelinde yükselir.

Filmde, Antonia ve Michele yakınlaşması her ikisinin de âşık olduğu insan olan Massimo üzerinden gerçekleşmektedir. Antonia genç Emir'den de etkilenmekte onun ilgisinden büyük mutluluk duymaktadır. Tüm bunlar göstermektedir ki bireysel mutlulukların peşinde koşmak düzene karşı koymanın en basit şeklidir. Aynı anda birçok insana karşı ilgi durmak imkânsız değildir.

Queer olan Michele, Antonia'ya âşık olabilir mi ve queer bir birey heteroseksüel bir bireye dönüşebilir mi? Queer teori bütün akışkanlığı ve değişimi hangi yöne olursa olsun kucaklamaktan gurur duymaktadır. Ayrıca Michele, gerçekte Antonia ile öpüşse de hayalinde Massimo'yu yaşamaktadır. Kurulan yeni arzu düzeninde ne erkek ne de kadın hapis değildir. Massimo, biseksüeldir. Hem karısını hem de Michele'yi arzular. Massimo'nun yaşadığı farklı cinsel tecrübeler sayesinde Antonia yeni bir ailenin parçası olur ve herhangi bir cinsel yönelim dönüşümü geçirmeden, queer bireylerle takılmaya başladıktan sonra farklı ve özgür bir bakış açısını özümser.

Cahil periler filmi hem queer hem de hetero izleyiciye hitap etmektedir. Her iki düzene de farklı noktalarla bağlanan izleyici, filmde bir tür özdeşleşme yaşar (Rigoletto, 2010: 206). Bu özdeşleşme karşı cinsle de kurulabilir (Kristeva, 2007:199).

Filmde dostluk ve paylaşımdan doğan yeni bir arzu sistemi vardır. Bu sebeple Antonia ölen eşinin sevgilisi ile güçlü bir ilişki yaşamaya başlar. İkili arasında özel bir bağ kurulur. Bu ikilinin arasındaki köprü işlevini Massimo görür.

Yönetmen filmde arzuyu değişken ve akışkan bir temelin üstüne yerleştirir. Arzuyu toplumsal önyargılardan korur. Ana karakterler sürekli değişim ve gelişim göstermektedir. Bu sebeple izleyici tarafsız kalmıştır. Filmde aslında iki dul vardır: Antonia ve Michele. Seyirci bu ortak yasa saygı göstermektedir. Eşcinsel sevgilinin de acı çekiyor olması doğaldır ve filmi bu doğallık sıra dışı kılar. İzleyici bu iki karakteri birbirinden ayırştırmak yerine onları birleştirir.

Filmde ağırlıklı olarak Antonia'nın bakış açısı vardır. Antonia eşinin queer ailesini anlamaya başlar, o dünyaya sızar ve heteronormatif normların

yıkılabileceğini keşfeder. Yeni tanıştığı bu insanları, queer düzenlerinin içiğinde gözlemler. Yönetmen, böylelikle izleyiciye kendi oluşturduğu, kurguladığı bu yeni alternatif düzenin içine çekmeyi de başarmıştır. Filmin ilk dakikalarında Massimo'ya öfke duyan seyirci, onu alternatif queer düzenin içinde görünce, farklı bir bakış açısına bürünür ve bu yeni dünyayı anlamaya çalışır.

Antonia içinden çıkmamak için direndiği heteronormatif düzenden, yeni dâhil olduğu queer aile vesilesiyle kurtulmak istemeye başladığını keşfeder. Yine de büyük bir ikilem içinde olduğu katıldığı gey partide gözler önüne serilir. Antonia bu yeni yaşam tarzını benimsemeye başlasa da, eski düzenin tabu ve baskıcı düşünce yapısıyla, partideki insanların eğlenme biçimlerini, uygunsuz yakınlaşmalarını eleştirir. Filmdeki bu gey partisi simgesel olarak yeni arzu düzenini temsil ettiği için çok önemlidir.

Filmde baştan çıkma duygusu Antonia'nın Michele ile karşılaştığı ilk andan itibaren gittikçe artarak filmin son sahnesine kadar hissedilir. Bu ikili arasındaki duygular hiçbir zaman açıkça ortaya dökülmez, etraflarındaki insanlar da bu konu hakkında hep sessiz kalmaktadır. Kendileri de bu birlikteliği hep bir olasılık olarak görür. Bu belirsizlik, izleyici için de baştan çıkarıcıdır ve bu merak izleyiciyi ekrana kilitler. Film sona erdiğinde bile bu ikilinin beraber olup olmayacağı muallakta kalır. Film boyunca net olan tek şey, filmde gördüğümüz her karakterin, içinde bulunduğu queer ailelerine verdikleri değer, birbirlerine karşı duydukları sevgi ve paylaşımın sonsuzluğudur.

Filmin sonlarına doğru Antonia hamile olduğunu öğrenir fakat bu konuda da tam bir netlik mevcut değildir ve bu bilinmezlik filme büyü bir hava katmaktadır.

Yağmur altında gerçekleşen Michele ve Antonia yüzleşmesi, simgesel olarak eski düzen ile yeni düzen çatışması olarak değerlendirilmektedir. Michele Antonia'yı sevmeyi bilmemekle; Antonia Michele'yi şımarıklıkla ve ahlaksızlıkla suçlamaktadır. Bu tartışma her ikisini de yormuştur ve beraber Antonia'nın muhteşem evine giderler. Bu evin düzeni çok farklıdır, aslında yuva değil hanedir bu ev. Oysa Michele'nin evinde lüks mobilyalar olmamasına rağmen bir sıcaklık vardır ve orası daha çok yuvaya benzemektedir.

Cahil Periler, queer bireylerin yaşam tarzlarını tüm olağanlığı ile süslemeden, abartmadan gözler önüne sermektedir. Birbirinden farklı, benzersiz ve sıra dışı

bireylerin oluşturduğu bir ailenin içine ana karakterini sürükleyen Ferzan Özpetek, normal kavramını, heteronormatif kapitalist düzenin normlarını, evliliği, aşkı, dostluğu, arzuyu, karşıtları ile birlikte sunarak, hem başkahramanına hem de seyircisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Özpetek, queer bireylerin dışlandığı bir dünyada, onların yanında durarak anlaşılabilirliğine olanak sağlamış ve bunu yaparken son derece yalın bir dil kullanıp gerçeklikten uzaklaşmamıştır.

3.2.3. Karşı Pencere Filmi

Giovanna ve Flippo, iki çocuk sahibi ve dokuz yıldır evli olan bir çifttir. Flippo işçi olarak çalışmaktadır. Giovanna son derece güzel ve genç bir kadındır. Flippo bir gün yolda hafızasını kaybetmiş yaşlı bir adamla karşılaşır ve onu eve getirir. Bu yeni misafir, Giovanna'ya yaşamını, geçmişi ve geleceği sorgulama olanağı sunar. Bu iç hesaplaşma, Giovanna'yı evliliği ile de yüzleşmeye itmiştir. Giovanna ve Flippo arasında bir süredir devam eden iletişim sorunları mevcuttur. Giovanna karşı apartmanda oturan komşusu Lorenzo'yu gözetlemeye başlar. Ona karşı platonik bir aşk beslemeye başladığını hisseder. İşini de sadece para kazanmak için yaptığını fark eden Giovanna için hayat, farklı bir yönde seyretmeye başlayacaktır.

3.2.3.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	LA FINESTRA DÌ FRONTE
Yapım Yılı	2003
Ülke	Fransa, İtalya
Tür	Dram
Dil	İtalyanca
Süre	106 dk
Görüntü Yönetmeni	Gianflippo Corticelli
Yapımcı	Gianni Romoli
Senaryo	Ferzan Özpetek, Gianni Romoli
Oyuncular	Giovanna Mezzogiorno, Raoul Bova, Massimo Girotti, Flippo Nigro, Serra Yılmaz, Massimo Poggio, Ivan Bacchi, Maria Grazia Bon, Olimpia Carlisi, Rosaria De Cicco, Flavio Insinna, Luciana De Falco, Elisabeth Kaza, Benedetta Gargari

Tablo 3

3.2.3.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Film; evlilik, dostluk, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, baştan çıkarma ve çıkma, kıskançlık, hayal kurma, fantezi ve ölüm gibi parametreler üzerinden değerlendirilmiştir.

Filmin mizansenini oluşturan unsurlar arasında ev, mutfak, mutfak önlüğü, yemek masası, sofa, kırmızı ve sıcak renkler, mavi soğuk ve koyu renkler vardır.

Filmde evlilik, heteronormatif kapitalist sistem içine bireyleri hapsedmek, onları ve tutkuyu baskı altında tutmak isteyen bir kurum olarak yer almaktadır.

Karşı Pencere filminde evlilik kurumu, mevcut sistem içinde sıklıkla karşılaşılabileceğimiz unsurlarıyla tasvir edilmiştir. Uzun süredir evli olan Giovanna ve Flippo arasında artık tutku, aşk ve heyecan yoktur. Evlilik kurumunun içine aldığı bireylerin geneline hissettirdiği baskı, zorunluluk ve sorumluluklar bu çifti de etkisi altına almıştır. Giovanna ve Flippo arasında büyük iletişim sorunları vardır, genel yapıları ve hayattan beklentileri ile birbirinden ayrılan bu iki insan için tartışma yaşamak günlük rutin haline gelmiştir. Bu tartışmaların içeriğini genellikle çocuklar, para, ev ve iş oluşturmaktadır.

Hamam ve Cahil Periler filmlerinde karşımıza çıkan evlilik kurumu, Karşı Pencere filminde de sallantıdadır. Filmin etrafında yükseldiği olayların merkezinde Giovanna'nın karşı pencerede gözetlediği Lorenzo'ya karşı hissettiği tutku ve arzu, onunla beraber olma hayali yatmaktadır. Giovanna evliliğinde büyük sorunlar yaşamaya başladığı için Lorenzo'yu göz hapsine almakta bir sakınca görmemiştir. Yan olay örgüsü olarak filmde, toplumsal cinsiyet rollerinin gölgesi altında, hiçbir zaman özgürce yaşanmamış bir queer ilişki karşımıza çıkmaktadır. Heteronormatif kapitalist düzenin onay vermediği, tabu olarak gördüğü ve gösterdiği bu ilişkinin bir tarafında Flippo'nun eve getirdiği yaşlı Davide, bir tarafında da Davide'nin aklından hiç çıkaramadığı Simone vardır. Flippo, Davide'yi eve ilk getirdiğinde Giovanna bu duruma hiç memnun olmamıştır ama sonra bu yaşlı adam Giovanna'nın hayatı başka gözlerle görmesine ve tüm yaşamını yeniden gözden geçirmesine sebep olacaktır.

Davide için hayat her zaman, arzularını ve aşkını içine gömmek zorunda kaldığı, duygularına ve Simone'ye sahip çıkamadığı bir kara kutu olmuştur. Simone'nin acı kaybı Davide'nin hayata farklı bir pencereden bakmasına ve geri

kalan ömrünü istediği gibi tabu ve baskılardan arınarak yaşamaya çalışmasına olanak sunmuştur.

Ferzan Özpetek filme Karşı Pencere ismini sadece Giovanna'nın karşı pencerede görüp arzuladığı Lorenzo sebebiyle değil, aynı zamanda hayata karşı pencereden bakabilmeyi başarmış Davide yüzünden koymuş olmalı. Davide, gençliğinde ses çıkarmaktan korktuğu düzenin karşına eninde sonunda da olsa geçmeyi başarmış, özgür ve cesur bir bireydir.

Yönetmen diğer filmlerinde de olduğu gibi bu queer ilişkiyi yalın ve doğal bir akışta haz ve aşk ilkelerinin omuzlarında yükseltmiştir. Toplumsal tabu ve baskıların bireyleri istedikleri gibi yaşamaktan alıkoyduğu vurgusunu da ustalıkla yapan yönetmen, sistemin tüm arzu ve tutkuları denetlemek için birçok yöntem başvurduğunu filme ince ince yerleştirmiştir. Heteronormatif kapitalist düzene göre sadece queer arzu değil hetero arzu da denetlenmesi ve hatta dizginlenmesi gereken bir şeydir. Örneğin Davide ve Simone'nin birbirlerine karşı arzu duyması son derece yanlış bir şeyken, Giovanna ve Lorenzo'nun arasında yaşanacaklar da en az o kadar yanlıştır. Bir queer arzu kadar hetero arzu da tehlikelidir hatta arzunun kendisi büyük bir sorundur. Evlilik kurumunun içindeki tutku bile üremeye hizmet etmediğinde son derece gereksiz görülmektedir. Giovanna evli bir kadındır ve sadece kocasıyla yaşayacağı bir cinsel münasebet düzenin görmezden geleceği bir durumdur oysaki Giovanna evli olmadığı birine karşı arzu duymaktadır ve buna düzen tabi ki müdahale edecektir.

Davide, Simone'ye karşı hissettiklerini özgürce yaşayamamanın derin pişmanlığını hissetmekte ve bu sebeple büyük bir üzüntü duymaktadır. Giovanna da benzer bir durumla savaştıkça, evli bir kadın olduğu için Lorenzo'ya karşı hissettiklerini dizginlemek mecburiyetinde kalmaktadır. Giovanna iki çocuk annesi bir kadın olarak toplum ve düzen baskısını üzerinde hissederken, Davide buna aldırmandan yaşamadığı için acılıdır. Yolun başındaki genç bir kadın ile yolun sonundaki yaşlı bir adam yönetmen tarafından seyirciye sunulmuştur. Biri queer biri hetero olan bu bireylerin hissettiği baskının aynı olduğunu ifade etmeye çalışan yönetmen, aslında sistemin tek derdinin queer arzu ile ilgili olmadığını anlatmaktadır. Giovanna, Davide gibi arzularını dizginlediği ve baskı altında tutmaya çalıştığı için çok mutsuz ve umutsuzdur.

Giovanna hayatın kendisini mecbur bıraktığı her şey yüzünden mutsuz ve umutsuzdur. Tavuk çiftliğindeki işine her gün gidiyor olmak, istemediği halde sırf ailesine destek olmak için orada çalışmak onu çok üzmektedir. İçinde bulunduğu bu duygusal çöküş onu başka arayışlara doğru sürüklemektedir. Karşı apartmanda oturan ve pencereden sürekli olarak seyrettiği, gözetlediği bir adamla olma hayali onu mutlu eden ve rahatlatan tek şeydir. Giovanna'nın bireysel mutsuzluğu üzerinden yönetmen seyirciye “Zorunluluklar, baskılar ve düzen hepimizi mutsuz edebilir.” demek istemektedir. Filmi seyreden her bireye yaşamı sorgulama fırsatı sunmaktadır.

Giovanna, sürekli kendinden ödün vererek sürdürmeye devam ettiği evliliğiyle de Davide ile tanıştıktan sonra yüzleşir. Davide sayesinde “Kendinden vazgeçmeden başkasıyla var olmak” fikriyle tanışan Giovanna, kendisini özgürleştirecek bir ilişkinin peşinde olmayı hayal etmektedir.

İnsanların çoğu, başkasıyla var olurken kendisinden geçer ya da birlikte var olacağı insanın kendinden geçmesini talep eder. Bu başlı başına bir mutsuzluk kaynağıdır, sevgi gibi sevinçli bir duygu şantaja dönüşebilir (Baker, 2009: 77).

Filmde evlilik görsel olarak yemek masası ile temsil edilmektedir. Yönetmenin diğer filmlerinde de görebileceğimiz gibi, yemek masası, yemek yapmak, masanın etrafında olmak, sofrayı kurmak evlilik düzenini anlatmak için kullandığı görsel öğelerdir. Hamam ve Cahil Periler filmlerinde yemek masasının etrafındaki kalabalık ve şenlik dostluğu ve paylaşımı temsil ederken, Karşı Pencere filminde Giovanna'nın mutfakta, boş yemek masasında tek başına oturması, evliliğinin de tek kişilik olduğunu göstermektedir. Mutfak, Giovanna'nın iş dışındaki zamanının neredeyse tamamını geçirdiği, zaman zaman eline sigarasını alarak dalıp gittiği, hayatını, evliliğini sorguladığı bir mekândır. Mutfak masası film boyunca, düşünceli, dalgın, yalnız ve mutsuz kadını imgelemek amacıyla kullanılmıştır.

Yatak ise filmde sıklıkla göreceğimiz evlilik düzenini temsil eden öğelerden bir başkasıdır. Sevişmenin evliliğin gerekliliği olarak sürdürüldüğü, kadının kocasını arzulamadığı halde onunla evliliğin devamlılığı için beraber olduğu bir yerdir. Flippo evde yalnızca tek gece uyuyabildiği bir iş vardiyasında çalışmaktadır ve o tek gece bile Giovanna için çok zordur. Kocasıyla isteyerek beraber olmuyor olması bu çiftin evliliği hakkında da fikir sahibi olmamıza yardımcı olmaktadır.

Giovanna için evliliğinden uzaklaşma, evliliği sonlandırma ihtimali söz konusu bile olmamasına rağmen, karşı pencerede sürekli olarak izlediği komşusu Lorenzo'nun yaşamını, evde neler yaptığını takip etmeye başlamak kaçınılmaz olmuştur. Lorenzo'nun yaşamına olan merakı onu farklı duyguların kıyısına sürüklemiştir. Lorenzo'yu akıl almaz bir biçimde arzulama başlayan Giovanna için bu duygu son derece sıra dışı ve bambaşkadır. Hiç tanımadığı, bilmediği, dokunmadığı bir adama karşı bu kadar tutkulu olmak karakterine de aykırıdır. Bu büyük arzunun, tutkunun şiddetiyle baş etmeye çalışmak günden güne zorlaşmaktadır. Acaba evini, çocuklarını, eşini ve alıştığı yaşamını başka bir adam için geride bırakabilmeyi göze alabilecek midir? Bunu düşünmeye başladığını fark eder.

Davide'nin hayatına girmesi Giovanna'yı daha özgür ve tutkulu yapmıştır çünkü hiç tanımadığı bu yaşlı adamın hayatı ile kendi hayatını özdeşleştirmeye ve Davide'nin cesaretinden etkilenmeye başlamıştır. Davide geçmişte yaşayamadıkları yüzünden kendine kızgındır ve artık cesurdur. Daha önce korktuğu ve çekindiği için özgürce yaşayamadığı aşkı artık onu özgürleştirmiştir. Giovanna'da bu özgür adamın rüzgârına kapılmıştır. Davide'ye göre Giovanna tercih yapabilecek, içindeki tutkuyu yaşayabilecek gençliğe ve zaman sahiptir. Bunu Giovanna ile paylaşmakta bir sakınca görmez. Davide film boyunca Giovanna'yı düzene başkaldırması ve onu kabul etmemesi için teşvik edecek hatta cesaretlendirecektir. Yine Giovanna Davide sayesinde içinde yaşadığı gerçek tutku ve arzuyla yüzleşecek ve yaşama dair isteklerini, beklentilerini gözden geçirecektir. Giovanna aslında hem evliliği hem de eşinden beklediklerini göremediği için hayal kırıklığı yaşamaktadır.

Aslında Karşı Pencere'de gördüğümüz Davide ve Giovanna yaklaşması filmde queer teorisinin izleri olmasa farklı yorumlanabilirdi. Bu ikilinin arasında gerçekleşen diyaloglar ve yeni paylaşımlar başka türlü okunabilirdi. Filmde heyecan yaratan bir aşk hikâyesi olarak değerlendirilebilirlerdi ancak Özpetek Davide'yi filmde birçok duyguyu harekete geçirecek tetikleyici karakter olarak kullanmıştır. Davide hem Yahudi, hem savaş mağduru hem de queer bir birey olarak toplumun sapkın etiketini yıllarca üzerinde taşımış ama güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişim ve dönüşümün gerekliliğine inanan ve en azından artık öyle yaşamaya çalışan bu yaşlı adam filmdeki karakterlere olduğu kadar seyircilere de

ilham vermektedir. Bu temsil kuşkusuz Özpetek sinemasını yönetmen sinemasına dönüştüren önemli bir detaydır.

Davide Giovanna'yı sadece tutkuları ile yüzleştirmekle kalmaz aynı zamanda mutsuz olduğu işine bir alternatif de sunarak, çalışırken de mutlu olunabileceğini gösterir. Giovanna bu usta pasta şefinden birçok şey öğrenir ve profesyonel anlamda pastacı olmak istediğini yine Davide sayesinde keşfeder. Giovanna pasta yaparak, sadece ailesini doyurmanın dışında bir eyleme imza atar ve bu imza aslında arzu ile atıldığı için sistemin dayatmalarına karşı gelmenin de bir yoludur çünkü bireysel tutkuya ve isteğe hizmet etmektedir, toplum yararını gözetmez. Giovanna tavuk çiftliğindeki muhasebecilik işinden istifa ederek parasız kalma ihtimaline rağmen bir pastanede çıkar olarak çalışmaya başlar yani arzularının peşinden gitmeye karar verir.

Emine, Giovanna'nın fabrikadan iş arkadaşı aynı zamanda da komşusudur ve aynı Davide gibi o da Giovanna'ya arzularının peşinden gitmesini ve dilediği gibi yaşamasını öğütler. Emine Giovanna'nın kendisine bile itiraf etmekten çekindiği duyguları ile barışmasını, onlarla yüzleşmesini sağlar. Bu yüzleşme sayesinde Giovanna, eşine yeni adımlar atmaya karar verdiğini ve destek beklediğini söyleme cesaretini bulmuştur. Öncelikle ailesine işini değiştirmek istediğini açıklayan Giovanna, büyük bir dönüşüm geçirerek, hayatında radikal değişiklikler yapmaya karar vermiştir. Davide ile tanışmaya kadar mutsuzluğunun farkına bile varamayan bu kadın için artık hiç bir şey eskisi gibi olmayacaktır.

Lorenzo'yu izler, düşler ve ona dair hayaller kurarak bir tür tatmin yaşamaya başlar ama artık uzaktan uzağa bir pencere arkasından sadece seyirci olmak istememektedir yani yetinmek istememektedir.

Lorenzo şehirden ayrılacakken, Giovanna koşarak onun peşinden gider. Belki ona yetişemez ama bu adım son derece önemlidir. Her türlü toplumsal baskıya ve kuşkularına rağmen Giovanna, ailesini, evini ve yaşamını bir kenara bırakarak tutkularının peşinden gitmeye karar vermiştir. Yani evinden çıkması kabuğundan çıkması anlamına gelmektedir ve çok semboliktir. Hiç tanımadığı bir adam için evinden ayrılarak bilemediği bir geleceğe doğru heyecanla koşmuştur, sistemin zincirini kırmıştır.

Yönetmen, kapitalist heteronormatif sistemin geleneksel kurumu olan evliliğe alternatif olarak, bireye kendi arzularını gerçekleştirmek ve kendisini mutlu etmek için yaşamak önerisini sunmuştur.

Giovanna Lorenzo'nun evine giderek, tutkularının önündeki engelleri, duvarları yıkar. Davide Giovanna'ya mutlu olabilmek için sadece arzulamanın yeterli olmayacağını, o arzuları hayata geçirebilecek cesarete de sahip olmanın gerektiğini hatırlatmaktadır. Her gün kendi evinden seyrettiği bir evin içinde olmak ve oradan kendi evini gözetlemek Giovanna'yı bambaşka duyguların içine sürükler. Lorenzo'nun evinden kendi evine attığı bu bakış aslında kendi hayatına dışardan bakması anlamına gelmektedir. Lorenzo ile olma fikrinden tamamen uzaklaşan Giovanna, Lorenzo'nun evine girerek tutkularını hayal düzeyinde bile olsa yaşama olanağı bulmuştur.

Giovanna mutfakta kurabiye yaparken ciddi bir kararlılıkla mutfak önlüğünü çıkarır ve Lorenzo'ya yetişmek için onun arkasından koşar. Bu son derece semboliktir. Çocuklar için pişirdiği kurabiyeler evliliğini ve alıştığı yaşamını temsil ederken, istediği adama doğru koşması da tutkularının peşinden gidiyor olduğunun bir göstergesidir.

Diğer filmlerinde olduğu gibi Karşı Pencere filminde de yönetmenin kurguladığı yeni haz düzeni kırmızı renkteyken, eski düzen mavi ve koyu renklerle ifade edilir. Lorenzo ve Giovanna'nın barda karşılaştığı sahnede Lorenzo kırmızı ışıkla aydınlatılmıştır çünkü Lorenzo arzu temsilidir. Giovanna ve Flippo'nun tutkularından arınmış evleri ise soğuk renklerle aydınlatılmıştır.

Giovanna Davide ile birlikte büyük bir aşkla pasta yapar, aslında içinde yükselişte olan bir adama karşı duyduğu tutkuyu başka bir tutku alanına yönlendirmiştir. Giovanna aslında kendini ve içinde yeni yeni filizlenen tutkusunu yatıştırmaya çalışmaktadır.

Giovanna, Lorenzo'nun evine gittiğinde anlayacaktır ki onunla fiziksel olarak bir yakınlık kurmaya ihtiyaç duymamaktadır. Giovanna gerçekten değişmiştir. Tutku ne demek öğrenmiştir. İşini değiştirmiş ve hayata başka bir gözle bakmaya başlamıştır zaten Lorenzo'ya ilgi duyması sebebiyle tek eşli sistem dayatması evlilik kurumuna başkaldırmıştır.

Filmin sonunda, Giovanna eşi dışındaki bir adamın içinde yarattığı duygular sayesinde mutluluğu yakaladığını fark eder. Yaşadığı radikal dönüşümler sebebiyle zaten evliliği de eskisi gibi sürmeyecektir. Eski aile düzenine dönmeyeceği ve ailesinde de bir şeylerin değişeceği mutlakdır.

Giovanna duvarlarını yıkmış kafesinden kaçmıştır. Buna bir ihtimal, bir hayal sebep olmuştur ve elbette ki queer olmanın ne demek olduğunu iliklerine kadar ömrü boyunca yaşamış Davide'nin etkisi ve Emine'nin cesur yönlendirmeleri de göz önünde bulundurulmaktadır.

Giovanna tutku dolu olduğu yeni işiyle öyle mutludur ki, ondaki bu değişim ailesini de olumlu bir biçimde etkilemiştir. Flippo artık başka bir adam olmak için adımlar atar, iş yerinde gündüz vardiyasına geçer, geceleri evde olacağı için eşine daha çok vakit ayırabilecektir. Flippo yine sistemin getirdiği bazı zorunluluklar sebebiyle sadece çalışıp evi geçindirmeye odaklandığı için çocukların bakımını Giovanna üstlenmek zorunda kalmıştır. Bu toplumsal cinsiyet kalıplarının erkek ve kadını biçimlendirdiğinin de önemli bir kanıtıdır. Eşinin tutkularının peşinden gitmesi Flippo'nun da gözlerini açmıştır.

Filmin kapanış sekansında Giovanna'nın yüzünde gördüğümüz gülümseme, kelimelerden çok daha fazlasını anlatmaktadır. Bazı görseller aklımıza sevgiyi ve bağı getirmektedir. Bizi mutlu eden her şey aklımızın perdesine bir görselle kazınmıştır ve zaman zaman o görsel gözlerimizin önüne düşer. Giovanna da o görseli anımsar.

Karşı Pencere filmi yönetmenin en ilgi çeken en çok konuşulan filmlerinden biri olmuştur. Queer teori açısından da son derece önemli olan bu filmde tutkuların peşinden gitmenin önemi ve yaşamın çok hızlı geçtiği gerçeği vurgulanmıştır.

Geçmişte bırakamadığı ve yaşayamadığı için çok üzgün olduğu bir aşkın biçimlendirdiği yaşlı bir adam filmin merkezinde yer almıştır ve bu queer birey filmdeki karakterleri aydınlatmış onlara cesaret saçmıştır.

“Maddi olarak ne kadar güçlü olursa olsun tutkularına sırtını dönen herkes mutsuzluk içinde kıvrılır ve zaman yaralara iyi gelmez” temasının etrafında dönen bu filmde yönetmen, bir kere daha queer teorinin ayak izlerini takip etmiş ama onu yumuşacık bir dille filmin içeriğine yerleştirmiştir. Özpetek, göz yormayan, keyifli

görsellerin ve yalın anlatımların yer aldığı sahneler ile tutkunun ne demek olduğunu unutan herkese de ümit vermiştir.

3.2.4. Bir Ömür Yetmez Filmi

Bir Ömür Yetmez filmi, kırklı yaşların üzerinde bir grup arkadaşın birbirleriyle olan ilişkilerini, sevgilerini, dostluklarını ve acılarını konu almaktadır. Uzun zamandır birbirlerinin hayatında olan bu kalabalık grubun içinde çiftler de vardır ve onların arasındaki huzursuzluk tüm grubu etkisi altına almaktadır. Özel hayatlarında yaşadıkları problemler ve sakladıkları sırlar sebebiyle bazılarının hayatı değişecektir. Dışardan her şeyin yolunda olduğunu düşündürten bu grupta yer alan bireylerin ayrı ayrı pek çok sorunu bulunmaktadır. Grubun en sevgi dolu üyesi Lorenzo'nun beklenmedik ölümü, Lorenzo'nun sevgilisi Davide başta olmak üzere tüm grubu derinden etkiler, sarsar. Bu kayıp, gruptaki herkesin kendi hayatını sorgulamasına, sır ve sıkıntılarla yüzleşmesine sebep olacaktır.

3.2.4.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	SATURNO CONTRO
Yapım Yılı	2007
Ülke	İtalya
Tür	Dram
Dil	İtalyanca
Süre	110 dk
Görüntü Yönetmeni	Gianflippo Corticelli
Yapımcı	Gianni Romoli, Tilde Corsi
Senaryo	Ferzan Özpetek, Gianni Romoli
Oyuncular	Pierfrancesco Favino, Margherita Buy, Luca Argentero, Stefano Accorsi, Isabella Ferrari, Serra Yılmaz, Ambra Angiolini, Milena Vukotic, Filippo Timi, Michelangelo Tommaso, Ennio Fantastichini

Tablo 4

3.2.4.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Film; evlilik, aşk, dostluk, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, baştan çıkarma ve çıkma, kıskançlık, aldatma, ölüm gibi parametreler üzerinden değerlendirilmiştir.

Filmin mizansenini oluşturan unsurlar arasında ev, mutfak, yemek masası, sofa, kırmızı ve sıcak renkler, mavi soğuk ve koyu renkler vardır.

Ferzan Özpetek, Hamam, Cahil Periler ve Karşı Pencere’de olduğu gibi, Bir Ömür Yetmez filminde de, heteronormatif kapitalist sistemin eleştirisini evli bir çift üzerinden yapmaktadır. Angelica ve Antonio’nun evlilikleri sorunsuz gibi görünse de aslında çalkantıdadır. İdeal gibi gözükken bir evliliği yürütmeye çalışan Angelica ve Antonio’nun iki çocuğu vardır. Antonio evliliğini tehlikeye atarak, kendisi gibi evli olan başka bir kadınla ilişki yaşamaya başlar ve Angelica’yı aldatır. Uzun zamandır süren evliliklerin çoğunda görülebilecek sorunlar bu çifti de ele geçirmiştir. Angelica ve Antonio arasında iletişim kopuklukları yaşanmakta, Antonio evle ve çocuklarla ilgilenmemekte, bu konular hakkında da eşiyile konuşmayı reddetmektedir. Kızları Julia okuldan sık sık kaçıp devamsızlık yapmaktadır. Angelica bu konu hakkında Antonia’dan bir şeyler yapmasını bekler ama Antonio duruma kayıtsız kalmaya devam etmektedir.

Angelica çok başarılı bir psikologdur. Antonio’nun baba olarak çocuklara kurallar koyması gerektiğini savunmaktadır. Çocuklar babalarının koydukları kurallara uymadıklarında Angelica Antonio’yu destekleyecek ve onu koruyacaktır. Angelica toplumsal cinsiyet kurallarını benimseyen, ailede anne ve baba rollerinin bu kurallara uygun işlemesi gerektiğine inanan ve eşinin de buna göre hareket etmesini bekleyen bir kadındır. Film boyunca Angelica, kızına ne yaparsa yapsın sözünü dinletemeyecek, Julia ve küçük kardeşi arasındaki ilişkiyi düzenlemeye çalışsa da başarılı olamayacaktır. Angelica için bu durumun sebebi de Antonia ve onun sorumsuzluklarıdır.

Lorenzo’nun üvey annesi Minnie, ataerkil düzenin biçimlendirdiği geleneksel bir kadındır. Evlendikten sonra kuaförlük mesleğini bırakmış ve bir adamın karısı olmak dışında herhangi bir şey yapmak istememiş ve bu düşüncesini de açık açık dile getirmekten çekinmemiştir. Lorenzo’nun babası Vittorio, oğlunun queer olduğu gerçeğiyle yüzleşemediği için onu evden kovmuş ve iletişimini tamamen kesmiştir.

Bir Ömür Yetmez filmindeki evlilikler, mutlu, romantik, neşeli, ümitli ve istekli değil; sabit, durağan ve kontrollüdür.

Filmde sistemin normları dışında tutkulu aşk ilişkileri yaşayan bireylerin kırmızı ve parlak, sınırların içinde kalanların koyu ve karanlık renkte giysiler giyiyor olmaları dikkat çekmektedir.

İyi kalpli, sevdiklerine ve hayata sıkı sıkıya bağlı olan Lorenzo, bir akşam bütün arkadaşlarının yemek yemek için toplandığı, sevgilisi Davide ile beraber yaşadıkları evde, yemek masasında fenalaşır. Antonio o akşam, yemek başlamadan kısa bir süre önce, şampanya alma bahanesi ile sevgilisinin yanına gider. Aslında Antonio'nun bu gidişindeki amaç bu yasak ilişkinin bitmesi gerektiğini sevgilisine söylemektir ama konuşmayı tamamlayamaz bile. Sevgilisi ile tutkulu bir öpüşmenin tamamlamadığı bu konuşma ona bu ilişkinin kolay kolay bitemeyeceğini hatırlatır. Arkadaşlarının yanına döndüğünde yemek masasının üzerinde hiç dokunulmamış yemekleri görür, ev bomboştur ve cep telefonunda onlarca mesaj vardır. Lorenzo beyin kanaması geçirmiş ve hastaneye kaldırılmıştır. Antonio hemen hastaneye koşar.

Gerçek bir aile olan bu grubun her ferdi hastanede nöbetleşe Lorenzo'nun başında durmakta ve gelişmeleri yakından takip etmektedir. Angelica, Davide, Antonio, Lorenzo, Neval, Sergio, Roberto grubun eski üyeleri iken, Lorenzo'nun iş arkadaşı Roberta ve stajyer doktor ve öykü yazarı Paolo da gruba yeni dâhil olmuştur. Angelica ve Antonio, Roberto ve Neval, Davide ve Lorenzo çifttir. Birbirleriyle de çok yakın dost olan bu çiftlerin hayatlarındaki sırlar yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlayınca dengeler de değişecektir.

Birbirine görünmez bağlarla bağlı bu grupta, gönül ilişkileri son bulsa da dostluk ve arkadaşlık hep baki kaldığından bir arada kalmaya devam eden bu insanların hayatları Lorenzo'nun geçirdiği ani beyin kanaması sebebiyle geri dönülmez bir biçimde değişmeye başlamıştır. Lorenzo Davide ile beraberdir ama yine aynı grupta olan Sergio ile Davide geçmişte büyük bir aşk yaşamıştır. Aralarındaki aşk ilişkisi son bulsa da Sergio ve Davide biyolojik olmayan ailelerinin içinde kalmaya devam etmiş hatta Lorenzo ile yeni bir aşka yelken açan Davide'nin bu yeni beraberliğini Sergio gönülden desteklemiştir. Günümüzde yürütülmesi son derece zor olan bir ilişki şeklini benimseyen bu ailenin pek çok ferdi queerdir. Lorenzo, Davide, Sergio ve Paulo arasında film boyunca süregelen farklı ilişki biçimi filmdeki queer teori arayışlarına karşılık gelecektir.

Angelica ve Antonio'nun evlilikleri üzerinden sistem eleştirisi yapan yönetmen, evlilikleri sarsan gerçek sebebin ihanet olmayabileceğine, ikili ilişkilerin genelde iletişim engeline maruz kaldığı için tarafların birbirini anlamak çabasından uzaklaşabileceğine dikkat çekmektedir. Dolayısı ile seyirci Antonio'yu ahlaksız eş pozisyonuna yerleştirmek yerine evliliğin insanlar üzerindeki etkilerini tartışmak gerektiğine inanmaya başlar. Eşinin kendisini yine evli olan Laura ile aldattığını öğrenen Angelica, akli başında modern bir kadın olarak bu duruma en sertinden olmasa da bir reaksiyon göstermesi gerektiğinin farkındadır. Antonio hem arkadaşlarına hem de Angelica'ya itiraf ettiği bu ihanetin ailesi tarafından anlayışla karşılanmasını hatta bu yeni durum karşısında ortak hareket etmeleri gerektiğini düşünmektedir. Ancak Angelica'ya da bir süredir evliliğin yükü ağır gelmektedir. Antonio evden ayrılıp bir otele yerleşir.

Lorenzo hastaneye kaldırıldıktan kısa bir süre sonra hayatını kaybeder. Bu ölüm herkesi derinden yaralar ama kendi hayatlarında da öyle büyük dönüşümler yaşamaktadırlar ki bu tarifsiz üzüntü değişimlere zemin hazırlar.

Davide âşık olduğu adamı kaybetmiştir. Lorenzo'nun babası ve üvey annesi ile taptaze olan acısını bir kenara bırakıp, mecburi bir diyalog geliştirmek durumunda kalmıştır. Geleneksel olan baba, bu queer ilişkiyi anlamakta güçlük çekmekte ve bunu da açıkça ifade etmektedir. Davide sakin ve anlayışlı bir dille aralarındaki ilişkiyi anlatmaya çalışır. Lorenzo'nun yakılmak istemesi de biyolojik aile ve arkadaşları karşı karşıya getirir ancak Davide ve diğerlerinin Lorenzo'ya olan yakınlıkları katı kuralları olan babayı da yumuşatmıştır. Yönetmen filmde, queer bireylerin cinsel yönelimlerini biyolojik ailelerine açıklarken yaşadıkları zorluklardan ve reddedilme ihtimallerinden de bahsetmektedir. Lorenzo babası tarafından sırf bu sebeple ölüm gününe kadar reddedilmiştir.

Angelica işine ve çocuklarına tutunmaya çalışır ama hayatındaki yeni durumla baş edebilmek onun için de çok zordur. Davide'nin yanında kalmaya başlayan Antonio ile yeni ev arkadaşı Davide arasında sıklıkla ilişkiler, kayıplar, ihanet ve aşk hakkında hararetli konuşmalar geçmektedir. Angelica tarafından dışlanan Antonio arkadaşlarının da kendisinden uzaklaşacağı korkusunu yaşamaya başlar. Davide Lorenzo'nun acısını rahat rahat yaşamak istediği için Antonio'nun kendi hayatı hakkında konuşmayı sürdürmek istemesini bencillik olarak değerlendirir.

Sergio eski aşkı Davide için endişelenmekte ve ona ulaşmaya çalışmaktadır. Bu isteğin temelinde gerçek sevgi ve dostluk bağı yatmaktadır ama Davide sadece yalnız kalıp bu acı ile bütünleşmek istemektedir.

Lorenzo'nun ölümü esnasında babası Vittorio'nun "Yabancı mısınız?" sorusuna "Hayır Türküm." diye cevap veren Neval, bu grubun en enteresan, en çaçaron, en duyarlı ve en renkli karakteridir. Roberto ile evli olan Neval arkadaşlarının hayatı ile ilgili olan her detayı öğrenmeye çalışması ile ünlüdür. Roberto ise sakin mizaçlı hatta silik sayılabilecek (Neval'in yanında) bir polis memurudur. Neval Angelica'yı bu ihanet öyküsüne ve Antonia'ya karşı meraksız, duyarsız ve tepkisiz olmakla suçlamaktadır. Ona göre Angelica Antonio'nun yeni sevgilisi Laura'yı merak etmek mecburiyetindedir. Angelica ile bu konu hakkında tartışan Neval soluğu Laura'nın çiçekçi dükkânında alır ve kendini tanıtarak olup biteni öğrenir. Öğrendiklerini daha sonra Angelica'ya da anlatan Neval, gruba yeni dâhil olan Roberta ve Paulo hakkında da son derece sert eleştiriler yapmaktan geri durmaz.

Roberta, Lorenzo'nun iş arkadaşı olması dışında ona ve insanlığına hayran bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Spiritüeldir, hayalci ve romantik biri olduğunu düşündüren tavırlar sergilemektedir. Uyuşturucuya zaafı vardır ancak çok dürüştür. Astrolojiye meraklı olan Roberta birkaç kere Paulo ile yattığını da ulu orta itiraf eder ancak Paulo'nun queer olduğunu da yine Roberta'dan öğreniriz. Lorenzo'yu kaybettikten sonra belki de Davide'den sonra en büyük yokluk ve yoksunluk duygusu onu ziyaret etmektedir.

Paulo, Lorenzo'nun gruba dâhil ettiği, Davide'nin eserlerine ve Davide'ye büyük bir tutku ile hayran olan bir gençtir. Lorenzo'nun kaybından sonra Davide'ye yakın olmak istediğini ince ince hissettirdiği hevesinden anlayabiliriz.

Filmin önemli yüzleşme sahnelerinden biri, Angelica'nın Neval'in sözlerinden etkilenerken Antonio'nun kaldığı otele gitmesi ile başlar. Odaya çıkan Angelica, Laura ve Antonio'nun aynı odada kaldıklarını görür ama standart bir öfke tepkisi vermez. Bu durum karşısında Laura ve Antonio da nezaketi ellerinden bırakmazlar hatta Laura ve Angelica birbirlerine övgüler yağdırır. Yönetmen burada da standart kalıpları zorlamakta ve bildiğimiz olaylara bilmediğimiz bakış açıları getirmektedir. İhanet karşısında ihanete uğrayanların kendini kaybetmek zorunda olmadıklarını

vurgulamaktadır. İhanet de olası bir ihtimaldir ve illaki bağları sarsmak zorunda değildir.

Davide'nin ortaldan kaybolması herkesi telaşlandırır, Sergio Davide'nin yazlık evde olduğunu öğrenir ve Lorenzo'nun beyin kanaması geçirdiği günden sonra aynı masada yemek yemeğe fırsat bulamayan bu grup Davide'nin yanına gider. Amacı yalnız kalmak olan Davide arkadaşlarını gördüğüne memnun olmaz ama bunu da dile getirmez.

Angelica ve Neval yemek hazırlamak için mutfığa geçtiklerinde Neval yine Angelica'yı kışkırtır ve Laura'dan bahseder. Laura bile ailenin parçası olacak duruma gelmiştir.

Lorenzo'nun ölümüyle yıkılan Davide'nin yanına yazlık eve giden ve o acı olaydan sonra ilk defa bir araya gelerek konuşma ve dertleşme fırsatı bulan grup üyeleri, yine bir masanın etrafında toplanmıştır. Bu esnada Angelica herkesin ortasında Antonia'ya bir itirafta bulunur. İki yıl önce Belçikalı bir araştırmacı ile tanışan Angelica bu adamdan çok hoşlandığını ama adama bile bunu hissettirmedini söyler. Belçikalı bu adamdan çok etkilenen Angelica iki haftalığına onunla Belçika'ya gitmeyi bile düşünmüştür ama eşi ve çocukları olduğu ve onları kaybetmekten korktuğu için herhangi bir girişimde bulunmamıştır. Bu itiraf mükemmel olma takıntısı olan, tüm grubu olumlu ve sağlıklı yaşamaya teşvik etmek için sürekli çabalayan Angelica'nın da en az eşi Antonio kadar arzulu ve tutkulu biri olduğunu ortaya koymaktadır. Angelica'nın Antonia'dan farkı evliliğini riske atacak kadar cesur olmamasıdır. Mükemmel olmama fikrine tahammül gösteremediği için hep doğru şeyleri yapma zorunluluğu hisseden Angelica herkesin ortasında yaptığı bu itiraf konuşmasıyla aslında kendini eleştirmektedir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dayattığı rolleri kabullenen ve hayatını ona göre yaşayıp biçimlendiren Angelica evlilik düzenini bozmamak için gerektiği gibi davranmıştır. Antonio'nun kendisi gibi fedakâr olmadığını düşündükçe de içinde bastırıldığı duygular açığa çıkmakta ve Angelica isyan etmektedir. Eşinin kendisini aldatmasıyla fark eder ki, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranıp sistemin beklediği gibi yaşamak da aslında çok anlamlı değildir. Arzularının izini sürme konusunda cesur davranmadığı için küçük bir pişmanlık yaşadığını hem dostlarına hem eşine hem de seyirciye hissettirir.

Angelica aldatıldığını öğrenene kadar mutlu olmadığı bir evliliği sürdürmeye çalışmıştır. Heteronormatif kapitalist sistemin dayattığı hiçbir şeyi sorgulamayan Angelica'nın böyle davranması son derece doğaldır. Gayet iyi kazanan, toplumda saygınlık uyandıran bir mesleğe sahip, iki çocuğunun babası olan bir adamla sırf ilişkilerinde bazı sorunlar var diye evliliklerini sonlandırmak ona göre saçmalaktan öte bir şey değildir. Ancak aldatılması ona toplum standartlarına son derece uygun olan evliliği hakkında gerçekçi bir değerlendirme yapma olanağı sunar.

Aşkın ebediyeti başka bir ifade ile sürdürebilirliği, ten temasının yok olduğu, sosyal dayatmaların etkisinin hissedildiği evliliklerde söz konusu bile değildir, böyle evlilikler başka dinamiklerin üzerinde rasyonel bir şekilde yükselmektedir (Kierkegaard, 2009: 30).

Evliliğin özünü aşk oluşturmaldır, içinde aşk olmayan bir evlilik çıkarılara dayalı bir iş anlaşmasına benzer ancak gerçek aşk temelinde ne olursa olsun edebi niteliği taşımaktadır (Kierkegaard, 2009: 33). Edebi niteliği taşımayan evlilikler anlaşmalı evlilik ve uygunluk evliliği olarak tanımlanmaktadır.

Angelica'nın aldatıldığını öğrendiği ilk anlarda tepkisiz kalmasının nedeni ne yapacağını nasıl davranacağını kestiremiyor olmasından kaynaklanmaktadır çünkü sistemin etrafını sardığı kalıplara o kadar alışmıştır ki o duvarların dışında nasıl bir hayat var onu bile merak etmemektedir. Oysaki aldatılmanın çok sık görüldüğü Orta Şark coğrafyasını iyi bilen Neval, bu üçlünün arasında köprü görevi görme arzusuna engel olamamıştır, olayın bir tarafı olmamasına rağmen tarafların bu kadar tepkisiz ve sakin kalması onu bu göreve hevesli hale getirmiştir. Önce Laura'ya gider, ondan bir aşk itirafı alır, arkasından Angelica'ya gelir aldatılması hakkındaki duygularını öğrenmeye çalışır ve her iki kadına da açıkça fikrini söylemekten çekinmez.

Queer teorinin desteklediği ve kucakladığı bir durumla filmde karşı karşıya kalırız. Standart hikâyelerdeki gibi kadın kocasından şüphelenerek onu takip edip aldatma vukuatını ortaya çıkarmaz. Antonio yakalanmayı beklemeden karısına gerçekleri anlatır, Laura da ilişkisine sahip çıkıp, sonuçlarına katlanma konusunda olgun bir tavır sergiler. Angelica standart bir tavır sergilemenin ötesinde bu durumu üç kişinin yaşadığını özümseyerek hareket eder. Eski aşk yerini yeni bir aşka bırakır, korku ve baskı duygusu ile yüz göz olmadan farklı bir düzeyde yaşanacak yeni bir

ilişki ihtimali ortaya çıkmıştır. Sistem içinde evli bir erkeğin karısını aldatması çok sık görülen bir durum olsa da, itiraf pek sık karşımıza çıkmamaktadır.

Bir Ömür Yetmez filminde de tıpkı Cahil Periler’de olduğu gibi, birbirine güçlü bağlarla bağlı bir grup insanın oluşturduğu ve biyolojik olmayan bir aile karşımıza çıkmaktadır. Özpetek, hayatlarını toplumsal normlara göre düzenlemeyen ve bunun sonuçlarını göze alan, tutkularını özgürce yaşayan ve birbirlerine her konuda destek olan insanlarla bizleri tanıştırmaktadır.

Özpetek, Cahil Periler’de Michele ve queer arkadaşlarıyla; Bir Ömür Yetmez’de de Davide ve queer arkadaşlarıyla, queer yaşam tarzını heteronormatif kapitalist düzene alternatif olarak resmediyor. Sistem tarafından dayatılan kalıpların dışında yaşamının mümkün olduğunu vurguluyor.

Filmde yan karakterler üzerinden de sorgulanan cinsel kimlikler, olması gerekenden olana doğru evrilmektedir. Filmdeki queer bireyler filmin temel meselelerinden birine de dikkat çekmektedir. Queer teori kategorize etmez, etiketlerden, sıradanlıktan ve yaftalamaktan hoşlanmaz. Queer teoriye göre, arzu, hisler ve heyecan bireyler için önemli olmalıdır. Özpetek, arzuların sorgulanmadan özgürce yaşanması gerektiğini filmleri üzerinden vurgulamaktadır. Cahil Periler’de Michele’nin, Bir Ömür Yetmez’de de Davide’nin evleri, farklı yaşam tarzlarını benimseyen queerleri içine almaktadır. Birbirinden farklı mesleklere sahip, farklı cinsel yönelimleri olan insanların bir araya gelerek kendilerini ve fikirlerini özgürce dile getirdikleri bir topluluk oluşturmaları son derece önemlidir.

Lorenzo’nun ani ölümü, bu grubu oluşturan insanları arzularıyla yüzleşen kişiler haline dönüştürmüştü ve yaşamak istedikleri her şeyin izinden yürümeleri gerektiğine onları ikna etmiştir. Antonio eşini aldatmanın verdiği ağır suçluluk duygusuyla boğuşurken bu kayıp sonrasında, Laura’dan ayrılmaktan vazgeçmiştir çünkü tutkuyu bulduğu beden Laura’nın bedenidir.

Hayatın kısa olduğunu, ancak bir ömrün bile aşka ve dostluğa yetmeyeceğini ince detaylarla ortaya koyan Ferzan Özpetek, mutlu olmak için cesur adımlar atılması gerektiğini vurgulamaktadır. Düzenin dayattığı mecburi yaşam şekillerine alternatifler sunan yönetmen, bu filminde de queer teorisinin kucak açtığı kavramlara yer vermiştir.

Filmin final sahnesi son derece sembolik unsurlardan oluşmaktadır. Davide'nin evinin bahçesindeki bir masa, kısa sürede pek çok olay yaşamış, değişmiş ve dönüşmüş bu grubu etrafında toplar. Bu bir masa tenisi masasıdır ve oyun oynama hali yaşamın içinde kalmayı temsil etmektedir. Grubun her bireyi sırayla eline raketi alır ve acı tebessümler yerini içten kahkahalara bırakır. Arkadaşlık, içtenlik ve dürüstlük büyük travmalara yol açabilecek ölüm gibi bir yıkımın bile üstesinden gelebilmektedir. Masa tenisi masası, tıpkı yemek sofrası gibi değişken ve akışkan arzu düzeninin temsil edildiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı cinsel yönelimlere sahip queer ve hetero bireyler bir arada oyun oynayarak toplum kalıplarının yerle bir edilebileceğini ortaya koymaktadır. Mutlu olmak için kalıplara ve normlara ihtiyaç yoktur.

3.2.5. Serseri Mayınlar Filmi

İtalya'nın güneyinde yaşayan, büyük bir makarna fabrikasına sahip, geleneklerine bağlı ve oldukça varlıklı bir ailenin iki erkek bir kız çocukları vardır. Tomasso ailenin en küçük ve belki de en sevilen evladı, Roma'da üniversiteyi okumuş ve ailesinin yanına Lecce'ye dönmüştür. Aslında bu dönüş bir takım gerçekleri açıklamak amacıyla tasarlanmış olsa da Tomasso için işler hiç de düşündüğü gibi gitmeyecektir. Tomasso, ailesinin sandığı gibi işletme okumamıştır, edebiyat bölümünden mezun olmuştur ve ailesine cinsel yönelimi hakkında da uzunca bir zamandır yalan söylemektedir. Eve döndüğü gece ağabeyi Antonio'ya edebiyat okuduğunu, aile işini yapmak istemediğini ve eşcinsel olduğunu itiraf eder. Tomasso, ailesine de bu gerçekleri bir an evvel açıkladıktan sonra, evlatlıktan reddedilmeyi bile göze alarak, Roma'ya dönme planları yaparken, Antonio ondan çok daha önce davranıp, iş ortakları ile beraber yemek yedikleri bir anda herkesin içinde eşcinsel olduğunu açıklar. Geleneksel kalıplara sıkı sıkıya bağlı babaları bu açıklamadan sonra masada fenalaşır ve Antonio'yu evden kovar. Hem Tomasso hem de diğer aile üyeleri hatta iş ortakları için o geceden sonra her şey bambaşka bir hale bürünecektir.

3.2.5.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	MİNE VAGANTİ
Yapım Yılı	2010
Ülke	İtalya
Tür	Dram, Komedi
Dil	İtalyanca
Süre	110 dk
Görüntü Yönetmeni	Maurizio Calvesi
Yapımcı	Domenico Procacci
Senaryo	Ferzan Özpetek, Ivan Cotroneo
Oyuncular	Riccardo Scamarcio, Alessandro Preziosi, Nicole Grimaudo Lunetta Savino, Ennio Fantastichini, Ilaria Occhini, Elena Sofia Ricci, Bianca Nappi, Massimiliano Gallo, Daniele Pecci, Carolina Crescentini

Tablo 5

3.2.5.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Serseri Mayınlar filminde de diğer Ferzan Özpetek filmlerinde gördüğümüz bazı temel temalar dikkat çekmektedir. Aşk, dostluk, baştan çıkarma/çıkma, evlilik, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, eşcinsel olduğunu açıklamak (coming out), stigmatizasyon (damga, normal dışılık, kabul edilmezlik), hayal kurma/fantezi ve ölüm parametrelerin ön plana çıktığı Serseri Mayınlar filminde, mizansen unsurları olarak da, ev, mutfak, yemek masası, sofraya düzeni, kırmızı ve sıcak renkler, mavi ve soğuk renkler kullanılmıştır.

Tutkuların baskılandığı ve sessizce yaşandığı, sistemin normlarının mutsuzluk doğurmasına rağmen eksiksiz uygulandığı bir aile üzerinden yönetmen bazı kavramların eleştirisini yapmaktadır.

Geleneksel bir baba figürü olan Vincenzo, Antonio'nun itirafından sonra büyük bir öfke nöbetine tutulmuştur. Oğlunun queer olması gerçeğini reddeden, ikna olmaya ve açıklamalar bulmaya çalışan Vincenzo, Antonio'dan, heteronormatif kapitalist sistemin önemli gereçlerinden ve göstergelerinden olan ev ve araba anahtarları ile kredi kartlarını bırakmasını istemiştir. Daha da ötesi, ailelerinin daha fazla zarar görmemesini gerekçe göstererek, sadece evi değil şehri de terk etmesini beyan etmiştir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kalıplar erkeklik olgusunu ve erkek olma durumunu da yakından ilgilendirmektedir. Bu rollerin mecburi yönlerinde yürümeyen bir erkek, kadınsı olmakla suçlanır ve toplumun dışında bırakılır. Bu öteleme hali toplumun en minik yapı taşı olan ailede başlar. Biyolojik olarak birbirini sevmekle yükümlü insanların bile kendi kanlarından, canlarından olan aile fertlerini ötekileştirebilmesi, toplumun farklılıklara ne kadar tahammülsüz olabileceğini ortaya koymaktadır.

Queer Antonio, 30 sene boyunca sessiz kalmaya mahkûm olmuştur. Toplumun dışına itilme korkusu, maddi olanakları ve eğitim seviyeleri ne olursa olsun her birey için ürkütücüdür. O masada babasını ve kalabalığı karşısına alırken aslında topluma karşı durmuştur. Geleneksel baskı normlarının dayatmalarına daha fazla dayanamayarak, ötekileştirilmeyi göze alıp itirafta bulunmuştur. Cinsel yönelimi yüzünden, 30 yıl boyunca gizlendiğini, çok sevdiği erkek arkadaşını toplumsal düzenin baskı ve dayatmaları nedeniyle kaybettiğini ve hayatı boyunca derin bir mutsuzluk içinde yaşadığını haykırarak ilan etmiştir.

Vincenzo'nun kardeşi Luciana, arzularını bastırarak yaşamaya çalışmaktan histerik nöbetler geçiren orta yaşlı bir kadına dönüşmüştür. Ailenin "Serseri Mayın" lakabını taktığı büyükanne aslında kocasının kardeşine âşıktır ve filmin açılış sahnesinden de anlaşılacağı üzere, evlenmeden önce de kayınbiraderi bu aşktan haberdardır. Kocasını ile evlenmemek için bir silahla canına kırmak isteyen gencecik bir kadının ölümüne âşık olduğu adam engel olmuş ve onu elleriyle erkek kardeşine yine aynı adam teslim etmiştir. Bu sıra dışı dünyalar güzeli kadın zamanla anlamıştır ki toplumun beklentilerini karşılamak için yaşamak ve kişisel arzu ve tutkuları görmezden gelmek insanı hiçbir zaman mutlu etmemektedir. Bu iki kadın düzene karşı gelmeye çabalasa da aslında sistemin ezilen temsili karakterleridir. Ortak paydaları ezilmek olan aile bireyleri birbirlerine destek olacaktır. Antonio ve Tomasso queer olduklarını açıkladıktan sonra onlara yine queer olmadıkları halde sadece hala ve büyükanne destek olacaktır çünkü bastırılan arzu ve isteklerini yaşayamayan bu kadınlar acı çekmenin ne demek olduğunu çok iyi bilmektedirler.

Vincenzo Antonio'nun queer olduğunu açıklamasından sonra kalp krizi geçirince Tomasso'nun gerçekleri söyleme planı da suya düşmüştür çünkü baba hetero olduğunu düşündüğü oğluna iyiden iyiye bel bağlamıştır. Tomasso artık

toplum baskısını üzerinde eskisinden çok daha yoğun bir biçimde hissetmektedir, babası ondan Antonio'nun boşalttığı koltuğu doldurarak işlerin başına geçmesini beklemektedir.

Babasının ortağının kızı olan Alba ile işleri devralan Tomasso arasında bir yakınlık doğmaya başlar. Alba son derece güzel ve akıllı bir genç kadındır. Tomasso ile ilk başlarda mecburi olarak gelişen ilişkileri sonradan keyifli bir arkadaşlığa dönüşür. Beraber alışveriş yaparlar, fabrika için yeni kararlar alırlar, yemek yerler ve sohbet ederler. Vincenzo bu yakınlıktan büyük memnuniyet duyar, Tomasso ve Alba'nın evlenip beraber fabrikanın başına geçmelerini ne kadar çok istediğini de Tomasso'yla açıkça konuşur. Vincenzo'ya göre kızı Napolili bir salakla evlenmiştir ve Antonio da artık onun için bir ölüden farksızdır. Geriye akli başında heteroseksüel olduğunu düşündüğü ve çok güvendiği biricik oğlu Tomasso kalmıştır ve elbette ki işleri devralması gereken kişi odur. Tomasso her geçen gün kendini daha da mutsuz hissettiği ama karşı koyamadığı bir akışın içine bırakmıştır. Oysaki bu olanlar yaşanmadan önce, asıl itirafçı o olacaktı ve bugüne kadar özgürce yaşayamadığı tutkularının peşinden giderek yepyeni bir hayata başlayacaktı.

Vincenzo için en büyük problem bugüne kadar sürdürdüğü geleneksel baba tavrını zedeleyen bu yeni havadis sonrası, aile olarak toplum içindeki saygınlıklarını kaybedecek olma ihtimalleridir. Bu sebeple oğlunun gey olduğu gerçeğinin aile içinde kalması gerektiğini düşünerek hetero olduğunu düşündüğü ve gurur duyduğu diğer oğlu ile sokaklarda boy göstermeye ve her şey normalmiş gibi davranmaya çalışmaktadır.

Anne Stefania ve hala Luciana, Antonio'nun itirafından sonra çekinerek de olsa dışarıya alışverişe çıkarlar. Stefania ile bir komşusu arasında bir gerilim yaşanır. Yeni evlenecek oğlu ile ne kadar gurur duyduğunu abartı hareketlerle gösteren komşu, Stefania'ya Antonio üzerinden yüklenmiştir. Stefania da altta kalmamak için komşusunun oğlunun evlenmek üzere olduğu kızın herkesle yatmaktan çekinmeyen hafifmeşrep biri olduğunu tuhaf benzetmelerle vurgulamaktan çekinmez. Stefania açıklama yaparak ve karşı atağa geçerek toplumsal sistemin geleneksel yapısına hizmet ettiğinin farkında değildir.

Vincenzo da, topluma karşı, oğlunu reddederek toplumun ondan beklediği görevini yerine getirmiştir, eğer geleneksel bir bakış açısı sergilemek yerine oğlunun

bu itirafından sonra ona kucak açsaydı toplum belki ona da sırtını dönebilirdi ve bu Vincenzo'nun kaldırabileceği bir yük değildir.

Ferzan Özpetek, ailelerin genelde çocuklarının queer olduklarını öğrendikten sonra içine girdikleri ruh halini eğlenceli bir bakış açısı ile seyirciye sunmuştur. Vincenzo ve Stefania, Antonio'nun gey olduğunu nasıl olup da anlayamadıklarını aralarında uzunca bir süre tartışmışlardır. Her ikisi de geyleyin kadınlar gibi davranıp giyindiklerini düşündüklerinden bir ihtimal de olsa oğullarının tedavisinin olduğu bir hastalığa yakalandığına inanmak istemektedirler. Yönetmen, eğlenceli unsurlar katarak anlattığı olaylar zinciri üzerinden aslında toplumdaki damgalamaları, stigmatı gözler önüne sermektedir. Stefania bir kanıt gereksinim duymaktadır, eski fotoğrafları, mektupları karıştırır. Oğullarını heteronormatif düzenin içinde olması gerektiği gibi yetiştirmişlerdir ve onlara göre bir erkek kadınlardan hoşlanmalıdır, aksi ihtimal mantık çerçevesinden taşmaktadır dolayısıyla bu duruma bir anlam veremezler.

Baba ve annenin söylediği her cümle aslında toplumun ağzından dökülmektedir ve queerlere olan önyargıları ve basmakalıp düşünceleri yansıtmaktadır. Tomasso, anne ve babasını ön yargılarını sorgulamaya teşvik etmeye çalışır, erkeklerle beraber olmak için kadın gibi davranmanın, öyle giyinmenin gerekli olmadığını söyler, queer olmanın ağabeyinin suçu olmadığını anlatır ancak ailesinin konuya bakış açısını değiştiremez. Filmde, queer bireylerin nelere maruz kaldığına, damgalamalara, cezalara tanık oluruz.

Özpetek, Serseri Mayınlar filminde, düzenin onaylamadığı ve görmezden geldiği queerliği yaşayan iki kardeş üzerinden sistem eleştirisi yapmaktadır. Filmde heteronormatif kapitalist sistemi, makarna fabrikasına sahip olan geleneksel aile temsil etmektedir. Tomasso ailesinden önce Antonia'ya gerçekleri anlattığında, Antonio onu hiçbir itirafta bulunmadan Roma'ya geri dönmesi konusunda ikna etmeye çalışmıştır ama Tomasso ailesi ile konuşmaya kararlıdır.

Antonio'yu belki de Tomasso'nun bu kararlı tavrı tetiklemiştir. Sevgilisi Michele ile her şeyi gün ışığında, korkmadan yaşamak istediğini ve bugüne kadar gizlenmiş olmanın kendisinde yarattığı tahribatı ailesi ile paylaşan Antonio, sevgilisini sırf iş yerindeki insanlar laf etmesin diye işten kovduğunu ama gizlice

görülebilmeleri için şehir dışında bir ev kiraladıklarını söyler. Michele ise onun varlığını yıllarca herkesten gizlediği için Antonio'yu terk etmiştir.

Kişinin bir vitrini vardır. İçerideki her ürün vitrine konulmayı hak etmez, performans sergilemek ve kendisini sahnelemek için bir vitrini olan insan gösterisini başkalarını tatmin etmek üzere kurgulamıştır (Goffman, 1959: 22). Kişi oynadığı role inanmamaya başlar, performansının diğer insanlar üzerinde yarattığı etkiye göre hareket etmektedir. Kişiler kendilerini “bu toplumun iyiliği için gerekli” diyerek kandırabilir. İki yüzü ve iki yaşamı olmaya başlayan insanlar toplumda sıklıkla görülmektedir.

Toplumsal baskılara maruz kalmadan yaşayabilmek için pek çok queer, “toplumun ve kendilerinin iyilikleri için” kişisel bir mücadele alanı yaratmaya çalışmaktadır. Yani kendilerine bir tür kişisel vitrin oluştururlar. Queerler sosyal bir ortama girdiklerinde, sosyal çevre ve şartlara en uygun şekilde davranmaya yönelik performans sergilemektedir. Görülmeyen bir izleyici kitlesi karşısında temkinli ve doğru davranmak mecburiyeti duymaktadırlar. Toplumdan sadece queer oldukları için dışlanmanın sonuçlarına katlanmak, ailelerinden, sevdiklerinden, işlerinden olmak, toplumsal statülerini kaybetmek onları endişelendirmektedir. Ancak vitrinleri ve sahne arkası yaşamları birbirine benzemeye başladıkça queerler kişisel özgürlüklerine kavuşmuş gibi hissetmektedirler. Filmde, karakterlerinin dışında yaşamaya zorlanan bireylerin içinde buldukları ruh halleri açıkça ortaya konmuştur.

Tomasso ağabeyinin itirafı üzerine, kendisini asla tercih etmediği bir yaşamın ortasında buluverir. Oysaki Roma'da bir yaşamı, bir erkek arkadaşı, dostları vardır. Bir roman yazmıştır ve yayın evleri ile görüşmektedir. Roma'ya geri dönmüyor olması, oradakilerin de dikkatinden kaçmamıştır. Erkek arkadaşı ve queer arkadaşları onu ziyarete geldiklerinde ailesi Tomasso'nun Roma'daki hayatı ile de tanışmış olur.

Özpetek, diğer filmlerinde olduğu gibi, Serseri Mayınlar'da da queer karakterleri toplum içinde belli bir saygınlığa sahip bireyler olarak resmetmiştir. Tomasso'nun erkek arkadaşı Marco tıp okumuştur, Davide bir avukattır. Tomasso'nun diğer queer arkadaşı da bir havayolunda kabin memuru olarak çalışmaktadır.

Vincenzo bu erkeklerin tamamı hakkında belki de çok güvendiği oğlu Tomasso'nun arkadaşı olduklarından çok olumlu şeyler düşünmüştür. Tanıştığı bu insanlar ona göre birer “erkek” tir. Hatta misafirler geldikten sonra alışveriş yapmak için bir pastaneye gider ve evdeki muhteşem erkekler için alışveriş yaptığını, o gece tüm şehirdeki kız babalarının dikkatli olmasını ve kızlarına sahip çıkmaları gerektiğini yoksa olacıklardan sorumlu olmayacağını belirtir.

Tomasso ve Antonio'nun ailesindeki her birey aslında heteronormatif kapitalist düzenin normlarıyla mücadele etmektedir. Vincenzo'nun bir metresi vardır ve onunla kuytu köşelerde buluşmakta, otel odalarında karısından habersiz yasak bir aşk ilişkisi yaşamaktadır. Luciana gençken ailesinin onaylamadığı bir müzisyene âşık olmuş, adamla kaçmış ve bir sabah uyandığında adamın, cebinde ne var ne yoksa çaldığını, mücevherlerini yürüttüğünü fark ederek büyük bir yıkım yaşamıştır. Mecburen kaçtığı eve geri dönmüş ve sistemin içine hapsolmuştur. Bu durumu kabullenmek istemediği için açık saçık kıyafetler giyerek evde dolaşır, bazı geceler eve penceresinden aldığı adamlarla one night stand birliktelikler yaşar ama bunun sorumluluğunu da almaktan çekindiği için, ev halkına yakalanma korkusu ile “hırsız var” diye bağırarak yaşadığı anlık zevkleri kamufle etmeye çalışır. Büyükanne zaten sevmediği, âşık olmadığı bir adamla evlenmiştir. Kocasının kardeşine deli gibi âşıktır ve gerçek aşkıyla yıllarca burun buruna yaşamak zorunda kalmıştır. Her gece hayalinde gerçek aşkı ile uyumuştur ama yanında yatan adam başkasıdır.

Özpetek, diğer filmlerinde olduğu gibi Serseri Mayınlar'da da heteronormatif kapitalist düzenin karşısına başka bir arzu alanını alternatif olarak sunmaktadır. Tomasso ve Antonio, yıllarca sistemin baskısı altında yaşamak zorunda kalmış olsalar da en sonunda mutlu olabilecekleri bir hayat tarzını tercih etmişlerdir. Büyükanneleri, hayatı boyunca sevdiği adama kavuşamamanın ıstırabını yaşamamanın kendisine verdiği dersle, torunlarına önemli öğütler vermiştir. Tomasso ve Antonia'ya başkalarının onlara layık gördüğü yaşam biçimlerine ve söylenenlere göre yaşamak yerine, kendilerini özgürce ifade edebilecekleri biçimde yaşamaları gerektiğini söyler. Onların düzene karşı direnişlerinde hep yanlarında olmuştur.

Büyükanne sevdiği adamla değil de onun kardeşi ile evlenmek üzere olduğu için gençken canına kıymaya çalışmıştır. Hayatını sevmediği bir adamla geçirmiş olan bu kadın, pişmanlığı iliklerine kadar hissetmektedir. Şeker hastası olan

büyükanne, zaman zaman kurabiyeler yemekte ve sağlığına dikkat etmeye ara vermektedir. Bu davranışı ile düzene karşı hareket ettiğini söylemek mümkündür. Tomasso'nun onunla gerçekleri paylaşması sonrası, güzelce giyinip makyaj yaparak, sevdiği her tatlıdan sipariş edip kendisine şahane bir son hazırlar. Bu son tutku doludur hatta yaşlı kadın bir çeşit kutlama yapmaktadır. Kendisini, âşık olduğu adamın da bulunduğu inandığı diğer dünyaya taşıyacak bir an planlamıştır. Tatlı yiyerek yaşamına son vermesi son derece ironik ve çarpıcıdır. Bu ölüm anı, yönetmen tarafından şenlikli bir müzik ve coşkulu bir mizansenle sunulmuştur. Büyükanne torunu Tomasso'nun aldığı kararları büyük bir sevinçle karşılamış ama vakti zamanında onun kadar cesur olamadığı için kendini içten içe suçlamıştır.

Aslında filmde yan karakter olarak karşımıza çıkan ve filme ismini veren Serseri Mayınlar'ın lideri olan büyükanne düzene karşı direnişi sembolize eden biridir. Serseri Mayınlar ifadesi, hiç kimsenin bulunmak istemediği yerlere yerleşmek, her şeyin dengesini bozup planları alt üst etmek ve ortalığı karıştırmak gibi eylemleri temsil etmektedir.

Toplumların cinsellikle ilgili belli normlarının olduğunu esprili bir dille dile getiren yönetmen, queer bireylerin toplum baskısına nasıl maruz kaldıklarını, bu ötekileştirmenin ailede başladığını bu filmle gözler önüne sermiştir. Queerler vitrinlerine olması gerekeni yerleştirmek konusunda profesyonel olmak mecburiyetinde kaldıkları için hayatları gerçeğe oyun arasında sürüp gider. Cinsel kimlik ve yönelimlerini gizlemeyen queerler, toplumun geneli tarafından damgalanarak ötekileştirilirler ve bu durum onların hayatını cehenneme çevirebilir.

Büyükannenin cenaze sahnesi bir düğün sahnesini andırır. Büyükanne kalabalığın arasından genç ve güzel bir kadın olarak geçer gider. Yanında gerçek aşkı üzerinde gelinliği vardır. Bir tür kutlama ve kavuşma etkinliği olarak düzenlenen son sahne pek çok şey anlatmaktadır. Küs olan aile bireylerinin barışmasına vesile olan bu ölüm, kimseye hüznün vermez. Baba queer olan evlatlarını ve onların yeni yaşamlarını sevgiyle ve ilgiyle kucaklar. Bir araya gelmesi imkânsız gibi gözükken film karakterleri Sezen Aksu'nun eşsiz şarkısı Kutlama ile dans ederler. Filmin son sahnesinde ilgi çeken en önemli unsur, her karakterin, istediği arzu duyduğu başka bir karakterle dans ediyor olmasıdır. Hizmetçiler birbirleriyle, Marco Alba ile Tomasso'nun queer arkadaşı Tomasso'nun ablasının eşiyle. Son sahne ile Özpetek

seyirciye bir mesaj vermektedir. Hayatınızı kutlama tadında yaşayın, arzularınızın peşinden gidin, çünkü hayat çok kısa.

3.2.6. Şahane Misafir Filmi

Sicilyalı Pietro, kendi başına hayat mücadelesi veren, günün birinde ünlü olmayı hayal eden 28 yaşında bir kruvasan ustasıdır. Pietro son derece zengin bir hayal dünyasına sahiptir ve amacına ulaşabilmek için çığınca şeyler denemekte sakınca görmez. Roma'ya gelir, bir pastanede çalışmaya başlar, ev kiralar ve oyuncu olma hayalini gerçekleştirmek için adımlar atar. Reklam çekimlerinde rol alabilmek için seçmelere katılır. Bir taraftan da unutamadığı Massimo'nun peşine düşer, onu aramaya devam eder ve sürekli onu düşünür. Bu sıradan gibi görünen hayat Pietro için akıl almaz biçimde değişecektir. Taşındığı evde tuhaf olaylar olmaya başlamıştır ve Pietro'nun değişen davranışlarındaki gariplik etrafındaki insanların da dikkatini çekmeye başlar.

3.2.6.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	MAGNİFICA PRESENZA
Yapım Yılı	2012
Ülke	İtalya
Tür	Dram, Komedi
Dil	İtalyanca
Süre	105 dk
Görüntü Yönetmeni	Maurizio Calvesi
Yapımcı	Domenico Procacci
Senaryo	Ferzan Özpetek, Federica Pontremoli
Oyuncular	Andrea Bosca, Margherita Buy, Loredana Cannata, Giuseppe Fiorello, Elio Germano, Paola Minaccioni, Ambrogio Maestri, Anna Proclemer, Vittoria Puccini, Cem Yılmaz

Tablo 6

3.2.6.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Şahane Misafir filminde, evlilik, dostluk, kendi cinsel kimliğini kabullenme, baştan çıkarma/çıkma, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, hayal kurma/fantezi, oyunculuk, rüya ve yalnızlık parametreleri ön plandadır. Filmde mizansen unsurları olarak da karşımıza ev, yemek masası, kruvasan hamur açma masası, yatak, kırmızı ve sıcak renkler, mavi, koyu ve soğuk renkler çıkmaktadır.

Daha önce analiz ettiğimiz Özpetek filmlerinde ölüm, genellikle karakterleri tetikleyen, bir değişim ve dönüşüm süreci başlatan bir olgu iken Şahane Misafir filminde farklı bir şekilde ele alınmıştır. Şahane Misafir, fantastik unsurların mizahla yoğrularak anlatıldığı bir film olma niteliği taşıdığından, diğer Ferzan Özpetek filmlerinden ayrılmaktadır. Filmde yalnızlık ve bireysellik temaları da işlenmiştir.

Pietro içinde yaşadığı heteronormatif kapitalist sisteme uyum sağlamakta zorluk çekmektedir. Çevresindeki insanlardan ve akrabalarından kopuk bir biçimde yaşıyor olması, kendisine ait bir dünya kurmak için çabalaması bu uyumsuzluğu açıkça ortaya koymaktadır. Pietro sanki köksüz ve kimliksiz biri gibidir. Seyirci, Pietro'nun ailesi, yakınları, arkadaşları hakkında bir fikir sahibi olmaz. Pietro'nun uzaktan akrabası Maria ile ilişkisine de, filmde zaman zaman karşımıza çıkan Maria Pietro diyaloglarından tanık oluruz. Pietro yalnızdır. Yalnızlık en çok yanımızda birileri varken fark edilir ve Pietro'nun yalnızlığı da Maria ile yan yanayken daha çok göze değmektedir. Pietro Maria'ya ne zaman hayatı hakkında bir şeyler anlatmaya başlasa, aslında bu düzende kendisine bir yer bulma konusunda ne kadar başarısız ve isteksiz olduğu gün yüzüne çıkmaktadır.

Yönetmen Pietro'yu, heteronormatif düzene uyum sağlamakla uğraşmak yerine, sisteme alternatif bir yaşam şekli bulmaya çalışan ve bunun için de hayal gücünden yardım alan bir karakter olarak resmetmiştir.

Filmde genellikle tüm sahnelerde soğuk, mat ve karanlık renkler hâkimdir. Pietro gündüzleri ya oyuncu seçmelerine ya da kuzeni Maria ile buluşmaya gitmektedir. Bunun dışında evde, yalnız ve karanlıktadır. Kruvasan ustası olarak da gündüz değil gece çalışmaktadır. Kruvasan ise Pietro'nun yapmaktan zevk aldığı bir şey olduğu için, karanlık renklerin hâkim olduğu pastanede, sarı ve iştah açıcı görünümündedir. Bütün bu karanlık aslında Pietro'nun yalnızlığını vurgulamaktadır.

Pietro Roma'ya oyuncu olabilmek için taşınmıştır ve bu olgu film boyunca vurgulanmaktadır ancak kendi dönüşümüne sebep olacağına inandığı bu oyunculuk serüveni Pietro için son derece sancılı bir sürece ev sahipliği yapacaktır.

Pietro oyunculuk seçmelerine katıldığında ona neden oyuncu olmak istediğini sorarlar, o da oyunculuk mesleğinin dünyadaki en güzel meslek olduğunu, Roma'ya oyuncu olmak için geldiğini söyler. Babasının ancak ben öldükten sonra oyuncu olabilirsin dediğini de belirten Pietro'ya sonra ne olduğunu sorduklarında, babasının

öldüğünü ifade eder. Bu cevap aslında son derece önemlidir çünkü Pietro düzenin sembolü olarak gördüğü babasının ölümüyle kabuğundan sıyrıldığını ve hep hayalini kurduğu hayatı yaşamak için çabaladığını göstermek istemektedir. Bir bakıma heteronormatif kapitalist düzene karşı kendi çapında bir ayaklanma başlatmıştır.

Oyunculuk seçmeleri sonrası evine dönen Pietro, orada bazı hayaletler gördüğünü düşündüğü için Maria'dan eve gelip etrafı kolaçan etmesini ister. Maria hayaletlerin nasıl görüldüğüyle ilgilenmektedir ve Pietro hayaletler için "Makyajlı ve iyi giyimliydim" der. Buna karşılık olarak Maria gördüğü kişilerin trans olabileceğini, transların bakımlı, makyajlı ve iyi kazanan bireyler olduğunu söyler. Maria Pietro'nun kendi cinsel kimliği ile yüzleşebilmesi için böyle bir tavır sergilemiştir çünkü Pietro cinsiyetler arasında bir sıkışmışlık yaşamaktadır. Hatta evden ayrılırken Pietro'ya bu yalnızlık ve yoksunluk duygusundan kurtulabilmesi için erkek ya da kadın herhangi biriyle sevişmesi gerektiğini öğütler.

İlk bakışta filmin ana karakteri olan Pietro için umutlu biri diyebiliriz. Pietro evde birilerini görmeye başlayınca, o kalabalığın gerçek mi yoksa hayalet mi olduğu yanlısamasını seyirci de Pietro ile beraber yaşamaya başlar. Pietro ya o kalabalığı zihninde yaratmaktadır, ya gerçekten var olan bu insanların evlerine yerleşmiştir ya da gördükleri vakti zamanında yaşamış olan hayaletlerdir. Pietro bir zaman sonra gördüğü bu insanların hayatına müdahale etmesine izin vermeye başlamıştır.

Seyirciye filmin son sahnesine kadar Pietro'nun ruh sağlığına dair net bir fikir verilmemiştir, evde gördüğü kişilerin halüsinasyon ürünü olduğu izlenimine kapılmak yanlış olmayacaktır çünkü onları sadece Pietro görmektedir. Pietro'da Maria ile konuştuktan sonra evdeki o kalabalığı gören tek kişi olduğunun farkına varmıştır. Bu durum onda bir değişikliğe yol açmaz aksine hayaletleri gördüğü kendi dünyasına daha sıkı sarılır ve hayatına devam eder.

Pietro'nun evinde gördüğü hayaletler, İtalya'da çok sevilmiş Apollonio adlı tiyatro kumpanyasının oyuncularındır, bu insanlar İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşamış ve esrarengiz bir biçimde ortaldan yok olmuşlardır. Pietro kendi cinsel kimliği ile yüzleşmeyi başaramayan, sistemle başa çıkamayan hatta gördüğü hayaletlerle bile uzlaşamayan biridir. Belli bir zaman sonra gördüğü bu insanların da içinde bulunduğu bu fantezi dünyada, gerçekle olan bağlarını tamamen kopararak yaşamaya çalışır öyle ki kendisine ait olması gereken bu evde bir misafir olduğunu

düşünmeye ve bu şekilde davranmaya başlar. Bu fantezi dünyasından bile dışlanmak üzere olduğunu fark edemeyen Pietro, sadece gerçek dünyada değil hayal âleminde de bir misafirdir. Bu noktada filmin isminin ironikliği de dikkatlerden kaçmamaktadır.

Daha incelikli ve detaycı bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde, Pietro'nun gördüğü bu hayaletleri onun şimdiki zamana tutunma arzusu olarak görebiliriz. Pietro dönüşmek, değişmek istemektedir ve bunu ancak zamana tutunarak başarabileceğine inanmaktadır. Bu sebeple hayal dünyasında da olsa bedeni, yaşamak için mücadele etmektedir. Aslında Pietro toplumsal üretim baskısına karşı hayallerine sığınarak direnç göstermektedir.

Psikanaliz, sosyal gerçeklikle uyumlu olmayan bilinçdışı arzularla ilgilenmektedir. İnsanların bastırılmış cinsel arzularını fantezi yoluyla yaşadıklarını savunmaktadır. Zihinlerde kurgulanmış sahnelere malzeme olan bilinçdışı arzular, haz yaratmaktadır.

Pietro'nun karanlık ve yalnız dünyasının aydınlandığı anlar, evinde gördüğü ya da gördüğünü sandığı iyi giyimli ve makyajlı insanların oluşturduğu aile gibi hep bir arada olan o kalabalığın ortaya çıktığı renkli, bol ışıklı sahnelerdir. Bu sahneler Pietro'nun değişimi arzu ettiğinin ve sıkıcı hayatından sıyrılmak istediğinin görsele döküldüğü sahnelerdir.

Pietro'nun yıllar önce sadece bir saat gördüğü ancak unutamadığı, uğruna acılar çekip şiirler yazdığı, deli gibi arzuladığı Massimo sevgili imgesidir. Massimo gerçekte Pietro ile iletişim kurmak istememektedir hatta Pietro'nun kapısına kadar gelip kendisini hiçbir şekilde arayıp sormamasını, aralarında önemsiz sayılabilecek bir şeyin yaşandığını söylemiştir. Bu konuda da Pietro'nun hayal dünyasında yaşadığını söylemek mümkün olacaktır. Pietro için Massimo'nun kendisi değil temsil ettiği duygular önemlidir. O erişilmeyecek bir yerde, uzaklarda, parlayan bir yıldız gibidir ve büyük bir arzu nesnesidir. Massimo'nun değil tutkusunun peşinde koşmaktadır. Pietro için hayatı anlamlı kılan şeylerden biri Massimo diğeri ise oyuncu olma hayalidir. Massimo'nun ve oyunculuğun peşinden koşmasının temelinde de bu vardır.

Pietro evinde gördüğü insanlarla ki hayal ürünü olup olmadıkları net değildir, sisteme alternatif bir dünya yaratmıştır. Bu alternatif dünya filmde sinemanın görsel

gücünden yararlanılarak seyirciye sunulmuştur. Seyirci ev sakinlerinin, Pietro'nun hayal ürünü mü yoksa gerçek mi olduğunu film boyunca sorgular. Bu karakterler filmde yer alan diğer bireyler gibi konuşur, düşünür ve hareket eder. Hikâyeye dâhil olur ama bir taraftan da hikâyenin merkezini karıştırır hatta dağıtır.

Pietro gerçek dünyadan kaçmak için, hayal dünyasının içinde gördüğü oyuncuların isteklerine göre yaşamaya ve sosyal hayatını buna göre düzenlemeye başlar. Esrarengiz bir biçimde kaybolan bu insanlar bir kadını aramaktadır ve Pietro da bu arayışa dâhil olur.

Pietro'nun evde gördüğü oyunculardan en yakışıklı ve genç olanı Luca Veroli, rüyasında ona “Gelip sadece sizi uyurken seyretmek istemiştım, uyanınca gerçek ve herkesin olacaksın, uyurken benim sırrımsın, uyanma sakın” demiştir. Rüyasında olsa bile bir adamla cinsel yakınlık yaşamaya başlayacağı esnada uykudan uyanması, içinde bulunduğu gergin ve ikilem dolu duygu halini yansıtmaktadır. İronik olan başka bir şey daha vardır ki o da oyuncu olmak isteyen Pietro'nun gördüğü hayaletlerin oyuncu olması ve oynamak için prova yaptıkları oyunun adının “Yasak Düş” adını taşımasıdır. Bu durum Pietro'nun sistem baskısından kurtulmak için bulunduğu kaçış yöntemlerinin izdüşümüdür.

Pietro aslında içinde bulunduğu yalnızlıktan ve kimsesizlikten kurtulmak için yaşadığı şehri değiştirmiştir. Aşk ve cinsellik olmadan sürdürdüğü yaşamından kesintiler seyrettiğimiz Pietro'nun hayalleri ve arzuları o kadar güçlü ve bastırılmıştır ki Pietro, zaman zaman gerçeklik ve hayal arası sınırı algılama güçlüğü çekmektedir. O kendini aramaya çalışan bir adamdır, gerçek tutkularının farkına varmak, onları gerçek kılmak istemektedir. Enteresan bir biçimde, hayaletler gibi o da kendisini eve hapsolmuş hissetmektedir. Özgür olmak için Livia Morosini'yi bulmaları gerektiğine evdekiler kadar o da inanmaktadır. Bu hapsoluş aslında heteronormatif kapitalist sistem içine hapsolmayı temsil etmektedir. Pietro'nun kendini gerçekleştirmeye ihtiyacı vardır ve içine hapsoldüğü kalıpları kırması bu sebepten çok önemlidir.

Pietro içinde bulunduğu heteronormatif kapitalist düzenden ve dayatmalarından kurtulmaya çalıştıkça, hayal dünyasında daha sık görülür. Filmin karanlık ve loş aydınlatmalı arka planları, hayal dünyasının sergilendiği anlarda yerini aydınlık, herkesin şık giyimli olduğu ışıl ışıl sahnelere bırakmaktadır. Kahkahalar, eğlence, danslar ve romantik şarkılar bu anlara eşlik etmektedir.

Özpetek herhangi bir film hilesine başvurmadan hayaletleri insanlar gibi görselleştirmiştir. Bu sebeple seyirci film boyunca Pietro'nun hayal mi gerçek mi olduğunu kestiremediği dünyasının içinde ilgiyle yaşar.

Hiçbir üretimde bulunamayan insan kadar baştan çıkarmak ve baştan çıkmak istemeyen insan da ölmüş sayılmaktadır (Baudrillard, 2011: 104). Bu sebeple Pietro Massimo'ya ulaşmak, onunla yeniden birlikte olabilmek arzusunu yerine getirmek istemektedir çünkü onu bu gayret hayata bağlamaktadır. Bu çaba sayesinde Pietro kendi cinsel yönelimi ve kimliği ile de yüzleşmek durumunda kalmaktadır. Sistemin dayatmalarına karşı alternatif bir arzu düzeni oluşturmanın yolu bu farkındalıktan geçmektedir. Pietro Massimo'yla bir arada olduğu güne kadar ne queer ne de hetero olarak yaşamayı başarabilmiştir. Artık yaşamına yeni bir yön vermek ve sonuçları ne olursa olsun o yönde yaşamak istemektedir. Zaten kendisini heteronormatif kapitalist düzene uyumlu bir birey olarak görmemektedir.

Pietro park halindeki araçların arasında bulduğu ve dayak yemiş bir travestiye evine götürüp ona yardım etmek istemiştir ve bu sahne ikonik olarak da çok anlamlıdır. Travestiler kadın ya da erkek kategorisine girmediğinden queer bireyler arasında sistemi alt üst etme tehlikesi saçan en büyük tehdit olarak görülmektedir. Travestinin neden dayak yediği anlatılmamıştır ama sadece dayak yemiş olması bile sistemle giriştiği mücadelenin göstergesidir ve toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kalıpları kırmaya çalıştığı için cezalandırıldığını ifade eder.

Toplumsal cinsiyetin baskın söylemi ve sınırları belirleyen iktidar tavrı değiştirilebilir. Drag (kadın gibi giyinen erkek, genelde homoseksüel ya da travesti) maruz kaldığı aşağılanmaya direnebilir. Gerçek olan ve modelleştirilen bir toplumsal cinsiyet ifadesi yoktur, bu sebeple kalıp yargılar terk edilmelidir (Butler, 2008: 27).

Queer bireyler sistemin dayatması olan ikili toplumsal cinsiyeti sarstığı için ötekileştirilmektedir.

Filmde travestinin gördüğü kötü muamele ana olay örgüsü üzerinde bir zincir halkası olmasa da Pietro'nun sıkışmışlığının önemli bir göstergesidir. Pietro eğer toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kalıpları benimseseydi travestiye yardım eden taraf olmazdı aksine onu itelerdi. Pietro hayatı boyunca hiçbir zaman kendisi gibi olamadığı ve arzuladığı gibi yaşayamadığı için, travesti ile sohbet ettikleri sırada, travestinin ona "Ben kendimi oynuyorum" cümlesini sarf etmesi de son derece

önemlidir. Travestiler genelde erkek formunda olmalarına rağmen, kadın gibi giyinmeyi oyun oynamak olarak kabul görüp, kendilerine nefes alabilecekleri bir yaşam alanı oluşturmaktadır.

Toplumsal cinsiyetin durağan olmayan “inşa edilmiş ve performatif boyutunu” vurgulamak için bir insanın, kadın gibi giyinmiş erkek ya da erkek gibi giyinmiş kadın gördüğünde aklına sadece toplumsal cinsiyet gerçeğini getirmemesi gerekmektedir, anatominin görünür olmadığı ifade edilmelidir. Bedeni örten kıyafetlere göre yorum yapmak büyük yanılgılara sebep olacaktır. Bazı kültürel çıkarımlar da son derece hatalıdır. Bir kişinin toplumsal cinsiyet rollerini belirlerken onu hangi kategoriler üzerinden değerlendirdiğimizi de sorgulamamız gerekmektedir (Butler, 2008: 28).

Psikiyatr ve psikanalistlere göre her insan doğduğu anda her türlü cinsel yönelime meyillidir ancak kişilerin psikoseksüel gelişimleri sonrası bazı eğilimlerden vazgeçtikleri görülmüştür. Yani toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıpları öğrenilen bir şeydir. Beyin eşcinsel eğilimi terk etmeyi ve heteroseksüelliğe yönelmeyi emreder.

Toplumsal cinsiyet kalıplarının gündelik yaşam içinde kontrol altında tutmak istediği cinsellik kavramının altında kaygı yatmaktadır. Bu kalıplara sadık yaşamaya çalışan insanlarda kadın ya da erkekliğini kaybetme, artık uygun bir kadın ya da erkek olamama, damgalanma, ucubeleştirilme kaygısı oluşur (Butler, 2005: 129).

Filmde Pietro neredeyse cinsiyetsiz bir karakter olarak sunulmuştur. Pietro travestiyle karşılaştığında aslında heteronormatif kapitalist düzenin karşısından duran alternatif queer yaşam şekliyle tanışmış olur.

Travestilerin eşcinsel ya da transseksüel olmamaları onların oynamayı sevdiği bir oyunun içinde varlık göstermelerine sebep olmaktadır. İnsanlar travestilerle karşılaştıklarında cinsel olarak da bocalama yaşamaktadırlar (Baudrillard, 2011: 22). Çünkü alıştıkları iki kutuplu tutku düzeninin dışında kalan bir cazibe kaynağı karşısına çıkmıştır.

Travestiler cinsiyetlerin toplamından çok iptali gibidir. Cinsiyet parodisini kendi başlarına alt üst ederler (Baudrillard, 2011: 23).

Filmde Pietro, hayalet arkadaşlarına yardımcı olabilmek için onlarla beraber Livia Morosini’yi bulmaya çalışmakta kararlıdır. Bu hayaletlerin başına gelenleri anlamaya ve bu sebeple Livia Morosini’yi bulmaya gereksinim duyduklarını fark

eden Pietro, kadını bulabilmek için pek çok travestinin bulunduğu bir daireye girer. Bu gizemli kadını bulmak herkesi özgürleştirmek anlamına gelse de alt metinde başka ihtimaller konuşulmalıdır. Pietro bu arayışla, yaşadığı kimlik bunalımından kurtulmayı, arada kalmışlığını yenmeyi de amaçlamaktadır. Aslında bu bir tür kişisel yolculuktur. Bir adamın kendini bulmaya çalışma gayretidir.

Filmin final sahnesinde Pietro, güzel bir sinema salonunda, seyirci koltuğunda oturarak, perdede gördüğü hayalet oyuncularını seyrediyor. Yüzünde aydınlık hoş bir gülümseme vardır. Pietro'nun seyircisi olduğu film bitmiştir, yani hikâyesi sona ermiştir. Perde kapanırken fantezileri de sonlandığı için, gerçek hayatla arasına koyduğu duvarlar yıkılmış olur.

Film boyunca seyirciyi ikilemede bırakan gerçeklik ve hayal olguları, kapanış sahnesinde de karşımıza çıkmaktadır. Pietro'nun dalgalanan ruh hallerine eşlik eden ses, müzik ve ışıklarla perdedeki görüntü donar ve rollcaption akarken seyirci ana karakterin aşına olduğu gülüşü ve bakışıyla baş başa kalır.

Özpetek bu final sahnesiyle, gerçeklik ve hayalin birbirinden bağımsız olamayacağını, aksine iç içe geçtiklerini vurgulamaya çalışmıştır. Perdede gördüklerimiz kurgulanmış gerçektir yani bir noktada hayaldir de.

Yönetmen, Şahane Misafir filminde pek çok metafordan yararlanarak, seyirciye gerçeklik ve fantezi ayrımını yapabilme şansı sunmaktadır. Diğer filmlerinde olduğu gibi alışlagelmiş düzen sınırlarının yıkılabileceğini, sisteme alternatif yaşam biçimlerinin de mevcut olduğunu göstermek istemiştir.

Şahane Misafir filmini Özpetek'in diğer filmlerinden ayıran en önemli unsurlardan biri de bir arayış hikâyesi olmasıdır. Yönetmen, Queer yaşamın bir alternatif olduğunu ama bu yaşamı tercih edenlerin arzularını ve tutkularını özgürce yaşamak için baskılara karşı direniş göstermek mecburiyetinde bırakıldıklarını, araya aldığı ve film örgüsünden bağımsız olan travesti sekansı ile ortaya koymaktadır. Yine de insanları bu direniş ya da mücadele etme zorunluluğunun değil, kendileri gibi olamamanın mutsuz ettiğini vurgulayıp, seyirciyi alternatif bir yaşam stiliyle tanıştırmaya çalışmayı sürdürmektedir.

3.2.7. Kemerlerinizi Bağlayın Filmi

Yönetmenin onuncu filmi olan Kemerlerinizi Bağlayın, birbirinden farklı iki insanın yaşadığı tutkuyu ve aşkı konu almaktadır. Bir kafede garson olan Elena,

arkadaşının sevgilisi araba tamircisi Antonio'ya ilgi durmaya başlar. Antonio da ona âşık olur. Oysa Elena'nın uzun süredir devam eden bir ilişkisi vardır. Erkek arkadaşı Georgio da Antonio'nun sevgilisi ve Elena'nın yakın arkadaşı olan Silvia'dan hoşlanmaktadır. Ayrıca hayatlarında önemli bir yer tutan Fabio da kendisini istemsizce bu ilişkilerin ortasında bulacaktır.

Yönetmenin zaman atlaması ile 13 yıl sonrasına taşıdığı hayatlar, Elena'nın hastalığı ile sarsılacak ve 13 yıl sonrasında değişen karakterleri ile kahramanlarımız, bizi farklı hikâyelere sürükleyecektir.

3.2.7.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	ALLACCIATE LE CINTURE
Yapım Yılı	2014
Ülke	İtalya
Tür	Dram, Komedi
Dil	İtalyanca
Süre	110 dk
Görüntü Yönetmeni	Gian Filippo Corticelli
Yapımcı	Kasia Smutniak
Senaryo	Ferzan Özpetek, Gianni Romoli
Oyuncular	Kasia Smutniak, Francesco Arca, Filippo Scicchitan, Carolina Crescentini, Francesco Scianna, Carla Signoris, Elena Sofia Ricci, Paola Minaccioni, Giulia Michelini, Luisa Ranieri

Tablo 7

3.2.7.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Filmde aşk, evlilik, dostluk, baştan çıkarma/çıkma, değişim, yüzleşme, hayal kurma/fantezi, hastalık ve ölüm parametreleri ön plandadır. Filmde mizansen unsurları olarak da karşımıza kafe, bar, ev, kumsal, hastane, araba, motor, kırmızı ve sıcak renkler, mavi, koyu ve soğuk renkler çıkmaktadır.

Film yağmur sesiyle başlar. Çok kuvvetli yağın bir yaz yağmurundan kaçışın insanları ve etrafa su sıçratarak caddede ilerleyen arabaları görürüz. Bir otobüs durağının altına sığınan birçok insanın sessizce otobüslerinin gelmesini bekledikleri bir anda, siyahi bir kadının, durakta bulunan yaşlı bir kadının ayağına basarak, yağmurdan korunmak için kendisini durağa atmak istemesi ortamı birden hareketlendirir. Yaşlı kadın siyahi kadına bağırma ve onu azarlamaya başlar, araya

giren genç bir kadın yaşlı kadını ırkçı olmakla suçlar ve siyahi kadını savunmaya çalışır. Genç bir adamsa yaşlı kadınının yanında yer alarak genç kadına çıkışır. Duraktakiler gelen otobüse doluşırken genç kadın ve adam, kendileriyle hiçbir ilgisi bulunmayan başka insanlar sebebiyle tartışmaya devam ederler. Durakta karşımıza çıkan genç adam ve genç kadın filmin iki ana karakteridir ve yönetmen bu iki karakter hakkında seyirciye fikir vermeye çalışmıştır. Genç kadın Elena, ırkçılık yapan bir kadına çıkışırken aslında savaşı ruhunu ve ezilenlerin yanında yer aldığını göstermiştir, genç adam Antonio ise yaşlı kadını koruyarak, geleneklerine bağlı bir adam olduğu izlenimini doğurmuştur.

Elena bir kafede garsonluk yapmaktadır. Bu kafede en yakın arkadaşı Fabio ve Fabio'nun ev arkadaşı Silvia da çalışmaktadır. Silvia, son derece güzel, alımlı ve flörtöz bir kadındır. Fabio'dan beraber olduğu insanları gizler çünkü Fabio eleştirel bir tavırla Silvia'nın beraber olduğu herkes hakkında fikir beyan etmektedir. Elena garsonluk yapmaktan pek mutlu değildir ama arkadaşları ile olmaktan ve onlarla çalışmaktan keyif almaktadır. Bir cumartesi gecesini iş bitiminde Elena, Fabio ve Elena'nın erkek arkadaşı Georgio bir masada otururken Silvia, akşam bir randevusu olduğunu belirterek yanlarından ayrılır. Georgio'nun bakışları Silvia'ya çevrilmiştir. Silvia'ya ilgili, meraklı, cesur bakışlar atan ve Elena'nın erkek arkadaşı olan Georgio'nun bu tavrı, onun çok da sadık bir adam olmadığını ortaya koymaktadır. Fabio Silvia'nın yeni sevgilisini takıntılı bir biçimde merak etmektedir ve Georgio belki biraz da kendisi için Fabio'ya Silvia'nın peşine düşmek konusunda akıl verir ve Fabio o gece Silvia'yı takip etmek üzere Elena ve Georgio'nun yanından ayrılır. Elena böyle bir tavsiyede bulunan erkek arkadaşına sinirlense de duruma müdahale edemez.

Elena ve Georgio Elena'nın evine giderler. Kapıdan içeri girdiklerinde Georgio Elena'ya Silvia'nın beraber olduğu adamla olan durumunu sorar ve Elena bu sorudan rahatsız olur. Georgio'ya "Yine mi Silvia?" der. Bu durumdan Georgio'nun daha önce de Silvia ve ilişkileri hakkında yorum yaptığı anlaşılmalıdır. Georgio Silvia'yı kız kardeşi gibi gördüğünü belirtir ama beden dili aksini söylemektedir. Bu açıklama Elena'yı sinirlendirir ve Elena Georgio'ya tokatlar atmaya başlar, Georgio ise Elena'yı tutkulu bir biçimde öper, onu tam yatak odasına götüreceken evde bir gürültü kopar ve Elena ışıkları açar. Işıklar açıldığı anda karşılarında Elena'nın son

derece renkli ve çılgın olduğu her halinden belli olan teyzesi Carmela'yı bulurlar. Elena "Carmela teyze" diye bu ilginç kadına seslendiğinde, teyzesi ona artık adının Viviana olduğunu söyler. Georgio, teyzeyle selamlaşıp karşılıklı iyi niyet içeren dilekler sunulduktan sonra evden ayrılır ve Carmela teyze ile Elena baş başa kalır.

Carmela, Elena'nın annesinin kardeşidir ve bu iki kardeş birbirinden yer ile gök kadar farklıdır. Carmela kendisinin de belirttiği gibi yaşamak konusunda hevesli ve acelecidir. Geçip giden zamanın bedenine dokunmaması için elinden geleni yapmaktadır. Tutkulu ve sıra dışı bir kadındır. Elena ile Carmela güzellik ve yıllar hakkında yüksek sesle konuştuklarından, Elena'nın annesini uyandırırılar. Böylece Elena'nın annesi ile beraber yaşadığını ve teyzesinin de zaman zaman farklı kadınlar olarak yanlarına ziyarete geldiğini anlamış oluruz. Carmela Georgio'nun ailesine selam söylemiştir, böylelikle de Georgio ve Elena'nın ilişkisinin uzun bir zamandır devam ettiği fikrini ediniriz.

Kafede bir parti vardır ve Antonio partiye davetlidir. Nazik bir hareket sergileyerek, partiye gelirken pasta getirmiştir. Fabio'nun ilgisini çeken bu sert mizaçlı adamın Silvia'nın görüştüğü gizemli adam olduğu ortaya çıkar. Elena Fabio'ya adamı tanıdığını, adamın ırkçı ve boş biri olduğunu söyler. Fabio ise Antonio'yu çok yakışıklı bulur. Herkesin merak ettiği bu adam hayatlarının merkezine Silvia'nın görüştüğü adam olarak düşmüştür artık. Silvia Antonio'yu sevgilisi olarak Elena, Fabio ve Georgio'ya taktim eder. Elena bu adamın varlığından rahatsız olur.

Gecenin ilerleyen saatlerinde sohbet koyulaşmışken motorundan ve motorunun sorunlarından bahseden Georgio'ya Antonio teknik konular hakkında bilgi vermeye çalışır. Silvia Antonio ile ne kadar gurur duyduğunu gösteren bir tavırla onun araba tamircisi olduğunu belirtir. Antonio'nun omuzlarına dokunarak ona karşı hissettiği tutkuyu da gözler önüne sermektedir ama Antonio Silvia'ya karşı biraz daha mesafelidir. O gece etrafta olan herkes, Antonio'yu eğitimsiz, küfürbaz ve düşük seviyeli bulur. Silvia ile diskoda tanışmış olmaları ise en çok Fabio tarafından eleştiri alır ancak Silvia her durumda Antonio'yu savunmaya hevesli ve hazırdır.

Antonio'ya gelen telefon onun hakkında biraz daha fikir sahibi olmamıza olanak sağlamıştır. Antonio telefonun ucundaki adama ki arayan iş arkadaşıdır, arabasını tamir ettikleri adam hakkında yorumlar yapar. Adamın yumuşak olduğunu,

karısının da bu sebeple kendisine sulandığını hatta beraber olmak istediğini söyler. Bu homofobik yorumlarına histerik eşcinsellerden ne kadar nefret ettiğini de ekler. Bu açıklamadan sonra kamera Fabio'ya odaklanır. Fabio'nun yüzü kararmıştır çünkü homofobik olan hiçbir insanı etrafında görmek istemez. Fabio queerdir ve geleneksel gibi sunulmaya çalışılan kalıp yargılar onu her zaman rahatsız etmiştir. Fabio'nun homofobiye tahammülü yoktur. Aslında o gece orda olan hiç kimsenin buna tahammülü yoktur. Fabio'nun arkadaşları açık görüşlü, saygılı ve duyarlı insanlardır. Dolayısıyla Antonio bu grup için uygun bir insan değildir.

Elena telefon konuşmasını bitirdiğinde özür dileyen Antonio'nun ahmak bir müşteri ile konuştuğunu belirtmesi sonrasında, tek ahmağın o olmadığını, Antonio başka ahmak kim diye sorduğunda da ona bir düşünmesi gerektiğini söyler. Fabio sahne alır gibi kalabalığın ortasına geçer ve Silvia'ya bizi hiç şaşırtmıyorsun diyerek yaşadığı hayal kırıklığını gösterir. Ona eve gelip gelmeyeceğini sorduğunda sabah cevabını alır, bu sefer şaşırma sırası Antonio'ya geçmiştir. Silvia'ya Fabio ile beraber yaşayıp yaşamadığını sorduğu anda cevabı Fabio'dan alır. Fabio yükselen bir ses tonuyla "Evet, bu histerik eşcinselle yaşıyor." diyerek Antonio ve sığ düşüncelerine meydan okur. Georgio'da gece bitiminde Elena'ya Antonio'dan hiç hoşlanmadığını belirten bir konuşma yapar.

Ertesi gün kafede Antonio hakkında kazan kaynatan Elena, Georgio ve Fabio'nun peş peşe sıraladıkları düşüncelerine kulak kabartırız. Homofobik, ırkçı, kaba. Silvia'nın neden onunla beraber olduğunu anlamaya çalışırlar. Silvia'ya da sorular sorarlar, ne hakkında konuştuklarını merak ettiklerini söylerler, Silvia da konuşmayıp seviştiklerini itiraf eder.

Bu durumun çatısı altında yönetmen önemli bir psikolojik analiz sunmaktadır. Arkadaşları Silvia'ya o kadar büyük baskılar yapmaktadır ki, genç kadın böyle devam ederse sadece seviştiği bu adama âşık olacağını söyler. Toplumsal baskılar ne kadar şiddetliyse, bu baskıya maruz kalan kişi baskıya karşı o oranda direnç gösterir. Eğer arkadaşları Silvia'ya Antonio ile olan beraberliği hakkında bu kadar muhalif davranmasaydı, belki Silvia Antonio'nun kendisine uygun biri olmadığını daha çabuk fark edecekti. Acıma ve merhamet duygusu insanlar tarafından çoğu kez aşk ile karıştırılmaktadır. Filmde bunu son derece net bir şekilde görürüz. Antonio da Silvia'ya tutkulu bir biçimde seviştikleri her zaman arkadaşları hakkında görüşler

bildirmektedir ve bu görüşler ışığında Antonio'nun da diğerlerinden hiç hoşlanmadığı ortaya çıkmaktadır. İki arada bir derede kalan Silvia ise çok yakışıklı bulduğu bu adamla sevişmeye devam etmeyi bir süre daha sürdürür.

İşlerin yoğun olduğu bir gece Silvia'yı bekleyen ve uzaktan kafeyi seyreden Antoni'nun bakış açısında Elena vardır. Antonio'nun Elena'ya olan bu bakışı seyirciye bu ikili arasında yaşanacak bir şeylerin olduğuna dair fikir sunmaktadır.

Fabio yakın arkadaşı olan Elena'yı bir hayaline ortak etmek istemektedir. Elena ile terk edilmiş bir benzin istasyonunu güzel bir pub ve restoranta dönüştürmek için kolları sıvarlar. Bir projeleri vardır ve küçük bir maddi destekle bu projeyi hayata geçirmeyi planlarlar.

Bir öğleden sonra Silvia'ya anahtar bırakmak için kafeye gelen Antonio Elena ile yüzleşmek istemiştir. Birbirlerinden hoşlanmadıklarını itiraf ederler ama Antonio Elena'ya zıt kutuplarla ilgili bilinen standart yorumu yapar. Bu esnada Elena bozulan kahve makinesi ile ilgilendiğinden Antonio'yu duymaz. Ondan masada duran kılavuzdan bir şeyler okumasını ister. Antonio okuyamaz ve hızlı adımlarla kafeden ayrılır.

Elena annesi ve teyzesinin yanına eve gittiğinde, Carmela'nın ağladığını fark eder. Carmela reankerne olduğunu düşünmektedir. Farklı insanların ruhuna büründüğüne inanmaktadır ve bunu o kadar sıradan görmektedir ki ailesi de bu durumu normal karşılamaya başlamıştır. Elena'nın annesi bir önceki hayatında dini bütün bir kadın olduğunu düşündüğü için evi çeşitli aksesuarlarla dolduran kardeşinden onları atmasını ister ve Carmela bu duruma çok içerlenir. Yaşadığı her hayat onu vedalaşırken çok üzmektedir. Elena'nın annesi ile teyzesi arasında hararetli tartışmalar yaşanmaktadır. Anna ve Carmela'nın arasında kalan Elena bu durumdan oldukça rahatsızlık duyar. Carmela sık sık kimlik değiştirip evden ayrılır ve maddi bir geliri de yoktur. Anna'nın yardımlarıyla yaşamını sürdürmektedir. Anna eşinden kalan arazileri satarak Carmela'ya maddi yardımda bulunmaktadır.

Kafenin müdavimlerinden olan tıp fakültesi öğrencisi Diana ile Elena arasında ilginç bir diyalog geçer. Diana sınavlara çalışırken okuduğu her hastalığın belirtisini mutlaka kendisinde hissettiğini ama zamanla bu durumun geçtiğini anlatır. İşler yolunda giderse uzmanlık için yurt dışında olacağını belirten Diana'yı kıskandığını açıkça söyleyen Elena, aslında kendisinin de gitmek istediğini, seyahat etmeyi çok

sevdiğini belirtir. Elena zaman zaman da olsa mevcut hayatının dışında bir yerlerde olmak istemektedir, sabit bir hayat düzeni onu rahatsız etmektedir ama bunu değiştirmek için de herhangi bir girişimde bulunmamaktadır.

Aynı gün kafede bir köşede sessizce duran Antonio'yu izleyen Elena ona farklı bir gözle bakar. Bu bakışta bir şeyler vardır.

Bir gece Elena ve Anna uykuları kaçtığı için aynı yatakta yatmaya karar verirler, yanlarına Carmela da gelir. Carmela yatakta aslında üç değil dört kişi olduklarını Michele'nin de aralarında olduğunu ve yarın 22 yaşına basacağını söyler. Bu açıklama, ailenin bir kayıp yaşadığı gerçeği ile seyirciyi baş başa bırakmıştır.

Elena'nın vardiyasının olduğu bir gün Antonio kafeye gelir. Elena o sırada Diana ile sohbet etmektedir ve patronu içerden ona seslenir. Elena içeri girer, bar tarafında sırtı ona dönük olan Antonio'yu fark eder. Patronu "Beyefendi'ye bir bira ver" der. Elena'nın bardağa koyduğu birayı bir dikişte bitiren Antonio öyle tutku dolu bakışlarla Elena'yı süzer ki, genç kızın eli ayağına dolanır ve kalakalır. Birasını bitirip kafeden çıkan adamın arkasından fırlayan Elena sokakta Antonio'yı arar. Tutkunun ve adrenalinin temsilcisi olan motorun üzerinde Antonio'yu görür. Antonio da sanki Elena'yı çağırır gibi motorun gaz pedalına yüklenerek motordan art arda kuvvetli sesler çıkmasının sağlar. Antonio'nun arkasına oturan Elena yol boyu Antonio'nun etkisinde kaldığını hissettiren tavırlar sergiler. Bu sahneyi unutulmaz kılan en önemli unsur ise sahnenin fon müziğidir. Oryantalist bir karakterde olan, davetkâr ve tutkulu bir dizinde çalan ve ağıt söylemleri içeren bu müzik telkin müziklerinde olduğu gibi içinde bazı ifadeler saklar. "Dünya dönüyor", "felaket" ve "şeytan" ifadeleri müziğin notaları arasından çıkarak kulaklarımıza dolar. Elena ve Antonio tamirhaneye ulaştıklarında müziğin sesi iyice yükselir. Tamirci tulumu giyen Antonio'yu yavaşça soyan ve parmak uçlarıyla ona dokunan Elena o ana kadar sergilemediği tavırlarla hepimizi şaşırtır. Antonio da çok tutkuludur. Yönetmen bu teması doğu batı yakınlaşması gibi, farklı bakış açısına ve yaşam şekline sahip iki karakterin çekimi olarak seyirciye sunmuştur. Müzik de doğu batı enstrümanları içerdiğinden bu fikre kapılmamız kolaylaşmaktadır. Antonio ve Elena sevişmeden tamirhaneye birileri gelir ve Elena oradan ayrılır. Sadece küçük bir temas bile bu kadın ve erkeği sarsıcı seviyede etkilemiştir. Seyirci de sevişme eylemi

gerçekleşmeden sadece tutku dolu bir yaklaşmanın bu hale getirdiği bu ikilinin üzerine gözlerini çevirmiştir.

Fabio ve Elena arasında geçen konuşma ile Elena'nın kafasının ne kadar karışmış olduğunu, tutkuları ve olması gerekenler arasında kaldığını görürüz. Elena Fabio'ya bir arkadaşının sevgilisi ile olup olmayacağını sorduğunda, Fabio'nun tabii ki olurum cevabını vermesi üzerine şaşkınlık yaşar. Fabio'ya Giorgio ile beraber olmak isteyip istemediği sorusunu yöneltir. Fabio'da bir kereliğine de olsa Giorgio ile yatmak istediğini söyler. Giorgio Elena'nın sevgilisidir. Normalde yani standart hayatlarda bu ikilinin münakaşa etmesi gerekirdi çünkü ortada etik olmayan bir durum ve açıklama söz konusuydu ancak onlar standart bir hayat görüşüne sahip değillerdi.

Fabio queerdi, toplumsal kalıplarla ve önyargılarla savaşmayı öğrenmişti. Tutkularının peşinden gitmek mücadele etmek demektir ve o buna alışkındı. Elena da normalde yapmayacağı şeyler yapmaya başlamıştı. Antonio aslında simgesel bir karakterdir. Tutkunun, farkındalığın simgesi. Elena Antonio sayesinde beraber olduğu ve sıradan bulunduğu bir adamın gölgesinden çıkarak arzusunun peşine düşmüştür. Elena'ya göre son derece net olan yerleşik bakış açıları ve duygular değişime uğramaya ve çözülmeye başlamıştır. Yakın arkadaşının erkek arkadaşına duyduğu ilgi ona da yabancı gelmektedir ama kendisini bu yoldan çekmeye hiç niyeti yoktur. Fabio da düzensiz ilişkiler yaşamaktadır ve yine bir sevgilisinden ayrılmıştır ama onun için tutku bedenlere sıkışabilen bir unsur değildir. Bugün başka bir bedende yarın başka bir bedende tutkunun izini sürmek Fabio'nun queer yaşamının bir parçası olmuştur. O, insanlara bağlanmak yerine tutkuyu gördüğü her yerde onun izinden gitmeyi tercih etmektedir.

Fabio ile Elena arasındaki derin bağı, yönetmen bu ikilinin beraber uyuduğu sahnelerle seyirciye sunmuştur. Burada da sıra dışı bir durum vardır. Normalde eş olmayan kadın ve erkeğin beraber uyuması alışagelmemiş bir durum değildir. Yönetmen, diğer filmlerinde olduğu gibi Kemerlerinizi Bağlayın filmiyle de, düzene alternatif bir yaşam ihtimali sunarak seyirciyi sarsmaktadır.

Giorgio da Elena'daki değişikliklerin farkındadır ama bu değişimin kaynağının Fabio ile yeni açmayı düşündükleri bar ile ilgili olduğunu düşünmektedir. Elena bu iş

girişimi hakkında iki senedir beraber olduğu bu adamı bilgilendirmemiştir. Bu tavırdan Elena'nın bu ilişkiyi yüzeysel bulduğu çıkarımı yapılabilir.

Elena ile Antonio'yu güzel ağaçlı bir yolda motorun üzerinde görürüz. Bir araba ile çarpışmak üzereyken son anda Antonio'nun yaptığı manevra ile olası bir kazadan kurtulmuşlardır. Güzel bir plaja gelen bu ikili uzunca bir süre denizi seyrettikten sonra dayanamayıp suya girer. İlk beraberliklerini kumsalda yaşarlar ve orda derin bir uykuya dalarlar. Beraber olduktan sonra kucak kucağa uykuya dalmaları, bu birlikteliğin sadece tutkuya dayalı tek seferlik bir şey olmayacağını düşündürür. Onlar sahilde beraber uyurlarken telefonları aynı anda çalar. Antonio'yu Silvia, Elena'yı da Georgio arar. Telefonları açmaz, güler ve tamamen kapatırlar. Georgio, Silvia ve Fabio harabe halindeki barın önündelerdir. Silvia ve Georgio'ya barı gösteren Fabio Silvia'dan beklemediği bir tepki alır. Silvia, ya müşteri gelmezse diye düşünmekten kendini alamaz ve bunu yüksek sesle dile getirir. Georgio ise risk almadan hayallerin gerçekleştirilemeyeceğini söyler. Fabio evrak almak için dışarı çıktığında, Silvia Georgio yaklaşmasına tanık oluruz. Georgio Silvia'ya Antonio'yu kastederek “Sana neler yapıyor?” der. Silvia ise “Güzel şeyler” diye cevap verir. Sadece Antonio ve Elena arasında değil, Georgio ve Silvia arasında da bir tutku yaşanmaktadır ancak Georgio ve Silvia bu tutkunun yaktığı ateşi harlama cesaretini henüz gösteremez.

Elena da Antonio'yu bar olarak işletmeyi düşündükleri yere getirir. Bar harabe haldeyken, Antonio ve Elena içeri girdikleri anda birden bu mekân, tıka basa dolu capcanlı bir yere dönüşür. Elena hayal mi kurmaktadır yoksa zaman atlaması mı olmuştur. Elena dans eden Fabio ile göz göze gelmiştir, başarmışlardır. Bir pastayla kutlama yapan bu ikili için işler şahane gitmektedir. Pastanın üzerindeki 13 yazısı aradan geçen yılları ifade etmektedir. Yönetmen hikâyeyi 13 yıl sonrasına taşımıştır ancak bunu Elena'nın hayaliyle mi seyirciye sunmaktadır yoksa gerçekten 13 yıl geçmiş midir bilinmez.

13 yıl sonrasında Elena, yeni yerler açmak için Fabio'yu cesaretlendirmeye çalışmaktadır. Fabio ise deli gibi çalışmayı reddeder, hayatın geri kalanından zevk almasına engel teşkil edecek yeni mekânlar açmak istememektedir. Oysaki Elena kendisine yeni dürtülerin lazım olduğunu belirtir. Ona göre büyümeleri, yeni iş

kollarına atılmaları gerekmektedir. Bir kafede garson olarak çalışan biri olarak gördüğümüz Elena, hırslı bir kadına dönüşmüştür ve iş odaklı yaşamaya başlamıştır.

Elena Antonio ile evlenmiştir. İki çocukları vardır. Anna Elena çalışırken çocuklara bakmaktadır, Elena çocukları annesine bırakmaktadır. Carmela reankarne olmaya devam etmekte, arada sırada ortalıktan kaybolup geri dönmektedir. Vegan bir kadına dönüşen ve Donna olan Carmela, et yiyenleri protesto ettiği için bir hafta cezaevinde kalmıştır. Elena'nın kızı o kadar akıllı ve asi bir çocuktur ki annesini onlara et yedirdiği için eleştirebilecek kadar kendine güvenmektedir. Bu gelişmeler mizah unsurları ile beraber sunulmuştur.

Antonio 13 sene sonra sorumsuz bir adam olarak karşımıza çıkmıştır ama tutkusundan hiçbir şey eksilmemiştir. Elena sanki Antonio'yu eskisi kadar çekici bulmamaktadır. Elena sorumluluk sahibi bir anneye dönüşmüştür ve tutkularını geri plana atmıştır ama Antonio için eğlenmek, güzel vakit geçirmek ve hayatın tadını çıkarmak hala çok önemlidir. Çocuklarına baba olmaktan çok bir oyun arkadaşı olmuştur. Özellikle oğlu ile güzel bir ilişkisi vardır.

Carmela yaşamayı unuttuğunu fark ettiği yeğeni için güzel bir masaj ve spa günü organize etmiş ve onu kendisiyle meme taraması yaptıracığı doktor randevusuna götürmüştür. Elena da muayene olur.

Elena ve Antonio artık o kadar sık kavga etmektedir ki çocuklar da bu kavgaya her seferinde tanık olmaktadır. Elena Antonio'yu sorumsuz olmakla suçlar ve para kazanma işini tek başına üstlendiğini vurgular. Elena artık 13 sene önceki kadın değildir. Değişmiştir. Hayatın içinde anne ve iş kadını olarak yer almak onu farklı bir insan haline getirmiştir.

Oysaki geride bıraktığımız bu kadın, tutkulu, yaşamayı seven ve özgür ruhlu bir kadındı. Yönetmen Elena üzerinden, hayatımızı değiştiren etmenlere dikkat çekmek istemektedir. Belki hepimiz aile kurmadan, çoluk çocuk sahibi olmadan yaşama daha farklı gözlerle bakan insanlardık. İlişkiler bile zaman içerisinde büyük değişimler yaşamak zorunda kalabiliyor. Sorumluluklar ve hırslar insanı kendisi olmaktan uzaklaştırabiliyor. Elena da böyle bir durum yaşamaktadır.

Doktor muayenesi sonrası meme kanseri olduğunu öğrenen ve hayatını sorgulamaya başlayan Elena'yı zorlu günler beklemektedir. Bütün sevdiklerini bir araya toplayan Elena herkese kanser olduğunu açıklar. Bu açıklamayı yaparken dram

yaratmamış, aksine, başına gelen son derece normal bir şeymiş gibi davranmıştır. Kemoterapi olması gerektiğini belirterek şaşkınlık içinde olan ailesini cesaretlendirir. Tedaviye olumlu yaklaşırsa da zorluklarının bilincindedir. Antonio, Elena bu yeni durumu açıkladıktan sonra öfke nöbetine tutularak motoruna atlayıp çeker gider. Geriye Fabio, Carmela ve Anna kalır. Anna bir çocuk daha kaybetmeyeceğini söyler. Filmin başında seyirciye sunulan bu kaybın, Elena'nın kardeşi olduğu da böylelikle açığa çıkmıştır. Fabio, Elena'nın gözlerinin içine bakar ve gülümser, bu süreçte de Elena'nın en büyük desteği Fabio'dan göreceğini anlarız. Elena'yı kemoterapiye götüren ilk kişi de Fabio'dur.

Elena hastane koridorlarında yürürken kendisi gibi olan ve tedavi gören insanlara göz ucuyla bakar. Bugüne kadar, hastalıkla mücadele eden bu insanların hayatını görmezden geldiği hatta hiç farkında olmadığı için içten içe kendisine kızmaktadır. Hayatı beklemediği bir yola sapmıştır ve Elena amatör bir oyuncu gibi sahada kalakalmıştır.

İlk kemoterapi sonrası, Elena'ya eşlik eden Fabio arabayı durdurarak istifra etmiştir. Elena'da görülmesi gereken yan etkiler Fabio'da görülmüştür. Fabio Elena'nın hastalığından çok etkilenmiştir. En yakın arkadaşının başına gelen bu durum onu derinden sarsmıştır.

Elena, kuaför salonunda çalışan bir kadının yanına gider. Kadına Antonio'nun onda kalıp kalmadığını sorar. Bu soruyla seyirci, Antonio'nun bir başka kadınla ilişkisi olduğunu anlayacaktır. Kadın Elena'nın salonda rezalet çıkaracağını düşünerek ona dışarıda konuşmayı teklif eder. Elena'nın ise rezalet çıkarmaya hiç niyeti yoktur. Kadın Elena'ya Antonio'nun bu sabah kendisini tamamen terk ettiğini söyler. "Kocanı hiçbir zaman elinden almak istemedim, bana o istediği zaman onunla beraber olmak yetiyordu, başkalarına gittiğinde bile tek laf etmedim." diyerek, Elena'yı başka kadınların varlığından da haberdar etmiş olur. Antonio'nun sevgilisi ile enteresan bir diyalog yaşayan Elena'ya kadın, Antonio yüzünden egzama olduğunu söyler. Elena ise kanser olduğunu ifade ettiğinde, kuaför olan kadın ona peruk yapabileceğini ve ondan para almayacağını belirtir. Elena'ya ne renk peruk istediğini sorar o da kızıl der.

Elena yaşadığı bu hastalık sürecinde ailesine göz kulak olmayı ve üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmeye devam ederken hatta işe giderken, Antonio

kendisini iyice bırakmıştır. Çocuklarla bile ilgilenmez. Elena'nın beklediği desteği ona vermez ama Elena içten içe onun da çok üzüldüğünü düşünmektedir.

Hastane koridorları uzun ve sessizdir, Elena hastaneye her zaman güzel ve çekici kıyafetlerle gider. Bu halleriyle hastalığı umursamadığını göstermeye çalışmaktadır. İşe gittiği bir gün aniden yere yıkılan Elena, acilen hastaneye kaldırılır.

Hastane odasında bir arkadaş ona eşlik eder. Kendisi gibi kanser hastası olan bu kadın son derece eğlenceli biridir. Akciğer kanseridir. Fabio ve Antonio hakkında aralarında bir konuşma geçer. Fabio'nun değil de Antonio'nun queer olduğunu düşünen bu tatlı kadın Elena'yı güldürür. Ayrıca Fabio'yu Elena'nın kocası zannetmesine Elena müdahale etmez ve doğruları söylemez. Böylece ortaya yanlış anlaşılardan doğan ve Elena'yı çok eğlendiren bir durum çıkmış olur.

Bir gece barda Fabio, ilk birlikteliğini yaşadığı anı Antonio ile paylaşır. Michele'dir ilk âşık olduğu kişi. Onun nasıl öldüğünü ve bu ölüm sonrasında hissettiklerini Antonio'ya anlattığında Antonio, Fabio'nun Elena'nın erkek kardeşine âşık olduğunu anlamıştır.

Filmde yıllar önce gördüğümüz Diana ile tekrar karşılaşırız. Diana Elena'nın doktoru olmuştur. Onu muayene etmeye geldiğinde Elena Diana'yı hemen tanır ve bu iki eski arkadaş geçmişi o hastane odasında yâd ederler. Yönetmen, geçmişte karşımıza çıkan bir insanın kaderimizde önemli bir rol oynayabileceğini seyirciye hatırlatmak ister. Tesadüf diye bir şeyin olup olmadığını sorgular.

Elena'nın hastanedeki oda arkadaşı da ona eskiden olduğu kadını hatırlatır. Taburcu olduktan sonra tutkularının peşinden gitmesi gerektiğini, bugüne kadar yapmaya cesaret edemediği her şeyi yapmasını söyler. Ancak hastalık gibi sarsıcı bir şey insan hayatını değiştirebilir. Bu değişim olumlu da olabilir olumsuz da.

Elena hastaneden çıkmış ve eve dönmüştür. Tedavi süreci devam ederken saçları döküldüğü için, Antonio'nun sevgilisi olan kuaför kadın Elena'ya bir peruk hazırlar. Elena farklı bir kadındır. Hoşgörülüdür. Toplumsal normların baskısının etkisinde kalsaydı Antonio'nun sevgilisine düşman olması gerekirdi ama o böyle düşüncelere sahip ve sistem tarafından baskılanabilecek bir kadın değildi.

Elena'nın küçük kızı bir gün onun fotoğraflarını çekerken Elena ondan bunu yapmamasını ister ama kızı fotoğraf çekmeye devam eder. Elena kızına neden

fotoğrafını çekmek istediğini sorduğunda kızından hatıra kalması için diye bir yanıt alır. Bir aile bireyinde görülen ve sonuçları ölümcül olabilen hastalıklar aile fertlerinin hepsini etkilemektedir. Küçük yaşta olan bu kız annesinin ölebileceği ihtimalini kabul etmiştir. Bu olgunluk Elena'yı çok etkiler. Hastalık yaşamların değişmesinde tetikleyici bir unsurdur. Elena'nın hastalığı etrafında olan herkesin değişmeye başlamasına sebep olmuştur.

Elena eve döndükten sonra bir gece yine fenalaşır ve Antonio onu hastaneye götürür. Elena gözlerini açınca karşısında eski oda arkadaşını bulur. Aralarında yine bol eğlenceli bir konuşma yaşanır. Elena, Antonio'nun queer olmadığını, kocası olduğunu itiraf eder. Kırmızı bir eşarp takan arkadaşı yine onu cesaretlendirip güldürür. Ölümcül bir hastalığa sahip bu kadın, olumsuz koşullarda bile yaşama nasıl tutunulabileceğini göstermektedir. İçindeki tutkuyu, neşeyi hiç kaybetmemiştir ve bu özellikleriyle ikonik bir karakter olma niteliğini taşımaktadır.

Bir gece Antonio, hastaneye Elena'yı ziyarete gelir. Bu ziyaret esnasında aralarında geçen konuşma çok dikkat çekicidir. Antonio Elena'nın kendisine saygı duyup duymadığını öğrenmek isterken, aralarındaki ilişkinin ilk zamanlarında onu sadece fiziksel olarak beğendiğini ve onunla sadece sevişmek istediğini itiraf eder. Elena ise çarpıcı bir açıklama yapar. Antonio'ya onu ilk günden beri, olduğu haliyle çok sevdiğini ve değişmesini hiçbir zaman istemediğini söyler. Etrafındaki hiç kimsenin onunla olan birlikteliğini onaylamadığını da belirten Elena Antonio'ya, "Gerçek seni sadece ben tanıyorum." der. Antonio o hastane odasında karısını, tutkuyla sever ve birlikte olurlar. Elena kendisini kadın gibi hissetmezken kocası ona, onu ne kadar arzuladığını hissettirir. Uyuduğunu zannettiği oda arkadaşı da sessizce bu beraberliğe tanık olur. Sabah uyandıklarında Elena'ya teşekkür eden kadın, bu sevişmenin onun için de bir hediye olduğunu belirtir. Eğlenceli bakış açısıyla geceye dair yorumlar yaparak Elena'yı yine güldürür. O gece oda arkadaşı hayata gözlerini yumar. Elena hastalığına eğlence katan bu deli dolu tutkulu kadını kaybetmiştir. Sabaha kadar onun boşalan yatağına bakar.

Diana bu ölüm sonrası Elena'ya ne kadar üzgün olduğunu anlatmaya çalışırken, Elena Diana ile tanışıyor olmasının bir anlamı olduğunu düşündüğünü, yeniden karşılaştıklarında bunun bir işaret olduğuna inandığını ama artık öyle düşünmediğini söyler. Elena'nın sözleri giderek daha da sertleşir. Diana'nın

kendisine dair yaptığı olumlu açıklamaları duymazdan gelir hatta onu yalancılıkla suçlar. Diana ise Elena'ya ne kadar şanslı olduğunu, etrafında onun için pervane olan insanların bulunduğunu hatırlatır ancak Elena dostu olarak görmeye başladığı oda arkadaşının ölümüyle umudunu kaybetmeye başlamıştır. Diana sözleriyle Elena'ya yaşama cesareti vermeye çalışır ve hala hayatta olduğunu ve vazgeçmemesi gerektiğini söyler.

Elena hastaneden kaçır, bindiği arabanın camından, geçmişine bakar gibi şehri seyrederek. Evine döndüğünde aynanın karşısına geçer ve aynada gördüğü kadını tanıyamaz. Yüzünü yıkarken aynadan bir adamın hızlıca geçtiğini görür. Banyodan çıktığında inanılmaz bir manzarayla karşılaşır. Hayatında olan herkes beyazlar içinde onun evinde arzı endam etmektedir. Annesinin kucağında Elena diye seslendiği minicik bir bebek vardır. Antonio, Carmela, Fabio, çocukları ve Antonio'nun sevgilisi de oradadır. Elena ölmüştür. Orada değildir. O gittikten sonra etrafındaki herkesin hayatından kesitler sunan bu manzara, aslında Elena'nın zihnindedir. Hayaldir ama Elena bu hayalin karşısında kalakalır. Antonio başkasıyla evlenmiştir. Sonra gerçek dünyaya döner, Antonio evdedir ve çalan telefonla Elena'nın hastaneden kaçtığını öğrenir. Elena Antonio'ya "İsmi Elena koyma" der. Antonio ise bu hayalden habersiz Elena'ya onu çok sevdiğini söyler.

Elena'yı hastaneye götürmek için arabaya bindiren Antonio, yolda hastaneye gitmekten vazgeçerek onu ilk beraber oldukları kumsala götürür. Elena arabadan iner, deniz kokusunu içine çeker ve dönüp minnet dolu bir ifade ile Antonio'ya bakar. Boynunda oda arkadaşının başına taktığı kırmızı fular vardır. Filmde belki de en çok dikkat çeken olay o anda yaşanır. Elena arabaya geri biner. Tam hareket ettikleri anda kendilerini motorun üzerinde görürler. Bundan 13 sene önceki hallerini. Elena ve Antonio'nun ilk defa kumsala geldikleri, ilk kez seviştikleri gün, çarpmaktan Antonio'nun yaptığı manevra sayesinde son anda kurtuldukları o arabanın içinde de Elena ve Antonio vardır.

Yönetmen bu sahne ile pek çok şey anlatmak istemiştir. Hepimiz aslında zamanın hem içinde hem de dışındayız. Kelebek etkisi filmdeki gibi ya ölürsün ya da birilerinin ölümüne sebep olursun. Filmde, her iki anda da, bu iki karakterin beraber olması her durumda kaderlerinin beraber yazıldığına işaret etmektedir. Hayat mucizelere ve olmaz dediğimiz her şeye gebe dir. Hayat bir döngüden ibarettir. Her

an öteki yerine koyduğumuz insanların yerine geçebiliriz. Hayatta kesin yargılara sahip olmak, onlara sıkı sıkıya tutunmak son derece yanlıştır. O kumsaldaki çarpışma anında motorun üzerinde olan genç Elena ve Antonio, dertsiz tasasız, sağlıklı, tutku dolu ve özgürken, arabadaki orta yaşlı Elena ve Antonio asla olmaz diyebilecekleri şeylerin olgunlaştırdığı insanlara dönüşmüşlerdir. Hayatı çekici kılan en önemli şey, yarının bilinmezliğidir.

O sahneden sonra yeniden 13 yıl öncesine döneriz, genç Elena ve Antonio'ya. Film buradan devam eder. Kumsalda geçirilen o günden sonra, birkaç kere daha görüşürler ancak Antonio Silvia ile Elena'da Georgio ile beraber olmayı sürdürmektedir. Antonio bara Elena'yı görmeye gelir. Elena bu duruma öfkelenir ve Antonio'dan hemen gitmesini ister. Antonio ise ona bir yüzük getirmiştir. Elena Antonio'ya yüzüğü kabul etmeyeceğini, sadece birkaç kere beraber olduklarını, bir daha görüşüp görüşmeyeceklerini bile bilmediğini söyler. Antonio ise ondan yüzüğü almasını ister ve bunun bir anlamı olduğunu dile getirir. Bir daha görüşemeseler bile hayatının kadını olduğunu bu şekilde bilebileceğini de ekler. Elena bu konuşmadan çok etkilenir ve yüzüğü alır.

Ailesi ve Fabio, Antonio ile beraber olmaya karar veren Elena'yı Silvia'ya gerçekleri söylemesi konusunda ikna etmeye çalışır. Fabio Silvia'yı arar ve telefonu Elena'ya uzatır. Elena Silvia'yı yemeğe davet eder. Silvia'ya gerçekleri itiraf etmek üzere olan Elena'nın kırmızı renkte giyinmiş olması az sonra itiraf edeceklerinin içeriği hakkında da bilgi vermektedir: tutku... Bu itiraf konuşması Elena'nın yaptığı girizgâh sonrası biçim değişir. Elena Silvia'ya Antonio ile olan beraberliğini itiraf edecekken, Silvia ona Georgio ile olan beraberliğini itiraf eder. Silvia ve Georgia birbirlerine âşık olmuştur. Hatta Silvia Georgio'dan uzak durmak için Antonio ile beraber olduğunu söyler. Fabio da konuşma esnasında oradadır ve uzaktan onları seyrederek. Elena masadan kalkar ve Fabio'nun yanına gider ve kahkahalarla gülmeye başlarlar. Silvia ise hiçbir şey anlamaz ama o da deli gibi gülmeye başlar.

Filmin finalinde Antonio ve Elena yine kumsaldadır. Çırlıçılak oturup denizi seyrederek. Sevgiyle birbirlerine dokunurlar.

Yönetmen, hikâyeyi gerçekten 13 yıl sonrasına taşımış mıdır, olanlar Elena'nın hayal gücünün ürünü müdür bilinmez ancak günümüz ve gelecek olgusunu ifade eden bir anlatıya sahip bu film yönetmenin diğer filmlerinden farklıdır.

Bu filmde de queer olan bir bireyin hayat görüşüne, yaşadıklarına ve hissettiklerine yer veren Özpetek, seyircisini zaman ve hayat hakkında düşünmeye zorlamaktadır. Filmdeki motor ve araba karşılaşması sahnesi ise oldukça metaforiktir. Ötekileştirdiğimiz ve görmezden geldiğimiz her şey ve herkesin yerini alabileceğimiz gerçeği ile yüz yüze gelmemize olanak sağlayan bu film, bizleri hayat, dostluklar, aile, ölüm ve ihtimaller hakkında düşünmeye teşvik etmektedir.

3.2.8. İstanbul Kırmızısı Filmi

Yönetmenin kendi kitabından uyarladığı İstanbul Kırmızısı filmi, gösterimi yapılmış olan son filmidir.

Film; aşk, dostluk, değişim, yüzleşme, kendini keşfetme, baştan çıkarma ve çıkma, kıskançlık, ölüm gibi parametreler üzerinden değerlendirilmiştir.

Deniz Boysal, kitapları da olan dünya çapında isminden söz ettirmiş ünlü bir yönetmendir. Son kitabında beraber çalışmak üzere, yıllardır Londra’da yaşayan editör Orhan Şahin’i, İstanbul’a davet eden Deniz, onu evinde ağırlar. Beraber güzel bir gün geçirirler. Deniz Orhan’ı kitapta yer alan ama gerçekte de var olan arkadaşları ile tanıştır. Neval, Deniz ve Orhan; Deniz’in başka bir arkadaşının evinde düzenlediği partiye beraber katılırlar. Oradan ayrılan Deniz ve Orhan, gece bir çorbacıya giderler, akşam Deniz’in ailesine ait olan yalya geri dönüp, denize karşı içmeye devam ederler. Sabah olduğunda ev halkı ve Orhan, Deniz’in ortaldan gizemli bir şekilde kaybolduğunu fark eder.

Polise intikal eden bu kayboluş, Orhan’ın, Deniz’in ailesinin ve arkadaşlarının yaşamını geri dönülmez bir biçimde değiştirecektir.

3.2.8.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı	ROSSO İSTANBUL
Yapım Yılı	2017
Ülke	İtalya, Türkiye
Tür	Dram
Dil	Türkçe
Süre	104 dk
Görüntü Yönetmeni	Gian Filippo Corticelli
Yapımcı	Necati Akpınar, Tilde Corsi, Gianni Romoli
Senaryo	Ferzan Özpetek, Gianni Romoli, Valia Santella

Oyuncular	Halit Ergenç, Nejat İşler, Mehmet Günsür, Tuba Büyüküstün, Serra Yılmaz, Zerrin Tekindor, Cemre Ebuluzi, Selim Bayraktar, Reha Özcan, Ayten Gökçer, İpek Bilgin, Yelin Bilgin, Çiğdem Selçuk Onat, Şerif Sezer, Nergis Öztürk, Rıza Kocaoğlu
------------------	--

Tablo 8

3.2.8.2. Filmin Analizi ve Filmde Queer Teori Arayışları

Filmde aşk, aile, dostluk, baştan çıkarma/çıkma, değişim, yüzleşme, kayıp, empati kurma, tamamlama/tamamlanma, bilinmezlik, yalnızlık, yaşam ve ölüm kavramları ön plandadır. Filmde mizansen unsurları olarak da karşımıza İstanbul şehri, yalı, deniz, yemek masası, vapur, morg, saatçi dükkânı, kafeler, araba, farklı yapılarıdaki evler, kilise, kırmızı ve sıcak renkler, mavi, koyu ve soğuk renkler çıkmaktadır.

Filmi bir İstanbul hikâyesi olarak da kabul edersek, İstanbul Kırmızısı, İstanbul'a yakışır şekilde deniz üzerinde başlamaktadır. Uçaktan yeni inen Orhan, küçük bir tekneyle İstanbul boğazından geçer, Orhan ile beraber seyirci de bu kısa tekne yolculuğuyla, İstanbul'un doyumsuz manzarasını görebilme fırsatını yakalar. Tekne, çok güzel ve kırmızı olan yalının minik iskelesine yanaşır. Orhan'ı Deniz ve aile için çok önemli olduğunu hikâye ilerledikçe anlayacağımız evin emektarı Sibel Hanım karşılar.

Film baştan sona belirsizlikler ve ucu açık ihtimaller içermektedir. Örneğin Deniz ve Orhan'ın daha önce, herhangi bir yerde yüz yüze gelip gelmediği, dostluklarının nasıl başladığı muallaktır. Bilinen tek şey, Orhan'ın çok uzun yıllardır İstanbul'a gelmediği, hatta babasının cenazesine bile katılmadığı halde, Deniz'i kıramayarak onunla çalışmak için kaçtığı şehre geri döndüğüdür.

Yalı yaşanmışlık kokan, içinde aile yadigarı kıymetli eşyaların bulunduğu, nostaljik ama modern bir yerdir. Kapıdan içeri girdiği anda Orhan yalıdaki tuhaf enerjiyi hisseder. Piyanonun üzerinde aile fotoğrafları vardır. Orhan bu fotoğrafları yavaş yavaş incelerken arkasında beliren Deniz'in kendisine seslenmesi ile irkilir. Selamlaşırlar. Deniz otelde kalmak isteyen Orhan'ı evde misafir etmek istediğini söyler, Orhan biraz tedirgin olsa da Deniz'in teklifine hayır diyemez. Zaten yaklaşık bir gün sonra, Orhan evin ve ailenin de bir parçası olmak durumunda kalacaktır.

Akşam saatlerinde, Orhan dinlenmek için odasında, Deniz annesi Süreyya Hanım ile salonda sohbet etmektedir. Yalıtı boşaltmak üzere olan Deniz ve annesi, aralarında tatlı bir konuşma yaparlar. Son derece zarif ve alımlı olan Süreyya Hanım, bu taşınma işi sebebiyle, Deniz'in eve getirdiği yabancı misafire ayıp etmekten çekinmektedir.

Kırklı yaşlarında olan Deniz, bu konuşma esnasında, annesine kırmızı oje sürmektedir. Oldukça zengin olan bu ailede, oje sürme işi elbette ki Deniz'e düşmez ancak ojenin kırmızı olması ve oje sürme eylemi esnasında Deniz'in pür dikkat davranması, anne oğul arasında yaşanan bu anın, onlar için bir anlamı olduğunu ifade eder. Deniz'in queer olduğunu da anlamamıza olanak sağlayabilecek bu sahne ile yönetmen, anne Süreyya'nın ne kadar sıra dışı ve anlayışlı bir kadın olduğunu da gözler önüne serer. Deniz ile aralarındaki ilişki alışıla gelmiş anne oğul ilişkisinden oldukça farklıdır. Bu ilişkinin kimyası, hikâyenin ilerleyen aşamalarında seyirciye farklı detaylarla sunulacaktır.

Orhan, salondan içeri girer girmez, oje sürme faaliyeti sessizce sona erdirilir ve evin emektarı Sibel, ojenin ağzını kapatarak onu ortallardan kaldırır. Süreyya Hanım, Orhan ve Deniz, şarap ve kahve eşliğinde birbirlerini daha yakından tanımaya çalışırlar. Süreyya Hanım Orhan'a "Kendimi sizin gibi hissediyorum Orhan Bey, kendi ülkesine yabancı." diyerek uzun zamandır içinde bulunduğu ruh halini de ortalığa döker. İstanbul Süreyya Hanım için sadece anılarda yaşamaktadır. Orhan'ı şaka ile karışık Deniz hakkında da uyarır.

Orhan yıllardır Londra'dadır ve Deniz'in beraber çalışmalarını arzu etmesi üzerine onu kıramayarak geçici bir süreliğine İstanbul'a döner. Deniz, ünü ülke dışına taşımış bir yönetmendir, aynı zamanda bir kitap yazmıştır. Baskıya girmeden önce bu kitap üzerinde Orhan'la beraber çalışmak istemektedir. Orhan da bir zamanlar büyük ses getiren bir masal kitabı yazmıştır ve editörlük yapmaktadır.

Deniz ile Orhan akşam boğaza karşı yalıtın bahçesinde otururlar. Deniz, Orhan'a kitapta yazdığı karakterlerin tamamının arkadaşı olduğunu ve onlarla Orhan'ı tanıştırmak istediğini söyler. Orhan'ı, kitaptaki karakterler olan arkadaşlarına, onlarla ilgili merak ettiği şeyleri sormamasına dair uyarır. Sorulara kendisi cevap vermek istemektedir. Orhan'la baş başa ve yalıtı kalmayı arzu

etmektedir çünkü kitap için yoğun bir biçimde çalışmaları gerekeceğini düşünmektedir.

Akşam, Deniz'in eski model lüks aracıyla İstanbul Boğazı'nı geçerler. Arabayı eski İstanbul sokaklarından birine park eder ve sırtlarını arabaya yaslayıp konuşmadan beklerler. Topuklu ayakkabılarının çıkardığı sesin, çok hareketli bir sokakta bile duyulduğu, siyahlar içinde, kısacık saç ve olağanüstü güzelliyle süzülen Neval karşılarında belirdiğinde Orhan'ın dili tutulur. Neval sokakta karşıdan karşıya geçerken, son derece süratli olan bir araba önünde ani bir frenle durur. O istifini hiç bozmadan yürümeye devam eder. Öyle bir havası ve enerjisi vardır ki ondan etkilenmemek mümkün değildir. Orhan yanlarına yaklaşan bu kadını daha önce hiç görmediği halde, Deniz'in kitaptaki tasvirlerinden, gözlerini ayıramadığı bu güzelliğin Neval olduğunu hemen anlar. Neval Deniz'i dudaklarından öper. Bu öpücükle aralarındaki bağın bambaşka olduğunu anlarız.

Deniz'in başka bir arkadaşının ev sahipliğini yaptığı bir partiye katılmak üzere yeniden yola çıkan Neval, Orhan ve Deniz arasında arabada ilginç bir konuşma geçer. Orhan Neval'i çok merak etmektedir. Deniz Neval için kitabında çok özel şeyler yazmıştır. Onu en iyi dostu olarak tasvir etmiştir. Uzun yıllar önce tanışan Neval ve Deniz, Deniz yurt dışına gittiğinde de iletişimlerini koparmayarak mektuplaşmışlardır. Neval güzel sanatlar okuyup restoratör oluyor, Deniz de yönetmen. Yaz tatillerini her zaman beraber geçiriyorlar. Yazlıkta tek gecelik bir ilişki yaşıyorlar ve Deniz bu anı ömre bedel bir an olarak tanımlıyor.

Katıldıkları ev partisinde Neval, Orhan'ı daha yakından tanımak için ona sorular sorar. Deniz'in kendisinden bir öykü yazarı olarak bahsettiğini ama artık yazmadığını eklediğini anlatır. Bu esnada partiye ev sahipliği yapan, yaşı oldukça ilerlemiş ünlü yazar Oğuz, araya girer. Enteresan bir karakteri olduğunu tavırlarıyla hissettiren bu adam, Orhan'a Londra'da da partilerin böyle sıkıcı olup olmadığını sorar. Orhan Deniz'in dostlarını tuhaf bulduğunu saklamaz hatta bunu ulu orta söyler. Neval de Deniz'in kendisinden başka dostu olmadığını söyler. Neval'in partideki hemen hemen herkesin Deniz'in sadece hayranı olduğunu belirtmesi üzerine, Oğuz yine araya girerek o akşam orda bulunanların birçoğunun Deniz'in eski sevgilisi olduğunu vurgular. Bu açıklama Deniz'in ilişkiler konusunda son derece renkli bir bakış açısına ve geçmişe sahip olduğunu da gün yüzüne taşır. Deniz

için beraber olduğu insanların cinsiyetlerinin hiçbir önemi yoktur. O aşkın cinsiyet tanımadığına inanmaktadır, yani filmin ana karakterlerinden biri olan Deniz queerdir ve yaşamı da queer yaşama bir örnektir. Standart, sistemin normlarının belirlediği, zorlama ve dayatma bir yaşam tarzını hiçbir zaman benimsemeyen Deniz, belki de bu tavrı ile pek çok hayran kazanmıştır ama Neval'in de belirttiği gibi böyle insanların çok dostu olmaz çünkü birini olduğu gibi, sorgulamadan kabul edebilmek herkesin başarabileceği bir şey değildir.

Orhan'a dair dikkat çeken en önemli şey parti süresince Oğuz'la baş başa kalarak sohbet ettiği ana kadar gelen içki tekliflerini reddetmesidir. Oğuz sorgulayıcı, didikleyici ve teşvik edici bir insandır. Orhan'ın İstanbul'da Deniz'in kitabını bitirene kadar kalacağını öğrendikten sonra, ona "Yoksa bizi mi sevimsiz buldunuz." der. Orhan da İstanbul'un kendisini sevimsiz bulduğunu belirtir. Oğuz egosantrik bir tavırla "İstanbul tam bir sürtüktür, hiç kimseyi geri çevirmez." diyerek, İstanbul ve Orhan münakaşasında kimin yanında yer aldığını açıkça gösterir. Orhan'ın alkol almıyor olmasını da fark ettiğinde ona dönüp "Bir tövbe-kâr ha, kötü alışkanlıkları olmayanlara asla güvenmem." der. Bu sarsıcı cümleden sonra orayı terk eden Oğuz'un arkasından bakakalan Orhan, masada duran ve kısa bir süre önce reddettiği şarabı bir çırpıda içer.

Kameranın zaman zaman İstanbul'un her halini görüntülemesi seyirciyi İstanbul hakkında da düşünmeye teşvik eder.

Orhan ve Deniz partiden çıkıp bir çorbacıya giderler. Orhan bir hayli sarhoştur. Deniz'e bütün filmlerini İstanbul'a gelmeden üç gün önde seyrettiğini, hem filmlerinde hem de kitapta çok dağınık olduğunu söyler. Deniz bu yoruma pek şaşırmaz. Hesabı öder, kasadaki kadınla olan diyalogundan, çorbacının müdavimi olduğunu anlarız yani Deniz yoğun ve farklı geçen her gecenin kapanışını burada yapmaktadır.

Kapının önüne çıktıklarında, kâğıt toplayan genç bir adama bir arabanın çarptığını görürler. Kâğıt arabası devrilmiş ve adam yere, topladığı kâğıtların üzerine düşmüştür. Deniz hemen adamın başına gider, yere yanına eğilir ve sanki kazaya uğrayan canı yanan kendisiymiş gibi adamın yüzüne bakar. Adamın sözleri onu çok etkiler. "Kâğıtlarım, uçtu hepsi. Bugün çok topladım ağabey, çalması kuşlar. Gitti, hepsi gitti. Kâğıtlarım."

Deniz'in çok hassas, kırılabilir bir tarafı vardır. Onu etkileyen, sarsan olaylar bazen çok sıradan bazen benzersizdir.

Orhan'la Deniz eve dönerler, yalının bahçesinde denize karşı oturarak içmeyi sürdürürler. Deniz kitapta yazdığı ve filmlerinde yaptığı her şeyin blöf olduğunu söyler. Orhan kitaptaki Yusuf karakterinin gerçek olduğuna inanmaktadır. Bu gerçeklik ona göre anlatımdaki yalınlık ve içtenlikten kaynaklanmaktadır. Yusuf'la ilgili her şey gerçektir. Ölümü, yıkanması. Orhan, Yusuf'u blöf kategorisine dâhil etmek istemez. "Kitaptaki en güçlü karakter o, Yusuf ışığa giderken yanan bir pervane." der Orhan. Deniz ise bu cümlenin sahibi olduğunu söyler, "Onu ben öyle yazdım ama öyle değil." der. Kitabında yazdığı pek çok şeyin gerçeklikle ilgisi bulunmadığını bir kere daha hatırlatır ve ekler "Küçük bir gerçek an için her şeyimi veririm. Melek sanırsın şeytan çıkar bazen, bazen de şeytan sanırsın bir de bakmışsın ki melek, tamam mı koçum."

Orhan sızar, Deniz birkaç kere ona seslenir. Sonra "Hayat" der Deniz, bir müzik açar ve şarkıya eşlik eder, o esnada kitapta öldüğü yazan Yusuf gecenin içinden belirir. Orhan gözlerini aralar ve Deniz'i Yusuf'la görür.

Ertesi sabah Orhan, erkenden ayazda kemikleri donmuş bir vaziyette sandalyede uyanır. Kendini toplarlar ve sabah kahvaltısı için yalının bahçesinde aile ile buluşur. Masada sadece Sibel vardır. Deniz'in ağabeyi Ali birkaç dakika sonra masaya gelerek kendini tanıtır. Deniz hakkında ileri geri konuşmaya başlar. Deniz'in yazdığı kitapla aileyi herkese rezil edeceğini düşünmektedir. Deniz'e öfkeli. Onu yurt dışında rahat rahat yaşamakla ve ne aileye ne de annesine destek olmamakla suçlar. Araya giren Süreyya Hanım onu susturur. Süreyya Hanım ile Ali arasındaki ilişki daha mesafelidir. Deniz'in Süreyya Hanım'ın nezdinde farklı bir yerde olduğu, Ali ile ilişkilerine bakıldığında daha net anlaşılmaktadır. Deniz'in asistanı da kahvaltıya gelir ve Orhan'a kitap için bazı fotoğraflar getirdiğini söyler. Ali Orhan'la konuşmasını sürdürür. Bir kitap yazmıştır o da. Ona göre Deniz vefalı bir kardeş değildir çünkü Ali'nin her hangi bir tablosuna her hangi bir filmde yer vermemiştir.

Deniz'i uyandırmak için onun odasına giden Sibel, Deniz'in ortalarda olmadığını fark eder. Öğlene kadar Deniz'i ararlar. Yalya gelen Neval ve Orhan beraber Deniz'lerin adadaki evine giderler. Neval Deniz'in orada olacağını ummaktadır, zili çalarlar ama Deniz'i evde bulamazlar. Neval, posta kutusuna

sıkıştırılmış anahtarla kilidi açar. Orhan ile beraber evde bir ipucu aramaya başlarlar. Deniz'in çok uzun zamandır eve uğramadığı, küflenen ve ortalarda kalan yemek artıklarından ve sigara izmaritlerinden bellidir. Neval odaları dolaşmaya başlar Orhan ise birden Neval'e dönüp, "Neval biz seninle hiç ayrılmayacağız, vedalar gözleri ile sevenler içindir, gönülden sevenler asla ayrılmazlar." der. Neval çok şaşırır. Orhan, Deniz'in, kitabında böyle yazdığını, kitapta Yusuf'tan, o yazdan ve iki çocuğun aşkı ilk keşfediş anından da bahsettiğini söyler. Neval ve Orhan Deniz'in odasına girerler. "Deniz böyledir işte, insanları istediği zaman yanında tutar, istediği zaman uzaklaştırır." der Neval. Orhan ve Neval, Deniz'in odasındaki duvara baktıklarında çok şaşırırlar. Odadaki duvarda, fotoğraflar, eski gazete gipürleri asılıdır. Kurban, ölüm, katliam hatta infaz haberlerinin olduğu gazete gipürleri ve başına felaketler gelen acılı insanların fotoğrafları.

"Herkesi kaybeden benim, beni ise kimse kaybetmedi çünkü kimse bana sahip olamadı, ben kimsenin olamadım." Bu yazı Deniz tarafından elle yazılıp odasındaki duvara yazılmıştır. Deniz bu kadar mutsuz mu diye soran Orhan'a, hangimiz değiliz ki diye cevap verir Neval.

Bu arayıştan eli boş dönen Orhan, akşam yemeği için yalya döndüğünde onu masadaki kalabalık karşılar ve sofraya buyur ederler. Masada, Deniz'in teyzeleri Güzin ve Betül, Ali, Sibel, Süreyya ve Deniz'in asistanı vardır. Koyu bir sohbet başlar. Ali teyzelere Deniz'in şimdi de bir kitap yazdığını söyleyip Orhan'ı da onlara takdim eder. Orhan Deniz'in, kitabında evi kadınlarla dolu olduğu için hareme benzettiğinden bahseder. Konuşma eğlenceli bir şekilde sürerken masadaki herkes Orhan'ı sorguya çekmeye başlar. Deniz'i en son onun gördüğünü ve Deniz'in ortaldan kaybolmasıyla kendisinin bir ilgisi olduğunu düşündüklerini söylediklerinde, Orhan şaşkına döner ve masadan kalkmaya çalışır. Süreyya gülerek onu durdurur ve şaka yaptıklarını söyler ama masadakilerin bakışı farklıdır.

Ertesi gün sabah saatlerinde Orhan bir telefon görüşmesi yapar. Telefondaki Sarah isimli kadına Londra'ya hemen dönmek istediğini, Deniz'in ortalarda olmadığını söyler, tam bu esnada Orhan'ın odasına dalan Sibel, Orhan'a Deniz'in kayboluşunu polise bildirdiklerini, Deniz ünlü olduğu için basına her hangi bir bilginin sızmasına engel olmak amacıyla kendilerinin evde sorgulandığını söyler. Ancak Orhan karakola ifadeye çağrılmaktadır.

Orhan ifade vermek için karakola gider, görüştüğü kadın komiser de Deniz'in ailesi gibi kendisine suçlu muamelesi yapar. Orhan tam karakoldan ayrılmak üzereyken, İstanbul'a ilk geldiği gece yalının bahçesinde gördüğünü düşündüğü Yusuf'u yeniden görünce, onun ölmediğini anlar. Yusuf da karakola gelmiştir, Orhan onun da ifade verdiğini düşünür. Yusuf karakoldan çıkar, fonda oryantalist bir müzik çalmaktadır. Yusuf'a eşlik eden bu müzikte kullanılan enstrümanlar aynı notaları kendilerine özgü tarzlarla çalarlar ve Yusuf'un ölmediğini vurgulamak ister gibi onun asi tavrına destek olurlar.

Dolmuşu binen Yusuf'u takibe alan Orhan, onunla beraber indiği yerde iner. Yusuf'un günlerdir yıkanmıyormuş bunu da hiç umursamıyormuş gibi görünmesi dikkat çekicidir. Saçları, üstü başı özensizdir. Günlerdir hatta haftalardır aynı kıyafetlerle dolaşiyor gibidir. Yusuf sahildeki seyyar satıcıdan yiyecek bir şeyler alır ve bir banka oturur. Orhan da aynısını yaparak, Yusuf'un oturduğu bankın yanındaki banka oturur. Yusuf da Orhan'ın ve takip edildiğinin farkındadır. Oturduğu banktan kalkarak Orhan'ın bankına oturur ve ona bağıra çağıra küfretmeye başlar. Orhan'a gitmesini söyler ve Orhan da oradan ayrılmak zorunda kalır.

Neval bir kilise restorasyonunda çalışmaktadır. Orhan Neval'i ziyarete gelir ve Yusuf hakkında konuşmaya başlarlar. Neval, Yusuf'un sadece kendisine zarar verebileceğini, aslında görüldüğünden çok daha başka biri olduğunu söyler.

Yusuf gerçekten de bambaşka biridir. Asi, sert, öfkeli tavrının altında başka bir şeyler vardır sanki görünenden daha fazlası. Deniz ile Yusuf'un arasında çocukluk yıllarına dayanan bir ilişki vardır. İkisi de queerdir. İlk cinsel tecrübelerini birbirleriyle yaşayan bu iki adamı hayat, aynı yerlerden sorguya çekmemiştir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına taşan Deniz ve Yusuf'un hikâyelerine filmde incelikli bir biçimde değinilmese de, queer olmanın bedelini farklı şekillerde de olsa ödedikleri gözlemlenmektedir. Deniz belki de Yusuf'tan daha şanslıdır çünkü Deniz'in ailesi özellikle de annesi Deniz'i ve kararlarını destekliyor gibi görünmektedir. Yusuf'un yaşamı daha belirsizdir ve bu kadar öfke sahibi olmasının altında yatan en önemli sebep yalnızlığı ve yaşadıkları ya da isteyip de yaşayamadıklarıdır. Baskılara göğüs germeye çalışmak da Yusuf'u değiştirmiş olabilir. Deniz yoluna bakabilmeyi başarmış, belki de Yusuf'tan uzaklaşmak için

ülke dışına çıkmış ve hayatını kurabilmiştir. Başarılı bir yönetmen olan Deniz'in bir zamanlar beraber olduğu Yusuf'un hali ise o kadar da iyi değildir.

Neval'in yanından ayrılan Orhan bir sergiyi gezerken sergi alanında Yusuf'u görür. Yusuf'un elinde bir heykel vardır. Yusuf'un peşine takılan Orhan terasa çıkar ve Orhan'ı terasa çıkan asansörün kapısında, elinde heykelle Yusuf karşılar. Orhan'ın kitapta en gerçekçi ve güçlü bulduğu karakter olan Yusuf gerçekte hiç öyle görünmemektedir ve Orhan bu gizemli adamın hikâyesini merak etmekten kendini alamaz. Ona, Deniz'in kitapta kendisini çok güzel anlattığından, duygu dolu içten biri olduğunu yazdığından bahseder. Yusuf kinayeli bir şekilde gülümser ve hakkında başka ne yazıldığını sorar. Orhan Deniz'in çocukluklarından bahsettiğinden söz eder. Bunun üzerine Yusuf peş peşe belli belirsiz şeyler söylemeye başlar. Deniz'in hala neden çocukluklarında kaldığını anlamadığını, onunla hiç tanışmamayı, beraber yüzmemiş olmalarını tercih edeceğini, o gece orda olmaması gerektiğini. Yusuf'un bünyesi Deniz hakkında konuşmayı daha fazla kaldıramaz ve Yusuf istifra etmeye başlar. Yere oturur, cebinden esrar çıkararak içer; Orhan'a da teklif ettiğinde Orhan sinirlenir. Orhan, bir zamanlar Yusuf'tan daha beter olduğunu ama artık içmeyi bıraktığını söylediğinde Yusuf öfkelenerek Orhan'a “İyileştin de ne oldu peki, arabayı unutabildin mi, yoksa canlılardan korkuyor musun?” diye sorar ve arkasından “Zombi” diye bağırır.

Neval'le bir kafede oturan Orhan, Yusuf'un sözlerini düşünmektedir ve Neval'e Deniz'in kendisi hakkında onlara ne anlattığını sorar. Neval bu soruya neden diye karşılık verdiğiğinde Orhan sorduğu sorudan dolayı pişmanlık duymuştur bile. Yusuf hakkında yine son derece güzel şeyler söyleyen Neval Orhan'a Deniz'in İtalya'dan ona gönderdiği bir kartı verir. Neval ve Orhan arasında özellikle beden dillerine de yansıyan bir elektrik söz konusudur. Beraber olmaktan, bir şeyler paylaşmaktan büyük keyif alan bu ikili sohbeti derinleştirirler. Neval Orhan'a “Birini sevdiğin zaman, onun da seni aynı şekilde sevdiğini umuyorsun, ikimizin de aynı duyguları yaşadığını zannediyorsun ama işin gerçeği bambaşka işte, onun kalbinden geçenleri asla bilemiyorsun ve asla seninki ile birebir örtüşmüyor.” der. Bu içtenlik karşısında Orhan da Neval'e içini açmak ve kendisi hakkında önemli bir şey söylemek istemektedir. Oturdıkları kafenin tam karşısında duran Saatçi dükkânının

babasına ait olduğunu, çok uzun zamandır oraya gitmediğini ifade eder. Sanki birbirlerine daha yakınlardır artık.

Yalıya dönen Orhan gece bir kâbus görür ve sabaha karşı kan ter içinde uyanır. Bir el boğazına yapışmıştır sanki hayatta kalmak için nefes almaya ve boğazındaki elden kurtulmaya çalışır gibi şüursuzca kendini savurur ve cama yumruk atar. Acı hissi ile rüyanın etkisinden çıkan Orhan, çocuk gibi ağlamaya başlar Kopan gürültüye önce Süreyya Hanım sonra evdekiler uyanır. Süreyya Hanım yalının hamamına götürdüğü Orhan'ın elindeki yaraları sarar. Bu yara tedavisi sahnesinin Hamamda çekilmesinin önemli sebepleri vardır. Yönetmen için hamam, yakınlığı, kendini keşfetmeyi ve yenilenmeyi temsil eden ikonik bir yerdir. Süreyya Hanım bir anne sıcaklığıyla Orhan'ın yaralarını iyileştirmeye ve onun hiç bilmediği acılarına iyi gelmeye, Orhan ise geçmişiyile yüzleşmeye ve yeni adımlar atabilmek için cesaretini toplamaya çalışmaktadır.

Süreyya Hanım'dan özür dileyen Orhan, bu görmüş geçirmiş kadının sözlerinden oldukça etkilenir ve gözyaşlarını tutamaz. Süreyya Orhan'a Deniz ile olan ilişkisinden söz eder. Deniz kırklı yaşlarında olmasına rağmen, o, eve gelmeden uyuyamaz Süreyya Hanım. Deniz'in ayak seslerini duymayı bekler. O ses duyulduğunda uyuyor numarası yapar ancak Deniz annesinin uyumadığını farkındadır. Annesinin odasının kapısına gelir, kapıyı usulca açarak annesinin yanına uzanır. Bazı geceler öylece uykuya dalarlar. Süreyya Hanım doğduğu andan itibaren Deniz'i koruması gerektiğine inanmıştır ve bunu da sürekli bir acı olarak tanımlar. "Hikâyenizi bilmiyorum ama acıyı tanırım, acı ya insanları uzaklaştırır ya da sonsuza dek birleştirir. Deniz de acı çekenini tanır. Aranızdaki bağın farkındaydı. Deniz insanları seçer, her zaman seçmiştir." diyerek Orhan'ın içindeki yaraları görüp onu karanlıktan aydınlığa çıkma konusunda teşvik eder Süreyya Hanım.

Marmara Denizi'nde bir ceset bulunur ve teşhis için Süreyya Hanım'ı da çağırırlar. O da Orhan'dan kendisine eşlik etmesini ister. Morga giderler ve ölen kişinin Deniz olmadığını öğrenirler. Onlar rahatlamıştır ama cesedi teşhis eden başka bir aile yıkılmıştır. Yönetmen, bize ait olmayan acılarla da yüzleşmemizi, acıların bile ötekileştirilmemesi gerektiğini vurgulamak istemektedir.

Neval Orhan'ı akşam yemeğine evine davet etmiştir. Orhan şahane bir buket çiçekle Neval'e gittiğinde onu güzel ve kırmızı bir elbisenin içinde bulur. Orhan

romantik bir yemek yemeyi ümit etmekte ama onu büyük bir sürpriz beklemektedir. Neval mutfağa gider, Orhan'la salon mutfak arası konuşmaya başlarlar. Orhan balkondan gördüğü manzaraya ve mutfaktan gelen kokulara iltifatlar yağdırırken arkasını döndüğünde bir adamla karşılaşır. Adam isminin Ömer olduğunu söyler, Neval evlidir. Entelektüel bir adam olduğu her halinden belli olan Ömer'in varlığı ve Neval'in evli olması, Orhan'da büyük bir şaşkınlık yaratır. Mimardır Ömer ve Neval'e olan aşkı da gözlerinden okunmaktadır. Orhan adamı selamlar ve balkona yemeğe geçerler.

Ömer, Deniz vasıtasıyla Orhan'ın kitabını okuma fırsatı bulduğunu ve kitabı çok beğendiğini söyler. Önce Neval okudu sonra da bana okumam için çok ısrar etti diye sürdürür konuşmasını. Bir yazar kadar özgür olmayı ve Orhan'ı çok kıskandığını ifade ettiğinde Orhan bu kıskançlığın yersiz olduğunu çünkü uzun zamandır yazmadığını belirtir. Ömer içeriye tatlıyı getirmeye gittiğinde oldukça ilginç bir gelişme yaşanır. Neval Orhan'a, karşılaştıkları ilk andan itibaren ondan çok etkilendiğini, hayatı boyunca aradığı sevgilisinin o olabileceğini ama olmayacaklarını söyler. Ömer de Neval'deki bu duygu değişiminin içten içe farkındadır ancak durumu görmezden gelmeyi tercih etmektedir.

Yemek sona erer ve Orhan evden ayrılır. Dışarı çıkar ve yürümeye başlar, bir an duraksar, sanki bir aydınlanma anı yaşamaktadır, kaybettiği bir oyuncağını bulan bir çocuk gibi sevinç ve heyecan içinde koşar adımlarla Neval ve Ömer'in evine geri döner. Kendisine kapıyı açan Ömer'e, yıllar önce evli olduğunu ve karısı ile başlarına korkunç bir şey geldiğini, daha sonra İstanbul'da yaşamak istemedikleri için karısının Yeni Zelanda'ya kendisinin de Londra'ya taşındığını anlatır. Kendisini her şeye kapattığını ve bunu gönüllü yaptığını ancak Neval'i görür görmez ona âşık olduğunu söyler ve Ömer'den özür diler. Ömer bu durumu anlayışla karşılar ve kendisinin de ilk görüşte Neval'e âşık olduğunu ama Neval'i önce görenin de yine kendisi olduğunu belirtir. İki adamın bir kadın üzerinden yaptıkları bu konuşma aslında pek çok şeyi ortaya koymaktadır. Neval, içindeki duyguları öldüren ve kendine acı çektiren Orhan için unuttuğu her güzelliği hatırlatan biridir. Ömer ise önce gördüğü için bu kadının kendisine ait olmasının makul karşılanması gerektiğine inanmaktadır. Neval'in de Orhan'a karşı bir şeyler hissettiğini sezindiği için belki de elinde tuttuğu tek kartı bu şekilde masaya sürmenin iyi sonuçlar doğuracağını

ümit etmek istemektedir. Bu üç kişi, bir yüzleşme, bir yeniden doğuş ve bir tedirginlik üçlemesi içinde o geceyi tamamlar.

Yalıya dönen Orhan, Süreyya Hanım'ın tek başına bahçede oturduğunu görür. Süreyya Hanım ve Orhan garaja inerler. Süreyya Hanım eşi Yılmaz Bey'in Deniz'in hiçbir davranışından hoşlanmadığını ve onu sık sık garajdaki arabalardan birinin içine kilitleyerek cezalandırdığını anlatır. Yılmaz Bey, bu şekilde Deniz'in değişebileceğine inanmaktadır. Oysaki Deniz bu ceza ve baskı uygulamaları sonrası Yılmaz Bey'in beklediği gibi düzelmek yerine daha fazla isyan etmektedir. Yönetmen filmin bu sahnesinde, queer teorinin önemli anlatılarından birine yer vermiştir. Eğer farklı olanı baskılamaya, kontrol altına almaya çalışırsanız daha dirençli bireyler yaratmaktan öteye gidemezsiniz çünkü baskı direnişi doğurur. Bireye ceza verdiğiniz her an, direnişle karşılaşmayı göze almalısınız.

Süreyya Hanım geçmişte Yılmaz Bey'e dur dememiş olmanın acısını da içinde hissetmektedir. Orhan'a Deniz'in odasının anahtarını verir ve Orhan'ın o odada Deniz'e ulaşabilecekleri bir ipucu bulabilmesini ümit eder.

Yalıdaki eşyalar yavaş yavaş toplanmaktadır. Bu taşınma, yeni bir yaşamın da habercisidir. Artık hiçbiri için hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Orhan o hengâmenin içinden Deniz'in odasına sığınarak kurtulmayı ümit eder. Odada fotoğraflar, ödülleri, tablolar vardır. Orhan Deniz'in çalışma masasına geçerek bilgisayarı açar. Bilgisayar ekranında küçük Deniz'i ve köpeğini görür. Bilgisayarın içindeki dosyalara baktığında adını görür. Dosyanın içine girer, kendisini hayattan koparan acılarıyla yüzleşmek zorunda kalan Orhan'ın başına gelenlerle seyirci de karşı karşıyadır artık. Deniz, Orhan hakkında yapılan haberlerin neredeyse tamamını arşivlemiştir. Orhan'ın eşi Zümrüt alkol aldığı bir gün, oğulları Kemal'i arabada unutarak onun ölümüne sebep olmuştur. Son derece hayat dolu ve başarılı olan bu adam İstanbul'dan bu kaybı yüzünden kaçmıştır. Deniz'in bu arşivi ona, acılarını geçmişte bırakmadığı sürece hayata tutunamayacağını hatırlatır.

Süreyya Hanım yüksek ihtimalle Orhan'ın yaşadıklarını biliyordu. Belki de bu yüzden Deniz'in arabaya kilitlendiğini anlattı. Odanın anahtarını da belki bu sebepten ötürü verdi. Orhan'ın hayatla barışması gerektiğine inandığı için onu acılarıyla karşı karşıya getirdi. Yılmaz Bey, Deniz'i arabaya kilitliyordu ve Süreyya Hanım bunu biliyordu ancak müdahale etmedi belki de edemedi. Orhan'a da bu

hikâyeyi anlatarak bir şeyler göstermek istedi. Bazı durumlar karşısında kayıtsız kalabiliriz. Zümrüt Kemal'i arabada unuttu, Yılmaz Bey ise bilinçli olarak Deniz'i arabaya kilitledi, sonuçta her iki çocuk da kayıp. Biri zaman içinde kayboldu biri ise oracıkta.

Tüm bu gelişmelerden sonra ertesi gün Orhan babasının saatçi dükkânına gider. Dükkânda orta yaşlı güzel bir kadın, bir müşteri ile ilgilenmektedir. Orhan kadına gülümser, sarılırlar. Kadın Orhan'ın ablasıdır. Yıllardır aramadığı, sormadığı, mektuplarını cevapsız bıraktığı ablası. Durum öyle bir haldedir ki, Orhan ablasının boşandığını bile yeni öğrenir. Ablası çok kırgındır Orhan'a, Orhan babalarının cenazesine katılmamış, annelerinin hastalığına karşı bile duyarsız davranmıştır. Her şey ile tek başına mücadele etmek zorunda kalan bu kadın, olan bitene rağmen kardeşini bağrına basmıştır.

Ablası ile İstiklal caddesinde yürüyüşe Orhan, orada cumartesi annelerinin protestosuna tanık olur. O acılı kadınlar evlatlarının ölüsüne bile razıdır ve Orhan şımarıklık yaptığını düşünmeye başlar. Büyük bir kayıp yaşamasına rağmen asla onların hissettiği türden bir acı değildir içindeki.

Orhan bir kafede tek başına oturup, hayatını gözden geçirir. Oğlunu kaybettiği günden bu yana eline kalem almamıştır. Garsondan hesabı ister, bu esnada içeriden seslendikleri için garson özür dileyerek bekleteceğini söyler. Garson, masada kalemini unutmuştur. Orhan kaleme bakar, sanki en yakın dostunu yıllar sonra tekrar görmüş gibi ona nazikçe dokunur. Kalemi parmaklarının arasına alarak yazmaya başlar. "Geçmişe kafayı takan bugünü ıskalar." Orhan her yerde yazar.

Evdeki hizmetçilerden olan Sultan'ın savaştan kaçan ağabeyi, eşi ve çocukları ile Türkiye'deki bir akrabalarına sığınmak üzere İstanbul'a gelirler ancak Bursa'da yaşayan başka bir akrabaları onları kabul eder. Orhan, Neval ve Sultan arabayla onları kamyon garajından alır ve otogara götürür. Orhan o üç küçük çocuğa, savaş mağduru minicik bedenlere masal anlatır. Acı kavramına yaklaşımı değişen Orhan, önce kendisiyle ve geçmişiyile yüzleşmiş, ailesini yeniden bağrına basmış ve onlarla barışmış, sonra yazmaya ve masallar anlatmaya başlamıştır.

Orhan yalıda Deniz'in çalışma masasında, onun bilgisayarında bir şeyler karalarken Süreyya Hanım odaya girmiştir. Deniz'in sigarayı bırakacağı gün için son paket olarak çekmeceye sigara bırakmış olabileceğini düşünen Süreyya Hanım

haksız çıkmaz. Paketten bir sigara kendisine bir sigara da Orhan'a çıkarır. Orhan iradesinin sıfır olduğunu söyleyerek sigarayı yakar. Süreyya Hanım Orhan'la sohbet etmeye gelmiştir aslında. Tommy ile Deniz arasındaki ilişkiden söz eder bu defa. Yılmaz Bey'in Tommy'den rahatsız olduğu için onu götürdüğünü ama Deniz'in içinde, günün birinde Tommy'nin döneceğine dair hep bir umut olduğunu ve her zaman o günü beklediğini anlatır. Bu açıklama ile "Beklemek" üzerine hem Orhan hem de seyirci düşünmeye koyulmuştur.

Orhan, günlerdir yazdıklarını ablasına okutur. İstanbul'a adımını attığı andan bugüne kadar olan her şeyi kaleme almıştır. Ablası okuduklarına bayılır ve bu hikâyeden şahane bir roman olacağını söyler. Gözlerini Orhan'a diker ve ona "Artık gitme." der.

Ertesi gün Oğuz'un evinde toplanan Yusuf, Neval ve Orhan bir nevi son konuşma yapmak amacındadır. Bu talep Oğuz'dan geldiği için söze o girer. Deniz'in öldüğünü düşündüğünü, aslında hepsinin öyle düşündüğünü ama dile getirmeye cesaretlerinin olmadığını söyler. Deniz'in kitabını tamamlamaya talip olur. Bu sözler herkesi bir anda gerer ama en çok Yusuf sinirlenir çünkü Oğuz, Yusuf'un tekinsiz arkadaşlarından birinin Deniz'i öldürmüş olabileceğini düşündüğünü itiraf eder. Oğuz Yusuf'u aşağılamaktadır. Ona keş olduğunu söyler. Yusuf bunun üzerine Oğuz'a saldırır, Orhan ve Neval onu zor yatıştırırlar.

Bu tartışmadan sonra Orhan ve Yusuf beraber vapura binerler. Yusuf Orhan'a Deniz ile olan ilişkisini anlatır. Birçok şeyi Deniz ile beraber keşfettiklerini anlatır. Sevişmeyi, dokunmayı, okşamayı, neyin ne kadar zarar verdiğini birlikte öğrendiklerinden söz eder. Deniz'e karşı kazandığı tek zaferin boğazı yüzerek geçmek olduğunu, Deniz'in kıyıda kalıp hep onu beklediğini söyler. Deniz denizden korkmaktadır. O ise İstanbul Boğazını yüzerek geçerek şehrin kalbine girip onun parçası olduğuna inanır. Gözlerini Orhan'a diker sanki Deniz'e bakar gibi Orhan'a bakar Yusuf.

Tıpkı Deniz'in kitapta anlattığı gibi ölmüştür Yusuf. Yıkanmaktadır ölü bedeni. İntihar edip Deniz'in yüzünü kara çıkarmamak mı istemiştir yoksa kaza mı geçirmiştir bilinmez ama Yusuf yoktur artık. Cenaze de Yusuf'un annesi görülür. Tam bir Anadolu kadını olan Yusuf'un annesi aslında, Yusuf'un hayatının neden büyük bir çıkmaza girdiğini anlatabilmek açısından simgesel bir karakterdir.

Cenazede Yusuf'un babası yoktur. Öldüğü için mi yoksa başka sebeplerden mi oğlunun cenazesine gelmemiştir bilinmez ama bu acılı anne oğlu ile babası hatta düzen arasında kalmıştır. Oğlu queerdir, geleneksel aile yapısında queerlik hastalıktan beter olarak algılanmaktadır. Ailenin görmezden geldiği yok saydığı bu bireylere toplum neler yapar. Yusuf ölmüştür. Ölümü seçen pek çok queer birey vardır ve yönetmen bu gizemli ölümü sessizce filmin arasına yerleştirerek, seyircinin bazı gerçeklerle yüzleşmesini sağlamak istemiştir. Orhan'ı Deniz zanneden Yusuf'un annesi ona sıkıca sarılır, sanki oğluna son kez sarılır gibi.

Taşınma günü geldiğinde Süreyya Hanım da Orhan'ı Deniz'in yerine koyduğunu düşündüren bir hamle yapmıştır. Orhan'a Deniz dönene kadar yalıda, onun odasında kalmasını istediğini söyler. Orhan da durumun farkındadır ve bu isteği kırmaz. Deniz en sevdiği insanın cenazesine gelmez. Süreyya Hanım da artık yavaş yavaş oğlunun aralarından ayrıldığına inanmaya başlar. Yalıdan ayrılırken Orhan'a sıkı sıkı sarılan Süreyya, oğlunun anılarını Orhan'a emanet etmiştir artık.

Orhan Deniz'e dair çok önemli bir şey keşfetmiştir. Deniz çocukluğundan beri beklemektedir. Yılmaz Bey'in kendisini kilitletiği arabadan gelip çıkarmasını, yine babasının ondan alıp götürdüğü köpeğinin geri dönmesini, Yusuf'un İstanbul Boğazı'nı yüzerek geçtiği günlerde kıyıda onu beklemektedir. Hayatında gerçekle kurgu birbirine girmiştir. Deniz babasını bambaşka biri gibi hayal etmekte, Tommy kulübesinde yaşamakta, Yusuf yanı başında uyumakta ve o da boğazın serin sularında korkusuzca yüzmektedir belki de.

Orhan, Deniz'in odasına girer ve gülümseyerek onun bilgisayarını açar. Bilgisayar ekranındaki fotoğrafa bakar, çocuk Deniz ve Tommy. Orhan, Deniz gibi düşünmektedir sanki. Süreyya Hanım annesi, Deniz'in acıları acısı, kayıpları kaybı gibidir artık. Kitap bile onundur adeta. Yazmaya başlar. Bir mektuptur yazdığı, Denizmiş gibi, Yusuf'a dair hissettiklerini, ümitlerini hayallerini yazar o mektuba. Son bir veda mektubu.

Orhan yazma işini bitirdikten sonra Neval'e telefon açar ve Deniz'in bilgisayarında Yusuf'a yazdığı bir mektup bulduğunu, mektubu onunla paylaşmak istediğini ve yüz yüze gelmeleri gerektiğini söyler. Neval bu teklifi kabul etmiş olsa da buluşma yerine gitmez. Orhan saatlerce Neval'i bekler. Neval telefonla Orhan'ı arayarak, gelmek için çıktığını ama yapamadığını, böyle olmasının daha iyi olacağını

ifade eder. Orhan ona nerede olduğunu sorar, Neval'in evine çok yakındır onu beklediği kafe. Neval de evinin oralarda olduğunu söyler. Orhan hızlı adımlarla yürümeye başlar, bu arada Neval telefonu kapatmasın diye ona telefonun çekmediğini ve bir yerde durmasını söyler. Yürürken telefonda, aslında kendisinin yazdığı ama Deniz'in Yusuf'a yazmış olduğunu söylediği mektuptan cümleler paylaşır Neval'le. Neval'i görür kısa bir yürüyüş mesafesi sonunda. Neval de dönüp Orhan'a bakar sevgiyle. Aralarından bir araba geçer ve Neval'in silueti yok olur. Orhan, hayal ettiği gibi bir veda yaşamıştır. Belki gerçekte öyle bir son karşılaşma olmamıştır ama Orhan kendisini parçası kabul etmeye başladığı herkesle, yollarını tatlı bir şekilde ayırmak istemiştir ve zihni de ona yardımcı olmaktadır.

Orhan, Deniz ve Yusuf'a tatlı bir son yazmıştır ve aynı şekilde Neval ve kendisi için de. Orhan'a göre hikâye böyle sona ermelidir. Yalıya döner, Deniz'in her gün yaptığı gibi, Tommy'nin su kabını doldurarak bahçedeki kulübesinin önüne bırakır. Orhan, Deniz için, Yusuf için, Neval için hatta kendisi için boğazı yüzerek geçmek ister. Yalının iskelesinden İstanbul'un soğuk ve tehlikeli sularına kendisini bırakır. İstanbul Boğazı, bu atlayıştan sonra masmavi renginden sıyrılarak kıpkırmızı bir renge bulanır yani boğazın suları bu insanların tutkularının rengi olan kırmızıya dönüşmüştür artık.

İstanbul Kırmızısı, temsil karakterleri, üzerine düşündüren diyalogları, mizansen unsurlarının desteklediği olay örgüsü ile önemli bir film olma niteliği taşımaktadır. Queer bireylerin birbirinden farklı yaşamlarından kesitler sunarak, seyircinin onların yaşadıkları güçlüklerle empati kurabilmesine olanak sağlayan yönetmen bu filmde empati kavramının da üzerinde durmuştur. Orhan çok büyük ve tarifsiz olduğuna inandığı acısını başkalarının acılarıyla kıyasladığında sindirebilmiş, yoluna da yine bu vesileyle devam etmeye karar vermiştir. Deniz ünlü, olanakları yerinde bir bireyken farklı olmanın zorluklarıyla mücadele etmeye çalışmış, Yusuf bu mücadeleyi kaybetmiştir.

İstanbul Kırmızısı filmde de, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi, sisteme alternatif queer yaşam şekilleri gözler önüne serilmiş, standart kalıplar dışına çıkan insanlar seyirci ile buluşturulmuştur. Empati vurgusu yapan yönetmen, ötekileştirdiğimiz her bireyin yerine geçebileceğimizi, küçük görüp kendimizden

uzakta yaşandığı için oralı olmadığımız her olayın kahramanı olabileceğimizi, sinemanın güçlü dilini de kullanarak ifade etmiştir.



SONUÇ

Ferzan Özpetek filmlerini konu alan bu araştırmada, toplumsal cinsiyet kavramı ve queer teori üzerinden görsel metin çözümlemesi yöntemi uygulanarak analiz çalışmaları yapılmıştır. Özpetek filmlerinde, mevcut bulunan heteronormatif kapitalist düzenin, kişinin arzu bilincini etkileyip, tutkuyu baskı altında tutmaya çalıştığı ancak bu duruma rağmen, alternatif bir yaşam biçimi geliştirmeyi başaran karakterlerin de olduğu vurgulanmaktadır.

Yönetmenin üç filmine çalışmada yer verilmemiştir, bu filmlerden ikisi queer teoriye yönelik herhangi bir kavram içermemekte, queer karakterler bu filmlerde yer almamaktadır. Bu filmler Kutsal Yürek ve Muhteşem Bir Gün filmleridir. Harem Suare filmi pek çok araştırmaya konu olduğundan ve daha çok oryantalist bir film olarak değerlendirildiğinden çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Düzenin, toplumu kontrol altına almak amacıyla, kendi kurum ve normları üzerinden bireylere dayattığı roller, onların hayat standartlarını belirler hale gelmiştir. Baskı oranının arttığı toplumlarda ise muhalif ses sayısının yükseldiği gözlemlenmiştir çünkü bireyler baskıya karşı direniş geliştirme konusunda uzmanlaşmıştır. Sistemin dayattığı normları kabullenmek istemediklerinde bireyler, bazen organize bir biçimde bazen de tek başlarına düzenden çıkmak için mücadele etmektedirler.

Özpetek sinemasında, sistem içerisine hapsolan karakterlerin, düzene nasıl direniş gösterilebileceğini ortaya koyduklarını söylemek mümkündür. Yönetmen, filmlerinde kullandığı öyküleme teknikleri, kavramlar ve mizansen unsurlarıyla sistemin karşısına konabilecek yepyeni bir yaşam biçiminin var olabileceğini vurgulamaya çalışmaktadır. Özpetek sinemasında görüldüğü üzere, gerçek hayatta da eril ve dişil olarak ikiye indirgenebilecek bir arzu düzeni yoktur. Yönetmenin karakterleri sisteme kafa tutan ve onu kırmaya çalışan özgün karakterlerdir. Özpetek, filmlerinde mevcut dünya sistemini yeniden yapılandırmaya, kurgulamaya çalışmakta hatta yepyeni bir düzenin varlığından söz etmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin her birey tarafından sorgulanmadan doğruca kabul edilemeyeceğini de ortaya koyan Özpetek filmlerinde, belirlenmiş ve sabitlenmiş kavramlar karakterlerce yeniden tanımlanmaktadır.

Ferzan Özpetek filmleri, düzenin devamlılığını sağlayan ve onu temsil eden aile ve evlilik gibi kavramların, alışlagelmiş ve beklenen haliyle sahiplenilemeyeceğini de göstermektedir. Çok kültürlü farklı kimliklerin temsillerine olanak sağlayan karakterler, değişim ve dönüşüm vurgusu yapmaktadır. Kalıp söylemlerin değiştirilmesinin, uzun vadede kural koyucuyu yani iktidarı ve toplumu da değiştirebileceği ihtimali gözler önüne serilmektedir.

Yönetmen filmlerinde, benzer içerik, öyküleme teknikleri, kavram ve sembollerden yararlanarak, düzenin karşısına alternatif olarak koyduğu queer yaşam biçimini pekiştirmeye çalışmaktadır.

Filmlerinden bazılarında şiddet, stigmatizasyon ve normal dışılık kavramlarını öne çıkarmaya çalışan yönetmen, mizansen unsurları olarak da yine benzer sembol ve metaforları kullanmaktadır. Kişiyi kısıtlayan, baskılayan, ona mutsuzluk veren ama düzenin içinde yaşamasını, var olmasını kolaylaştıran bir kavram olarak ortaya koyduğu evlilik, aslında yönetmenin sisteme getirdiği en büyük eleştiridir. Evliliğin bireyi ve farklılıklarını baskılamaya yeterli olmadığını, arzunun bir şekilde o duvarlardan dışarı taşmayı başardığını göstermek istemektedir. Ciddi bir iletişimsizlikle iş anlaşması gibi yürütülen evlilikler sistemi rahatsız etmezken, alternatif yaşam biçimi arayan bireyleri huzursuz etmektedir.

Özpetek filmlerinde, değişimi tetikleyen bazı kavramların vurgusu da yapılmıştır. Hastalık, kayıp ve ölümler sıradan hayatları sarsarak bireylerin kendileriyle yüzleşme süreçlerini etkilemektedir.

Sağlam bir dostluk ve arkadaşlık temelinde yükselen, queer bireylerin oluşturduğu ve toplumsal dayatmaların dışında tuttıkları, biyolojik olmayan bir ailenin resmedildiği filmlerde, toplumsal rollere sıkı sıkı tutunan seyirciler bile etki altında kalmıştır.

Toplumun geneli tarafından küçük görülen ve ötekileştirilen queer bireylerin tamamı, Ferzan Özpetek'in kurguladığı queer yaşam içerisinde, kariyer sahibi ve önemli insanlardır. İncelenen filmlerde yer alan bütün karakterler değişim ve dönüşüm göstermiştir ve queer teorisinin temelinde de değişken ve akışkan olma kavramı yattığından bireyler queer teorisinin izinde olduklarını ortaya koymuşlardır.

Libidonun baskılanmasının imkânsız olduğunu, iktidar ve kurumlarının bireyleri tek tipleştirmeye çalışmasının mümkün olamayacağını anlatmaya çalışan

Özpetek, queer ilişkilerin gerçek olduğunu ortaya koymaktadır. Doğrudan değil dolaylı bir şekilde anlatılan queer yaşamlar, düzenin içine hapsolmuş her bireyi başka bir yaşam biçiminin olduğuna ikna etmektedir. Cinsel yönelimleri sebebi ile toplumun dışladığı temsili karakterler, Özpetek sinemasında, dengeli, güçlü ve sosyal insanlar olarak resmedilmektedir.

Özpetek, filmlerinde tabularla doğrudan savaştırmaz, izleyiciyi bunaltmadan aşk ve dostluk temaları üzerinden sisteme ciddi bir eleştiri getirmektedir. Özellikle İtalya'da ana akım bir film olarak rüştünü ispat eden ilk queer temalı film olma özelliğini taşıyan Cahil Periler, tüm Dünya'da dikkati üzerine çekmeyi başarmıştır.

Özpetek, filmlerinde tutku ve aşkı kalıpların dışına taşımıştır. Birbirinden oldukça farklı bireylerle oluşturulan yeni arkadaş grupları da ailenin yerini tutabilmektedir. Yeniliğe, sürprizlere kapalı olan sistem, seyirci tarafından da Ferzan Özpetek filmlerinden sonra sorgulanır hale gelmiştir.

Özpetek büyük bir ustalıkla, düzenden kaçmanın mümkün olabileceğini seyirciye göstermektedir. Hayatın yeniden yapılandırılabilceğini, cinsiyetin yalnızca erkek ve kadın üzerinden anlatılmasının mümkün olmadığını, toplum görmezden gelmeye devam etse de queer bireylerin var olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Yapılan analizler sonrası, yeni bir düzen oluşturabilmek için baskın olan eski düzenin içinde var olabilmeyi öğrenmenin elzem olduğu görülmektedir. Yönetmen, sistem ile savaşmaya çalışmak yerine ona alternatif üretilebileceğini göstermek istemektedir.

Özpetek sineması ideolojik ve yüzeysel bir ana akım sineması değildir. Ezilmişlik ve yara almışlık psikolojisi üzerinden hareket etmediği için seyirci queer yaşamı seçen her bireyin acı içinde kıvrandığı algısına kapılmaz. Zaman zaman sistemin koyduğu kurallara karşı gelmenin güç bir eylem olduğu düşüncesini hissetse de, queer bireylerin varlığı ile yüzleşmek durumunda kalmaktadır.

Azınlık konumundaki queer kimlikler, ana akım sinemada genellikle negatif temsile maruz kalmaktadır. Özpetek filmlerinde ise kişisel eylemleri ile sistemin başkalaşmasına katkı sağlayan queer karakterler, queer yaşam düzeninin inşasında büyük rol oynar. Queer karakterler ana akım sinemada derinliği olmayan, kişiliksiz, figüran karakterler olarak temsil edilmektedir. Ancak Özpetek, queer karakterleri

filminin merkezine koymaktan çekinmez ve Özpetek'in karakterleri kişilikli, toplumda saygınlığı olan özel karakterlerdir.

Ancak Özpetek bile farkındadır ki bu queer karakterler ne zaman özel hayatlarını kamusal alana taşımaya kalksalar düzenin dayatmacı ve baskılayıcı güçleri ile karşı karşıya kalmaktadırlar. Hamam'daki ana karakter Francesco öldürülür, Cahil Periler'deki Masimo araba çarpması nedeniyle ölür, İstanbul Kırmızısı'ndaki Yusuf intihar eder.

Yaşadıkları baskı ve engellemelere rağmen Ferzan Özpetek'in queer karakterleri cesur ve korkusuzdur. Filmlerde dikkati çeken toplum dışına itilmeye çalışılan bireylerin yaşadıkları değişimlerin içsel değil toplumsal olduğudur. Ötekileştirildiği için kenarda köşede sessizce oturmayı reddeden bu queer bireyler, önemli politik bir duruş sergilemekte, toplumun uygun gördüğü kalıpların dışında var edilmeye çalışılan yeni bir düzen için korkusuzca mücadele etmektedir.

Ana akım sinemanın komedi unsuru olarak kullanılmaktan ve cinsel kimliği dışında hiçbir özelliği yokmuş gibi resmetmekten çekinmediği queerler, Özpetek filmlerinde değişimi, başarıyı hedef edinmiş, pozitif, yaratıcı ve kendine güvenen bireylerdir. Özpetek, filmlerinde, cinsel yönelimleri farklı olan bireylerin özel yakınlaşma anlarına yoğun bir biçimde yer vermemektedir. Yine yönetmen, queer karakterlerini, erkekse yakışıklı ve çekici, kadınsa güzel ve alımlı oyuncuların canlandırmasını tercih etmiştir.

Özpetek, toplumun genelinin, queer bireyler hakkındaki algısını değiştirmek konusunda çok önemli bir rol oynamaktadır. Queer yaşamlar, queer olmayanların da normal bulmaya ve her şeyden öte saygı duymaya başladığı bir alan olarak resmedildiğinden, seyirci de queer bireylerle arasına ördüğü duvarları kaldırma konusunda daha heveslidir.

Özpetek, filmlerinde, doğru, yanlış, normal ya da anormal kavramlarının açıklamasını yapmaz. Sadece queer izleyicileri hedef almaz, heteroseksüel karakterler ile queer karakterleri beraber uyum içinde yaşatır. Queer teori de bunun mümkün olabileceğini savunduğundan, yönetmenin queer teorisinin izinden yürüdüğünü söylemek hatalı olmaz.

Özpetek, cinselliği görselleştirmek yerine, baştan çıkarmanın gücünü vurgulamak ister çünkü tutkunun esnetemeyeceği hiçbir sabit yargı yoktur.

Ferzan Özpetek sineması bir tür ya da ana akım sineması değildir. Yönetmenin filmlerini “Kuram Sineması” içerisine dahil etmek doğru olacaktır.

Sonuç olarak; Ferzan Özpetek, filmleri ile yeni bir söylem geliştirmiş ve geliştirdiği bu söylem ile heteronormatif düzende kırılma yaratmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerinin iki biyolojik cinsiyet üzerinden dayattığı zorunluluklar ve uygun görüleni yaşama eğilimi sarsılmıştır. Queerliği hastalık gibi kabul eden egemen ideoloji ve kurumlarının dayattığı bu bakış açısı, queer olmayan bireyler tarafından da sorgulanmaya başlanmıştır ve homofobik şiddet eylemlerinin önüne geçilebilmesi için yönetmen, toplum yararına önemli katkılar sağlamaktadır.



KAYNAKÇA

- Adler, A. (1999) Cinsiyetler Arasında İşbirliği, Çev: Selvi, S., İstanbul: Payel Yayınları.
- Ahmed, S. (2006) Queer Phenomenology, Londra: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2015) Duyguların Queer Politikası, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baker, U. (2009) Yüzebilim Fragmanlar, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bazin, A. (1995) Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev: Özön, N., İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011) Baştan Çıkarma Üzerine, Çev: Sönmezay, A., 3. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beauvoir, S. (1993) Kadın: "İkinci Şans": Bağımsızlığa Doğru, Çev: Onaran, B., 8. b., İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berghan, S. (2011) "Transfeminizm", Cogita: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Ed: Öztürk, Ş., 65-66. sayı, 140-149.
- Berlant, L. ve Freeman, A. (1997) "Queer Nationality" The Queen of America Goes To Washington City: Essays on Sex and Citizenship, Der: Berlant, Durham, L., NC: Duke University Press.
- Bilgin, M. (1990) "Çalışan ve Çalışmayan Kadınlara İlişkin Bazı Değişkenlerin Depresyon Düzeylerine Etkisi", Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi.
- Biryıldız, E. (2002) Örneklerle Türk Filmi Eleştirisi, İstanbul: Beta Yayınları

Bronski, M. (1998) *The Pleasure Principle: Sex, Backlash and the Struggle for Gay Freedom*, New York: St Martin's Press.

Brooks, D. (2006) *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*, Durham: Duke University Press.

Butler, J. (1993) *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.

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

Butler, J. (2008) *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, J. (2014) *Bela Bedenler*, Çev: Çakırlar, C. ve Talay, Z., İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Büker, S. (2010) *Sinemada Anlam Yaratma*, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Crimp, D. (2002) *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, MA: The MIT Press.

Çakırlar, C. ve Delice S. (2012) *Cinsellik Muamması "Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet"*, İstanbul: Metis Yayınları.

Çubuklu, Y. (2006) *Bedenin Halleri*, İstanbul: Kanat Kitap.

Davies, S. P.(2010) *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, Çev: Toprak, A. , İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Dean, T. ve Lane, C. (2001) “Homosexuality and Psychoanalysis: An Introduction”, Homosexuality and Psychoanalysis, Der: Dean, T. ve Lane, C., Chicago: University of Chicago Press.

Direk, Z. (2009) “ Judith Butler Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, Ed: Direk, Z., 67-85, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dorsay, A. (2010) Sinemamız ve Kadın, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dökmen, Y. Z. (2009) Toplumsal Cinsiyet “Sosyal Psikolojik Açıklamalar”, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Duncan, D. (2005) Stairway to Heaven: Ferzan Ozpetek and the revision of Italy, New Cinemas: Journal of Contemporary Film 3, no, 2: 101-113, Communication & Mass Media Complete, EBSCOhost.

Durudoğan, H. (2006) “Judith Butler’da Biyolojik Cinsiyet- Toplumsal Cinsiyet İlişkisi”, Felsefe Tartışmaları, 37, 5-27, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Durudoğan, H. (2011) “Judith Butler ve Queer Etiği”, Cogita: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Ed: Öztürk, Ş., 65-66. sayı, 97-99.

Ercan Akyıldız, C. (2014) Cinsiyetin Toplumsal Roldeki Yeri, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Erdem, T. (2012) “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair: Kimlik Değil Cinsellik! Tek Tip Cinsellik Değil Cinsel Çeşitlilik”, Cinsellik Muamması, Ed: Çakırlar, C. ve Delice S., 34-72, İstanbul: Metis Yayınları.

- Ertan, C. (2009) “Türkiye'de Erkeklik İmgesi ve Eşcinsel Kimliği”, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Esen Kuyucak, Ş. (2010) Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fausto-Sterling, A. (1998) “The Five Sexes: Why Male Or Female Are Not Enough”, Boston: McGraw-Hill.
- Fine, C. (2011) Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması, Çev: Tanrıyar, K. , İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Foucault, M. (2005) Özne ve İktidar, Çev: Ergüden, İ. ve Akınhay, O., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2007b) Cinselliğin Tarihi. 2. b., Çev: Tanrıöver, H. U., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013) Cinselliğin Tarihi, Çev: Tanrıöver, H. U., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1998) Cinsellik ve Cinsel Sapmalar, Çev: Arıtan, A., İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Freud, S. (2006) Sevgi ve Cinsellik Üzerine, Çev: Kanat, A., İzmir: İlya Yayınları.
- Goffman, E. (1959) The Presentation of Self in Everybody Life, Newyork: Garden City.

Grosz, E. (2011) "Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek", Cogita: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Ed: Öztürk, Ş., 65-66. sayı, 7-37.

Güngör, A. (2013) Öteki Erkekler, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Halberstam, J. (2003) "What's The Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives", International Journal of Cultural Studies 6(3), 33-313.

Halberstam, J. (2013) Çuvallamanın Queer Sanatı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Halperin, D. (2003) "The Normalization of Queer Theory", Journal of Homosexuality, 45: 2-4, 339-343.

Hennessy, R. (1995) "Queer Visibility in Commodity Culture", Social Postmodernism: Beyond Identity Politics, Der: Nicholson, L. ve Seidman, S., Cambridge: Cambridge University Press.

Hennessy, R. (2000) Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism, New York: Routledge.

Hızlı, G., Ertürk, Ş. ve Mater, Ç. (2010) Sinema ve Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2009, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Holmes, M. (2011) "İnterseks Tehlikeli Bir Farklılık" , Cogita: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Ed: Öztürk, Ş., 65-66. sayı, 99-124.

İlkkaracan, P. (2014) Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Jagose, A. (1996) *Queer Theory: An Introduction*, New York: New York University Press.

Kaos-GL (2008) *Eşcinsellikle ilgili sıkça sorulan sorular*, Ankara.

Karadağ, N. (2008) *Cinsel Azınlıkların Bireysel Hakları*, İstanbul: XII Levha Yayınları.

Kaya, F. (2011) “Kadın Beyni, Erkek Beyni Varsa Eşcinsel Beyni de Var mı?”, *Cogito*, Ed: Öztürk, Ş., 65-66 sayı: 167-174.

Keller Fox, E.(2007) *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*, Çev: Aydar, F. B., İstanbul: Metis Yayınları.

Keskin, F. (2005) “Özne ve İktidar”, *Özne ve İktidar*, Çev: Ergüden, İ. ve Akınhay, O., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard, S. (2009) *Evliliğin Estetik Geçerliliği*, Çev: Kapaklıkaya İ., İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

Kimmel, M.S. and Aronson A. (2004) *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, Santa Barbara California: ABC Clio.

Köysüren Çınar, A. (2013) *Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet*, Ankara: Sentez Yayınları.

Kristeva, J. (2007) *Ruhun Yeni Hastalıkları*, Çev: Tural, N., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuruoğlu, H.ve Aydın, B. (2014) *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*, Ankara: Detay Yayınları.

- Leder, D. (1990) *The Absent Body*, Chicago: University of Chicago Press.
- Love, H. (2009) *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge: Harvard University Press.
- Marcos, S. (2005) *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, Çev: Özbudun, S., Şafak, B. ve Çayla, İ., Ankara: Ütopya Yayınları.
- Neuman, L. W. (2007) *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, Çev: Özge, S., İstanbul: Yayın Odası Yayınları.
- Özkazanç, A. (2015) *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Perinçek, D. (2000) *Eşcinsellik ve Yabancılaşma*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Pösteği, N. (2005) *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, N. (2005b) *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Rigoletto, S. (2010) *Sexual Disidence and the mainstream: The queer triangle in Ferzan Ozpetek's Le fate ignoranti*, *Italianist* 3, no, 2: 202-218, Humanist International Complete, EBSCOhost.
- Russell, P.(2006) *Dünya Tarihinde En Etkin 100 Eşcinsel*, İstanbul: Neden Kitap.
- Scott, J.C. (1987) *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Heaven and London: Yale University Press.

Scott, J.W. (2007) Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi, Çev: Aykut Tunç Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Skeggs, B. (1999) "Matter out of Place: Visibility and Sexualities in Leisure Spaces" Leisure Studies 18,32-213.

Smelik, A. (2008) Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı, Çev: Koç, D., İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sönmez, B. (2007) Gizli Kimlik "Eşcinselliğin Anlamı Üzerine", İstanbul: NKM Yayınları.

Sullivan, A. (1996) Virtually Normal: An Argument About Homosexuality, New York: Vintage Books.

Sullivan, N. (2003) A Critical Introduction To Queer Theory, New York: NYU Press.

Şeker, B. (2011) "İnterseksüellik ve Cinsiyetin İnşası" Cogita: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Ed: Öztürk, Ş., no. 65-66, 124-132.

Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2013) "Giriş Queer Tahayyül", Queer Tahayyül, Ed: Yardımcı, S. ve Güçlü Ö, 17-26, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Yücel, F. (2001) Ferzan Özpetek ile Söyleşi, Altyazı 1.

Warner, M. (2013) "Queer Gezegen Korkusu: Queer Politika ve Toplumsal Teoriye Giriş", Queer Tahayyül, Ed: Yardımcı, S. ve Güçlü Ö, 17-26, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Wood, R. (2002) Hitchcock's Films Revisited, Newyork: Colombia Universty Press.

Wodak, R. ve Meyer, M. (2009) *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, Los Angeles: Sage Publications.

Zeybekoğlu, Ö. (2013) *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Ankara: Eğiten Kitap.

TDK Sözlüğü, www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 18.08.2017 Erişim Saati: 17.15

