

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI



TÜRK SİNEMASINDA ANA KONUSU ERKEK
EŞCİNSELLİĞİ OLAN FİLMLERDE
EŞCİNSELLİĞİN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN

HAZIRLAYAN
Ayşe Şebnem YOLCU

ELAZIĞ-2017

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA ANA KONUSU ERKEK EŞCİNSELLİĞİ
OLAN FİLMLERDE EŞCİNSELLİĞİN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN

HAZIRLAYAN

Ayşe Şebnem YOLCU

Jürimiz, .../.../..... tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun.....tarih ve
..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Türk Sinemasında Ana Konusu Erkek Eşcinselliği Olan Filmlerde
Eşcinselliğin Temsili****Ayşe Şebnem YOLCU****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****İletişim Bilimleri Anabilim Dalı****İletişim Bilimleri Bilim Dalı****Elazığ-2017; Sayfa: XVII + 237**

Eşcinsellik sinemada, sinemanın başladığı günden itibaren kendisine yer bulmuştur. Eşcinselliğin sinemada temsil ediliş biçimi ve gösterilmesi ise her zaman bir çekişme ve mücadele alanı olarak var olmuştur ve bu durum Türk sineması gibi doğu ve batı ekseninde devam eden ve eşcinselliğe yeterli değerin henüz verilmemiş olduğu bir kültürde de daha da şiddetli olarak kendini göstermektedir.

Bu çalışma, eşcinselliğin Türk sinemasındaki durumunu, sinema yapıtlarında eşcinsel bireylerin yaşam alanını ve erkek eşcinselliğinin nasıl işlendiğinin anlaşılması amacı ile hazırlanmıştır. Bu amaçtan yola çıkılarak öncelikle cinsiyet ve cinsiyetle ilgili temel kavramlar ele alınmıştır. Ardından da Türkiye'deki eşcinselliğin tarihi süreci, daha sonra ise eşcinselliğin Türk sinemasına yansması irdelenmiştir. Bu amaçla aynı zamanda Türk sinemasında 1989-2011 yılları arasında yapılmış ana konusunu erkek eşcinselliğinin oluşturduğu filmler, bu filmlerde eşcinselliğin sunumu ve bu bilgiler ışığında Türk sinemasının erkek eşcinselliğe karşı tutumu incelenmiştir.

Konusu erkek eşcinselliği üzerine kurulmuş filmlerde erkek karakter ya da karakterlerin temsil ediliş biçimlerine göre Türk sinemasının erkek eşcinselliğe karşı tutumunun analizi bu çalışmanın temel dayanağını oluşturmaktadır. Buradan hareketle; eşcinsel erkeklerin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği, erkek eşcinsellere yönelik

nasıl bir duruş sergilediği ve zamanla bu temsillerin ve tutumunun değişiklik gösterip göstermediği gibi problemlere çalışma kapsamında yanıtlar aranmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen örnek filmler ışığında, Türk sinemasının 80’li yılların sonuna kadar genel olarak homofobik bir tutum içinde olduğu fakat 90’lı yıllarla beraber bu tutumda bir yumuşama gerçekleştiği ve Türk sinemasında erkek eşcinsel bireylerin 90’lı yıllara kadar “stereotipler” (hastalıklı, komik, kadınsı, sakar, küçükken yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle sapkın davranışlara yönelmiş vs.) olarak derinlikten yoksun ve olumsuz bir şekilde temsil edildiği fakat 90’lı yıllarla beraber ana konusu erkek eşcinselliği olan filmlerin yapılmaya başlanmasıyla erkek eşcinsel bireyleri olumlayan bir yaklaşım içine girildiği sonuçlarına varılmıştır.

Bu çalışma kapsamında *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Islık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmleri detaylı olarak incelenmiştir. Yöntem olarak nitel bir yol izlenmiş ve incelemelerde söylem analizi ile göstergebilimsel analiz kullanılarak filmler irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, eşcinsel erkek karakterler, temsil

ABSTRACT**Master Thesis****Presentation of Homosexualizm in Turkish Cinema in the Male Homosexuality
Themed Films****Ayşe Şebnem YOLCU****Fırat University****The Institute of Social Science****The Department of Communication Science****Elazığ-2017; Page: XVII + 237**

Homosexuality had been a subject for cinema since cinema's emergence. Form of presentation of homosexuality and its designation had been existed as a point of contention and controversy from the inception of cinema. This existence endeavors maintaining itself in the Turkish cinema which inadequately appreciates homosexuality through its history between East-West axes.

This study is conducted to illuminate the perception of homosexuality in the Turkish cinema, and to shed light upon treatment of the concept of male homosexuality and private spheres of homosexual individuals in cinema productions. Moreover, history of homosexuality in Turkey and the reflections of it on the cinema have been scrutinized. With this design, presentation of homosexuality and the attitude of Turkish cinema towards male homosexuality have been analyzed through films that include a main male homosexual character and shot between 1989-2011.

This study rests on the fulcrum of analysis of Turkish cinema's attitude towards male homosexuality through forms of presentations of male characters in the films comprise male homosexuality as the main theme. Thus, the study searches answers on the presentation of male homosexuals in Turkish cinema, its demeanour towards them, and whether there has been changes on those problems throughout the time or not.

The sample films those are examined through this research showed us that Turkish cinema had a homophobic attitude till the ends of the 80's. However, this

attitude get less strict by the 90's and the homosexual men characters were represented usually in a negative manner as stereotypes (such as funny, clumsy, had an early-life trauma etc.) those didn't have profundity. Also these films showed that by the middle of the 90's some new films whose main themes were men-homosexuality were produced and step-by-step this issue was accepted by the society.

The films, *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve Bilidikid* (1999), *Teslimiyet* (2010), and *Zenne* (2011) have been thoroughly analyzed in this study. Qualitative method is followed in accord with discourse analysis and semiotic analysis in the analysis process of the research.

Key Words: Turkish Cinema, Homosexual Male Characters, Presentation



İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
TABLolar LİSTESİ	XI
ŞEKİLLER LİSTESİ	XII
SAHNELER LİSTESİ.....	XIII
ÖNSÖZ	XVI
KISALTMALAR	XVII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE.....	3
1.1. Cinsiyet (Sex)	3
1.2. Toplumsal Cinsiyet (Gender).....	4
1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerı.....	6
1.4. Cinsel Kimlik.....	9
1.5. Cinsel Yönelim	10
1.5.1. Heteroseksüellik (Heterosexuality).....	12
1.5.2. Homoseksüellik/Eşcinsellik (Homosexuality).....	13
1.5.3. Biseksüellik (Bisexuality).....	16
1.6. Translık (Transgender)	18
1.7. Aseksüellik (Asexuality).....	20
1.8. Hiperseksüellik	21

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE’DEKİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ EŞCİNSELLİĞE GENEL BİR BAKIŞ.....	23
2.1. Türkiye’de Eşcinsellik	23
2.1.1. İslam Öncesi Türk Topluluklarında Eşcinsellik	24
2.1.2. İslam Sonrası Türk Topluluklarında Eşcinsellik	25
2.1.3. Cumhuriyet Sonrası Dönemde Türk Toplumunda Eşcinsellik	27
2.1.3.1. 1990 Öncesinde Toplumun Eşcinselliğe Bakışı	27
2.1.3.2. 1990 Sonrasında Toplumun Eşcinselliğe Bakışı	29

2.2. Türk Sinemasında Erkek Eşcinselliği	30
2.2.1. Türk Sinemasında Erkek Eşcinsel Karakter ya da Karakterleri Barındıran Filmlerin Tespiti ve Karakterlerin Temsil Bağlamında İncelenmesi.....	30
2.2.2. Türk Sineması	31
2.2.3. Temsil (Representation).....	36
2.2.4. Türk Sinemasında Erkek Eşcinsel Karakter ya da Karakterlerin ve Bu Karakterlerin Temsil Ediliş Biçiminin Tespitinde Baş Vurulacak Kriterler	37
2.2.5. Türk Sinemasında Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmlere Genel Bir Bakış	39
2.2.5.1. Türk Sinemasında 90'lı Yıllara Kadar Olan Süreçte Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmlere Genel Bir Bakış	39
2.2.5.1.1. Kadın Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler.....	39
2.2.5.1.2. Erkek Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler	42
2.2.5.2. Türk Sinemasında 1989 – 2011 yılları arasında yapılmış Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmlere Genel Bir Bakış	44
2.2.5.2.1. Kadın Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler.....	44
2.2.5.2.2. Erkek Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler	47
2.2.5.3. Türk Sinemasında 1989 -2011 Yılları Arasında Ana Konusu Erkek Eşcinselliğini Olan Filmler	53
2.2.5.3.1. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> (1989)	53
2.2.5.3.2. <i>Dönersen Islık Çal</i> (1992).....	53
2.2.5.3.3. <i>Lola ve BilidiKid</i> (1999)	54
2.2.5.3.4. <i>Teslimiyet</i> (2010)	55
2.2.5.3.5. <i>Zenne</i> (2011)	55
2.3. Literatür Taraması.....	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SİNEMASINDA ANA KONUSU ERKEK EŞCİNSELLİĞİ OLAN FİLMLERDE EŞCİNSELLİĞİN TEMSİLİ	61
3.1. Araştırma	61
3.1.1. Problem	61
3.1.2. Amaç	62
3.1.3. Önem.....	62
3.1.4. Hipotezler.....	63

3.1.4.1. Araştırma Hipotezleri	63
3.2. Yöntem.....	63
3.2.1. Araştırma Modeli	63
3.2.2. Evren ve Örneklem	66
3.2.3. Sınırlılıklar ve Kapsam	66
3.2.4. Verilerin Toplanması	66
3.3. Bulgular ve Yorum	68
3.3.1. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> Filmi Bulgular ve Yorum	68
3.3.1.1. Film Hakkında	68
3.3.1.2. Filminin Söylem Analizi.....	68
3.3.1.2.1. Açılış.....	68
3.3.1.2.2. Diyalog Örnekleri	73
3.3.1.2.3. Karakter Tavırları	74
3.3.1.2.4. 1980 Kuşağı Değişimleri	75
3.3.1.2.5. Karakter Analizleri	76
3.3.1.2.6. Final	80
3.3.1.2.7. Sonuç	80
3.3.1.3. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	81
3.3.1.3.1. Enigmatik Kodlar.....	82
3.3.1.3.2. Yananlamsal Kodlar	87
3.3.1.3.3. Eylemsel Kodlar	88
3.3.1.3.4. Sembolik Kodlar	90
3.3.1.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar	92
3.3.2. <i>Dönersen Isık Çal</i> Filmi Bulgular ve Yorum	93
3.3.2.1. Film Hakkında	93
3.3.2.2. Filminin Söylem Analizi.....	94
3.3.2.2.1. Açılış.....	94
3.3.2.2.2. Diyalog Örnekleri	99
3.3.2.2.3. Karakter Tavırları	100
3.3.2.2.4. Final	100
3.3.2.2.5. Sonuç	101
3.3.2.3. <i>Dönersen Isık Çal</i> Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi	102
3.3.2.3.1. Enigmatik Kodlar.....	103

3.3.2.3.2. Yananlamsal Kodlar	109
3.3.2.3.3. Eylemsel Kodlar	111
3.3.2.3.4. Sembolik Kodlar	114
3.3.2.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar	116
3.3.3. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filmi Bulgular ve Yorum	117
3.3.3.1. Film Hakkında	117
3.3.3.2. Filminin Söylem Analizi.....	117
3.3.3.2.1. Açılış	117
3.3.3.2.2. Diyalog Örnekleri	120
3.3.3.2.3. Karakter Tavırları	123
3.3.3.2.4. Karakter Analizleri	124
3.3.3.2.5. Sonuç	135
3.3.3.3. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	137
3.3.3.3.1. Enigmatik Kodlar.....	139
3.3.3.3.2. Yananlamsal Kodlar	145
3.3.3.3.3. Eylemsel Kodlar	148
3.3.3.3.4. Sembolik Kodlar	150
3.3.3.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar	153
3.3.4. <i>Teslimiyet</i> Filmi Bulgular ve Yorum	155
3.3.4.1. Film Hakkında	155
3.3.4.2. Filminin Söylem Analizi.....	155
3.3.4.2.1. Açılış	155
3.3.4.2.2. Karakter Tavırları	157
3.3.4.2.3. Karakter Analizleri	157
3.3.4.2.4. Diyalog Örnekleri	163
3.3.4.2.5. Final	167
3.3.4.2.6. Sonuç	168
3.3.4.3. <i>Teslimiyet</i> Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	169
3.3.4.3.1. Enigmatik Kodlar.....	171
3.3.4.3.2. Yananlamsal Kodlar	177
3.3.4.3.3. Eylemsel Kodlar	181
3.3.4.3.4. Sembolik Kodlar	183
3.3.4.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar	183

3.3.5. <i>Zenne</i> Filmi Bulgular ve Yorum	184
3.3.5.1. Film Hakkında	184
3.3.5.2. Filminin Söylem Analizi.....	185
3.3.5.2.1. Açılış	185
3.3.5.2.2. Karakter Tavrıları	186
3.3.5.2.3. Diyalog Örnekleri	190
3.3.5.2.4. Karakter Analizleri	191
3.3.5.2.5. Final	196
3.3.5.2.6. Sonuç	197
3.3.5.3. <i>Zenne</i> Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	198
3.3.5.3.1. Enigmatik Kodlar.....	200
3.3.5.3.2. Yananlamsal Kodlar	204
3.3.5.3.3. Eylemsel Kodlar	208
3.3.5.3.4. Sembolik Kodlar	209
3.3.5.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar	212
SONUÇ	214
KAYNAKÇA.....	221
EKLER	230
Ek 1. Orijinallik Raporu.....	230
Ek 2. Fotoğraflar	231
ÖZGEÇMİŞ	237

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Transseksüalitenin Yaygınlığı ve Cinsiyetler Arası Dağılımı	19
Tablo 2. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> Filmi Genel İçerik	68
Tablo 3. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> Filmi Afiş Göstergeleri.....	81
Tablo 4. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	82
Tablo 5. <i>Acılar Paylaşılmaz</i> Filmi Sembolik (Zıt)Kodlar	90
Tablo 6. <i>Dönersen Islık Çal</i> Filmi Genel İçerik.....	93
Tablo 7. <i>Dönersen Islık Çal</i> Filmi Afiş Göstergeleri.....	102
Tablo 8. <i>Dönersen Islık Çal</i> Filmi Gösterge Çözümlemesi	103
Tablo 9. <i>Dönersen Islık Çal</i> Filmi Sembolik (Zıt)Kodlar.....	115
Tablo 10. <i>Dönersen Islık Çal</i> Filmi Sembolik (Ortak)Kodlar	116
Tablo 11. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filmi Genel İçerik	117
Tablo 12. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filmi Afiş Göstergeleri	137
Tablo 13. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filminin Aldığı Ödüller.....	138
Tablo 14. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	139
Tablo 15. <i>Lola ve Bilidikid</i> Filmi Sembolik (Zıt) Kodlar	150
Tablo 16. <i>Teslimiyet</i> Filmi Genel İçerik	155
Tablo 17. <i>Teslimiyet</i> Filmi Afiş Göstergeleri.....	169
Tablo 18. <i>Teslimiyet</i> Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	170
Tablo 19. <i>Teslimiyet</i> Filmi Sembolik (Zıt)Kodlar.....	183
Tablo 20. <i>Zenne</i> Filmi Genel İçerik	184
Tablo 21. <i>Zenne</i> Filmi Afiş Göstergeleri	198
Tablo 22. <i>Zenne</i> Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	199
Tablo 23. <i>Zenne</i> Filmi Sembolik (Zıt) Kodlar	210

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Veri Toplama Süreci	67
------------------------------------	----



SAHNELER LİSTESİ

Sahne 1. Mahkûmun Hapishane İle Özgürlük Arasındaki İkilemi	69
Sahne 2. Baba Erdoğan'ın Oğlu Sinan'ı Bir Erkek Yatakta Yakalaması ve Şok Olması	70
Sahne 3. Baba Erdoğan'ın Oğlu Sinan'ın Yaptığı Eylemi Kabullenememesi ve Oğluna Şiddet Uygulaması	70
Sahne 4. Baba Erdoğan'ın Eski Eşine Kızması	71
Sahne 5. Baba Erdoğan'ın Pişmanlığı ve Ağlaması.....	71
Sahne 6. Baba Erdoğan'ın Oğlunun Gönülünü Alması ve Oğlunu Kabullenmesi	72
Sahne 7. Baba Erdoğan'ın Sert ve Ciddi Duruşu.....	72
Sahne 8. Baba Erdoğan'ın Hayal Ettiği Oğlu Sinan	74
Sahne 9. Baba Erdoğan'ın Gerçek Oğlu Sinan	75
Sahne 10. Sinan'ın Diskoda Murat Adlı Bir Arkadaşıyla İçli Dışlı Olması	76
Sahne 11. Baba Erdoğan Oğlu Sinan'ın Bir Kadına İlgi Duyup Duymadığını Kontrol Eder	77
Sahne 12. Sinan'ın Kendisi Gibi Olan Emre'ye Hayranlıkla Bakması	77
Sahne 13. Sinan Karakterinin Eşcinsellik Belirtilerine İlişkin Sahneler.....	79
Sahne 14. Çocuğun Bakış Açısıyla Dış Dünyanın Aydınlığı ve Berraklığı	94
Sahne 15. Çocuğun Bakış Açısıyla Dış Dünyanın Değişkenliği	94
Sahne 16. Çocuğun Bakış Açısıyla Dış Dünyanın Gerçeklerine İniş	95
Sahne 17. Başrol Oyuncuları Travesti ve Cüce'nin Birlikteliği	95
Sahne 18. Travesti Karakterine Gündüz Toplum Tarafından Gösterilen Tepki	96
Sahne 19. Travesti Karakterinin Gündüz Toplum Tarafından Tacize Uğraması.....	96
Sahne 20. Travesti Karakterinin Kadınsılığına Dair Birkaç Sahne.....	97
Sahne 21. Filmin Başında Çocuk ile Adamın Diyaloğu Sahnesi.....	98
Sahne 22. Travesti ile Cüce'nin Diyalog Sahnesi	99
Sahne 23. Travesti Karakterinin Yaşadığı Acı Olayların Sahneleri	101
Sahne 24. Erkek Dansözlerin Sahne Alması.....	118
Sahne 25. Sahnede ve Sahne Arkasındaki Travestiler	118
Sahne 26. Kadın ve Erkek Kıyafetli Erkek Travestiler.....	120
Sahne 27. Murat ve Ağabeyinin Diyalog Sahnesi	121
Sahne 28. Lola ve Bill'i Taciz Eden Almanlar	122

Sahne 29. Bill'in Lola'yı Evlilik İçin İkna Sahnesi	123
Sahne 30. Murat'ın Yıllar Sonra Eve Gelmesi ve Ailesini ve Mirası Almak İçin Yemin Ettiği Sahneler	124
Sahne 31. İskender ve Friedrich'in İlişkisi	125
Sahne 32. Murat'ın Alman Gençle Yaşadığı Cinsel İlişki ve Grup Tarafından Tacize Uğraması	126
Sahne 33. Murat'ın Ağabeyiyle İlgili Gerçeği Öğrenmesi	127
Sahne 34. Annesinin Murat'ı Bir Kız Gibi Yıkaması	127
Sahne 35. Ağabeyinin Murat'ı Geneleve Götürmesi ve Murat'ın İstemeyip Kaçması	128
Sahne 36. Murat'ın Ağabeyini (Lola) Araması ve İntihar Ettiğini Öğrenmesi ve Bill'in Üzüntüsü.....	131
Sahne 37. İskender'in Friedrich'e Aşkını İtiraf Etmesi ve Annesinin Rüşvet Teklifi.	132
Sahne 38. Friedrich'in Annesinin İskender'den Özür Dilemesi ve Barışmaları.....	132
Sahne 39. Murat'ın Ağabeyiyle İlgili Gerçeği Öğrenmesi ve Lola'nın Arkadaşına Saldırması.....	133
Sahne 40. Bill'in Cinayet Eylemi ve Ölümü.....	134
Sahne 41. İstanbul'un Arka Sokaklarından Bir Sahne.....	156
Sahne 42. Gökhan ve Buket'in Mahalle Yüzünden Tartışması ve Ayrılmaları.....	156
Sahne 43. Travestilerin Aile Özlemi ve Günlük Yaşam Hali	157
Sahne 44. Gökhan ve Sanem'in Duygu Dünyalarını Gösteren Sahneler	158
Sahne 45. Travestilere Yapılan Baskın ve Travestilerin Şiddet Gördükleri Sahneler .	159
Sahne 46. Ayhan'ın Hastaneden Çıkması ve Annesiyle Yeni Bir Hayata Başlaması .	160
Sahne 47. Senem'in Tecavüze Uğraması ve Cinayet Sahneleri	162
Sahne 49. Senem'in Veda Sahneleri	166
Sahne 50. Daniel 'in Fotoğraf Çekimleri	185
Sahne 51. Eşcinsellik ve Erkekli Olgusunun Tamamlandığı Askerlik	185
Sahne 52. Ahmet, Can ve Daniel'in Kuliste Tanışma Sahnesi	186
Sahne 53. Can'ın Zenne ve Falcı Olarak Çalışma Sahneleri	188
Sahne 54. Ahmet, Can ve Daniel'in Diyalog Sahnesi	188
Sahne 55. Ahmet'in Ailesiyle Vedası	189
Sahne 56. Ahmet ve Can'ın Daniel'in Evindeki Sahneler	189
Sahne 57. Ahmet'in Rüşvet Verdiği Sahne.....	190
Sahne 58. Can'ın, Ahmet'le İzmir'deki Annesini Ziyarete Gittiği Sahneler	191

Sahne 59. Can'ın Polis Karakolu Sahnesi.....	192
Sahne 60. Ahmet'le Daniel'in Sevişme Sahneleri	193
Sahne 61. Üç Arkadaşın Askerlikten Kurtulmak İçin Çektikleri Fotoğraflara Bakarken.....	193
Sahne 62. Can ve Ahmet'in Askerlikten Muaflık Raporu Alma Sahneleri	194
Sahne 63. Ahmet'in Gerçekleri Söylediği ve Almanya İçin Hazırlık Yaptığı Sahneler	195
Sahne 64. Babasının Ahmet'i ile Kendisini Öldürdüğü ve Daniel ile Can'ın Üzüldüğü Sahneler	196



ÖNSÖZ

Tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösterici ve destek olan değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN'a, sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Yüksek lisans tezimin, hazırlanış ve yazılışı sırasında bana sürekli destek olan başta Necmi Hocam ve analiz çalışmalarında bilgi ve tecrübeleri ile bana yol gösteren Ar. Gör. Tolga GÜRPINAR hocam ile bana yardım ve desteğini esirgememiş olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Çalışmalarım boyunca maddi manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan sevgi ve sabır dolu anneciğim Ayşe GÜR, sevgili eşim Abdullah YOLCU ve biricik çocuklarım Çiçek Dilâ ve Aziz Efe'ye de sonsuz teşekkürler ederim.



KISALTMALAR

a.g.e.	: adı geçen eser
Akt.	: Aktaran
ark.	: Arkadaşları
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
ICD–10	: International Classification of Diseases
LGBT	: Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans
LGBTİ	: Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans, İnterseksüel
LGBTQ	: Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans, Queer
Örn.	: örnek
sy.	: sayfa
TCRTÖ	: Toplumsal Cinsiyet Rolü Tutumları Ölçeği
TV	: televizyon
vb.	: ve benzeri
vs.	: vesaire

GİRİŞ

Cinsiyet meselesi toplumdan topluma farklı yaşam tarzlarıyla değişiklik göstermektedir. Judith Butler’a göre, cinsiyeti ve cinsel farklılık ve yönelimlere doğrultulan yaklaşımları, üretilen şeyler olarak görmek yerine, tüm bunları kendi normatifliği ve düzenleyici normların maddeleştirilmesi çerçevesinde anlamak mümkündür. Bu maddeleştirme, doğrudan “kimlik belirleyici pratiklerin düzenlenmesi” ile ilişkilidir (Butler, 1993). Toplumsal cinsiyetin ilişki kalıplarına bağlı olan isimlendirme ve çeşitli otoritelerin istizahları, tekrar edilen bu normlarla önem kazanır. Bu biçimlendirici söylem içinde, tümüyle saf bedenlerden bahsetmek artık mümkün değildir. Yine Butler’ın ifadesiyle, söylemsel biçimlendirmenin var olduğu bir yerde artık toplumsal cinsiyetin ediminde ve faaliyet alanında bireysellik ve gönüllülüğü konuşmak oldukça zor olacaktır (Butler, 1993).

Cinsiyet ve toplumdaki yeri sorgulana dursun eşcinsellik; insanın varlığı kadar eski bir kavram olmasına rağmen, günümüzde en modern toplumlarda bile hala kabul edilmeyen ve bir hastalık olarak nitelendirilen bir durumdur. Dünya Sağlık Örgütü bile çok yakın bir tarihe kadar eşcinselliği hastalıklar sınıflaması içine yerleştirmiş ve bunu psikolojik bir bozukluk olarak tanımlamıştır. Ancak yapılan pek çok bilimsel araştırma, bunun bir hastalık olmadığını kanıtlar niteliktedir.

Hem kadın hem de erkeğin cinsel eğilim olarak karşı cinse değil de hemcinsine ilgi duyma durumu eşcinsellik olarak özetlenebilir. Ancak özellikle toplumsal kurallar kadınlara ve erkeklere nasıl davranmaları gerektiği konusunda baskı yapmaktadır ve bu kuralların dışına çıkanlar sosyal olarak çeşitli cezalarla yüzleşmektedir. Bu cezalar kimi zaman aile baskısı, kimi zaman toplum içinde yer edinememe, dışlanma ve bazı toplumlarda ise öldürülme şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

İnsanların eşcinselliğe tutumları medyanın yarattığı algı ile de yakından ilgilidir. Benzer biçimde toplumun eşcinselliğe bakışı da medyada farkındalık yaratmak için kullanılan bir unsurdur. Yani medya yapıtları ve özellikle hayattan kesitler sunan filmler, toplum ile çift yönlü bir alış veriş içindedir.

Bu çalışmada, öncelikle cinsiyet, eşcinsellik ve eşcinsellik ile karıştırılan seksüel kavramlar işlenmiş, onları birbirinden ayıran temel göstergeler üzerinde durulmuştur. Alanyazın taramaları ile eşcinselliğin tespit edildiği kriterlerin ne olduğu sorusuna yanıt

aranmış, ardından incelenen filmlerdeki erkek eşcinsel karakterlerin alanyazınındaki tarifler ile uygunluğu incelenmiştir.

Çalışma kapsamında aynı zamanda, 1990 öncesi ve sonrasında Türk sinema filmlerinde eşcinsellik temasının işlenme süreci araştırılmıştır. Özellikle 1990 sonrasında toplumsal bilinçlenme ve Batı akımlarının da etkisi ile eşcinselliğin tabu olmaktan yavaşça çıktığı ve sanatta yer edindiği görülmektedir. Ancak sinema yapımlarına bakıldığında, genellikle eşcinselliğin işlenme biçiminin toplumun tutumunu ve eşcinsellerin hayata bakış açılarının ele alındığı gözlemlenmektedir. Özellikle Türk-Avrupa yapımı filmlerde, Türk ataerkil yapısı ile Avrupa toplumlarının ataerkil yapısı kıyaslanmaktadır. Buna en iyi örnek kuşkusuz *Lola ve Bilidikid* ile *Zenne* filmleridir. *Lola ve Bilidikid*'de eşcinsel olduğu için evlerinden kovulan Türklerin yanında Alman eşcinsel karakterin ailesinin durumu kabullenışı örneklenmekte ve izleyiciye mesaj verilmektedir.

Filmlerin üzerinde durduğu bir diğer unsur ise eşcinsellerin de insan olarak ele alınması gerekliliğidir. Onların da duyguları olduğunun toplum tarafından unutulması ve eşcinsel erkeklerin cinsiyet değiştirme süreçlerinde ve sonrasında yaşayabilmek ve para kazanabilmek için fuhuşa zorlanması, filmlerde yaratılmak istenen temel farkındalıklardır. Bu çalışma, eşcinsellik olgusunun bilimsel olarak değerlendirilebilmesi, bunun artık bir hastalıktan veya küçükken başa gelmiş tecavüz, taciz, vs. gibi olaylardan kaynaklanmadığının irdelenebilmesi ve sanat üzerinde eşcinselliğin nasıl işlendiğinin ve bunun tarih içinde nasıl şekillendiğinin anlaşılabilmesi açısından büyük öneme sahiptir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Dünyada milyarlarca insan yaşamakta ve bu yaşam-ölüm döngüsü sürüp gitmektedir. Bu kadar insan ve bir o kadar da mizaç, kişilik, karakter ve farklı cinsiyetler bulunmaktadır. Her cinsiyetin yaratılış özelliği ve yaşam tarzı da farklı olabilmektedir. Eşcinsellik de bir cinsiyet olarak değerlendirilebildiği için çalışma kapsamında farklı yönlerden ele alınacaktır. Eşcinsellik ve eşcinselliğin dışında kalan cinsel yönelimlerin sebepleri ve bu insanların toplum içerisinde yaşadığı sorunlar konusunda araştırma yapmadan önce, bu bölümde, günlük hayatta sıklıkla karşılaşılmamasına rağmen birbiri ile sıklıkla karıştırılan kavramlar üzerinde durulacaktır. Sırasıyla cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve toplumun cinsiyetlere dayattığı kurallar bütünü olan toplumsal cinsiyet rollerinin ardından, cinsel kimlik, cinsel yönelim ve bu yönelimden kaynaklanan ve bireylerin cinsel ilişki seçimlerini etkileyen durumlar incelenecektir.

1.1. Cinsiyet (Sex)

İnsanlar çeşitli fiziksel, biyolojik ve genetik özellikler ile dünyaya gelmektedirler. Bu farklılıkların ilk ve en önemli olanı bireyin cinsiyetidir ve bu kişisel değişikliklerin sağlık durumuna etkisi olarak tanımlanabilmektedir. Örneğin bir hastalığın seyri erkekler ve kadınlarda farklı biçimlerde olabilmektedir. Diğer taraftan biyolojik ve yapısal değişiklikler de bireyin kadın ve erkek olmasına bağlı olarak şekillenebilmektedir. Bir insanın kadın ya da erkek olacağı net olarak bebeğin ilk dönemlerinde bile anlaşılabilmektedir. Ancak kadın ve erkeğe yönelik hormonların çalışması 6. Ayda başlamaktadır ve vücudun kadın ve erkeğe göre şekillenmesi 6. aya kadar devam etmektedir. Diğer taraftan ergenlik döneminde de kadın ve erkekliğe göre vücutta değişimler görülmektedir. Yine kadın ve erkeklerde hastalıkların görülme sıklığı da değişkenlik gösterebildiği gibi, yalnızca kadına ya da yalnızca erkeğe özgü hastalık biçimleri de mevcuttur (Akın, 2007:2).

Cinsiyet ayrımı açısından bakıldığında kadın ve erkeğin toplumdaki rolleri farklıdır. Kadın nasıl ki neslin ve soyun devamlılığını sağlayan ise erkek de buna yardımcı olan bir roldedir. Kadın erkek ilişkisini sadece bu açıdan ele almamak

gerekmektedir. Çünkü bu cinsiyet planında duygusallık ve arzu gibi birleştirici faktörleri de unutmamak gerekmektedir. Toplum bunun dışındaki cinsel tercihleri benimsememekte ve hoş bakmamaktadır. Cinsellik genel anlamda insanın üremesidir. Fakat iki cinsin uyumu ve birleşmesi toplumsal birçok olumsuzluğun da önüne geçebilmektedir. Tuna'ya (2004:18) göre, toplumsal normlar, erkek ve kadın arasında yaşanan cinsel ilişkiyi normal görürken, aynı cinsten bireylerin cinsel ve duygusal yaklaşmasını tabulaştırmaktadır. Bu durumda da eşcinsel bireyler de içinde bulundukları toplumun bazı değer yargılarıyla baş başa kalmakta ve o toplum tarafından suçlanmakta, aşağılanmakta ve dışlanmaktadır. Toplumda genel kabul gören cinsel normlar açısından, eşcinseller yaşadıkları toplum için bir sıkıntı, sorun ve yaradır. Bu anlayış çerçevesinde cinsellik duygusal boyutundan kopartılmış, köreltilmiştir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet (Gender)

Toplumsal cinsiyetin temelleri psikolojiye dayanmaktadır. Ancak zaman içinde toplumda cinsiyetlere yönelik algılar yerleşmeye başlamıştır. Böylelikle, kadın ve erkeklerin “yapması gerekenler” ortaya çıkmaya başlamıştır. Adeta bir liste haline gelen bu davranış ve yaşayış kurallarının ilk defa yerleşmesinin 1930’lu yıllara dayanmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı Freud ve Foucauld gibi düşünürlerle gündeme gelmiştir. Bu kavram, sınırları ve kuralları beyaz ırk diye tabir edilen soylu erkeklerin ortaya koyduğu gelenek ve yasaları olan bir sisteme dayandırılmaktadır. Toplumsal cinsiyetin içeriği daha çok sosyal statüler, kadın erkek farklılıkları, aile ve rolleridir.

Toplumsal cinsiyet kavramının geleneksel anlamı, tüm diğer kesimlerin beyaz erkekten sonra geldiği bir düzen karşımıza çıkarmaktadır. Beyaz erkek dışında kalan kadınlar, köylüler, köleler hatta etnik köken ve ırk farklılıkları bu etkin gücün himayesinde ve hizmetindedir. Kadının durumu da aynı şekildedir. Oluşturulan bu düzende, üstün çoğunluğun hizmetinde olan bahsi geçen tüm bu kesimlerin, emeği ve varlığı gözetilmemiş, yaşam olarak düşük standartlarda yaşamışlar, hak ve hukukları dikkate bile alınmamışlardır (Karacan, 2016:1081).

Nellie Oudshoorn’a (1994) göre toplumsal cinsiyetler toplu yaşama geçiş ile birlikte görülmeye başlamış ve yavaşça yerleşerek nesilden nesile aktarılan kurallar bütünü haline gelmiştir. Yazara göre bunun sebebi yapılacak işlerin fiziksel güce göre dağıtılması olmuştur. İlk toplu yerleşimlerde ağır işlerin güç sebebi ile erkekler

tarafından yürütülmesi ve kadının diğer işlerle uğraşması, toplumsal rollerin temelini oluşturmuştur. Teknolojik gelişmelerle, fiziksel güç gerektiren işler değişmeye başlamış olsa da roller değişmemiştir. Ancak cinsiyetler arasındaki fiziksel farklılıkların sosyal farklara dönüştüğünü vurgulayan ve bunu değiştirmek isteyen ilk grup feministler olmuştur (Aktaran: Sayer, 2011:9).

Toplumsal cinsiyet düzeni, kadınlarla erkeklerden beklentilerin, kadınlarla erkekler için izin verilebilir olanların ve kadınlarla erkeklere atfedilen değerlerin ortaya konulduğu farklı sosyo-kültürel ortamlarda inşa edilmektedir. Bu bağlamda; eğitim sistemleri, siyasi ve ekonomik sistemler, yasal düzenlemeler, kültür ve gelenekler tarafından kurumsallaştırılmakta olan toplumsal cinsiyet düzeni, kadınlar ve erkekler için uygun görülen toplumsal cinsiyet rollerini belirlemektedir (Sayer, 2011:13).

Psikoloji ve tıpta kadın ve erkeğin fizyolojik farklılıkları, buna uygun değişen duygusal durum ve tepkilerinin anlaşılması amacı ile kullanılmaya başlanan toplumsal cinsiyet kavramının zaman içinde “insanların eril ve dişil olarak, üremeye dayalı bölünmesi kapsamında veya bu bölünmeyle bağlantılı olarak örgütlenmiş pratik” haline gelmesi sebebiyle genellikle günümüzde kadınlar evlerinde yapmaları gerekenleri öğrenerek büyümektedir. Liderlik, yönetim ve iş dünyası ise toplumsal cinsiyet kurallarına göre daha çok erkeğin olması gereken yerlerdir (Topgül, 2011:23).

Toplumsal cinsiyet kavramının yerleşerek devam etmesinin nedenlerinden biri, cinsellik ve cinsiyetin odak noktası olduğu eğitimin beşikten ölene kadar devam eden bir süreç olmasından kaynaklanmaktadır. Bu konudaki eğitmenler/öğretmenler ise genellikle görünür bir kitle olamamaktadırlar çünkü cinsellik üzerine düşünme ve konuşma ile öğrenmenin devam etme süreci informaldır. Cinsellik ve cinsiyete dayalı eğitim sokakta devam etmektedir ve doğrudan toplumun kültürel yapısını ortaya koymaktadır (Sungur, 1998:103).

Toplumsal cinsiyetin var olması toplumun temelinde bir eşitsizlik olmasının en önemli sebeplerindendir. Toplumsal cinsiyetin varlığı günümüze kadar uzanan feminizmin de tetiklenmesine neden olmuştur. Kadın ve erkeğin eşitliğini savunan yaklaşımlar, günümüzde kadın, erkek ve eşcinselliğin eşitliği üzerine yoğunlaşmıştır (Erkan, 2006:36).

1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller

Rol, birçok çalışmada farklı şekillerde ifade edilirken genel olarak; “belli bir toplumsal duruma ilişkin olarak beklenen davranışlar veya belli bir toplumsal durumdaki kişiden beklenen işlemlerle onun gerçek edimlerinin toplamı veya belli bir toplumsal duruma ilişkin gerçek davranış kalıpları ya da beklenen davranış kalıpları” (Tan, 1979:158) şeklinde ifadelerle izah edilmeye çalışılmıştır.

Rolle ilgili ifadelere bakıldığında daha çok toplumun bireyden istediği davranışların öne çıktığı anlaşılmaktadır. Bu da rolün hem bireysel hem de toplumsal yönünün olduğunu gösteriyor. Buradan da rollerde her zaman erkek ve kadının bir fonksiyonu bulunmaktadır. Bunlar; “Erkek rolü, kadın rolü ya da eril rol ve dişil rol” diye ayrılmaktadır. Bu iki cinsiyete bağlı roller, bireylerin topluma katılma imkânlarını ve tarzlarını belirlemenin yanı sıra, toplumdaki işbölümünün de oluşumuna etkide bulunmaktadır (Evrin, 1972’ den Akt: Vatandaş, 2007:34).

Toplum içinde insanlara çocukluktan itibaren öğretilmeye başlanan ve aslında dayatılan çeşitli roller bulunmaktadır. Bu durum kadın ve erkeğin dilediği gibi yaşamını şekillendirmesine engel olabilmektedir ve eşitliği bozmaktadır. Bu durum da toplumsal cinsiyet olarak adlandırılmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramında her iki cinsiyete de bazı roller biçilmekte ve bu rolleri gerçekleştirmeleri beklenmektedir. Kadın ve erkek olmak biyolojik farklılıktan çıkarılmakta, buna atıf yapılarak rollerini gerçekleştirmek için sürekli olarak baskı uygulanmaktadır (Toker, 2009:142).

Toplumda erkekler için birçok rol belirlenmiş ve genellikle onlara seçme hakkı verilmiştir. Ancak kadınların seçenekleri oldukça sınırlıdır ve genel olarak bir baskı mevcuttur. Yasalar önünde kadın ve erkeğin eşit olması, kadınların çevresindeki erkekler tarafından engellenmesinin önüne geçememektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı, uyulmadığı takdirde ayıplama ve dışlanma ile cezalandırılacak yazılı olmayan kurallar bütünüdür. Bunun sebebi ise ataerkil yaşam biçimidir. Kadın ve erkek yetiştirildikleri ortamda rollerini doğal olarak kabul etmektedirler ve değiştirmek için bir harekette bulunmamaktadırlar (Topgöl, 2011:22).

Aile içinde gerçekleşen iş bölümü sayesinde, toplumda cinsiyetlerin konumları şekillenmektedir. Yerleşik yaşama geçilmesiyle birlikte yeni iş alanları açılmış ve fiziksel güç ve üstünlüğü nedeniyle önce aile sonra da toplum içinde kadın ve erkeğin yerleri değişmiş ve kadın, erkek işgücünün tamamlayıcısı, yardımcısı konumuna sürüklenmiştir” (Demirbilek, 2007:14).

Simone de Beauvoir da toplumsal cinsiyet kavramına 1949’da söylediği “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözleri ile gönderme yapmaktadır. Yani bir kız çocuğu dünyaya geldiği andan itibaren annelik, sevecenlik, yumuşaklık ve dişilik öğretileri ile bilinçlendirilmeye başlanmaktadır. Bu durum da kadınlara verilen toplumsal rollerden kaynaklanmaktadır. Kadın ve erkek doğdukları andan itibaren gelecekte “yapmaları gereken” görevlere odaklandırılmaktadırlar. Toplumsal cinsiyete sebebiyet veren önemli unsurlardan biri de cinsiyet kalıplarıdır. Kadın ve erkeğin birbirinden tamamen farklı yaradılıştan insanlar olduğuna dair inanış yalnızca biyolojik farklılıklar içermemekte, kadın ve erkeğe verilen ödevler konusunu da tartışılmadan kabul edilir hale getirmektedir (Bora, 2012:176).

Günümüzde toplumsal cinsiyet rollerinin zamana bağlı olarak değişmemesinin en önemli nedenlerinden biri iletişimin güçlenmiş olmasıdır. Özellikle medya, insanları bilinçlendirme ve öğretme aracı olarak kullanılmasına rağmen aynı şekilde düşünce yerleştirme biçimlerini de sergilemektedir ve kamuoyu yaratmaktadır. Medya üzerinde yaratılan sevilen karakterlerin davranış biçimleri topluma örnek olmaktadır. Örneğin eşcinselliğin medya organlarında sorun olarak algılanması, cinsiyetlere dayatılan rollerin ise göz önünde tutulması, toplumun cinsel davranış seçenekleri karşısında da tavrına etki etmektedir (Kılıç, 2011:144).

Sosyal düzene bakıldığında mühendis olan, musluk tamir eden, araba kullanan kadınlar olduğu gibi, daha yumuşak huya sahip, ev işlerini ve çocuk bakmayı keyifli bulan erkek bireylerin de olduğu görülmektedir. Bu bireylere “erkek gibi kadın” ya da “feminen erkek” benzetmeleri yapılmaktadır. Tüm bunların yanı sıra, “ama ne olursa olsun sen kadınsın/erkeksin” yaklaşımı da mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında toplumsal cinsiyetin bireyi kişisel özellikleri ile değil, yalnızca mensup olduğu cinsiyete göre ayırdığını, kişilerin ve kişiliklerin önemini yitirdiğini anlamak mümkündür (Bora, 2012:176).

Tüm bu açıklamalardan görülmektedir ki toplumsal cinsiyet rollerinin var olması, toplum içerisinde ayrımcılık yapıldığı anlamına gelmektedir ve iş bölümünün cinsiyete dayandırılarak yapılmasından ileri gelmektedir. Cinsiyete dayalı iş bölümü, “kulağa hayatın zorluklarını birlikte göğüslemek” gibi gelse de adaletsizdir ve bireye seçme hakkı tanımamaktadır. Bu iş bölümü kişilere sormaksızın onlara yapmaları gerekenleri dayatmaktadır. Özellikle modern toplumlarda -burjuvazi akımlarının etkisi ile 19.yüzyılda kadınların narin varlıklar olduğu fikrinin yerleşmesi üzerine- kadınlar

evin bekçisi konumunda, erkekler ise dışarıda görevlendirilmeye başlanmıştır. Bu sayede kadın siyasetten eğitime kadar hemen her alanda daha geri plana itilmiştir. Günümüzde pek çok toplumda kadının çalışması “ihtiyaçtan ve zorunlu olduğu takdirde” hoş görülmektedir (Bora, 2012:180).

Toplumsal cinsiyet rollerinin var olması ve buna yönelik baskıların devam etmesi, çeşitli sebeplerden kabul görülmenin dışında, cinsel eğilime sahip bireylere toplumun bakış açısını da doğrudan etkilemektedir. Çok nadir olarak LGBT (Lezbiyen-Gay-Biseksüel-Transseksüel) bireyler hoşgörü ile karşılanırken, en modern toplumlarda bile genellikle bu kişiler ciddi anlamda dışlanmaktadır ve bunun temelinde toplumsal cinsiyet rolleri bulunmaktadır (Şah, 2012:24).

Bu alanda yapılmış çalışmalara bakıldığında, özellikle yurtiçinde ve yurtdışında kadınların erkeklerden daha eşitlikçi tutumlara, erkeklerin ise kadınlara göre daha geleneksel tutumlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Alanyazında daha çok anne ve babanın eğitim durumu yükseldikçe, bireylerin daha eşitlikçi tutumlara sahip olduğu sonucunu destekleyen çalışmalar yer almaktadır.

Arıcı'nın (2011) lisans öğrencileriyle yaptığı bir çalışmada, annesi ilkokul, ortaokul ve liseden mezun olan öğrencilerin arasında toplumsal cinsiyet rollerini eşitlikçi algılama açısından bir farklılık görülmemesine karşın; annesi üniversite mezunu olan öğrencilerin, annesi ilkokul mezunu olan öğrencilere kıyasla; babası ortaokul, lise ve üniversite mezunu olan öğrencilerin, babası ilkokul mezunu olanlara kıyasla daha eşitlikçi tutumlara sahip olduğu görülmüştür.

Lisans öğrencileriyle yapılan bir çalışmada, ilkokulu bitirinceye kadar az gelişmiş bir ilde yaşamış olan öğrencilerin, ilkokula kadar orta gelişmiş ve gelişmiş illerde yaşayanlara göre daha geleneksel tutuma sahip olduğu bulunmuştur (Zeyneloğlu, 2008). Yine lisans öğrencileriyle yapılan bir çalışmada Toplumsal Cinsiyet Rolü Tutumları Ölçeği puanları sadece kadın cinsiyet rolü ve erkek cinsiyet rolü alt ölçeklerinde farklılaşmıştır. Buna göre köyde büyüyen öğrencilerin tutumlarının, ilçe, şehir ve büyükşehirde büyüyen öğrencilerden daha az eşitlikçi olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Çavdar, 2013).

Evli bireylerle yapılan bir çalışmada, Erzurum'da yaşayan bireylerin Bayburt'ta yaşayan bireylerden daha eşitlikçi tutuma sahip olduğu görülmüş ve bu sonuç Erzurum'un Bayburt'a göre daha gelişmiş bir il olması ile açıklanmıştır (Kodan, 2013). Evli bireylerle yapılan bir çalışmada eğitim durumu yedi boyutta (okur-yazar, ilkokul,

ortaokul, lise, üniversite, yüksek lisans ve doktora) ele alınmış, eğitim durumu yüksek olan bireylerin diğer bireylere göre daha eşitlikçi tutumlara sahip olduğu bulunmuştur (Kodan, 2013).

Lisans öğrencilerinin kır ve kent doğumlu olmalarına göre TCRTÖ puanlarının değerlendirildiği bir çalışmada, kır doğumlu olan öğrencilerin kent doğumlu öğrencilere göre eşitlikçi cinsiyet rolü ve kadın cinsiyet rolüne yönelik tutumlarının daha geleneksel olduğu bulunmuştur (Öngen & Aytaç, 2003).

Başka bir çalışma da lisans öğrencileriyle yapılmış, TCRTÖ'nün tüm alt boyutlarının mezun olunan lise türüne göre farklılaştığı görülmüş; buna göre imam hatip ve meslek liselerinden mezun olanların, özel, genel, Anadolu lisesi, süper lise ve diğer liselerden mezun olan öğrencilere göre daha az eşitlikçi tutum sergiledikleri sonucuna ulaşılmıştır (Çavdar, 2013). Benzer bir çalışmada süper lise ve Anadolu lisesinden mezun olan öğrencilerin, diğer liselerden mezun olanlara göre daha eşitlikçi tutuma sahip olduğu bulunmuştur (Pasinlioğlu, Tan, Koyuncu, & Çelik, 2013).

Toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkiye yönelik inançların ilişkisi alanyazında çeşitli araştırmalarla desteklenmektedir. Üniversite öğrencilerinin gelecekteki eşlerinden ve kendilerinden beklentilerinin araştırıldığı bir çalışmada toplumsal cinsiyet rolleri ile kişinin ilişkiye ve partnere yönelik beklentileri arasında anlamlı ilişkiler olduğu bulunmuştur (Ganong & Coleman, 1992). Yine üniversite öğrencileri örnekleminde yapılan bir çalışmada toplumsal cinsiyet rolü tutumları eşitlikçi oldukça akılcı olmayan inançların azaldığı bulunmuştur (Çavdar, 2013).

1.4. Cinsel Kimlik

Kimlik denilince, kişiyi yansıtan bir emare ya da belirtidir. Kimlik, kişinin bütün özelliklerini içinde barındırır. Hem kişinin kendisini nasıl gördüğü hem de toplum tarafından nasıl görüldüğü, kimlik kavramıyla ilgili konulardır. Mesela kişilik ele alındığında kişilik bir örgütlenmedir. Kişilik, bireyin kimlikler içinde ve kimliklerle bir örgütlenmesidir. Çünkü bireyin, kimlikler aracılığıyla toplumsal çevreye uyum sağladığı görülmektedir (Aşkın, 2007:213).

Kimlik kavramı aynı zamanda, toplum bilimlerinde yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu kavramın psikolojik özellikleri açıklamak için kullanılan diğer kavramlarla ilişkisi bulunmaktadır. Genellikle; ben, benlik, kendilik, kendilik kavramı, kişilik ve kimlik kavramları birbirine yakın görünmekte hatta bazen eş anlamlı olarak

kullanılmakta ve çeşitli yaklaşımlarda farklı anlamlarda açıklanarak kullanılmaktadır (Süslü, 2002:2).

Cinsel kimlik ve cinsel kimliğin sağlıklı olması, bireyin fiziksel cinsiyeti ile kendini hissettiği cinsiyetin uyumlu olması hali olarak özetlenebilir. Cinsel kimlik ile birey kendisini hissettiği cinsiyeti açığa çıkartmaktadır (Beşen ve Aslan, 2014:145). Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir faktör de insanın bedenini tıp veya biyoloji bilimlerinin öğrettiği gibi sadece biyolojik olgular olarak algılamamak gerektiğidir. İnsanın sosyal bir varlık olmasından dolayı bedensel olarak kendisini tanımlamasının ardında toplumsal yapının da etkileri bulunmaktadır. Toplumun bedenleri sınıflandırması, çeşitli tabular oluşturmaları, yapmaya zorladığı görevlerin varlığı, cinsel kimlik üzerinde etkilere sahip olabilmektedir. Cinsel kimlik, toplumun yapısına göre bireyin sosyal ortamdaki hiyerarşik yapısının da belirleyicisi olabilmektedir. Hiyerarşik açıdan yukarıda görülen cinsel kimlik sebebi ile toplumsal cinsiyet kavramının varlığı devam ederken bu durum başka ayrımcılık çeşitlerinin de su yüzüne çıkmasına neden olabilmektedir (Yumul, 2012:90).

Bireyin cinsel kimliğini kabul etmesi ya da yok sayarak cinsel yönelimlerini değiştirme çabası içine girmesi, biyolojik etkenler kadar toplumsal tutumun da etkisi altında kalabilmektedir. Kadın ve erkeğin birbirinden tamamen ayrı olduğunu ve eşit olamayacaklarını savunan zihniyet, içinde olduğu biyolojik bedeni beğenmeyerek kimlik sorunları yaşanmasını da muhtemel hale getirmektedir (Bora, 2012:176).

1.5. Cinsel Yönelim

Cinsel yönelim, cinsel kimlikten ayrı olarak tanımlanmalıdır. Bireyin romantik ve erotik olarak heyecanlanmasını sağlayan cinsiyeti temsil etmektedir. Yani sağlıklı bir kadın bu hisleri bir erkek için, sağlıklı bir erkek ise bunu bir kadın için hissetmektedir. Bireyin yöneldiği cinsiyet grubu, cinsel yönelim olarak en basit şekliyle tanımlanabilmektedir (Beşen ve Aslan, 2014:145).

Ancak her zaman karşı cinse doğru bir yönelim söz konusu olmamaktadır. Özellikle son yıllarda ergenlik döneminde cinsel yönelim sorunlarının ortaya çıkmaya başladığına dair tıbbi bulgular artmıştır ve toplumda da bunun nedenini anlamak konusunda ilgi artmaya başlamıştır. Cinsel kimlik ve cinsel yönelim bozukluklar birlikte görülebileceği gibi, ayrı ayrı da şekillenebilmektedirler. Yapılan araştırmalara göre bu tür bozuklukların görüldüğü ergenlik çağındaki çocukların temelde çok farklı sebepler

olduğu ortaya çıkmıştır (Özsungur, 2010:163). Cinsel yönelimi üç ana grupta toplamak mümkündür. Bunlar en genel cinsiyet yönelimleridir ve heteroseksüel, homoseksüel ya da biseksüel şeklinde gruplandırılmaktadırlar ve bunların her birinin temelinde de üç bozukluk biçimi mevcuttur. Cinsel işlev bozuklukları, parafililer ve cinsel kimlik bozukluğu, cinsel yönelimde sorunlara neden olabilmektedir (Beşen ve Aslan, 2014:145).

Cinsel yönelimin herhangi bir sebeple, alışılmışın dışına çıkması halinde bu bireylerin pek çoğu, toplumsal cinsiyet rollerini reddettiklerinden dolayı toplum içinde saygınlığını kaybetmekte ve sağlıksız olarak nitelendirilmeye başlanmaktadır. Toplumun kültürel yapısının da büyük etkisi olan bu durum günümüzde dünyanın her yerinde cinsel yönelimi “farklı” olan bireylerin karşısına çıkmaktadır ve bunun en yaygın örneği homofobidir. Burada homofobiden kısaca söz etmek gerekmektedir.

Homofobik bireyler, eşcinsellik, biseksüellik ve transseksüellik gibi farklı cinsel yönelimlere sahip insanlara karşı olumsuz bakış açısına sahip, bunların varlığından rahatsız olan ve bu kişilere karşı negatif tavırlar takınan bireyler olarak ifade edilebilmektedir.

Homofobik bireylerin yaklaşımları ve düşüncelerinin ayrımcılığa dayanması toplum içerisinde cinsiyet yönelimi çoğunluktan farklı olan bireylerin de daha ciddi sorunlar yaşamasına neden olabilmektedir. Çünkü homofobik bireyler, eşcinsel, biseksüel ya da transseksüel bireyler ile aynı ortamda bulunmak istememekte, onları işe almamakta, onlarla herhangi bir paylaşım yapmadığı gibi çevrelerinin de paylaşımlar gerçekleştirmesini engellemektedirler (Şah, 2012:24-25).

Homofobinin yanı sıra heteroseksizm adı verilen bir başka tutum bulunmaktadır. Bu bireyler yalnızca heteroseksüelliği yüceltmekte, diğer tüm kimlik ve yönelimleri ise “ayıp” karşılamaktadırlar. Yine cinsel yönelimlerine karşı insanları ayıran bir başka yapı ise heteronormatiftir. Bu bireyler cinsel yönelimlerin “farklı” olmasını yine doğru bulmazken bunun temelindeki sosyolojik ve psikolojik nedenleri de anlamaya çalışmaktadırlar (Şah, 2012:25).

Cinsel yönelimlerin sorgulanması ve ayıplanmasının temelinde yine toplumsal cinsiyetin var olduğunu söylemek mümkündür. Toplumda kadın ve erkek yalnızca kendi kimliklerine göre eğitilmekte ve bu kimliğe göre nasıl davranmaları gerektiği konusunda baskı altında tutulmaktadırlar. Kimliklerine uygun olmayan davranışlara ve cinsel yönelimlere sahip bireyler toplumun tepkisini çekmekte ve hoşnutsuzlukla

karşılaşmaktadırlar. Cinsiyete dayalı ayrımın toplum içinde çıkarttığı faturaların arasında eşcinsellere yönelik hak ihlalleri, onları tedavi etme çabası ve hatta işlenen cinayetler de bulunmaktadır (Bora, 2012:184).

Cinsel yönelim olgusu bireyin kendisini keşfetmesi ile başlayan bir süreçtir ve genellikle ergenlik çağının ilk dönemlerine denk gelmektedir ancak bu daha erken dönemlerde de oluşabilmektedir. Eşcinsel ve biseksüel çocuklar kendilerindeki farklılıkları anne ve babaları ile çevrelerine bakarak fark etmeye başlamaktadırlar. Kimi zaman toplumun yapısı, kimi zaman ailenin tutumu, kimi zaman da kendisinin de duruma anlam verememesi sebebi ile çocuk bu farklılıkları algılamaya başladığında cinsel yönelimini de reddetmeye başlamaktadır. Çocukların en zor süreçleri olan ergenlik dönemlerinde farklı cinsel yönelimlere girmesi ile önyargı ve baskı ile karşılaşmaları onların ruhsal sorunlar yaşamalarını da beraberinde getirebilmektedir. Bu tür durumlar söz konusu olduğunda çocuğun yönelimindeki farklılığın kabul edilmesi ve onun dışarıdaki baskılara karşı ailesi tarafından korumaya alınması gerekmektedir (Listag, 2009:13-14).

1.5.1. Heteroseksüellik (Heterosexuality)

Heteroseksüel terimi, bireyin karşı cinsinden birisiyle ilişkiye girmesi demektir. Bu ilişki ile birlikte cinsel etkileşim ve davranışlar birçok kültürde farklı normlarla belirlenmektedir. Birey bu normları sosyalizasyon sürecinde öğrenmektedir. Bu süreçte, toplumun bireylere cinsel kimliklerini ve bunlara uygun rolleri verdiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, toplumsal normlarda, kadın ve erkek birbirinde ayrılmaktadır. Bu ayrım, fiziki ve biyolojik farklılıklar açısından bakıldığında, aynı zamanda güç dağılımını da içermektedir. Kadın, cinsel ihtiyaçları gideren ve çocuk doğuran nesne iken erkek gücü, sahipliği simgelemektedir. Sosyalizasyon sürecinde, bireyden toplumca normal olarak kabul edilen davranışları edinmesi beklenmektedir. Birey, bir heteroseksüel olmalıdır; aksi takdirde eşcinselliğin, üremenin mantığına ve erkek egemen anlayışa ters olduğu anlaşılmaktadır (Çekirge 1999:176).

Heteroseksüellik kişinin sahip olduğu cinsel kimlik dışındaki bireylere yönelik sahip olduğu cinsel isteklilik ve duygusallıktır. Erkeklerin kadınlara, kadınların ise erkeklere yönelik duygusal ve cinsel arzularının var olması durumu heteroseksüellik olarak adlandırılmaktadır. Hetero karışık anlamına gelmektedir ve bir birliktelikte iki farklı cinsin varlığını ifade ettiği için kadın-erkek ilişkisini tarif etmektedir. Toplumda

daha fazla görüldüğü için heteroseksüellik normallik olarak görülmektedir (Gürhanel ve Arkonaç, 2013:2).

Heteroseksüel bireyler de homoseksüel olanlar da kendilerini normal olarak görmektedirler. Bu durum, diğer cinsel yönelim biçimlerini de normal dışı değerlendirme sebebi olabilmektedir ve sonucunda şiddete varan dışlama ve olumsuz tutum ve davranış ortaya çıkabilmektedir. Toplumda sayıca fazla olan grup (ki bu heteroseksüellerdir) homoseksüel bireylere karşı ciddi suçlar işleyebilmektedir (Yavuz ve Mitrani, 2008:2). Heteroseksüellik kadar yaygın olmasa da duygusal ve fiziksel olarak hemcinsine yönelme durumuna verilen isim olan homoseksüelliğin de oldukça sık karşılaşılan bir durum olduğu bilinmektedir. Bir sonraki başlıkta homoseksüelliğin ne olduğu ve nedenleri ile bu bireylerin toplum içinde ne tür tutumlar ile karşılaştığı konusu üzerinde durulacaktır.

1.5.2. Homoseksüellik/Eşcinsellik (Homosexuality)

Homoseksüel terimine bakıldığında bu terimdeki homo ön eki, Latince'de erkek anlamına gelen "homo"dan değil, Yunanca'da benzer anlamı taşıyan "homos"tan gelmektedir. (Arkın Aile Ansiklopedisi 2, 1980:94). Homoseksüellik, kadınların ve erkeklerin hemcinsleriyle kurmuş oldukları cinsel ilişkidir. Homoseksüellik konusunda toplumda algılanan anlamlarına bakıldığında özellikle eşcinsel bireyleri küçük düşürmek, aşağılamak için "homo", "ibne" ya da "top" gibi bir takım sıfatlar takıldığı görülmektedir (Atabek, 1992:186).

1900'lardan itibaren kullanılmaya başlayan "LGBT", eşcinsel hakları mücadelesinde kullanılan çatı kelimedir (<https://tr.wikipedia.org>). "Eşcinsel" gay/lezbiyen, transseksüel ya da biseksüel bireylere verilen genel isimdir. Bu bireyler, yaşayış biçimlerine göre isimlendirilmiş, ancak genel olarak hemen her toplumda "farklı" olmaları sebebi ile dışlanmışlar, çeşitli olumsuz tutum ve davranışlara maruz kalmışlardır. Bu durumu daha iyi açıklamak için insan cinselliği açısından ele almak gerekmektedir.

Genel anlamda insan cinselliği incelendiğinde bu kavramı oluşturan en önemli kavramların biyolojik cinsiyet, cinsel kimlik, cinsel yönelim ve cinsiyet rolü olduğu görülmektedir (Strickland, 2001:577).

Cinsel eğilim kavramına anlamsal olarak bakıldığında Dökmen'e (2004:13) göre belli bir cinsiyetteki kişilere karşı gösterilen, duygusal ya da cinsel tepkilerdir.

Bunlardan biri de homoseksüelliktir. Bu kavram kendi cinsiyetinden birine ilgi duyma ona cinsel duygular beslemedir. Bu kavram, kadınlar için lezbiyen (lesbian) erkekler için gey (gay) terimleriyle ifade edilmektedir.

Homoseksüalite kavramı zamanla ve kültürlere göre farklı yaklaşımlarla adlandırılmış ve toplumda hep olumsuz olarak algılanmıştır. Genel kanaat ve söylenenlere bakıldığında homoseksüelliği bir çeşit sapıklık olarak nitelendirmişlerdir. Daha sonraki araştırmalar ve ortaya konan görüşler doğrultusunda bu durumun insan cinselliğinde olabileceği ve normal karşılanması yönünde olmuştur (Oral, 1999:1507). Hatta Davison & Neale'in (2004:379) ifadesiyle bu kavram saplantı gibi algılanma sürecinden, bu alanda çalışan psikiyatristlerin de oyuyla cinsel sapma olarak değişmiştir.

Homoseksüellik açıklandığında bu kavramın iki temele dayandığı söylenebilir. Bunlardan biri Freud'un başını çektiği Psikanalitik Teori, diğeri de Biyolojik teoridir. Fakat Oral'a (1999:1508) göre bu kavram hiçbir zaman tam anlamıyla açıklanamamaktadır.

Freud'a göre homoseksüalite; psikoseksüel gelişimin tutulması (arrest) olarak tanımlanmaktadır ve bu durum erkeğin kısırlaştırılma korkusuyla ödipal dönemden preödipal döneme regresyonu ile meydana gelmektedir. Kadınlardaki homoseksüalite de, yine ödipal çatışmalarla ilgilidir ve penise imrenme hissinin çözümünde bir yetersizliğe bağlı olarak oluşmaktadır. Freud aslında, homoseksüaliteyi bir hastalık olarak tanımlamamaktadır. Ona göre bütün insanlar bilinç dışında homoseksüel bir seçim yapmaktadır. (Freud, 1997).

Homoseksüelliği biyolojik yönden açıklamaya çalışan araştırmacılar, psikoanaliz dışında bir tutum sergilemektedirler. Yetişkin cinsel yöneliminin, bebeklik ve erken çocukluk çağı deneyimleriyle belirlenmediğini, cinsel yönelimin, doğa gereği biyolojik nitelikte olduğunu savunmaktadırlar (LeVay & Hamer, 1994:44-45). Biyolojik teori, heteroseksüelliğin "normal" cinsel gelişim olduğundan bahsetmektedir. Androjenlerin kişiyi "erkek" yaptığını, androjenlerin yokluğunun ve /veya östrojenin varlığının ise kişiyi "kadın" yaptığını ileri sürmektedir. Erkeklerin 'erkeksi, erkeğe ait' kadınların da 'kadınsı, kadınlara ait' davranışlarının olması gerektiğini savunur. Dolayısıyla kadınlar, erkekleri cinsel açıdan çekici bulduklarından kendi cinsinden hoşlanan erkekler de kadınlara daha çok benzeyeceklerdir (Kauth & Kalichman, 1995'den Akt: Amanat, 2011:5-6).

Burada belirtmelidir ki homoseksüel ve biseksüel bireylerin tercihlerinin temelinde çeşitli olgular yatabilmektedir. Önemli olan bunların nedenlerini ve mutlu olma yöntemlerini anlayarak, cinsel yönelimleri ile dostluklarını ya da zihinsel yapılarını karıştırmamaktır. Konuya ilişkin -özellikle medyada- içinde doğru ve yanlışları barındıran pek çok makale ve paylaşım bulmak mümkündür. Bu paylaşımların bazılarında kamuoyunu yönlendirmeler mevcuttur ve bu durumlar homoseksüel birey ve hatta ailesine toplum içinde yanlış imajlar yüzünden çeşitli sorunlar yaratabilmektedir. Teknoloji ve iletişimin gelişmesine rağmen modern toplum dediğimiz günümüz sosyolojisinde bile bu bireyler ve çevreleri hala çeşitli “etiketlere” maruz kalmaktadırlar. Biyolojik nedenleri konusunda halen tartışmaların devam ettiği eşcinsellik konusu bunu yaşayan insanların özgürlüklerini aile içinde kısıtlamaya başlamaktadır ve bu kısıtlama toplumun her alanına yansımaktadır (Listag, 2009:6).

Eşcinsel bireyler genel olarak kendilerini “erkek ya da kadın” olarak görememekte, toplumun bu cinsiyetlere dayattığı kurallara uymamakta, yaşam biçimlerini daha farklı şekillendirmektedirler.

Kurt bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir: *Cinsiyetimizin erkek ya da kadın olması hayatın içinde “erkek” ve “kadın” olmanıza yetmez. Erkek olmanın da kadın olmanın da toplum tarafından dayatılan tavır, mizaç ve çehresini kazanmanız gerekir bunun için* (Kurt, 2013:104).

Antropolog ve tarihçilere göre, eşcinsellik insanlık tarihi kadar eski bir olgudur ve her dönemde gizli ya da doğrudan açığa çıkmıştır (Davies, 2012:2). Özellikle ülkemizde eşcinsellik tanınmamakta, çocuk ve gençlere yeterli eğitim verilmemektedir. Bu nedenle bu bireylere karşı sergilenen tutum genellikle negatif olmakta, bu bireyler “kötü” olarak nitelendirilmektedir.

Palmer tarafından yapılan bir araştırma, çocukların yüzde 89'unun lezbiyenlik, yüzde 82'sinin homoseksüalite konusunda bilgi sahibi olmadığını göstermiştir. Yine araştırmaya göre, gençlerin yüzde 31'inin kendi anladıkları anlamda bir cinsel eğitimden geçmediklerini, yüzde 22'sinin de cinsellik konusunda çok az bilgi sahibi olduğunu ortaya çıkartmıştır (Sungur, 1998:107).

Genel olarak görülüyor ki eşcinselliğin ne olduğu hakkında net bir bilgi toplumda mevcut değildir. Bu sebeple toplum içinde eşcinsel bireylerin durumları genellikle “hastalık” olarak nitelendirilebilmektedir. Ancak 1950 yılından beri, eşcinselliğin bir hastalık olmadığı, bir çeşit cinsel yaşam biçimi olduğu bilim tarafından

kanıtlanmıştır. 1957 yılında ise eşcinselliğin psikolojik bir hastalık olup olmadığı konusunda da çalışmalar hız kazanmış ve durumun psikolojik de olmadığı konusunda bilim insanları hemfikir hale gelmişlerdir. Bu gelişmelere istinaden, 1970’li yıllarda eşcinsellik hastalıklar listesinden çıkarılmıştır. 1990 yılında ise Dünya Sağlık örgütü durumun bir hastalık olmadığını kabul etmiştir. Ancak günümüzde halen heteroseksüelliğin “normal” olarak kabul edilmesi sebebi ile eşcinsel bireyler toplumda olumsuz tutum ve davranışlara maruz kalmakta ve dışlanmaktadır. Burada topluma verilmesi gereken en önemli mesaj eşcinselliğin de bir “normallik” olduğunu vurgulamaktır. Eşcinsellik hiçbir fiziksel ya da ruhsal bozukluk olmadan bireyin kendi ile aynı cinsiyete mensup kişiye karşı cinsel ilgiye sahip olduğunu gösteren “normal” bir cinsel yönelimdir (Saraç, 2008:240).

Toplumun ve eşcinsel bireylerin ailelerinin bilmeleri gereken en önemli konu, eşcinselliğin bir hastalık olmadığıdır. Bu nedenle tedavi edilmesi de mümkün olan bir durum değildir. Kişi yalnızca çevrenin baskısı ile “normalleştirilmeye” çalışılmaktadır. Bu durum sadece bireyin dürtü ve duygularını bastırması anlamına gelmektedir. Bunun bir sonucu olarak mutsuz bireyler ortaya çıkabildiği gibi, etrafını da mutsuz eden insanlar -özellikle zoraki yapılan “normal” evlilikler yüzünden- söz konusu olmaktadır. Yüzyıllar boyunca eşcinseller tedavi edilmeye çalışılmış, psikolojik ve tıbbi olarak çeşitli işkencelere maruz kalmışlardır. Bugün yapılması gereken en önemli hareket bu bireylerin sapık ya da sex düşkünü olmadığını, onların da kendilerine göre “normal” ilişkiler yaşadığını kabul etmektir (Listag, 2009:9).

1.5.3. Biseksüellik (Bisexuality)

Toplumda yaygın cinsel yönelimlerden biri olan biseksüellik, hem kendi cinsine hem de karşı cinse ilgi duyma ve onu arzulama biçiminde tanımlanmaktadır. Hem erkek hem de kadınlar için kullanılabilen bir terimdir (Bozdemir ve Özcan, 2011:38). Biseksüellik söz konusu olduğunda birey hem cinsel hem de duygusal olarak her iki cinse de yönelebilmektedir.

Biseksüellik anlam olarak ele alındığında, bireyin içinde bulunduğu koşulların bir ürünüdür denebilir. Ayrıca biseksüellik insanın küçüklüğünden itibaren kendini ve karşı cinsi tanıma merakı daha sonrasında da ergenlik döneminde yaşanan ilk cinsel deneyimler, bununla birlikte kişinin yaşadığı cinsel doyumsuzluk ile bunlardan hareketle iki farklı cins arasında gidip gelmelere neden olan durumlardır. Biseksüel

eğilimler büyük oranda geçici tecrübeler niteliğindedir. Ama yaşanan cinsel ilişki uzun süreli olursa, bu cinsel eğilim kalıcı bir hal alabilmektedir (Mondimore, 1999:265-267).

Yaşanan bu durum her kişide aynı şekilde gerçekleşmez. Karşı cinsle iletişimin kopuk olduğu ya da hiç olmadığı durumlarda, hemcinsler arasında her türlü paylaşım olabilmektedir. Cinsel ilişki de bu paylaşım içerisinde yer alabilmekte ve karşı cinsle ilişki kurulamadığı sürece devamlılık gösterip biseksüellikten eşcinselliğe eğilim olabilmektedir. Biseksüellik kadınlarda, erkeklere oranla daha kalıcı olabilir. Kadınlarda daha kalıcı bir hal alması, kadınların cinsel eğilimlerinde daha esnek oluşuna bağlanmaktadır. Biseksüel ilişkinin sonucunda ya heteroseksüel ilişkiye ya da eşcinsel ilişkiye kayma söz konusu olabilmektedir. Bu geçişi sağlayamayan bireylerin eşcinsel olma olasılığı yüksek görülmektedir. (Mondimore, 1999:267). Biseksüelliği koşula bağlı bir cinsel eğilim olarak değerlendirmek mümkündür. Bu bağlamda, biseksüellik geçicilik özelliği taşımaktadır. Koşullar düzelince biseksüel davranışın yerini heteroseksüel davranışa devretmesi beklenir. Yoksa bireyin eşcinsel çizgiye kayma riski bulunmaktadır.

Biseksüelliğin eşcinsellik gibi tam nedeni mevcut değildir ve konu hakkında bilim insanları tarafından araştırmalar devam etmektedir. Ancak bilinen en doğru bilgi biseksüelliğin de eşcinsellik gibi bir seçim olmadığıdır. Bu cinsel yönelim türleri bireyin dünyaya geldiği günden beri vardır ancak -özellikle ergenlikte- kişinin büyümesi ile daha fazla açığa çıkmaktadır (Listag, 2009:6).

Çocuklar kendi biyolojik bedenlerini tanıma sürecine girmelerinin hemen ardından karşı cinsin de bedenini tanıma çabasına girişmektedirler. Burada çocuk hem cinselliği hem duygusallığı hem de biyolojik farkındalıkları yaşamaya başlamaktadır ve bu dönem genellikle ilk ergenlik dönemine rastlamaktadır. Fakat çocuğun ilk defa gerçekleştirdiği (özellikle çok küçük yaşlardaki) cinsel denemelerde hemcinslerine yönelik hareketleri biseksüellik ya da homoseksüellik olarak değerlendirmek de yanlış olacaktır. Bu dönem duygusallıktan uzak ve tamamen merakla bağlı bir dönemdir. Çocuk genellikle oyun oynadığını zannetmektedir. Hemcinsine yönelmesinin temelinde kendi bedenini keşfetme arzusu bulunmaktadır ve bu nedenle “kendisine benzeyen” arkadaşlarına yönelmektedir. Burada ayırt edilmesi gereken en önemli unsur, eşcinsel ve biseksüel bireylerin yaşadığı cinsel deneyimlerde duyguların da var olduğudur. Kişi “normal” olarak bir hoşlanma ile kendi cinsine yaklaşılmaya başlamaktadır ve bu durumu cinsel yaklaşma isteği de takip etmektedir (Listag, 2009:8).

1.6. Translık (Transgender)

Translık Türkiye’de LGBT örgütlerinin transseksüeller ve travestiler için kullanmış olduğu genel terimdir ve cinsel kimlik bozukluğu sınıfına girmektedir. Trans (T) bireyler, biyolojik olarak ve toplumsal cinsiyet fikirleri ile genel olarak uyumsuzluk gösteren kişilere verilen isimdir ve bu durum hem bireyin hem de çevresindeki insanların uyumsuzluk kaynaklı sorunlar yaşamasına neden olabilmektedir (Britanya Ulusal Sağlık Hizmeti, 2014).

Travestilik (Transvestite/Cross Dresser): Travestilik sergilenen görünüş ve davranışlarla karşı cinse ait olma isteğidir. Kavram genellikle kadın kılığındaki erkekleri akla getirir de travesti kelimesi erkek ve kadınların her ikisi için kullanılır. Travestiler karşı cinsin eşyalarını kullanmaktan, karşı cinsin giydiği kıyafetleri giymekten, ait olmak istediği cinsin davranışını sergilemekten zevk alan kimselerdir. (<http://yenidemokratkadin.net>).

Transseksüellik (Transsexuality): Cinsel kimlik bakımından sağlıklı olan bireyler kendilerini kadın veya erkek olarak net biçimde tanımlarken transseksüel bireyler, içinde bulundukları biyolojik bedenden dolayı huzursuz olmakta, kendi cinsiyetlerini net biçimde tanımlayamamaktadırlar. *Transseksüalite; bireyin kendi bedenini yanlış cinsiyet içinde hapsolmuş hissettiği ve bu yanlışlığı düzeltmek amacıyla cinsiyet düzenleme operasyonları doğrultusunda yoğun istek duyduğu ve girişimlerde bulunduğu bir cinsel kimlik bozukluğudur* (Sungur ve Yalnız, 1999:51). İçinde bulunduğu biyolojik bedene ait olmayan cinsel dürtüler ve erotik eğilimler söz konusudur ve tıbbi olarak bu durum cinsel disfori olarak tabir edilmektedir (Sungur ve Yalnız, 1999:51). Transseksüalite, en fazla karşılaşılan cinsel kimlik bozukluğu durumudur. Tablo 1, ülkelere göre, transseksüalitenin yaygınlığını göstermektedir:

Tablo 1. Transseksüalitenin Yaygınlığı ve Cinsiyetler Arası Dağılımı

	Erkeklerdeki Yaygınlık	Kadınlardaki Yaygınlık	Cinsiyetlere göre oran (Erkek: Kadın)
İsveç	1: 37 000	1: 103 000	2.8: 1
A.B.D	1: 100 000	1: 400 000	4: 1
İngiltere	1: 34 000	1: 108 000	3.2: 1
Hollanda	1: 11 900	1: 30 000	2.5: 1

Kaynak: Sungur Z. Mehmet ve Yalnız, Özlem, *Transseksüalite: İlgili Kavramlar ve Cinsiyet Düzenleme Girişimleri*, Klinik Psikiyatri Dergisi, Cilt:1, 1999, s. 51 <http://www.klinikpsikiyatri.org/files/journals/1/26.pdf> Erişim Tarihi: 21.02.2015

Burada ülkelerin verilmesinin nedeni transseksüel bireylerin kendilerini açıklamalarında kültürün bir etkisinin olduğunu göstermektir. Hollanda gibi, farklı cinsel tercihleri olan bireylere toleransın yüksek olduğu toplumlarda, transseksüel bireyler kendilerini daha kolay açıklayabilmektedir. Yine dikkat edildiğinde, erkek bireylerde transseksüelliğin kadınlara oranla daha yüksek olduğu, yine Hollanda ve A.B.D gibi, LGBT bireylerin daha “özgür” yaşayabildiği, ataerkil toplum yapısının olmadığı yerlerde erkeklerin statü kaybı endişesi olmadığı da görülmektedir.

Transseksüellik sorunu yaşayan bireyler, dünyaya geldikleri cinsiyetlerinden memnun olamamakta, kendilerini karşı cins yerine koymakta ve genellikle kendi cinslerinden bireylerden hoşlanmaktadırlar. Bu bireyler sıklıkla arzu ettikleri cinsel kimliğe bürünebilmek için çeşitli operasyonlar geçirmekte ve hormon ilaçlarına yönelmektedirler. Benzer biçimde toplumda kendileri için biçilen rolleri reddetmekte ve davranışlarını da hissettikleri cinse göre şekillendirmektedirler. Bu durum, eşcinsellikten farklı olarak bir psikolojik hastalık olarak tanımlanmaktadır ve Hastalıkların Uluslararası Sınıflamasına göre “bireyin anatomik cinsiyeti ile arzu ettiği cinsiyeti arasındaki uyumsuzluğu ve karşı cinsin bir üyesi olarak yaşama ve kabul edilme arzusu” şeklinde ifade edilmektedir (Beşen ve Aslan, 2014:145).

Homoseksüellik, translık ya da biseksüellik gibi karşı cins yerine farklı şekillerde cinsel yönelimlere sahip bireyler üzerinde geçerli önyargılardan biri de bu bireylerin hasta olduğuna inanmaktır. Bu bireylerin psikolojik ya da biyolojik olarak hasta olmadıkları ve durumun da heteroseksüellik gibi bir çeşit cinsel yönelim olduğunu kabul etmek önemlidir. Bir başka genel yargı da özellikle trans bireylerin cinsel yolla bulaşan hastalıkları taşıdığına dair olan yanlış inanıştır. Sağlık istatistiklerine bakıldığında, LGBT bireyler içerisinde bulaşıcı hastalık taşıyıcısı bireylerin

heteroseksüel insanlar arasındaki orana oldukça yakın olduğunu göstermektedir. Burada önemli olan toplum içinde güvenli cinsel yaşam biçimlerinin bilinmesinin yaygınlaştırılması gerekliliğidir (Listag, 2009:12).

Bir başka yanlış inanış da heteroseksüellik dışında kalan cinsel yönelime sahip bireylerin ailelerinin suçlu olduğuna dair olan önyargıdır. Toplumların çoğunda anne babanın çocuğun gelişim dönemindeki “hataları”ndan bahsedilmekte ve çocuklarını yanlış yönlendirdikleri düşünülmektedir. Ancak tıbbi olarak ailelerin çocuk yetiştirme süreçlerindeki tutum ve davranışlarının çocuğun cinsel yönelimleri ile bağlantısı olduğuna dair net bir kanıt mevcut değildir (Listag, 2009:13).

1.7. Aseksüellik (Asexuality)

Cinselliğin neden yaşandığı ve insanların sex için neden çeşitli yöntemler kullanarak buna bağımlı olduğu konusunda alanyazınında ve medyada çeşitli araştırmalar mevcuttur. Genel olarak üreme dürtüsünün olması tüm canlıların cinsel birleşmeleri için sebep olarak gösterilmektedir. Ancak cinsel yönelimlerin farklı olabilmesi, cinselliği yaşamamanın temelinde yalnızca üreme içgüdüsünün olmadığını da bir kanıt olarak görülebilir.

Aseksüellik, üreme içgüdüsünün dışında gelişen ve bireyin her iki cinse de cinsel olarak ilgi duymamasına sebep olan bir durumdur. Çok sık rastlanmayan bir durum olan aseksüelite hem akademik hem de tıp dünyasının konuya ilgi duymasına neden olmuştur. Çünkü en ünlü sosyal varsayımlardan biri her insanın cinsel arzuya sahip olduğu yönündedir. Ancak son yıllarda yapılan çalışmalar evli olanların bile - özellikle kadınlar- ciddi oranda -%10-14- aseksüel olduğunu ortaya çıkartmıştır (Beşen ve Aslan, 2014:304).

Aseksüellik ilk defa 1970’li yıllarda keşfedilmiştir ancak bu dönemlerde akademisyenlerin dikkatini çekmemiştir. İlk defa bir medya organı tarafından kullanılan aseksüelite terimi alanyazınında ilk defa 1979 yılında Kinsey ve arkadaşları tarafından kullanılmıştır. Araştırmacılar aseksüel bireylerin cinsel yaşamlarının olmamasından dolayı kendilerinde bir rahatsızlık ya da sorun olduğunu düşünmemektedirler. Aseksüelite de bu çalışma ile cinsel kimlik kavramı içine girmiştir ve günümüzde cinsel işlev bozuklukları kapsamında ele alınmakta ve tedavi edilmektedir (Beşen ve Aslan, 2014:304-305).

Kadın ve erkeklerdeki aseksüelite kavramları ayrı ayrı ele alınmaktadır. Kadınlarda cinsel ilgi ve uyarılma eksikliği, erkeklerde ise düşük cinsel istek bozukluğu olarak ele alınan aseksüelite üzerinde psikolojik ve tıbbi tedaviler bulunmaktadır. Aseksüelitenin en önemli göstergesi sürekli ve tekrarlayan cinsel isteksizliktir. Birey cinsel isteklere yönelik hayal kurmamakta, partneri ile yakınlaşmaktan kaçınmakta, erkek ise ereksiyon gerçekleşmemekte, kadın ise cinsel temas anında fizyolojik olarak hazırlanamadığı için acı çekebilmekte ve bu durum aseksüel birey için cinselliği yaşama konusunda huzursuzluk yaratabilmektedir (Beşen ve Aslan, 2014:304-305).

1.8. Hiperseksüellik

Hiperseksüellik ise aseksüelliğin karşıt hali olarak ifade edilmektedir. Hiperseksüelliğin görüldüğü bireylerde en önemli tanı bu kişilerin cinsellik ile ilgili hayaller için çok fazla zaman harcaması üzerine konulmaya başlanmaktadır. Özellikle depresyon ve kaygı hallerinde bile bu kişiler durumdan uzaklaşmak için cinsel fantezilere yönelmektedirler. Bu kişiler sürekli cinsellik düşünmekten yorgunluk ve bıkkınlık duymaya başlamakta, bunu engelleme çabasına girmekte ancak genellikle bu girişimleri başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Hiperseksüellik görülen bireylerde kendinden yaşça büyük kişiler ile ilgili cinsel içerikli hayaller görülmektedir. Bunun yanı sıra siber sex ve pornografiye de ciddi bir düşkünlük olduğu dikkat çekmektedir. Kişiler iş gibi hayatlarında önemli olan konular ile ilgilenirken bile aniden cinsel olarak uyarıldıklarını hissedebilmekte ve kendilerini tatmin etme çabasına girebilmektedirler (Beşen ve Aslan, 2014:306).

İlk defa 1700’lü yıllarda alanyazınına giren aşırı derecede cinsellik isteği, günümüzde “başka türlü adlandırılmayan cinsel işlev bozuklukları” kapsamında ele alınmaktadır (Beşen ve Aslan, 2014:307).

Bu cinsel işlev bozukluklarını da İncesu (2011:5) ifade ederken özellikle belli bir sürede (6 ay) kişide aşağıdaki maddelerden en az 4 tanesi bulunuyorsa o kişide Hiperseksüellik (seks düşkünlüğü) bulunduğunu söylemektedir. Bunlar;

- *Cinsel fantezi ve dürtüler ve cinsel davranışları planlama ve uygulamaya yönelik aşırı zaman harcamak*
- *Hoşa gitmeyen duygu durumlarına (örn. kaygı, depresyon, sıkıntı, irritabilite) tepki olarak tekrarlayan biçimde cinsel fantezi, dürtü ve davranışlara yönelmek.*

- *Strese yol açan gelişmelere tepki olarak tekrarlı bir biçimde cinsel fantezi, dürtü ve davranışlara yönelmek.*
- *Bu cinsel fantezi, dürtü ve davranışları kontrol etmek veya kayda değer biçimde azaltmaya yönelik tekrarlayan başarısız çaba ve girişimler.*
- *Kendisinin veya başkalarının fiziksel veya duygusal zarar görme riskini göz ardı eden biçimde tekrarlayan cinsel davranışlara yönelme*

Aynı zamanda sosyal, mesleki veya diğer önemli işlev alanlarında, bu cinsel fantezi, dürtü ve davranışların sıklık ve yoğunluğunun olması bireylerde ciddi derecede kişisel sıkıntı veya bozukluk oluşturmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE’DEKİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ EŞCİNSELLİĞE GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Türkiye’de Eşcinsellik

Alan araştırması yapıldığında görülmüştür ki eşcinselliğin önemli iki yönü bulunmaktadır: “hemcinse yönelik ilginin ifadesi olarak eşcinsellik” ve “normal dışı bir cinsel yönelim olarak eşcinsellik”. Bunların ilkinde eşcinsellik heteroseksüelliğin tam zıttı olan cinsel yönelimdir. Bu da erkekler erkek partneri, kadınlar da kadın partneri tercih eder anlamına gelmektedir

Normaldışı bir cinsel yönelim olarak eşcinsellik de ise doğrudan toplumsal değerler ve yargılar çerçevesinde bir örüntü vardır. Heteroseksüelliğin cinsel yönelim olduğu toplumlarda heteroseksüelliğin tersi bir yönelimi ifade eden eşcinsellik “uygunsuz ve normaldışı” olarak görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, eşcinselliğin biyolojik (doğuştan), hormonal veya yaşantısal (travmatik yaşantılar nedeniyle) birtakım nedenlerin sonucu olarak “normal”den sapmayla sonuçlanan bir tür “hastalık” olduğu, hatta “sapkınlık, sapıklık, kişiliksizlik ve benzeri” şeklinde daha aşırı söylemleri de kapsadığı dile getirilmektedir (Özkan, 2004’den Akt: Şah, 2011:92).

Eşcinsel bireylere ilişkin yapılan tariflerin tümü bir arada ele alındığında, eşcinsel bireyler, tıpkı “normaldışı bir cinsel yönelim olarak eşcinsellik” temsiliinde olduğu gibi, birtakım biyolojik, hormonal, gelişimsel veya psikolojik problemler nedeniyle anormal, sağlıklı, doğaya ve topluma uygun olmayan kişiler olarak tanımlanmaktadırlar. Bunun da ötesinde eşcinsel bireylere yönelik aşırı olumsuz tutum ve görüşlerin de bu temsilden kaynaklandığı düşünülmektedir. Eşcinsel bireylere ilişkin ikinci temsil ise onların heteroseksüel bireyler kadar normal ve sağlıklı oldukları fikri etrafında inşa edilmiştir. Bu temsilde, eşcinsellik bir tercih olarak görülmekte ve eşcinsel bireylerin yaptıkları bu tercihe -onaylanmasa bile- saygı duyulması gerektiği anlayışı yer bulmaktadır.

Eşcinselliğe ve eşcinsel bireye ilişkin temsiller bir arada ele alındığında, olumsuz içerikli temsillerin olumlu temsillere göre çok daha yaygın, güçlü ve köklü oldukları söylenebilir. Bu nedenle de eşcinselliğe ve eşcinsel bireylere yönelik olarak yapılan çoğu açıklama ve değerlendirmenin temelinde bu olumsuz temsillerin belirli

düzeylerde etkilerinin olduğu gözlenmektedir. Hatta sözü edilen olumlu temsiller bile bu olumsuz temsillerden etkilenir görünmektedir (Şah, 2011:93).

Türkiye ve İslam dünyasında alanyazın incelendiğinde ise akademisyenlerin genel olarak kadın/erkek eşitsizliği konusu üzerinde durduğu, bu konu üzerine araştırmalar gerçekleştirerek çözüm önerileri getirdiği görülmektedir. Özellikle İslamiyet söz konusu olduğunda, kadınların ödevleri konusunda daha kesin çizgilerin olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Alanyazınındaki araştırmaların azlığına bakarak hem feminist hareketlerin hem de LGBT haklarına yönelik akımların İslami topraklara gelmesini de yavaşlatmıştır şeklinde yorum yapmak mümkündür.

Daha önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, eşcinsellik bir hastalık değildir ve bu cinsel yönelim biçimleri insanların var oluşundan bu yana görülmüştür. Ancak toplu yaşama geçiş, “farklı” olanı “düzen bozmak” ile yorumlamaya sebep olmuştur ve LGBT bireylere karşı önyargılar başlamış, bu yönelimlerdeki insanlar sosyal yaşamdan, iş ve siyaset hayatından dışlanmaya başlamışlardır. Bu bölümde Türk toplumlarının İslam öncesi dönemde, İslam sonrası süreçte ve cumhuriyet döneminde eşcinsel bireylere karşı tutum ve davranışları üzerine alanyazın taraması gerçekleştirilecektir.

2.1.1. İslam Öncesi Türk Topluluklarında Eşcinsellik

İslamiyet öncesinde Türk topluluklarında merkezi yönetim sistemlerinin yalnızca Selçuklular döneminde görülmesi, onun dışında beylik, şehir devletleri ya da kısa ömürlü devletlerin kurulmuş olması, eşcinselliğe karşı genel bir tutumun olmasını da zorlaştırmaktadır. Burada, Türklerin İslam öncesindeki tutumlarını anlamak için öncelikle Anadolu’nun en fazla etkilendiği Antik Yunan Dönemindeki eşcinsellik anlayışına değinmek gerekmektedir. Çünkü yakın coğrafya ve sürekli iletişimin var olması toplumların kültürel görüşlerini de etkilemektedir.

Batı Anadolu ve Yunanistan’da kurulan antik Yunan şehirlerindeki felsefi akımlar ve yönetim biçimleri incelendiğinde, henüz dinlerin etkisi olmadığından ve çok tanrılı dinlere inanışın var olmasından kaynaklanan bir hoşgörü ortamı olduğunu söylemek mümkündür. Bu coğrafyanın eşcinsellere karşı tavrı “Tanrıdan gelen bir özellik” biçiminde olduğundan, pek çok antik devlete oranla daha modern oldukları gözlenmektedir. Antik Yunanda insanların fikir bakımından da oldukça özgür olduğu ve kendilerini diledikleri gibi ifade edebildikleri de görülmektedir (Kavas, 2014:3).

Türklerin de mensubu olduğu çok tanrılı dinlere bakıldığında eşcinsellik kavramına karşı genel bir kabul olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Hemen her toplumda tek tanrılı dinlere geçişten önce eşcinselliğe bakışın daha ılımlı olduğu gözlenmektedir (Kavas, 2014:4).

2.1.2. İslam Sonrası Türk Topluluklarında Eşcinsellik

Kuran-ı Kerim ve hadis-i şeriflerdeki verilere bakıldığında pek çok İslam din adamı, eşcinselliğin günah olduğu konusunda hemfikir hale gelmektedirler. İslam'ın bu tutumu, diğer alanlarda olduğu gibi toplumların cinsiyetçilik algısı üzerinde etkiye sahiptir. Burada İslam'ın eşcinsellik algısı üzerinde de durmak gerekmektedir. İslami alanyazınına bakıldığında eşcinsellik için çeşitli isimlendirmelerin yapıldığı görülmektedir. Din ve ahlak ölçütlerine uymayan ve evlilik dışında olan tüm cinsel birliktelikler fuhuş olarak adlandırılırken, erkekler arasındaki eşcinsel ilişki 'livata', kadınlar arasındaki eşcinsel ilişki 'sihak' ve çift cinsiyetli veya cinsiyeti belirsiz kimseler için 'hünsa' kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir (Korkmaz, 2010:440).

İslam döneminde eşcinselliğe bakışın negatif yönlü olmasının bir başka sebebi de toplum içinde kadının sınıfıdır. Kadın İslami kültüre göre erkeğine bağımlı bir yaşam sürmektedir ve işi erkeğin gönlünü hoş tutmak, iyi bir anne olmak ve evi idare etmektir. Bu nedenle erkek her zaman 'güçlü' olmalıdır. Erkeğin erkeğe ilgi duyması sapkınlık olarak algılanmış, bu erkekler 'kadın gibi olmakla' suçlanmış (Günaydın, 2012:144).

İslam'a bakıldığında, eşcinselliğin tek yönlü ve yalnızca erkekler yönünden ele alındığı ve yasaklandığı görülürken, kadının farklı bir erkek ile ilişkiye girmesi zina olarak adlandırılmış fakat kadının eşcinselliği durumunda neler olacağına değinilmemiştir. Diğer taraftan Kuran-ı Kerim'de eşcinsellik Lut Kavmi ile örneklendirilmiş ve ahlaki bakımdan yasaklanmış, ancak livata eylemi söz konusu olduğunda nasıl bir cezalandırma yapılacağı konusuna yer vermemiştir. Bu durum, toplum içinde eşcinselliğin düşmanca karşılanmasının yanı sıra Osmanlı ve diğer İslam ülkelerinde farklı cezalandırma yöntemlerini de beraberinde getirmiştir.

Örneğin; dönemin bazı İslam araştırmacıları Lut Kavmi'nin yandığını ifade etmiş ve eşcinsellerin yakılması gerektiği görüşünü savunmuştur. Yine başka bir görüşe göre, Kavmin üzerine gökten taşlar yağmıştır ve bu nedenle eşcinsel kimseler taşlanarak öldürülmelidir denilmiştir. Yine Kuran'da eşcinselliğe karşı bir cezanın belirtilmemesi kimi İslam toplumlarında eşcinsel bireylerin öldürülmesini engellemiş, fiili işleyenler

tazir ile cezalandırılmışlardır. Türklerin İslamiyet’i kabul etmesinden sonra bu ceza biçimlerinin her birine rastlamak mümkündür. Bunun sebebi farklı mezheplerin var olmasıdır (Şahin, 2015:521-522).

Osmanlı döneminde İslami kurallara bağlı devlet anlayışının yönetilmesi, toplum içinde eşcinselliğe bakışın da bu yönde olmasına neden olmuştur. Kuran-ı Kerim’de Lut Kavminden bahsedilmekte ve livatanın yaygınlığı sebebi ile bu kavmin helak olduğu yazmaktadır. Yine Hazreti Muhammet’in de hadislerinde livatanın Allah tarafından lanetlendiği sıklıkla dile getirilmekte, hatta erkek ile kadının ters ilişkilerinin bile bir çeşit livata sayılacağı belirtilmekte ve bunun da ahlaksız olduğu söylenmektedir. Yine Hadislerde livata yapan her iki erkeğin de öldürülmesi gerekliliğine değinilmektedir. Görüldüğü gibi eşcinsellik İslam’da şiddetle kınanmakta ve hatta en ağır günahlar arasında sayılmaktadır ve bu tutum İslami yaşamı benimseyen toplumlara da yansımaktadır (Korkmaz, 2010:444).

İslami kurallara göre yönetilen Osmanlı Devleti, eşcinselliğe bakış açısını Araf Suresi’ne dayandırmaktadır. Ancak Osmanlı’nın topraklarının büyümesi ve imparatorluğa geçiş, kültürel harmanlanmayı beraberinde getirmiş, ahlak ve güzellik anlayışında da değişimler görülmeye başlanmıştır. Osmanlı, hüküm sürdüğü dönemde en uygar yönetimlerdendir. Eğlence anlayışının da değişmesi ile Osmanlı döneminde erkeklerin erkeklere ilgi duymaya başladığı dönemlerin olduğu da bilinmektedir.

Oksačan (2012) makalesinde, Osmanlı’daki eşcinselliğin devlet yönetiminde de var olduğunu şu sözler ile ifade etmektedir:

“Osmanlı’da, padişahların özel hizmetinde yer alacak ve sarayda görevli olacak içoğlanlarının seçiminde beden ölçüleri dışında aranan temel özellik güzellikti. ... İçoğlanların sarayda toplumdan uzak, içe kapanık yaşantılarında birtakım olumsuz ve kötü olayların yaşandığı da bir sır değildi. Nitekim içoğlanlarının, sarayda ya da önemli kişilerin evlerinde türlü kişilerin zevklerine malzeme olduğu, “ellendikleri” bilinmekte, içlerinden oğlan satıcılığı yaparak geçimlerini sağlayanların dahi olduğu; içoğlanlarından, saraydaki görevlerine son verilerek taşraya çıkanların meyhanelere düştükleri veya fuhuş ya da hırsızlık yaparak yaşamlarını sürdürdükleri dönemin önde gelen kalemlerinin yapıtlarında dile getirilmektedir.” (Oksačan, 2012:184-185).

Osmanlı Dönemindeki eşcinselliğe yönelik algı değişimi İkinci Meşrutiyet’in ilanı ile daha fazla hissedilir olmuş ve erotizm, cinsellik, eşcinsellik gibi unsurlar edebiyat eserlerinde de görülmeye başlanmıştır. Ancak burada belirtmek gerekir ki bu

anlayış çoğunlukla saraya yakın çevre ve zenginler arasında yaygındır. Halka bakıldığında, özellikle Müslüman kesimde ataerkil yapıda bir değişiklik olmadığı da bilinmektedir (Geçgel, 2006:3).

2.1.3. Cumhuriyet Sonrası Dönemde Türk Toplumunda Eşcinsellik

Ülkemiz, genel olarak ataerkil bir toplum düzenine sahiptir. Ancak özellikle sosyologlar tarafından, eşcinsel bireylere karşı sergilenen olumsuz tutumların toplumsal düzeyde bir sorun olarak nitelendirilmesi ve erkeklik algısının değiştirilmeye çalışılarak kadınlar ile eşit görev, hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiğini vurgulayan düşünceler de çoğalmaktadır. Özellikle medya, bu konuda ciddi bir göreve sahiptir.

Özellikle ataerkil iktidar yapısından kurulan Türkiye’de son yıllarda şekillenen siyasi etkiler de erkek ve kız çocuklarında toplumsal normlara göre yetiştirilmeyi arttırmıştır ve özellikle eşcinselliğe bakış açısı daha toleranslı iken yeniden açık görüşlülük geri planlara itilmeye başlanmıştır (Öntaş ve ark., 2013:215).

Neredeyse tüm dünyada kadın ve “öteki” olarak nitelendirilen eşcinseller, zenciler, etnik gruplar genel olarak dışlanmışlardır. Ancak 20. Yüzyılda hızlanan modernleşme hareketleri ve bilimin toplum tarafından daha fazla merak konusu haline gelmesi, bu bireylere karşı önyargılı tutumların da azalmasına neden olmuştur. Tüm dünyada hoşgörü görülmeye başlanmıştır. Bu durum Türkiye’de de hissedilir olmuştur. Ancak halen toplumda LGBT bireylerin ciddi anlamda dışlandığından, imkânlardan mahrum bırakıldığından ve haklarını özgürce savunamadıklarından da bahsetmek gerekmektedir (Kozlu, 2009:1).

Kimi araştırmacılara göre modern dünya, kadının daha fazla eve hapsediği ve ev kadınlığının “kıymetinin anlaşıldığı” bir dönem haline gelmiştir. Bu durum kadınların seçme haklarını da ciddi anlamda ellerinden almıştır (Bora, 2012:179). Günümüz koşullarına bakıldığında; eğitim, siyaset ve diğer sosyal imkânlardan faydalanma konusunda kadınların erkeklere göre daha geride olmasının sebebini bu duruma bağlamak mümkün hale gelmektedir.

2.1.3.1. 1990 Öncesinde Toplumun Eşcinselliğe Bakışı

Özellikle 1960’lı yıllar ve sonrasında toplumların “yeni” konuları olmaya başlamıştır. Bu konular beraberinde yeni toplumsal hareketleri getirmeye başlamışlardır. Cinsiyete dayalı ayrımcılık ve eşcinsellik gibi konular da toplumun bu

dönemde gündemine girmiştir ve kafalardaki kadın ayrımcılığı, LGBT bireylerin dışlanması gibi algıların değişmeye başladığı dönemler ortaya çıkmıştır. Bu süreç, toplum içindeki sınıfsal ayrımlara karşı yeni direnişlerin başladığı, insanların daha demokratik yaşamak istediği ve haklarını talep etmeye başladığı dönemler olarak görülmektedir (Erdoğan ve Köten, 2014:93).

Dünyadaki çağdaşlaşma adımları ve özellikle 20. Yüzyılın son dönemlerinde bazı İslami çevrelerin eşcinselliğe bakış açısının yumuşaması Türkiye’de de etkili olmuş, insanların katı tavrı yumuşamaya başlamıştır. Korkmaz (2010), dinlerin toplumların yaşayış biçimlerinde çok büyük bir etkisi olabildiği gibi, toplumsal değişimlerin dinleri ve din algılarını etkileyebildiğini de belirtmektedir. Yazara göre, toplumların eşcinselliğe bakış açısındaki değişim, İslam’ın buna karşı geliştirdiği katı kurallarını da yumuşatmaya başlamıştır ve toplumsal düşünce biçiminin dinlerin algısını değiştirmesi konusunda bu durum nadir karşılaşılan örnekler arasında yer almaktadır. Batı toplumlarında ardı ardına yaşanan Rönesans, Reform, Aydınlanma, Rasyonalizm, modernizm ve sosyalizm, batının dışında kalan ancak onlarla iletişim halinde olan toplumları da etkileyerek düşünce biçimlerinin farklılıklara daha toleranslı olmasına yardımcı olmuştur (Korkmaz, 2010:440).

1970 ve sonrasında Osmanlı’nın etkisinden kurtularak daha fazla batı kültürüne yönelen Anadolu toplumu içinde araştırmacılar LGBT ve kadın/erkek ilişkisi dışında kalan her türlü cinsel yaklaşıma daha fazla ilgi duymaya başlamış ve bunların nedenleri üzerine çalışmalarına hız vermişlerdir. Homofobinin ve eşcinsellik sebebi ile aile içindeki şiddetin önüne geçmek için hem tıbbi hem de sosyolojik alanlarda yapılan bu çalışmalar, medya tarafından da desteklenerek LGBT bireyler ile sosyal ilişkilerin kurulabileceği yönünde fikirler topluma aktarılmaya başlanmıştır.

Osmanlı sonrasında batılılaşma eğilimi ile birlikte kadının cinsel bir obje olarak görülmeye başladığı dönemin etkileri de yükselmiştir. Osmanlı döneminde eşcinsellik kavramı devletin yüksek mertebeleri ve zenginler arasında hoş görülmesine rağmen, halk arasında hoşnutsuzluk yaratmamıştır. Bu durum, Cumhuriyet sonrasına da yansımıştır ve toplumun ataerkil yapısı modernleşmeye başlasa da bu oldukça yavaş ilerlemiştir. Bu dönemde kadınların eğitim almaya başlaması ve çalışma hayatında daha fazla yer edinmesi, onların edebi eserler üretmesini de beraberinde getirmiştir. 1960-1980 yılları arasında kadınlar tarafından üretilen edebi eserlerde toplumun ataerkil yapısının eleştirildiği ve kadınların değerinin yükseltilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu

dönemin etkilerinden biri de cinselliğin edebi eserlerde açıkça yer almaya başlaması ve kadınlar tarafından ortaya çıkarılan eserlerde eşcinsellik temalarına da değinilmesidir (Karataş, 2009:1670).

2.1.3.2. 1990 Sonrasında Toplumun Eşcinselliğe Bakışı

1990'lı yılların ardından eşcinsellik konusundaki araştırmalar hem batı hem de doğu toplumlarında artmıştır. LGBT bireyler ile sosyal ilişki kurmak konusunda detaylı araştırmaların yapılmaya başlanmıştır. Bu araştırmalardan da anlaşıldığı üzere, insanların bu bireylere olan olumsuz tutumları değişmiş ve eşcinseller daha az dışlanır hale gelmeye başlanmıştır. Polimeni ve arkadaşları 2000 yılında, Anderson 2004 yılında, Markman ve arkadaşları 2006 yılında ve Uğurlu ile Sakallı 2006 yılında eşcinsel bireylerin neden dışlandığı hakkında araştırmalar yapmış ve bunun nedeninin dini tutumun yanı sıra demografik özelliklerle de ilgisinin olduğunu ortaya çıkarmışlardır.

Eğitim düzeyinin düşük olması da eşcinselliğe karşı önyargılı olma negatif yönlü bir ilişki içindedir. Araştırmaların sonucu toplumun eğitim düzeyinin yükseldikçe cinsiyetçi rollere yönelik dayatmaların azaldığını ortaya çıkarmışlardır (Şah, 2012:27). Buradan hareketle, kişisel gelişim, okuryazarlık ve üniversiteye gitme oranı ile küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisi 'farklı' bireylere karşı önyargıları da azaltmaktadır. Ancak 1990 sonrasında ilk on yıl, eşcinselliğe karşı geçmişe oranla daha fazla önyargının olduğu dönemdir.

Karataş'a (2009) göre, 1960 sonrasında dünya genelinde hızla yayılan eşcinselliğe karşı önyargısız yaklaşımlar, 1990 ve sonrasında yerini yeniden önyargılara bırakmaya başlamıştır. Kadınlar tarafından kaleme alınan edebi eserlerde çoğunlukla din temasının öne çıkarılması, cinsellik içeren eserlerin azalması ile sonuçlanmıştır. Eğitimli kadınlar, eğitimden uzak kalmış kadınların hurafelere inanışlarını sorgulamaya başlamışlar ve onları özgürlükleri ile din konusunda eğitime çabası içine girerek buna yönelik edebi eserler üretmeye başlamışlardır. Cinselliğin ve eşcinselliğin edebi eserlerden çıkarılmaya başlanması, 2000'li yıllara kadar toplum içinde eşcinsellere yönelik tutumun yeniden negatifleşmeye başlamasını da beraberinde getirmiştir (Karataş, 2009:1670).

Dünya tarihine bakıldığında, eşcinsellerin her zaman toplum içinde sorunlar yaşadığı görülmektedir. Bunun en önemli örneklerinden biri de 19. yüzyıl sonunda ünlü

İngiliz yazar Oscar Wilde'nin eşcinsel olduğunu açıklaması üzerine hapse atılmış olmasıdır. Dünya genelinde geçerli olan İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nde insanların cinsel yönelim ve tercihlerine göre ayrımcılık ile karşılaşmamasına dair kuralların var olmasına rağmen bugün Türkiye'de dâhil, dünyanın pek çok ülkesinde eşcinsel birlikteliklerin evlilik ile sonuçlanması yasalara aykırı kabul edilmektedir (Şahin, 2015:508).

Bugün eşcinselliğin doğal bir şey olduğuna dair görüş yaygındır ve günümüzde pek çok coğrafyada insanlar eşcinseller ile yaşamayı öğrenmişlerdir. Ancak Türkiye bu konuda oldukça geridir. Diğer taraftan, Batı toplumlarında bile eşcinsellik tercihi saygı duyulmasına rağmen onlara normal yasal hakların (evlilik vb gibi) verilmemesi halen bir ayrımcılığın olduğunun da kanıtı niteliğindedir (Şahin, 2015:526). Bilhassa 20 yüzyıl Avrupa'da Eşcinsellerin maskelerini indirerek hissettikleri gibi yaşayabildikleri, bir nebze de olsa toplum içinde kabul görebildikleri bir dönem olmuştur. Bu dönemde eşcinsellik ve LGBT bireylere tanınması istenen haklar pek çok siyasi iradenin de kullandığı bir sorun olmuştur. Örneğin Hitler seçimler öncesinde çeşitli hakların getirileceğinden bahsederken, iktidara gelmesi ile eşcinsel Almanları da fişlemiş ve hatta Yahudiler ile birlikte kamplara göndermiştir (Kavas, 2014:10-11).

Sungur ve Yalnız tarafından yapılan bir araştırmada, transseksüalite ve eşcinselliğin 20. Yüzyıla oranla 21. Yüzyılda daha fazla arttığı görülmüştür. Ancak yazarlar bu durumun genetik sorunlar ya da hastalıklardan ziyade insanların cinsel kimlik ve eğilimlerini daha kolay dile getirir hale gelmelerine bağlamaktadırlar. Transseksüelitenin tanı ölçütleri, sıklığı, yaygınlığı, cinsiyetlere göre dağılımı ve etiyolojisi üzerine yapılan araştırmada transseksüalite, homoseksüalite ve transvestizim arasındaki farklılıklar incelenirken, 20.yüzyılda toplumların bu tür bireylerin tercihlerine daha toleranslı olduğu sonucuna varılmıştır (Sungur ve Yalnız, 1999).

2.2. Türk Sinemasında Erkek Eşcinselliği

2.2.1. Türk Sinemasında Erkek Eşcinsel Karakter ya da Karakterleri Barındıran Filmlerin Tespiti ve Karakterlerin Temsil Bağlamında İncelenmesi

Bu bölümde Türk sinema tarihi kısaca incelendikten sonra, alanyazınında tarif edilen özelliklere göre erkek eşcinsel karakterler barındıran filmler seçilmiş ve detaylı bir izleme sürecine başlanmıştır. Türk sinemasında erkek Eşcinselliğinin nasıl işlendiği, Türk sinemasının başlangıcından 2011'e gelinene kadar bu işleyişte nasıl ve ne yönde

değişikliklerin gerçekleşmiş olduğu ve filmlerin toplumsal bakışı ne biçimde yansıttığı hakkında yorumlar yapılarak çalışma kapsamında sunulmuştur.

2.2.2. Türk Sineması

Türk sinemasının tarihçesinin kısaca özetlenmesi, filmlere konu olan olayların nasıl seçildiği ve nasıl temsil edildiğini anlamak açısından önemlidir. Sinema sektöründeki gelişmelere ve izleyici kitlelerinin tercihlerine yön veren, sektörü şekillendiren ve oyuncu davranışlarını belirleyen unsurların anlaşılması, filmlerin olayları nasıl eleştirdiğini, topluma hangi mesajları verdiğini ve toplumun gündeminde nasıl yer edindiğini anlamak açısından büyük faydaya sahiptir. Unutulmamalıdır ki sanat eserleri toplumun bilinçlenmesini sağlarken diğer taraftan kültürel yapıyı da gözler önüne sermektedir. Bu nedenle, sinemada karakterlerin temsil edilme biçimi, toplumun bakış açısını da yansıtmaları açısından öneme sahiptir.

Önder ve Baydemir, Türk sinemasının geçmişinin 1895 yılına kadar uzandığını belirtmektedirler. Geçmişten günümüze sinemada karakterlerin temsil edilme biçimlerinin izlenmesi, sosyologlara, psikologlara ve hatta siyasilere toplumun duygu ve düşünceleri hakkında fikirler vermiştir (Önder ve Baydemir, 2005:114).

Avrupa’da ortaya çıkan sinema sektörü aynı hızla İstanbul’a gelmiştir. II. Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoglu’nun anılarında sinemadan bahsetmesi bu dönemde özellikle Pera (İstanbul)’da sinemanın olduğunun bir kanıtı sayılmaktadır. 1896 yılında yurt dışına kameramanlık eğitimi için öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır. Bu öğrenciler aynı dönemde Türkiye’nin çeşitli yerlerini de görüntüleyip bu filmleri yurt dışına çıkarmışlardır. Sigmund Weinberg 1896 yılında Galatasaray’da halk gösterimi yapmış ve ilk sinema salonu (bir birahane) tarihe kaydedilmiştir (Özdamar, 2006:11).

Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı film 1914 yapımı ilk Türk Sinema filmidir. Fuat Uzkınay’ın çektiği bu filmi izleyen kimsenin olmadığı tahmin edilmektedir. *Himmet Ağanın İzdivacı* isimli film 1915 yılında çekilmiş ilk konulu Türk filmidir. Aynı yıl *Leblebici Horhor*’un da çekimlerine başlanmıştır. Ancak savaşın patlak vermesi bu filmin tamamlanmasını engellemiştir (Özdamar, 2006:11).

Bilinen ilk uzun metrajlı Türk filmleri 1917 yılında çekilen *Casus ve Pençe* isimli filmlerdir. Sedat Simavi tarafından çekilen bu filmlerin ardından 1938 yılına kadar film çeken tek kişi Muhsin Ertuğrul olmuştur. *İstanbul Sokaklarında* adlı film, çekilen ilk sesli Türk filmidir ve Mısır ve Yunanistan ile ortak yapımdır. 1931 yılında

gösterime giren bu filmin ardından Ertuğrul tarafından art arda çeşitli filmler çekilmiş ve büyük başarılar elde edilmiştir (Önder ve Baydemir, 2005:119-120).

Aşkın Gözyaşları adlı film Türk sinemasının geçiş dönemi filmidir. Bu film ile ithal filmlerin Türk izleyici tarafından büyük beğeni aldığı ortaya çıkmış ve sinema sektörü yabancı filmlere dönmeye başlamıştır. 1940 ile 1950 sonrasında özellikle Mısır'dan gelen filmler yerli yapımlardan çok daha fazla olmuştur. 1950 yılı sinemacılar dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde çok başarılı ve eğitimli yönetmenler yetişmeye başlamıştır. Bu dönemde ilk defa filmlerde sansür uygulamaları başlamış bazı filmler ya da kimi sahneler çeşitli nedenler ile sinemadan çıkarılmıştır (Özdamar, 2006:12).

1955 yılı Belgin Doruk gibi isimlerin ünlü olmaya başladığı, sinema yıldızlarının ortaya çıktığı dönem olarak kayıtlara geçmiştir. Bu dönemde özellikle 1960'lı yıllara kadar tarım toplumundan sanayi toplumuna geçmeye çalışan halkın sancıları filmlerin konuları arasına girmiştir. Türk Sinemasının halkın gündemini yansıttığı yapıtlar bu dönemde ortaya çıkmıştır (Kameraarkasi.org). Yine 1950-55 arasında elektriğin daha düzenli dağıtılmaya başlanması, sinema salonlarının da sayısını arttırmış, bu ilerleme sinema sektörünün gelişmesine vesile olmuştur. Sinema sektörü bu dönemde İstanbul ile sınırlı kalmayıp Anadolu'nun her yerine taşınmaya başlamıştır. 61 Anayasası, sinema tarihinde yeni bir dönemi de beraberinde getirmiştir. Daha fazla fikir özgürlüğünün oluşmaya başladığı bu dönemde, milli sinema akımı başlamıştır. Siyaset sinemanın içinde işlenirken diğer taraftan Metin Erksan ve diğerlerinin başlattığı "Toplumsal Gerçekçilik" akımı da görülmeye başlanmıştır.

1960-1975 dönemi sinemanın "Altın Çağı" olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde renkli sinemanın da çekilmeye başlanması ve toplumsal olayları, milli olayları, aile yaşantısını ya da komik olayları sergileyen filmler ile sinema sektörü çeşitlenmiştir. Yine Türk filmlerinin ihracatına başlanan bu dönemde sinema sektörü çok hızlı bir büyüme göstermektedir (Özdamar, 2006:16).

Özellikle 1970'den sonra çekilmiş filmlerin Türk sinemasının gelişmesinde, adım adım yükselmesinde etkisi çoktur. Bu dönemde, film yapımcılarının iş yapacağına inandıkları filmlere yönelmeleri, ham film getirme sorunu, karaborsa, maliyetler, yabancı filmlere uygulanan ithalat rejimi ve bunun sonunda az sayıda pahalı ve nitelikli film yerine çok sayıda ucuz karate ve seks filmlerinin getirilmesi, yerli ve küçük yapımcıları da benzer filmler yapmaya itmiştir (Bilgiç, 2002).

Bu yıllarda yaklaşık iki yüz yirmi altı film çekilmiştir. Yapımcı Türker İnanoğlu'nun girişimleriyle Türk-İran ortak yapım çalışmalar bu dönemlerde yapılmıştır. Aynı zamanda Ertem Göreç'in *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'iyle Türk sinemasında masal filmleri dönemi başlamıştır. *Yumurcak* (Türker İnanoğlu) ve *Afacan* (Menderes Utku) gibi filmlerle "çocuk kahramanları ağır basan" bir sinema türü ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde, *Eyvah* (Metin Erksan), *Meçhul Kadın* (Duygu Sağıroğlu), *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz) gibi "arabesk-melo" türü filmlere ağırlık verdikleri dönemde *Umut*, yeni bir "dönüm noktası" getirmiştir Türk sinemasına. Çünkü Yılmaz Güney'in mizansen cambazlıkları arkasına sığınmadan sade ve yalın bir dille meydana getirdiği *Umut*, gerçekçi çabaları belgeci bir tutumla en iyi yansıtan bir yapıttır. Yücel Çakmaklı ise, *Birleşen Yollar*'la İslam düşüncesinin ilk örneğini oluşturan, "milli sinema" akımını bu dönemde başlatmıştır (Karagül, 2006:72-73).

1980 ve sonrasına bakıldığında sekiz yüzden fazla filmin 90'lı dönemlere kadar kameraya yansıdığı anlaşılmaktadır. 1980'de Türkan Şoray, Yaşar Kemal'in romanından beyaz perdeye uyarladığı *Yılanı Öldürseler*'le yönetmenliği tekrar dener. Ömer Kavur'un Füzûzan'dan uyarladığı *Ah Güzel İstanbul* ile *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*; Atıf Yılmaz'ın *Deli Kan*'ı, Ali Özgentürk'ün *At*'i ve Sinan Çetin'in *Çirkinler de Sever*'i yılın özgün denemeleri olarak dikkati çektiler. 1982'de Halit Refiğ'in yönettiği *Leyla ile Mecnun*, arabesk eğilimli sinemasının başyapıtı olarak halka inmiştir. Bu arada Türkan Şoray, cinsel ağırlıklı, yanı sıra gerçekçi bir kadın tipine yönelip yeni bir oyunculuk aşamasına geçmiştir. Ömer Kavur'un *Göl*'ü, Feyzi Tuna'nın *Seni Kalbime Gömdüm*'ü kadının iç dünyalarına eğilen "kadın filmleri"dir. Memduh Ün, *Kaçak*'ta "yalnız bir kadın"ın iç dramına yaklaşırken; Şerif Gören, *Tomruk*'ta doğayı yansıtmaya devam eder. *Yol*, bir "sinema başyapıtı" ve de "Türk sinemasının son yıllarda gerçekleştirdiği en güçlü filmlerinden biri" olarak kabul edilir. 1983'te Müjde Ar, Ömer Kavur yönetiminde *Ah Güzel İstanbul*'la başlattığı kadın "kimlik arayışı"nı, bu yıl *Aile Kadını* (Kartal Tibet), *Güneşin Tutulduğu Gün* (Şerif Gören) ve *Şalvar Davası*'yla (Kartal Tibet) sürdürmüştür. Ve başkaldıran özgün kadın tipinin kuramcısı olarak Türkan Şoray dâhil, birçok oyuncuyu etkilemiştir. Bu aşamada dibe bastırılmış kadın cinselliği ve iç dünyası da ön plana çıkar. Halit Refiğ, *Beyaz Ölüm*'le uyuşturucu madde ve bu düzenin kurbanları olan gençlik dünyasına ilk kez ciddi olarak bakarken, aynı zamanda gişe hasılatı açısından Türk sinemasının ilk büyük rekoru kırılmıştır. Doğa ile insan ilişkilerini anlatan *Şerif Gören*'in *Derman*'ı, köylü kadınların erkek egemenliğine

başkaldırdığı, Kartal Tibet'in güldürü türündeki *Şalvar Davası* ilgi çeken filmler olmuşlardır (Karagül, 2006:77).

1984 yılında, Şerif Gören, çaresiz ve ezilen bir kadının öyküsü üzerine koyduğu *Firar*'da cinselliği gerçekçi bir bakış açısı içinde ele alır ve böylece yılın en cesur çıkışlarından birini gerçekleştirir. Yusuf Kurçenli'nin *Ölmez Ağaç*'ı bir Türk kıızıyla bir Yunanlı gencin aşkını, insani ve evrensel boyutlara ulaştırmıştır. Yavuz Turgul *Fahriye Abı*'da, Atıf Yılmaz *Bir Yudum Sevgi*'de, başkaldıran "yeni kadın imajı"nı beyaz perdeye getirirler. Bu dönemde "kadının kurtuluşu" açısından, özellikle de *Bir Yudum Sevgi*, Türk sinemasının son yıllarda çevrilen en önemli filmlerinden biri olmuştur.

1985'te Şarkıcı Küçük Emrah'la arabesk eğilimli filmler modası sürer. Düzeyli filmlerin sayısı çoğalır. Atıf Yılmaz *Adı Vasfiye* ile "sosyal içerikli fantastik film" türüne ağırlık verilmiştir. Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul'un senaryosundan aktardığı *Züğürt Ağa* ile güldürü sinemasında yeni bir aşamayı gerçekleştirmiş ve Şener Şen bu filmdeki başarılı oyunuyla Türk sinemasında büyük işler başaracağını ilk sinyali vermiştir. 1986 yılında ise Türk sineması film sayısı açısından yeni bir tırmanışa geçer. Ve bu yıl yüz seksen beş film çekilir. Özellikle de Atıf Yılmaz'ın *Ah Belinda*, Ömer Kavur'un *Anayurt Otel*i, Başar Sabuncu'nun *Asılacak Kadın* ve Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* adlı filmleri yılın en ilginç denemeleri olurlar. Tüm bu dönemlerde yurtdışında da gösterime giren filmler birçok ödül alırlar (<https://bilmiyorsanogren.com>).

1987-90 yıllarına kadar iş yapan film listesinde ağırlık yıldız ya da oyuncu sinemasına değil, yönetmen sinemasına geçer. Yıllar önce Lütfi Ö. Akad'la başlayıp Metin Erksan'la, Atıf Yılmaz'la Yılmaz Güney'le devam eden yönetmen sineması, günümüzde Erden Kral'la, Ömer Kavur'la tazelenir. Türk sineması bu yıllarda yurt dışında da parlak bir dönem yaşamaya başlar. Yeniden keşfedilen Metin Erksan için, Nantes 9. Üç Kıta Film Festivali'nde (Fransa) bir toplu gösteri düzenlenerek beş filmi gösterilmiştir. Yavuz Özkan'ın *Maden*'i Paris'te dört sinemada birden gösterime girer. Zülfü Livaneli'nin *Yer Demir Gök Bakır*'ı Cannes Film Festivali'nin Un Certain Regard bölümünde gösterilir. Valencia Film Şenliği'nde (İspanya) Ömer Kavur'un *Anayurt Otel*i ve Zeki Ökten'in *Ses* adlı filmleri yarışır.

90'lı yıllar, geçmiş yıllara nazaran farklı değişimlerin yaşanmasına sahne olmuştur. Daha açık bir ifadeyle geçmiş yıllarda başlayan ve sorun olarak nitelendirilen birçok madde daha da yoğunlaşmış olarak gündeme gelmeye başlar (Erdal, 2008:89).

Öte yandan 90'lı yıllarla beraber yeni kavramlarla karşılaşmış, alışık olunmayan farklı bir dünyaya girilmiştir: özel radyo televizyonların yayına başlamasıyla birlikte çok kanallılığın beraberinde getirdiği çok renkli ve sesli bir dünyadır bu dünya. Tüketim kültürünün oluşması ve yaygınlaşmasıyla birlikte, hayatı dolu dolu yaşamak isteyen bir gençlik, tek gecede ışığını yitiren 'pop starlar', anlamsız ve karışık şarkı sözleri, müzik kanallarında durmak bilmeden dönen acayip klipler, Amerikan dizileri gibi toplum hayatına giren bu yeni sayılabilecek kavramlar 1990'ların çehresini biçimlendirirken; içi boş bir görsellik döneme damgasını vurmuştur. "Sansasyon yaratmak ya da çok şey söyleyip, hiçbir şey söylememek gündemde kalmanın yolları olmuş ve sonuçta da kültürel deformasyon ve popülizm toplumsal değerlerin önüne geçmiştir" (Pösteği, 2012:27).

90'lar Türkiye'sinin bu genel durumu sinemaya da olumsuz yönde yansımıştır. 90'lı yıllara gelindiğinde Türk sineması adeta bitkisel hayattadır ve tam bir kriz dönemi yaşamaktadır. Bu anlamda Türk sineması, 90'lar boyunca seyirci azlığı ve finansal sorunlarla boğuşmuş, 1996 sonrasında hâsılat açısından bir kıpırdanma yaşandıysa da bu durum birkaç filmle sınırlı kalmış ve sonuç olarak Türk sineması bir endüstri ve isim olmayı bu on yılda da ıskalamıştır (Pösteği, 2012; Yavuz, 2012:21).

2000'li yıllara gelindiğinde hem yurt içinde hem de yurt dışında başarı grafiğini yükselten Türk sineması 21.Yüzyıla umutla girmiştir. Yerli yapımlar Amerikan hâkimiyetini kırmış, tanıtım kampanyalarıyla vizyona giren, popüler oyuncularının sağladıkları rüzgârla gişe yapmaya çalışan Türk filmleri sinemaya farklı bir boyut ve renk getirmiştir. Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996) ile açtığı yolda Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Yüksel Aksu, Özer Kızıltan, Abdullah Oğuz, Serdar Akar, Kazım Öz, Handan İpekçi, Semir Aslanyürek, Tayfun Pirselimoglu, Biket İlhan, Çağan Irmak, Biray Dalkıran gibi birçok yönetmen yetişmiş ve bu yönetmenler özgün eserleri, yeni sinema dilleri ve oluşturdıkları yeni türlerle Türk sinemasının rönesansını gerçekleştirmişlerdir (Pösteği, 2012:44).

2000'li yıllardan itibaren yerli yapımlar, Amerikan filmlerinin neredeyse yüzde yüzlük olan pazar payını düşürmüştür. 2000 yılında gösterime giren on beş yerli film, yine 2008 yılında iki yüz atmış dört yabancı filme karşı kırk sekiz Türk filmi gösterime girmiş, Aynı şekilde 2009'da iki yüz kırk yabancı, elli altı yerli film gösterime girmiştir.

Bu tırmanış istikrarlı olmasa da 80’li ve 90’lı yıllara nazaran artarak devam etmektedir (Kuyucak, 2010:189).

2004-2010 yılları arasında yerli filmlere ağırlık verilmesinin ve seyircinin de daha çok yerli filmleri tercih etmeye başlamasının ilk ve önemli bir kanıtı olmuştur. Örneğin, *Hababam Sınıfı Merhaba*, *Neredesin Firuze*, *G.O.R.A* ve *Vizontele Tuuba* gibi filmler çok ciddi rakamlarda seyirci toplamışlardır. Hatta *G.O.R.A*. 20004 yılına kadar olan Türk sinema tarihinde gişe rekorunu kırmıştır (www.sinematürk.com.tr). Daha sonrasında gelen *Recep İvedik* serisi, *Eyvah Eyvah* serisi, *Babam ve Oğlum*, *A.R.O.G.*, *Kurtlar Vadisi*, *Issız Adam* gibi birçok yerli filmle Türk sineması gelişimini sürdürmektedir.

Bu çalışmada kullanılacak “Türk Sineması” terimi Türkiye’de yaşayan ve ya yaşamayan Türk yönetmenler tarafından Türkiye’de ya da başka yerlerde çekilmiş Türk kültürü ve insanıyla bağlantılı olan tüm sinema filmlerini tanımlamayı amaçlamaktadır.

2.2.3. Temsil (Representation)

Temsil, Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü’ne göre, “birinin veya bir topluluğun adına davranma” anlamına gelmektedir. Arapçadan dilimize geçen bu kelimenin bir diğer anlamı ise “oyun” dur (<http://www.tdk.gov.tr>).

Kavram olarak “temsil” tanımlanacak olursa; “canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır. Temsil, aracı olduğu için çoğunlukla, dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsar” (Alp, 2013:43). Tarihsel süreç içinde “sanatsal temsil” kavramına bakılacak olursa bu kavramın; yaşanan çağ, sosyo-ekonomik durumlar, bilimsel, kültürel, felsefi yapılar ile bir bütün olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Köken olarak Romalıların ‘repraesentare’ sözcüğünden türeyen temsil (Örs, 2006:2) gerçek dünyadaki nesnelerin yazı, resim ya da filme aktarılması sürecinde aracı bir rol oynayan unsur olarak ele alınabilecek bir kavramdır. Aracı olmasından dolayı da nesnelerin sembolleri ya da genel olarak imgeleridir de denilebilir.

Sinema ve tiyatro gibi sanat dalları, insana özgü olan kültür olgusunun yansıması olarak hayat bulan sanatlardır. Bu yapıtlar topluma ayna tutmakta, insanları düşünmeye sevk etmekte ve zaman içinde toplumun düşünce biçiminin değişmesine de olanak tanımaktadırlar. Bir film, en basit tanımı ile hayattaki bazı karelerin görsel ve

işitsel olarak yeniden canlandırıldığı öykülerdir. Bu bağlamda, sinema filmlerinin gerçeği yansıttığı ya da toplumsal algıyı gösterdiğini söylemek mümkündür (Yüksel, 2015:2).

2.2.4. Türk Sinemasında Erkek Eşcinsel Karakter ya da Karakterlerin ve Bu Karakterlerin Temsil Ediliş Biçiminin Tespitinde Baş Vurulacak Kriterler

Bu çalışmada Türk sinema filmleri incelenirken konunun eşcinsellik teması üzerinde durması amaçlanmıştır. Buna göre, erkek eşcinselliğini çeşitli yönleri ile ele alan filmler tercih edilmektedir. Eşcinselliği yaşarken bireylerin karşılaştığı toplumsal baskılar hakkında mesaj içeren filmlerin seçilmesi ile karakterlerin kendilerini kabul ettirme için verdikleri savaşı da içeren filmlerin varlığı, toplumun filmin çekilme zamanına göre hoşgörü oranını anlamaya da yardımcı bir unsurdur.

Sinema Benjamin tarafından “*gerçeğin yansıması*” olarak tabir edilmektedir (Clarke, 1997’den Akt: Özdamar, 2006:20). Sinemada toplum bir şeyleri tanıdık bulabilmekte, bu sayede kendisine ayna tutabilmektedir. Sinemadaki karakterlerin de buna göre, çekildiği dönemin şartlarını yerine getirebilmiş olması, toplumun tepkisinin doğru ele alınmış olması, eğiticilik yönünden büyük öneme sahiptir. Kretzschmar “*Sinemanın doğal duruşunda önceden algılanmış bir dünyayı ya da bu anlamlı dünyanın kaybını temsil etmek değil, dünyanın kendisini temsil etmek vardır*” sözleri ile sinemanın yansıttığı gerçekliği ifade etmektedir (Akt: Özdamar, 2006:20).

Bu çalışma kapsamında kadın eşcinselliğini içeren filmler hakkında bilgi verilmesine karşın, özellikle erkek eşcinselliğinin incelenebileceği, 1990 yılı öncesinde ve sonrasında vizyona giren filmler tercih edilmiştir. Burada amaç, hem erkek eşcinselliğinin Türk sinemasındaki temsilinde bir değişikliğin olup olmadığını tespit edebilmek hem de toplumun daha anlayışlı olduğu kadın eşcinselliği karşısında, uzun yıllar boyunca dışlanmış olan erkek eşcinsel karakterlere toplumun bakış açısının filmlerde nasıl yansıtıldığını saptamaktır. Ancak tüm bunlar saptanmaya çalışılırken dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, filmleri tercih ederken hangilerinin incelemeye alınacağına ve erkek karakterlerin eşcinselliğinin tespiti konusunda aranacak kriterlerin neler olacağına karar vermektir.

Bu bağlamda Türk Sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği olan 1989-2011 yılları arasında yapılmış *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmlerindeki erkek karakterlerin

kendileri için seçtikleri “kadınsı” takma adların olup olmadığı ve bu karakterlerin konuşurken daha feminen bir yapıya sahip olup olmadığı dikkat edilecek ilk kriterler arasındadır. Erkeklerdeki alışlageldik sert konuşma biçimine karşın daha yumuşak bir ses tonu, kadınsal tonlamalar ve kadınsal kelimelerin tercih edilip edilmediğine bakılacaktır.

Yine eşcinsel karakterin var olup olmadığının kontrolü esnasında, filmde yer alan erkek bireylerin kadınlar için üretilmiş ürünleri kullanıp kullanmadığı dikkat edilecek unsurlar arasında yer almaktadır. Çoğunlukla kadınların bedensel temizliği için kullandıkları ürünlerin varlığı, toka, kolye, taşlı ve renkli takıların tercih edilip edilmediği, kadınlara ait kıyafetlerin giyilmesi gibi dış görünüş unsurlarının yanı sıra, yürüyüş esnasında kadınların doğal hareketlerinin taklit edilip edilmediğine de dikkat edilecektir.

Eşcinsel bir erkek birey, dışarıdan belli olmayacak şekilde de varlığını sürdürebilmekte ve eşcinsel ilişkiler yaşayabilmektedir. Bu tarz bir durumun söz konusu olma ihtimaline karşın, elbette filmler içindeki erkek karakterlerin birbirlerine ilgi duyup duymadıkları, cinsel yaklaşımların var olup olmadığı gibi soruların da yanıtları aranacaktır. Yukarıda sayılan kriterlerin herhangi biri ya da bir kaçının var olması durumunda o filmdeki eşcinsel karakter tespit edilmiş olacaktır.

Erkek eşcinsel karakter ya da karakterlerin temsil ediliş biçimlerin incelemeye çalışırken de şu iki temel kritere başvurulacaktır:

a. Adı geçen filmlerdeki erkek eşcinsel birey ya da bireyler filmlerde komik, kadınsı, sakar olarak yahut çocukluğunda yaşamış olduğu çeşitli travmalar (mutsuz çocukluk, taciz tecavüz) yüzünden psikolojisi bozulmuş, hastalıklı, vs. “stereotipler” olarak mı temsil ediliyor?

b. Adı geçen filmlerdeki erkek eşcinsel birey ya da bireyler filmlerde bir tip değil çelişkileri ve yaşayan yönleri olan birer karakter olarak mı temsil ediliyor?

Bu tespitler neticesinde 1989-2011 yılları arasında yapılmış olup erkek eşcinselliğini işleyen *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmlerindeki eşcinsel karakter ya da karakterler; çocukken cinsel taciz ve ya tecavüze uğramış, kadınsı, komik, sakar gülünç hastalıklı vs. tipler olarak filmlerde temsil edilmişse 1960’lı yıllardan günümüze kadar olan süreçte Türk Sinemasındaki eşcinsel erkek bireylerin temsil ediliş biçimi değişmemiştir sonucuna varılacaktır.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerdeki eşcinsel karakter/karakterler normal bir birey gibi duyguları, doğruları, yanlışları yani kısacası yaşayan yönleri olan karakter/karakterler olarak filmlerde temsil edilmişse 90'lı yıllarla beraber Türk Sinemasında erkek eşcinsel bireylerin temsil ediliş biçimlerinde olumlu bir gelişme ve değişme gerçekleşmiştir neticesi çıkarılacaktır.

2.2.5. Türk Sinemasında Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmlere Genel Bir Bakış

Çalışmanın yukarıdaki başlığı altında derinlemesine analiz edeceğimiz ana konusu erkek eşcinselliği olan *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Islık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmlerine geçmeden önce Türk sinemasında eşcinselliğin ilk görünür olduğu tarihten 2011 yılına kadar ki süreçte eşcinsellik içeren filmler genel olarak değerlendirilecektir.

2.2.5.1. Türk Sinemasında 90'lı Yıllara Kadar Olan Süreçte Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmlere Genel Bir Bakış

2.2.5.1.1. Kadın Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler

1990 öncesi dönem eşcinsellik ve hatta cinsellik bakımından fakir olsa da bu konulara hiç değinilmediğini söylemek doğru olmayacaktır.

Türk sinemasındaki eşcinsellik 1959-60 yıllarından sonra "erkekleşmiş kadın" tipleriyle kendini göstermiştir. Türk sinemasındaki belli başlı ilk eşcinsel temsili Neriman Köksal'ın başrolünü oynadığı *Fosforlu Çevriye*'dir. Aydın Arakon'un yönettiği bu film, erkek gibi dövüşen, özellikle de külhanbey tavırlı, bolca küfür ve argo deyimler savuran "kadın kahraman" denilebilecek bir tip ortaya çıkarmıştır. Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat*'ı ise türün en gerçekçi örneklerinde biri kabul edilebilir. Nebahat rolünde Sezer Sezin, kasket ve ceket giyerek, erkek gibi davranıp şoförlük yaparak yaşar. Leyla Sayar *Aslan Yavrusu*'nda, Belgin Doruk da *Gece Kuşu*'nda erkekleşmiş kadın tiplerini canlandırmışlardır. Ama asıl Fatma Girik, *Belalı Torun*'da (1962) kısa kesilmiş saçlarıyla, ince bıyıklarıyla, kravatı ve ceketiyle tam bir "makyajlı travesti" rolündedir (Özgüç, 2006:57).

1962 yapımı *Ver Elini İstanbul* isimli filmde iki kadının öpüşme sahnesi bulunmaktadır. 1963 yapımı *İki Gemi Yanyana* isimli filmde de Suzan Avcı ve Sevda Nur'un öpüşme sahnesi bulunmaktadır (<http://www.sinematurk.com>). Ancak her iki

filimde de eşcinsellik ön planda değildir. Bu bireylerin yaşamlarına yönelik bir gönderme bulunmamaktadır. Eşcinselliği çağrıştıran tek sahne mevcuttur ve bu sahnelerde masum öpücük söz konusudur.

Halit Refik'in 1965 yılında filme aldığı *Haremde Dört Kadın* filmi sinema sektöründe konuşul(a)mayan unsurların ele alındığı ilk gerçek örnek olarak gösterilmektedir (Öngören, 1982:126). Film baskı sonucu yaşanan lezbiyenliği beyazperdeye yansıtmayı başarmıştır. Filmde konağı çekip çeviren ve Sadık Paşa tarafından bu yönü ile takdir edilen Şevkidil Hanım bir diğer cariye Mihrengiz ile lezbiyen ilişki yaşamaktadır.

Sonraki yıllarda da kadın travestiler beyaz perdede görünmeye devam eder. Örneğin Selda Alkor *Zehirli Kucak*'ta afili bir delikanlı görünümündedir. Gönül Yazar, *Trafik Belma*'da erkeksi bir kadını kılığundayken, Sezer Sezin'le Safiye Filiz *Asker Anası*'nda Şarlo kılığı içerisindeyler. Hülya Koçyiğit, kılık değiştirerek cinsiyetini farklılaştırır (Özgüç, 2006:58).

Başrollerinde Müjde Ar ve Mahmut Hekimoğlu'nı oynadığı yönetmenliğini ise Nejat Saydam'nın yaptığı 1975 yapımı *Köçek* filminde Müjde Ar Caniko adında çift cinsiyetli bir köçeği canlandırır. Müjde Ar filmde saçlarıyla, bıyıklarıyla, topuklarına bastığı ayakkabılarıyla kabadayıya benzemeye çalışan genç bir erkektir. Sosyal hayatta erkek yönü daha ağır basan Caniko fiziksel özellikleri bakımından kadına benzer. Bu nedenle de bir gün tecavüze uğrar ve bıçaklanır. Saldırı sonrası ameliyata alınan Caniko ameliyattan bir kadın olarak çıkar. Kadınlığa alışması bir hayli güç olan Caniko, zaman içinde mahalleden arkadaşı olan ve kendisine ilgi duyan futbolcu Adnan (Mahmut Hekimoğlu)'a âşık olur.

Türk sinemasında travesti rolünü canlandıran oyuncuların 1980'li yıllara kadar olan süreç içinde cinsiyet değiştirenlerin, kılık ve kıyafetleriyle, konu içindeki işlevleriyle daha çok temel amacı seyirciyi biraz güldürebilmek, biraz da gıdıklamaktır. Fakat bu tipler genelde öykü içinde sevimsiz bir yama gibi kaldıklarından çok etkili oldukları söylenemez.

1980 darbesiyle beraber Türkiye'de katı bir baskı ortamı oluşmuştur. 1980 öncesinin kargaşa ortamından bunalmış kültür-sanat alanı ve sinema, 12 Eylül darbesinin yarattığı korku ve baskı ortamında yeniden şekillenir. Öncelerinde aşk ve ayrılıklar ile insanın gündelik yaşamı, siyaset gibi konuları ele alan Türk sineması 80'li

yıllarla beraber kişisel filmler, kadın filmleri, bireyin sorunlarına yönelen, iç yolculuğunu, bunalımlarını ve arayışlarını yansıtan filmleri konu edinmeye başlamıştır.

1980 darbesinden sonra Türk sineması konu olarak yalnızca kadın filmleri, kişisel ya da bireyin sorunlarına yönelen, bireyin iç yolculuğunu anlatan filmleri işlemez, aynı zamanda darbenin yarattığı toplumsal-bireysel dönüşümleri içeren filmleri de konu almaya başlar. Bu toplumsal bireysel dönüşümün içine alabileceğimiz eşcinsellik konusu Türkiye gündemiyle paralel olarak sinema gündemine girer. Bu dönemde, medyanın da desteğiyle cinsellik konusu ilk kez bu kadar çok konuşulan, bu kadar çok kışkırtılan, bu kadar yakından kuşatılmış bir alana dönüşür (Gürbilek, 1992:9). Cinsel eğilimler sınıflandırılır: eşcinseller, biseksüeller, transeksüeller...(a.g.e, 117).

Bütün bu gündemle beraber sinemada kadın eşcinselliği de açıkça ifade edilmeden fakat seyircide izlenim oluşturacak şekilde işlenmeye başlanır. “Kadının kadına hayranlık duygusu” nun ön plana çıkarıldığı bu filmlere örnek olarak Halit Refiğ’in *İhtiras Fırtınası* (1983) adlı filmi verilebilir. Aynı erkeği paylaşmalarına rağmen birbirinden kopamayan iki kadını oynayan Gülşen Bubikoğlu ve Zuhal Olcay’ın yakınlaşmaları eşcinsellik izlerini taşımaktadır. Buna benzer bir ilişki, Atıf Yılmaz’ın *Dul Bir Kadın* (1985) filminde de vardır (<http://www.kaosgl.com>).

Başka çarpıcı örneklerden birisi ise Türkan Şoray’ın rol aldığı *Gramofon Avrat* adlı filmidir. 1987 yapımı Yusuf Kurçenli’nin yönetmenliğini üstlendiği bu filmde 1930’un Konya’sında dansözlük ile parasını kazanan Türkan Şoray’ı bir terzi kadın bir adamla tanıştırmak için evine davet etmektedir. Fakat terzi kadın Şoray’a karşı boş değildir ve bunu bakışlarıyla sürekli olarak ifade etmektedir. Gelişen olaylar neticesinde o gece Şoray kadının evinde kalır ve terzi kadın ona açıkça hayranlığını dile getirirken yanına uzanır. Şoray ise kolunun birisini kadının üstüne atar ve sahne sonlandırılır.

Yukarıdaki örneklemelere bakıldığında, sinemanın ilk yıllarından itibaren var olan kadın eşcinselliği 90’lı yıllara kadar erkeksi kadınlar, duygusal bağlılık, masum bir öpücük, göz süzme ya da fiziksel temas ile gösterilmeye çalışılmış olup sinemadaki eşcinsel kadın karakterlerin temsili bundan öteye geçememiştir sonucunu çıkarmak doğru olacaktır.

2.2.5.1.2. Erkek Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler

Erkek eşcinselliğinin ana konu olarak işlenmesi veya erkek eşcinsel karakterlerin Türk sinemasında görünür oluşu kadın eşcinselliği veya kadın eşcinsel karakterlerin görünür oluşuna göre çok daha geç bir dönem olan 1980'li yıllara rastlamaktadır. Oysaki Türk sinemasında cinsiyet, cinsel kimlik ve rollerine aykırı davranan erkek bireylerin sinemanın ilk yıllarından itibaren çok çeşitli filmlerde yer aldığı görülmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta bu bireylerin asla bir eşcinsel karakter olarak beyaz perdeye yansıtılmadığıdır. Bu bireyler başlarına gelmiş zor bir durum karşısında o zorluk aşılanaya kadar geçici bir süreliğine kılık değiştirerek travesti olma yolunu seçmiş, aslında bütünüyle heteroseksüel olan bireylerdir. Filmin sonunda kadınsı hareketler sergileyen bu tipler sıkıntılı durumun ortadan kalkmasıyla birlikte tekrar "erkek" karakter haline dönüşürler.

Türk sinemasında ilk travesti tip 1923 yılında Muhsin Ertuğrul'un çekmiş olduğu *Leblebici Horhor* filminde görülür (Özgüç, 2006:54). Behzat Butak'ın canlandığı *Leblebici Horhor* sevgilisini kurtarmak adına zorlu bir yolu seçerek kadın kılığına girer.

Hollywood yapımı *Bazıları Sıcak Sever* filminin beş yıl sonra yapılmış Türk versiyonu *Fıstık Gibi Maşallah* (1964), Türk sinemasında temel öğeleri transvestizm üzerine kurulu "ilk film" sayılır (Özgüç, 2006:57). Filmde Jack Lemmon'un yerini Sadri Alışık, Tony Curtis 'in yerini de İzzet Günay alır. Filmde İzzet Günay ve Sadri Alışık kadın kılığına girmiş iki erkeği canlandırırlar. Gangsterlerden kaçabilmek için süslü şık elbiseler giyip, abartılı takılar ve beyaz eldivenler takıp, bol makyaj ve takma kirpiklerle kılık değiştirme işlemini tamamlayan bu iki kafadar, bir kadın şarkıcı grubu arasına karışır.

Daha sonraki yıllarda Fikret Hakan'ı *Avanta Kemal*'de sarı peruklu, sol yanağı benli, basma fistanlı, kıllı bacaklı bir travesti olarak görürüz. Öztürk Serengil *Yalancının Mumu*'nda, Yılmaz Güney *Kibar Haydut* 'ta kadın kılığına girerler. Bu tarz erkek travesti tiplerinin beyaz perdedeki görünümü Cüneyt Arkın'dan, Aydemir Akbaş'a kadar uzanmaktadır.

Bu tipler genellikle başlarına gelen zorluklardan, belalardan dolayı karşı cinsin kılığına girmiş erkek kahramanlardır. Yüzleri abartılı makyajlı, kullandığı takılar alabildiğine gösterişli, elleri beyaz eldivenli, takma kirpiklidirler. Makyajları, giysileri, konuşma ve davranışları gülünç olan bu tipler zorluklar aşıldıktan sonra eski

kimliklerine tekrar geri dönüş yaparlar. Yani kadınsılık hali geçici bir süreliğine yaşanır. Bu durumun travestiliğin “öteki” ilan edilmesi ve aşağılanması algısını toplumun zihninde iyice pekiştirdiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır.

1975-1979 yılları arasında Türk Sinemasında yaşanan seks furyası da erkek eşcinselliğinin temsilini olumsuz etkilemiştir. Bu dönemde içerisinde eşcinsel tipler barındıran filmlerde oynayan oyuncular kendi özel hayatlarında erkekten kadına dönmüş (transseksüel) olan kişilerdir. Bu tipler filmlerinin birer seks malzemesi olarak daima feminenlik, makyaj yapan erkek, travestilik ve kadınsı erkek olarak algılanmaya gebede bırakılmışlardır. Bu kişiler ve filmler şunlardır:

Naim Erdi (Sahne ismi: Tijen Erman)

- *Beyoğlu Kan Kokuyor*
- *Zimbala Bilal*
- *İkimize Bir Fidan*

Erdoğan Kâşif (Sahne ismi: Emel Aydan)

- *Erkeğim Benim*
- *Ye Beni Mahmut*
- *Balıkçının Küreği*
- *Babanın Kızları*
- *Derya Sonay*
- *İşte Meydan*
- *Tornavida*

Ali Berkay (Sahne İsmi: Aylin Berkay)

- *Oh oh*
- *Binlik Nail*
- *Esmerin Adı Sarışının Tadı*
- *Kenarın Kızları*
- *Beyoğlu Piçleri* (Özgüç, 2006:303-304)

Daha öncede değinildiği gibi erkek eşcinsel karakterlerin Türk sinemasında tam olarak görünür oluşu kadınların aksine ancak 1980’li yıllarla birlikte olacaktır. Türk sinemasında eşcinsel bir temayı öykünün bütünü içinde açık bir şekilde işleyen ilk film 1980 yılında Osman F. Seden ve Melih Gülgen’in birlikte çektiği ve Bülent Ersoy’un başrolde oynadığı *Beddua* isimli filmidir. Başrolde oynayan Bülent Ersoy henüz cinsiyet değiştirmemiştir (1982 yılında değiştirecektir). Ersoy bu filmde, çocukluğunda tecavüze

uğrayan, bunun neden olduğu sarsıntının etkisini bir türlü üstesinden atamamasının sonucu olarak cinsiyet değiştiren bir şarkıcıyı oynar (Özgüç, 2006:387).

1980 darbesinin Türkiye'ye getirdiği kısıtlamalara paralel olarak Türk sineması da bir nevi perdelerini karartır. Devletin bekası gereği sinemaya yaptırımlar uygulanır. Bundan payını eşcinsel temalı yayınlar da alır.

Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmesi medyada Türk toplumun örf, adet ve geleneğine ters düştü diye eleştirilir ve küçümsenir ve sahneye çıkması yasaklanır. Sanatçılar başta olmak üzere eşcinsellerin toplumdan dışlanırlar (Yüzgün, 1986: 218-19). *Beddua* filmiyle kısmen de olsa olumlanan eşcinsellik yine Bülent Ersoy'un oynadığı, Orhan Aksoy'un yönetmenliğini yaptığı 1981 yapımı *Yüz Karası / Şöhretin Sonu* filmiyle bir sapkınlık, bir yüz karası olarak anlatılarak aşağılanır (Kablamacı, 2014:54).

Yönetmenliğini Orhan Elmas'ın yaptığı 1985 yapımı *Suçlu Gençlik* filminde filmdeki gençlerden biri olan Lale'nin babasını canlandıran Orhan Elmas biseksüel bir karakterle çıkar karşımıza. Boyunca genç kızı olan Elmas evine, aralarında gerçekleşen diyalogdan anlaşılacağı üzere, sevgilisi olan Ayhan Bey'i getirerek hoşça vakit geçirmeyi planlamaktadır. Ayrıca Lale babasını evde sık sık değişik genç adamlarla gördüğünü de erkek arkadaşıyla gerçekleşen bir diyalogda belirtmektedir. Filmdeki erkek eşcinselliğine dair göstergeler sadece bu sahnelerle sınırlı kalmıştır.

Sonuç olarak Türk sinemasında erkek eşcinselliğinin temsil ediliş biçiminin 80'li yılların sonuna kadar iç açıcı olmadığını söylemek yanlış olamayacaktır. Yukarıda değinilen filmlerde 90'lı yıllardan önce Türk sinemasının homofobik olduğunu, filmlerde yer verilen eşcinsel karakterlerin güldürü unsuru oluşturmak ya da bir zorluktan kaçmak için kadın kılığına giren erkekler yahut kadınsı (jest-mimik, giyim, makyaj), gülünç, sapkın, hastalıklı (küçükken taciz veya tecavüze uğramış ve bu nedenle ruh sağlığı bozulmuş), güvenilmez, sıg vs. tipler olarak tasvir edildiğini açıkça göstermektedir

2.2.5.2. Türk Sinemasında 1989 – 2011 yılları arasında yapılmış Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmlere Genel Bir Bakış

2.2.5.2.1. Kadın Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler

Türk sinemasında, 90'lı yıllarla beraber eşcinsel karakterlerin daha belirgin bir şekilde görünürlüğünde ve temsil ediliş biçimlerinde değişiklik olup olmadığını tespit

edebilmek amacıyla Türk Sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği olan 1989-2011 yılları arasında yapılmış;

- *Acılar Paylaşılmaz (1989),*
- *Dönersen Isık Çal (1992),*
- *Lola ve BilidiKid (1999),*
- *Teslimiyet (2010)*
- *Zenne (2011)*

filmlerini incelemeye geçmeden önce bu yıllar arasında çekilmiş kadın eşcinselliği ve erkek eşcinselliği barındıran filmlere değinmek yerinde olacaktır.

Türk Sinemasına cinselliğin girmesi oldukça uzun zaman almıştır. Alışılmışın dışında cinsel temaların işlenmesi ise 1990'lardan önce gerçekleşmemiştir. Kadın eşcinselliğinin daha rahat işlenebilmesi nedeniyle vizyona giren filmlerde genel olarak kadın eşcinselliğiyle ilgilidir. Özellikle 1992 yılında kadın eşcinselliği içeren filmlerin peş peşe vizyona girdiği görülmektedir.

1992 yılında çıkan yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yapmış olduğu *Düş Gezginleri* filminin, Türk sinemasında kadın eşcinselliğini doğrudan ele alan ilk film olduğu söylenebilir (Okumuş, 2003:194). Film daha önce çekilmiş ve içinde kadın eşcinselliğine dair sahneler serpiştirilmiş diğer filmlere göre çok daha cüretkârdır. Kadın karakterler arasındaki ilişki masum bir yaklaşma ya da öpücükten ibaret değildir artık. Nilgün (Meral Oğuz) ve Melike (Lale Mansur) arasında başlayan ilişkiyi konu alan filmde sıra dışı ve toplum tarafından onaylanmayan bir aşk öyküsü anlatılmaktadır. Filmin sonunda birliktelik sona ermektedir. Ancak filmin dikkat çeken ayrıntısı, ilişkinin bitmesindeki sebebin toplum baskısı yerine kişiler arasındaki ekonomik ve kültürel farklılıkların var olmasıdır. Bu film ile verilen mesaj, toplumun seven insanları ayıracak güçte olmadığı ancak bireyler arasındaki değerler farkının ilişkiyi bozduğu yönündedir şeklinde yorumlanabilir.

1992 yılında kadın eşcinselliğini anlatan bir başka film de *Denize Hançer Düştü* isimli yönetmenliğini Mustafa Altıoklar'ın yapmış olduğu yapımdır. Filmin kadın eşcinselliği üzerinde durmasına rağmen bunu sevgi temeline oturtmamış olması oldukça açıktır. Deniz ve İpek arasında başlayan eşcinsel ilişkinin sevgi temelli olduğuna ilişkin sağlam gerekçeler bulunmamaktadır. Dolayısıyla, bu ilişkide söz konusu olanın, Deniz'in yalnızlığından ve diğer olanaklarından yararlanmaya çalışan İpek'in çıkarları olduğu söylenebilir (Okumuş, 2003:196). Yine filmdeki eski eş karakteri eşcinselliğe

verilen tepkiyi temsil etse de bu tepkinin kıskançlıktan mı, “çarpık” ilişkiden mi olduğunu anlaşılamamaktadır.

Senaryosunu Ülkü Karaosmanoğlu ile Attila İlhan'ın yazdığı ve Biket İlhan'ın yönettiği 1995 yapımı *Sokaktaki Adam* kadın eşcinselliği barındırmaktadır (Özgüç, 2006:188). Filmin bir sahnesinde iki genelev çalıştıran Benli Meryem rolündeki Suna Yıldızoğlu, esmer ve kısa saçlı hizmetçisi Tresula'yı oynayan Süeda Can'la ateşli bir şekilde öpüşüp, sevişmeye koyulur. Bu durum erkeklerle ilişki içerisinde bulunan Meryem'in biseksüel bir karakter olduğunun göstergesidir. Filmde kadın eşcinselliği ile ilgili bunun dışında başka bir sahne bulunmamaktadır.

Erhan Bener'in aynı adlı romanından Ümit Elçi'nin uyarlayıp yönettiği 1995 tarihli *Böcek* filmi kadın eşcinselliği barındıran filmlerdendir (Özgüç, 2006:187). Başrollerini Halil Ergün, Nurseli İdiz, Füsun Demirel ve Meltem Cumbul'un paylaştığı filmde çevresindeki herkesi bir böcek gibi gören komiser Recai Bey'in (Halil Ergün) iç hesaplaşmaları konu edilmiştir. Filmin bir sahnesinde Recai Bey'in karısı Binnur (Nurseli İdiz) ile kapı komşusu genç kadının (Elif Kramer) seviştikleri açıkça görülür. Filmde Binnur hastalıklı, duygusal yönden zayıf, menfaatçi ve tembel olarak karakterize edilerek Türk sinemasındaki geleneksel eşcinsel tasvirine uygun bir portre halinde sunulmuştur. Filmde Recai Bey'in, karısının bu durumunu bilmesiyle birlikte onu bir böcek olarak görmesi ve ondan tiksinişi sonucunda boğarak öldürmesi filmin homofobik bir yaklaşım sergilediği şeklinde yorumlanabilir.

1995 yapımı yönetmenliğini Cemal Gözütok'un yapmış olduğu ve başrollerini Zuhal Gencer, Osman Wöber ve Özlem Savaş'ın paylaşmış olduğu *Sekizinci Saat* filmi kadın eşcinselliğinin işlendiği filmlerdendir (Özgüç, 2006:187). Filmin bir sahnesinde Sinan (Osman Wöber), Esra'nın (Zuhal Gencer) en yakın arkadaşıyla (Özlem Savaş) bir eğlence merkezine gider. Özlem Savaş, Sinan'la gittikleri bu yerde bir kız arkadaşını görür ve onunla dudak dudağa öpüşür ve sonra bu arkadaş Özlem'in saçlarını ve yüzünü okşar. Filmin bir diğer sahnesinde ise Özlem Savaş aynı kız arkadaşının dizlerine uzanmış ve el ele tutuşmuşlardır. Bu esnada da kız arkadaşı Özlem Savaş'ın saçlarını okşamaktadır. Sinan'la da ilişkiye girmiş olan Özlem biseksüel bir karakterdir.

2005 yapımı Kutluğ Ataman'ın senaryosunu yazıp yönettiği *İki Genç Kız* filminde Handan'la (Vildan Atasever), Behiye'nin (Feride Çetin) arkadaşlıklarına tanık oluruz. Filmde başrol oyuncularından Behiye (Feride Çetin) karakteri asi, agresif, kavgacı, küfürbaz hareketleri ile aynı zamanda filmin diğer başrol oyuncusu olan

Handan (Vildan Atasever) karakterine olan platonik aşkı nedeni ile heteroseksüel bir kadın değil, lezbiyen kadın olarak temsil edilmektedir (Gürkan, 2016:37).

Fatih Akın imzalı ve Türk-Alman ortak yapımı *Yaşamın Kıyısında* adlı 2007 yapımı film, Türk Ayten'in (Nurgül Yeşilçay) Alman Lotte'yle (Patrycia Ziolkowska) aşka dönüşen dostluklarını beyaz perdeye taşır.

Ümit Ünal'ın 2011 yapımı filmi *Nar*'da İrem Altuğ (Deniz) ve İdil Fırat (Sema) iki lezbiyen karakteri canlandırırlar. Yan tema olarak kadınlar arasında görünen görünmeyen iktidar ilintilerini işleyen film bunu lezbiyen ilişki içerisinde bulunan Deniz ve Sema arasındaki maskülen-feminen güç hiyerarşisi üzerinden yapar. Deniz'in hayata pembe gözlüklerden bakan feminen duyarlıktaki eşcinsel eş olgusu ile Sema'nın ise otoriter ve ciddi tavırlarıyla bu eşcinsel ilişkinin belirleyici/maskülen tarafı bu durumun göstergesidir denilebilir (Sözen, 2013:110).

Yukarıda irdelenmiş olan filmlerden de anlaşılacağı üzere 90'lı yılların Türk sinemasında kadın eşcinselliğinin işlenişine getirmiş olduğu özgürlüğün 2000'li yıllarda daha da sınırlarını genişleterek devam ettiğidir.

2.2.5.2.2. Erkek Eşcinsel Tip/Karakter Barındıran Filmler

1989-2011 yıllarında Türk sinemasında erkek eşcinselliğini konu alan filmlere değinmeden önce, bu yıllarda dönem dönem sinemanın farklı iniş çıkışlarının olduğunu bilmek gerekmektedir. Sinema eleştirmenlerince yapılan çalışmalara bakıldığında, 1989-1992 yılları arası Türkiye Sineması için çöküş yılları olarak görülmektedir. Bu çöküşte en etkili olan etkenin sansür olduğu ifade edilmektedir.

Pösteği'ye göre, 1980 darbesi sonrası depolitize edilmiş izleyici kitlesinin, özel radyo-TV'lerin yayın hayatına başlamasıyla beğeni seviyesi düşürülmüştür. Bu kitlenin sinemadan beklentisi sadece keyifli saatlerdir. Popüler filmlerin izleyici kitlesi, 1980 sonrasının depolitizasyon sürecinde yetişen, film izlerken zevkli saatler yaşamak isteyen, Dolby stereo ses, rahat koltuklar, popcorn ve cola talebi olan genç bir kitledir. Özel radyo-TV döneminde beğeni düzeyleri "sabun köpüğü" programlar ile düşürülen izleyici kitlesinin politik içerikli ya da ağır tempolu, toplumsal eleştiri dolu filmlere tahammülü bulunmamaktadır (Pösteği, 2005:11).

90'lı yıllar Türk sineması için yapım ve seyirci sayısı azlığı bakımından sıkıntılı bir süreci beraberinde getirir de, sinemada daha önce işlenemeyen konuların görünür olmaya başlamaları açısından olumludur. Özellikle sinema için "tabu" sayılabilecek

eşcinsellik, türban sorunu, Güneydoğu sorunu ve Kürt kimliği, toplumun küçük insanlar aracılığı ile sorgulanması gibi birçok konu ve tema, 90'lı yıllarla beraber yeni kuşak yönetmenler tarafından işlenmeye başlamıştır (Pösteki, 2005:10).

1990'lı yıllarla beraber erkek eşcinselliği ile ilgili filmler beyaz perdede kendine daha fazla yer bulmaya ve daha cüretkâr işlenmeye başlanmıştır denilebilir. 1990 yılında Canan Gerede tarafından çekilen *Robert'in Filmi* isimli sinema, eşcinsellik kavramını bütün yönleri ile ele almaya çalışmıştır. Ağâh Özgüç'e göre film "eşcinsellerin, travestilerin dünyalarına girip cinsellik ve ölüm ikilemi üzerine dayalı bir 'yabancılaşma' filmi denemesidir (Ağah Özgüç, 1993:130)

Atıf Yılmaz'ın 1993 yılında çektiği *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* filmi eşcinselliği alay konusu olmaktan çıkarılıp gerçek anlamda işleyen bir film olarak kayıtlara geçmiştir (<http://homojen.ayisozluk.com>). Derya Arbaş (Serap), Deniz Türkali (Melek) ve Uzay Heparı'nın (Hakan) oynadığı filmde İstanbul'un arka sokaklarında -özellikle Beyoğlu, Taksim- geçen uyuşturucu satıcıları, eşcinsellerin para kazanma mücadelesi ve kendi aralarındaki rekabeti konu alınmıştır. Filmin bir sahnesinde, hayat kadınlarını erkeklere pazarlayarak para kazanan Hakan ile iyi eğitilmiş, orta yaşlı, varlıklı ve boşanmış Mehmet (Mehmet Teoman); Hakan'ın sevgilisi ve pazarladığı Serap'ın evinde ilişkiye girerler. Serap, Hakan ve Mehmet'i kendi evinde hatta kendi yatağında sevişirken yakalar. Filmde Hakan ve Mehmet biseksüeldir. Kadınlarla normal ilişkileri vardır buna rağmen Hakan para karşılığı Mehmet'le eşcinsel ilişki yaşamaktadır.

Metin Kaçan'ın aynı adlı romanından uyarlanan, yönetmenliğini Mustafa Altıoklar'ın yapmış olduğu ve Başrollerde Okan Bayülgen, Müjde Ar, Mustafa Uğurlu, Savaş Dinçel, Küçük İskender ve Burak Sergen'in oynadığı 1997 yapımı *Ağır Roman* filminin dönemin en çok ses getiren filmlerinden olduğunu söylemek mümkündür. 70'li yıllarda Kolera adlı sokakta, yoğun olarak Romanların oluşturduğu bir grup insanın yaşam mücadelesinin anlatıldığı filmde erkek eşcinselliği de işlenmiştir (<http://www.lambdaistanbul.org>). Filmde Tilki Orhan (Küçük İskender) bir oto tamircisidir. Kadınsı ve zayıf bir vücudu vardır. Filmin başlarında tamirci kıyafetleriyle gördüğümüz Tilki Orhan ilerleyen sahnelerde makyajlı, ojeli ve kadın kıyafetleri içerisinde görünecektir. Para karşılığı erkeklerle de birlikte olmaya başlayan Orhan'ın eşcinsel bir karakter olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Zafer Algöz'ün canlandığı Gaftici Fethi karakteri ise biseksüel bir karakterdir. Filmde hem kadınlarla hem de

erkeklerle birlikte olduğu sahneler yer almaktadır. Filmin bir sahnesinde, Tilki Orhan Gaftici Fethi ile Orhan'ın çalıştığı oto tamirhanesinde eşcinsel cinsel ilişkiye girerler. Karakterler arasındaki bu ilişki filmde açıkça gösterilmektedir.

Başka bir 1997 yapımı film olarak *Hamam* filmi de erkek eşcinselliği barındıran filmlerdendir (Diken & Laustsen, 2000:38). Yönetmenliğini Ferzan Özpetek'in yapmış olduğu Türk-İtalyan-İspanyol ortak yapımı filmin konusu İstanbul'da yaşayan teyzesinden miras kalan hamamı satmak için İstanbul'a gelen ve bu süre zarfında Türk bir aile ile zaman geçiren İtalyan bir mimarın başından geçen olaylardır. Film boyunca İtalyan Francesco (Alessandro Gassman) ve yanlarında kaldığı Türk ailenin oğlu Mehmet'in (Mehmet Günsur) çok iyi anlaşıklarını ve beraber giderek daha çok zaman geçirdiklerini görürüz. Film boyunca her iki karakterde heteroseksüel bir görünüm sergilerler. Hatta Francesco evlidir. Francesco'nun karısı da bir süre sonra İstanbul'a gelir. Ve bir gün hamamda kocası ve Mehmet'i öpüşürken yakalar. Bu sahneyle birlikte ikilinin eşcinsel bir ilişki içerisinde olduğu anlaşılır. Filmde eşcinsel ilişki içerisinde bulunan karakterler Türk sinemasındaki erkek eşcinselliğinin klasik temsilinden uzak bir görünüm sergilerler. Öpüşme sahnesi dışında bu karakterlerin duygusal olarak bir ilişki içerisinde olduklarına dair sadece ufak göstergelere yer verilmiştir. Örneğin ikili arasındaki ilişki ilerlemeye başladıktan bir süre sonra Mehmet, Francesco'nun kırmızı gömleğini giymeye başlarken, Francesco da Mehmet'in kolyesini takmaya başlar.

2000'li yıllarda da erkek eşcinselliği içeren filmler yapılmaya devam edilmiştir. Yönetmenliğini Ümit Ünal'ın yaptığı 2002 yapımlı "9" filmi bu filmlerin 2000'li yıllardaki ilk örneklerindendir. İstanbul'un arka mahallelerinin birinde öldürülmüş olan bir genç kadının katilinin araştırılmasını konu edinen filmde, mahallede fotoğrafçılık yapan Firuz (Ali Poyrazoğlu) ile mahallenin gençlerinden biri olan Kaya (Ozan Güven) arasında eşcinsel ilişki olduğu açıkça ifade edilir. Bu iki karakterin ayrıca kadınlarla da ilişkisi olduğu için biseksüel olduklarını söyleyebiliriz. Ayrıca "9" filminde değinilmiş olan eşcinsel ilişki olumsuzlanmamış aksine yüceltilmiştir. Eşcinsel karakterler derinlemesine ve objektif bir bakış açısıyla seyirciye sunulurken Türk sinemasında erkek eşcinselliğinin temsiliinde daha önce pek rastlanmamış bir olay gerçekleştirilmiştir (Tezel, 2009:102).

Uğur Yücel'in yönettiği, başrollerini Kenan İmirzalıoğlu ve Olgun Şimşek'in paylaştığı 2004 yapımı *Yazı Tura* filmi, içerisinde erkek eşcinsel karakter barındıran filmlerdendir. Askerlik görevlerini Güneydoğu Anadolu'da birlikte yapan iki asker

arkadaş Cevher (Kenan İmirzalıoğlu) ile Rıdvan'ın (Olgun Şimşek) askerden döndükten sonra başlarına gelen olayları konu alan filmde, Cevher'in kardeşi Teoman (Teoman Kumbaracıbaşı) eşcinseldir. Homofobik bir karakter olarak resmedilen Cevher film boyunca Teoman'la çekişme halindedir ve bu çekişme bazen şiddete dönüşür. Teoman uzun saçlı, makyajlı yüzü, kibar davranışları, giyim ve takılarıyla cinsel yönelimini ele vermektedir. Bununla beraber Teoman filmde eşcinsel olduğunu açıkça ifade etmiş olmakla beraber Teoman'ın eşcinsel olmasının nedeni olarak da babanın yokluğu ve babaya duyulan özlemin başkaları tarafından istismar edilmesi gösterilmektedir (Oktan, 2008:163).

2004 yapımı *G.O.R.A* filmi fantastik komedi türünde yapılmış olup içerisinde eşcinsel karakterler barındıran filmlerdendir (<http://www.40ikindi.com>). Bir Ömer Faruk Sorak filmi olan *G.O.R.A*'da Cem Yılmaz tarafından canlandırılan Kaptan Logar, Şafak Sezer'in canlandığı Kuna ve Muhittin Korkmaz'ın canlandığı cüce Tihulu karakterleri eşcinseldirler. Ayrıca filmde Ozan Güven'in canlandığı robot 216 kadınsı hareketleriyle dikkat çekmektedir. Filmde eşcinsellik derinlemesine ele alınmamış basmakalıp bir takım göstergelerle temsil edilmiştir denilebilir. Örneğin filmin bir sahnesinde Kaptan Logar ile Kuna birlikte üç boyutlu projeksiyonda, dans eden çıplak erkek dansçıları izleyerek eğlenceli vakit geçirmeye çalışmaktadırlar. Filmin başka bir sahnesinde de *Kaptan Logar* ve Kuna, cüce Tihulu karakteriyle birlikte jakuzide çıplak bir şekilde içki içmektedir. Bu küçük sahneler kullanılarak seyircinin bu karakterlerin eşcinsel olduğunu anlamaları sağlanmış ve bu yapılırken de güldürü unsuru sağlanmaya çalışılmıştır.

2005 yapımı bir film olan *Anlat İstanbul*' da da erkek eşcinsel karakterler yer almaktadır. Beş ayrı yönetmenin imza attığı filmde bir gece içinde İstanbul'da yaşanan beş farklı masalın ve bu masalların kahramanlarının kesişen hikâyeleri konu edinilmiştir (<https://tr.wikipedia.org>). Bu beş farklı masaldan birinin kahramanları Yelda Reynaud'un canladığı transseksüel Banu ve Banu'nun eşcinsel komşusu Güven Kıraç'ın canlandığı Mimi'dir. Banu fuhuş sektöründen kurtulup, artık kadın olduğu için normal kadınlar gibi âşık olduğu erkekle evlenmek istemektedir. Mimi ise biyolojik olarak erkek cinsiyetinde olmasına karşın kadınsı bir duruş sergilemektedir. Hemcinsine âşık olan Mimi, kadınsı tavırları, jest ve mimikleri ile basmakalıp bir eşcinsel profili çizmesine karşın kişilik olarak cesur oluşu, yardımseverliği, olayları doğru muhakeme edebilme yetisiyle Türk sinemasındaki geleneksel eşcinsel temsilinden uzaktır.

Ömer Vargı'nın yönettiği 2007 yapımı bir Türk filmi olan *Kabadayı* eski ve ünlü bir kabadayı olan Ali Osman'ın (Şener Şen) genç bir mafya babası olan Devran (Kenan İmirzalıoğlu) ile hesaplaşması konusunu işler (<http://www.mafm.boun.edu.tr>). Filmde, Rasim Öztekin'in canlandığı, Ali Osman'ın en yakın arkadaşı, Sürmeli karakteri, eşcinsel olduğunu açıkça dile getiren bir karakterdir. Türk sinemasındaki Geleneksel eşcinsel temsiline uygun şekilde kadınsı hareketlere sahip ve duygusal olarak temsil edilen Sürmeli karakteri, geleneksel temsille bağdaşmayan derecede de mert, sadık, sevecen ve cesur bir karakter olarak tasvir edilmiştir.

Şahan Gökbakar'ın başrolünü oynadığı Togan Gökbakar'ın yönettiği 2008 yapımı *Recep İvedik* filmi, Recep İvedik karakterinin başından geçen komik olayları anlatır (<http://www.beyazperde.com>). Filmin bir sahnesinde, Recep İvedik'in otostop yaparak bir kamyonu biner. Dış görünüş itibarıyla tamamen erkeksi olan ve erkek gibi davranan şoför şaşırtıcı bir şekilde eşcinsel çıkar. Kamyonuna yarı çıplak, kaslı erkek sporcu fotoğrafları koymuş olan ve bu sporcularla ilgilendiğini ifade eden şoför, Recep'in elini tutmaya çalışır. Bu durum neticesinde Recep şoföre hakaretler yağdırarak hemen arabadan iner. Filmdeki şoför eşcinsel bir karakter olarak geleneksel temsilden uzak bir çizgidedir. Sert, erkeksi, kaba ve kıllıdır. Ses tonu kalın, jest ve mimikleri kadınsılıktan uzaktır. Dış görünüm ve hareketlerinde eşcinsel olduğuna dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır.

Yönetmenliğini Gülcan Yurt ve Ahmet Uygun'un yapmış olduğu başka bir 2008 yapımı komedi filmi olan *Destere*'de 'H'leri söyleyemediği için adları 'H' ile başlayan (Hamza, Hamdi gibi) insanları işkenceden geçirerek öldüren Trakyalı bir seri katilin maceraları anlatılır (<http://film.yazarokur.com>). Filmin bir sahnesinde el ele tutuşmuş iki çoban görünür. Çobanların giydiği kepenek kıyafetinde denizati figürleri vardır. Bu gösterge ile eşcinselliğe işaret edilmiştir çünkü denizatlarında üreme işlemini erkek gerçekleştirir (Tezel, 2009:114). Filmde bu göstergeler dışında çobanların eşcinsel olduğuna dair herhangi bir kanıt yoktur.

Yönetmenliğini Ali Kemal Güven'in yaptığı, 2008 yapımı *Kraliçe Fabrikada* yirmili yaşlardaki iki eşcinsel erkeğin ilişkisi anlatılır. Türk sinemalarında gösterime girmemiştir ancak yurtiçi ve yurtdışındaki bazı film festivallerinde izlenebilmiştir (<https://tr.wikipedia.org>).

Yönetmenliğini Murat Şeker'in yapmış olduğu 2009 yapımı romantik komedi filmi *Aşk Geliyorum Demez* (<http://www.beyazperde.com>) filminde iç tasarımcı olan

Berkcan Aktaş (Sarp Apak) eşcinsel bir birey izlenimi verir. Erkeksi bir giyim içerisinde olmasına karşın ses tonu, jest ve mimikleri kadınsıdır. Ayrıca sağ kulağına küpe takmıştır. Filmin bir sahnesinde karanlıktan acayip derecede korkar ve çığlıklar atar. Aynı sahnede kendisine fener getiren zenci Süleyman'ı tepeden tırnağa süzerek “bugün başıma gelen en güzel şey sendin.” diyerek Süleyman'a asılır. Filmdeki eşcinsel karakter olarak verilmeye çalışılan Berkcan karakteri ile ilgili olarak oldukça basmakalıp bir karakter olup, filmde güldürü sağlamak amacıyla kullanılmıştır demek doğru olacaktır.

2009 yapımı Mahsun Kırmızıgül'ün hem yönetip hem oynadığı *Güneşi Gördüm* filmi, Kürt sorunu, savaş, göçmenlik, trans kimlik gibi pek çok konuyu eş zamanlı olarak ele alır (Yüksel, 2016:141). Filmde Doğu'da bir köyde yaşayan üç erkek kardeşten biri olan yirmi yaşlarındaki Kadri (Cemal Toktaş), feminen bir yapıya sahip olduğu için köydeki en farklı karakterdir. Babası Haydar (Erol Demiröz), abisi Mamo (Murat Ünalı), Ramo (Mahsun Kırmızıgül) ve yengesi Havar (Demet Evgar) ile birlikte yaşar. Oldukça duygusal bir yapısı olan Kadri, kadınlar gibi giyinmeye, yürümeye, konuşmaya heveslidir. Onun bu tavrı abisi Mamo'yu oldukça rahatsız etmekte, Kadriye hem sözlü hem de fiziksel olarak sürekli şiddet uygulamasına neden olmaktadır. Bu nedenle köyden İstanbul'a göç edilmesine en çok sevinen Kadri'dir çünkü Kadri İstanbul'u kendisi için kurtuluş olarak görmektedir. Aile İstanbul'a yerleştikten sonra Can isimli travesti Kadri'nin en yakın arkadaşı olur. Kadri'nin bu arkadaşlığı abisi Mamo'yu oldukça rahatsız etmektedir. Mamo'dan gördüğü şiddetten kaçan Kadri, Can'ın yanında travesti olarak sex işçiliği yapmaya başlar. Filmde Kadri, Can ve diğer travestiler peruklu, ağır makyajlı, abartılı dekolte kıyafetler içerisinde görünürler. Karakterler bu halleriyle Türk sinemasında kullanılan geleneksel eşcinsel tasvirine uygundurlar. Buna karşın Kadri duyguları, hayalleri olan yani sığ olmayan bir karakterdir. Filmde Kadri'ye karşı abisi Mamo'nun tutumunu homofobiktir ve toplumun eşcinsellere bakış açısını temsil etmektedir diye değerlendirebiliriz. Film genel olarak izleyiciye Kadri'nin gözünden de olayları değerlendirme ve böylelikle empati kurabilme olanağı sağlayarak Kadri karakterini izleyicinin gözünde olumlu olmaya çalışmıştır.

Yukarıda ana konusu erkek eşcinselliği olmayıp erkek eşcinselliğini yan tema olarak işleyen ya da içerisinde erkek eşcinsel karakterleri barındıran filmler incelenmiştir. Bu filmlerden hareketle, Türk sinemasında homofobik anlayışın hala var

olduğu anlaşılrsa da kadın eşcinselliğinin Türk sinemasında daha da cesur işlenebildiği 90'lı yıllar ve sonrasında erkek eşcinselliğinin de genel olarak basmakalıp temsilden uzaklaşıp eskiye oranla daha makul ve insancıl şekle sokulduğu söylenebilir.

2.2.5.3. Türk Sinemasında 1989 -2011 Yılları Arasında Ana Konusu Erkek Eşcinselliğini Olan Filmler

Bu başlık altında çalışma kapsamında bahsedilen ve analizleri yapılan filmlerle ilgili özet bilgilere yer verilmiştir.

2.2.5.3.1. *Acılar Paylaşılmaz* (1989)

Acılar Paylaşılmaz filmi, yıllar sonra bir araya gelen bir baba ile oğlunun öyküsünü anlatmaktadır. Filmde, Kadir İnandır'ın canlandığı ceza avukatı bir babayla homoseksüel oğlunun ilişkileri izleyiciye yansıtılmıştır. Erdoğan, siyasi davalara bakan başarılı bir avukattır. Yıllar önce karısından boşanan Erdoğan, uzun yıllar oğlu Sinan'ı görmemiştir. Delikanlılık çağına gelen Sinan, uzun bir zaman sonra babasını görmeye gelir. Ancak Sinan, yıllardır kendisini arayıp sormayan babasına karşı öfke doludur. Erdoğan ise oğluna kendisini kabul ettirebilmek için elinden geleni yapacaktır. Fakat baba oğlunu (Kerem Tunaboğlu), kendi evinde ilişkisi olduğu bir gençle (Emre) yatakta yakalar. Önce onu döver, sonra da reddeder. Daha sonra pasif bir homoseksüel olan oğlunun bu suçunu bağışlayıp affeder. Sinan'ın bu tür ilişkilere girmesinin nedenlerini, geçmişteki çocukluk günlerinde babasız büyümesi olayına bağlanmasını yönetmen izleyiciye aktarmıştır (<https://tr.wikipedia.org>).

2.2.5.3.2. *Dönersen Isık Çal* (1992)

Dönersen Isık Çal filminde, Beyoğlu'nun arka sokaklarında barmenlik yaparak yaşamını sürdüren bir cüceyle, fahişelik yapan bir travestinin dramatik öyküsü anlatılmaktadır. Toplumun dışladığı bu iki marjinal tipin tanışması karanlık ve pis sokakların birinde gerçekleşmiştir. Cüce (Mevlüt Demiryay), iş çıkışı evine dönerken, sokak serserilerinin saldırdığı ve gerçek bir kadın sandığı Travesti'nin (Fikret Kuşkan) hayatını kurtarmıştır. Gerçekte onu kurtaran, cücenin, o tehlikeli sokaklarda ve gecenin karanlığında kendisini korumak için boynunda taşıdığı düdüktür. Düdük seslerini duyan serseriler kaçtıktan sonra, travestiyi evine götürür. Ne var ki evinde misafir ettiği "kadın"ın aslında bir erkek olduğunu anlayınca büyük bir şok yaşar. Ama yaşamını tek

başına, yalnızlığını ise balkonundaki köpekleri ve boynundaki düdüğüyle paylaşarak sürdüren cüce ile başlangıçta iğrendiği, nefret ettiği travestinin arasında duygusal bir dostluk başlar. Yönetmen Orhan Oğuz'un Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki hayatı sinemaya aktarmadaki başarısı bu iki karakterin yanı sıra Derya Alabora'nın hayat kadını ve Menderes Samancılar'ın onun "menajeri"ni oynamadaki ustalıkları filme bir kalite katmıştır. "İnsan dostunu kokusundan bile tanır... Hem sen dönersen ısıklık çalarsın," der ya travesti, kısacası dost kokusunda, dost ıslığı ezgisinde bir film olarak izleyiciyle buluşmuştur (<http://www.sinematurk.com>).

2.2.5.3.3. *Lola ve Bilidikid* (1999)

Lola ve Bilidikid filmi, yönetmenliğini Kutluğ Ataman'ın yaptığı 1999 yapımı Türk-Alman ortak yapımı drama temalı eşcinsellik konulu film. (Almanca: Lola und Bilidikid) adıyla ilk olarak Almanya'da gösterime giren filmde eşcinsel olduğu için aile içi şiddet gören bir çocuğa yönelik homofobi konu edinilmiştir. Filmin Türk yapımcılığını Zeynep Özbatur üstlenmiş, *Lola ve Bilidikid*'de Türk toplumunda LGBT'lere yönelik baskı ve ayrımcılığı realist gözlemle işlenmiş ancak film yeteri ilgiyi görmemiştir. Sinema dışında farklı disiplinlerde ürettiği işlerden de tanınan Kutluğ Ataman'ın ikinci uzun metrajlı filmi *Lola Bilidikid*'in hikâyesi Berlin'de geçmektedir. Almanya'da yaşayan tutucu Türk ailelerinden birinin çocuğu olan 17 yaşındaki eşcinsel Murat'ın (Baki Davrak) evden kovulmasıyla şekil alan film, bir Türk gencinin Almanya'da kendini arayışı, buluşu ve kendini kanıtlaması üzerinedir. Eşcinselliğini yeni keşfeden gurbetçi Türk genci "Murat" henüz 17 yaşında Berlin'de ailesiyle yaşar. Ancak babaları öldükten sonra aile reisi haline gelen ağabeyi "Osman", bekâretini kaybetmesi için onu bir kadın fahişeye götürmek ister. Bu olay ile birlikte "Murat" evden kaçır ve travesti "Lola" ile aşığı "Bili"yle tanışır. Zamanla kendisi, ailesi ve Lola ile ilgili çarpıcı şeyler öğrenecektir. 1999'da Berlin Film Festivali'nde panorama bölümünün açılış filmi olmasına ve birçok gey-lezbiyen film festivalinden 'büyük ödül'le dönmesine rağmen, film İstanbul, Ankara, Altın Portakal gibi büyük festivallerde gösterilip izleyicinin beğenisini toplamış ancak Türkiye'de çok kısa süre vizyonda kalıp yeterli sayıda izleyiciye ulaşamamıştır (<https://tr.wikipedia.org>).

2.2.5.3.4. *Teslimiyet* (2010)

Teslimiyet filmi, yönetmenliğini Emre Yalgın'ın yaptığı, başrollerinde 4 travestinin rol aldığı bir grup travestinin hayatla mücadelesinden yola çıkarak travestilerin yaşamlarını anlatan filmidir. Drama türündeki filmin orijinal adı “Teslimiyet Diğer Melekler”dir. Bu film homofobinin çok olduğu Türkiye için; kısıtlı ve belirli sinemalarda gösterime girmiştir. Bütün bunlara rağmen film 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde tamamı yayınlanmak suretiyle izleyiciyle buluşmuştur. Film kısaca, İstanbul'un arka sokaklarından birinde kendinden başka üç travesti ile aynı evi paylaşan Sanem seks işçiliği yaparak yaşamını sürdürmektedir. Mutsuzluğunu bu hayata bağlar ve kurtuluş olarak fuhuş ile para kazanan eşi tarafından terkedilen Gökhan'ı düşünmektedir. Dış dünyadan kopuk ve sessiz bir kişiliğe sahip Gökhan tesadüfen tanıştığı Sanem'in çocukça oyunlarından etkilenmiştir. Sanemin ırzına geçmeye çalışan birini öldürmesinin ardından yaşadığı ev dağınık ve Sanem evdeki diğer travesti arkadaşının gitmesini istemesinin ardından Gökhan'a sığınır. Bundan sonra Gökhan ve Sanem için bir kaçış süreci başlamıştır. Gökhan'ın Sanem'i, görünüşü, tavırları ve onun cinsel kimliğini sorgulama süreci başlar. Sanem'den saçını kesmesini ve kıyafetini daha erkeksi hale getirmesini ister ve ikisi için sonu olmayan kaçış başlamıştır. Ancak Sanem gerçeklerin farkındadır ve Gökhan'ı sessizce bırakıp tekrar eski hayatına döner. Film homofobi, toplumun LGBT'lere bakış açısını ve Türkiye'de LGBT hakları'nın özetle anlatımına dayanan duygusal bir anlatıma sahiptir. Selanik Film Festivali'nde "Balkan Fonu" programı kapsamında ödül alan ve ilk dörde giren filmde travesti rollerini ailelerin desteği ve cinsel kimliklerini kabulüyle dört transseksüel canlandırmıştır. Ayrıca film 18-23 Ekim tarihleri arasında Hamburg'da 22'ncisi düzenlenen Eşcinsel Film Festivali'nde Türkiye'deki eşcinsellerin sorunlarını konu alan filmlerin konu edilişi çerçevesince yayınlanmıştır (<https://tr.wikipedia.org/>).

2.2.5.3.5. *Zenne* (2011)

Zenne filmi, eşcinsel olduğu için vurularak öldürülen Ahmet Yıldız'ın hikâyesinden uyarlanan bir filmidir. İstanbul'a fotoğraf çekimleri yapmak için gelen Alman fotoğrafçı Daniel Bert, bir gece kulübünde Zennelik yapan Can ve doğulu muhafazakâr bir aileden gelen Ahmet ile tanışır. Can zenneliğin yanı sıra çalıştığı fal kafedeki işinden çıkarılınca maddi yönden zor duruma düşer. Babası Güneydoğu Anadolu'da ölen, ağabeyi Cihan da askerlikten ruhen hasarlı döndüğünden annesi Sevgi

onu askere göndermez, o da bu nedenle yeni bir işe giremez. Ahmet bir yandan iri yarı bir adamla buluşmakta diğer yandan Danny'i şişman birine dönüştürmeye ve bıyık bırakmaya zorlamaktadır. Amacının ne olduğunu anlamakta güçlük çeken Danny onu takip eder, bu kişiye çantasındaki yüksek miktarda paraları vermekte olduğunu fark eder. Danny, gerçeği söylemesi konusunda Ahmet'i sıkıştırınca daha altı yaşındayken ailesiyle yaşadığı trajik bir olayın kurbanı olduğunu öğrenir. Annesi Kezban'ın fiziksel özürlü oluşu, onu töre kaidelerine sıkı sıkıya bağlı, acımasız bir kadına dönüştürmüş, Ahmet'in peşine bir takipçi tutmuştur. Danny, güvenliklerinin kalmadığını kavrayınca harekete geçer, Ahmet'i de yurtdışına kendisiyle birlikte gelmesi konusunda ikna etmeye çalışır; ancak Ahmet askerliğini yapmamış olduğu için pasaport alamayacağını söyler. Tek çare olarak, askeri heyetten 'eşcinsel raporu' almanın yollarını ararlar. Bunun için davranışları, kıyafetleri ve seks esnasında çekilmiş resimleriyle askeri heyeti ikna etmeleri gerekmektedir. Ahmet, bu defa kendi rızası ve isteğiyle, önceden Can'ı şiddetle eleştirdiği hale yani bir Zenne'ye dönüşür. Fakat töre gelip onu bulur. Babasının eliyle vurularak öldürülür (<http://gayb-garb.blogspot.com.tr/>).

2.3. Literatür Taraması

Doğan (2016) yaptığı çalışmada, cinsellik ve eşcinsellik ile detaylarını konu almıştır. Cinsellik tarihi kadar eski olan eşcinsellik toplumdan topluma derecesi farklılık gösterse de sürekli toplumsal yaptırımlarla ve cezalarla baskı altında tutulmuş, ötekileştirilmiştir. Kadın cinselliğinde var olan kontrol altında tutma durumu eşcinsellikte reddedilme biçiminde gelişmiştir. Toplumdan dışlanma ve marjinal sayılarak sistem dışı bırakılma korkusu yaratılarak toplumsal cinsiyet unsuru aracılığıyla "öteki" cinsel kimlikler baskılanmış ve yok sayılmıştır. Bu yapılırken kültür, din ve sınıfsallık kullanılmış ve cinsiyetler tipleştirilmiştir. Sanat üretimi ataerkil iktidar ve egemen sistem etkisi altında kalmaktan kurtulamamış, topluma uyumlu birey olma anlatıları sanat üretimi içerisinde her zaman var olmuştur. 20. yy. itibariyle yükselen ve iktidarın en önemli kitleye seslenme aracı olarak kullanılan sinema bu politik ve toplumsal cinsiyetin yeniden üretim sisteminde yer almıştır. Sinemada eşcinselliğin görünür olması ve güldürü unsuru ya da aşağılanan karakter dışında canlandırılması Dünya Eşcinsel Hareketinin ortaya çıkmasıyla paralellik gösterir. Aynı paralellik Türk Sineması ve Türkiye Eşcinsel Hareketi için de geçerlidir. 1990'lı yıllara kadar sadece yan unsur olarak işlenen eşcinsellik son dönem Türk Sinemasında konu eksenli

işlenebilmektedir. Sayısal olarak hala Dünya Sinemasına göre oldukça geride olan Türk Sineması'nda az da olsa dikkate değer örnekler verilmeye çalışılmaktadır.

Bolat'ın (2016) yaptığı çalışmada, heteroseksizm; arzunun, cinsel pratiklerin ve cinsiyet kimliklerinin norm eksenini belirleyen tarihsel ve toplumsal bir sistem olarak ifade edilmektedir. Zorunlu heteroseksüellik koşullarında örgütlenen toplumsal dünyada yalnızca “kadın” ya da “erkek” olarak cinsiyetlendirilmiş bedenler arasındaki heteroseksüel arzu ve cinsellik “doğal” ve “normal” kabul edilirken, diğer bütün cinsel edimler, duygular ve arzu durumları “anormal”, “sapkın” ya da “istisna bir hal” olarak kabul edilir. Fakat Bolat'a göre heteroseksizm ne bir soyutlamadır ne de kendisini işleten toplumsal faillerden yoksundur. Bir baskı ve dışlama sistemi olarak heteroseksizm, toplumsal alanlarda, döngüsel ritimler ve farklı mekanizmalar aracılığıyla işlenmekte ve yeniden üretilmektedir. Bu çalışma Pierre Bourdieu'nun alan kuramına dayanarak Türkiye muhalefet alanı ile zorunlu heteroseksüellik arasındaki bağı incelemektedir. Bu bağ incelendiğinde, muhalefet alanının hangi mekanizmalarla heteroseksüel olarak örgütlendiği, alanda deneyimlenen cinsel rejimin heteroseksizm, homofobi, transfobi, muhafazakârlık ve genel ahlak ile nasıl bir bağının olduğu ve L/G/B/T/İ kişilerin alanda nasıl ve hangi stratejilerle varlık gösterdikleri sorularına cevap aranmıştır.

Kıraç'ın (2013) yaptığı çalışmasında, ülkemizde yaşayan gey ve biseksüel bireylerin, eşcinsellikle ilgili bazı dini ve psikolojik algıları ile maneviyat (anlam duygusu, Tanrı algısı ve dindarlık) düzeyleri arasındaki ilişkiyi araştırmıştır. Araştırmaya yaşları 18 ile 59 arasında değişen ($X=28$, $S=7,31$), 543 gey (% 89,3) ve 65 biseksüel (% 10,7) birey katılmıştır. Katılımcılardan 382'si (% 62,8) dini inancı olduğunu, 226'sı (% 37,2) ise dini inancı olmadığını belirtmiştir. Katılımcılara, Eşcinsellikle ilgili Dini-Psikolojik Algılar Soru Formu, Hayatın Amacı Ölçeği, Tanrı Algısı Ölçeği ve Dindarlık Ölçeği uygulanmıştır. Araştırma sonuçları, ülkemizdeki İslam dinine inanan gey ve biseksüel bireylerin, eşcinselliğin dini ve psikolojik boyutları ile ilgili farklı düşüncelere sahip olduklarını ve bu düşüncelere göre oluşturulan grupların, anlam duygusu ve dindarlık düzeyleri arasında anlamlı farklar olduğunu, fakat Tanrı algılarında anlamlı bir fark olmadığını göstermiştir. Örneğin cinsel yönelimini kabul etmekte zorlanan gruba göre, cinsel yönelimini kabul etme eğilimi gösteren grubun anlam duygusu yüksek, dindarlık düzeyi düşük bulunmuştur. Fakat her iki grubun Tanrı algısı düzeyinde anlamlı bir fark çıkmamıştır. Dini inancı

olmayan eşcinsel bireylerin de eşcinsellikle ilgili farklı psikolojik algılara sahip olduğu fakat bu algılara göre oluşturulan grupların anlam duyguları arasında anlamlı bir fark olmadığı gözlenmiştir. Bütün bulgular dikkate alındığında, yüksek dindarlık düzeyinin eşcinsel bireylerin hayatlarında olumsuz bir etkiye sahip olduğu düşünülmüştür. Bu olumsuz etkiden eşcinsellikle ilgili çevreden gelen olumsuz mesajların sorumlu olabileceği ileri sürülmüştür. Eşcinsellikle ilgili algılar ya da tutumlar ne olursa olsun, bireylerin Tanrı algısının değişmemesi ve bu algının oldukça olumlu olması ise eşcinsel bireylerin yaşamında dini inançtan bağımsız olarak, Tanrı'nın özel bir yeri olduğu yönünde yorumlanmıştır.

Keniş'e (2012) göre, Türkiye'de son birkaç yıldır İslam ve eşcinsellik tartışmaları siyasi arenada sıkça gündeme gelmeye başladı. Aralarında sivil toplum örgütleri, siyasi partiler ve pek çok etkin yazarın bulunduğu bazı İslami aktörler son yıllarda eşcinsellik ve LGBTQ haklarına karşı açıkça pozisyon almaya başladılar. Keniş çalışmasında ilk olarak, eşcinsellik ve LGBTQ haklarına yönelik İslami karşı çıkışların temel dayanaklarını, ikinci olarak ise, LGBTQ haklarını savunan Müslümanların bu argümanlara ne tür stratejilerle itiraz ettiklerini tartışıyor. Bu çalışmada, eşcinselliği İslam'la bağdaşmaz kabul eden İslami söylemin, Batı evrenselciliğin eleştirisi, kültürel özcülük ve komünitaryanizm gibi temel özellikler taşıdığı iddia ediliyor. Diğer yandan, küçük bir azınlık dahi olsalar diğer bazı Müslümanların gerek İslami değerleri gerekse LGBTQ haklarını yeniden yorumlayıp birbiri ile uyumlu hale getirerek LGBTQ hakları karşısı İslami argümanlara karşı çıktıkları ve İslam'ın içinden LGBTQ haklarını savunabildikleri açıklanıyor. Bu Müslümanların bir kısmı için eşcinsellik ve İslam arasındaki gerilim çözülmemiş olsa dahi, bu yeniden yorumlara ve anlamlandırma süreçleri, onların LGBTQ bireylere İslam içinde özgürlük alanı açmalarını ve İslami değerlerle LGBTQ haklarını bağdaştırabilmelerini sağlıyor. Böylece, neo-oryantalist homomilliyetçilik söylemi ile kültürelci komünitaryanizmin ötesine geçebilen ve eşit derece özcü olan bu iki paradigmaya sıkışmayan bir söylem üretilebilmiş oluyor. Keniş (2012) bunun, LGBTQ haklarının İslam'ın içinden savunulabilmesi evrenselcilik ile kültürel tekelcilik kutuplaşmasını aşabilen üçüncü bir yol olarak ifade etmektedir.

Amanat (2011) çalışmasında, erkek homoseksüel ve heteroseksüellerde depresyon ve suçluluk-utanç düzeylerinin cinsiyet rolüne göre karşılaştırılması amaçlamıştır. Araştırmanın örneklemi 75 (%50)'i erkek homoseksüel, 75 (%50)'i erkek heteroseksüel olmak üzere toplam 150 katılımcıdan oluşmuştur. Homoseksüel grubun

yaş ortalaması 26.4 (ss:6.16), heteroseksüel grubun yaş ortalaması ise 25.7 (ss: 4.84)'dir. Araştırmanın verileri Kişisel Bilgi Formu, Bem Cinsiyet Rolü Envanteri Beck Depresyon Ölçeği ve Suçluluk-Utanç Ölçeği kullanılarak toplanmıştır. Araştırmanın sonucunda erkek homoseksüellerin depresyon ve utanç düzeyleri erkek heteroseksüellerden, anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur. Cinsel yönelim ve cinsiyet rolünün kişilerin depresyon ve utanç düzeyleri üzerindeki ortak etkisinin anlamlı olmadığı gözlenmiştir. Ancak her iki grupta androjen cinsiyet rolüne sahip bireylerin yüksek düzeyde suçluluk duygularına sahip olduğu saptanmıştır.

Çabuk'a (2010) göre, eşcinsellik uluslararası sınıflandırma sistemlerinden uzun yıllar önce çıkartılmış olsa bile bazı tıp çevrelerinde halen tedavi edilmeye çalışılan bir durum olmaya devam etmektedir. Eşcinsel bireylerin toplumda karşılaştığı olumsuz tutum ve davranışlar, bir takım ruhsal sorunlar yaşamalarına neden olduğu gibi benzer tutum ve davranışlara sağlık çalışanlarından da maruz kalmaları, sağlık hizmeti alma temel haklarını engellemektedir. Bu çalışmada; sağlık hizmeti sunan psikiyatri hekimleri, psikiyatri dışı hekimler ve tıp fakültesi birinci sınıf öğrencilerinin eşcinsellik hakkındaki tutum ve yargılarının saptanması ile gey ve lezbiyen cinsel yönelimi olan insanların sağlık hizmeti alırken karşılaştıkları tutumların araştırılması hedeflenmiştir. Çalışmada eşcinselliğe karşı tutumları belirlemek için 4 alt ölçekten oluşan (heteroseksizm, homofobi, homonegativizm, yansızlık) geçerli ve güvenilir yeni bir ölçek oluşturulmuştur. Çalışmanın sonuçlarına göre tüm gruplarda erkeklerin kadınlara, bekârların evlilere, meslek lisesi ve imam hatip lisesi mezunlarının düz lise ve Anadolu lisesi mezunlarına, öğrenciler ve akademisyenlerin uzmanlara, üniversitede görev yapanların diğer kurumlarda görev yapanlara oranla eşcinselliğe karşı daha olumsuz tutumlar taşıdıkları saptanmıştır. Kırdan kente geçtikçe ve dini inançlar arttıkça yine olumsuz tutumlar artmaktadır. Üç grup içinde en olumsuz grup öğrenci grubuyken, onları sırasıyla psikiyatri dışı hekimler ve psikiyatrlar izlemiştir. Eşcinsel bireylerin yaşadıkları deneyimlerden; eşcinsel bireylerin sağlık sisteminde de olumsuz tutum ve davranışlara maruz kaldıkları ve mağdur oldukları, homofobik ve heteroseksist tutumların özellikle ruh sağlığı alanında daha ziyade örtük şekilde kendisini gösterdiği ve hekimlerin eşcinsellik konusunda oldukça bilgisiz oldukları sonuçları ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlara bakıldığında; Türkiye'deki özellikle tıp eğitimi başta olmak üzere yükseköğretimin kalitesini artırmanın, hem eşcinsel bireylerin hak ve özgürlüklerinin toplumdaki diğer bireylerle eşit düzeye taşınmasına, hem de sağlık

sektöründe çalışan hekim ve diğer uzmanların eşcinsellik ve eşcinsel bireylerle ilgili farkındalıklarını artırmada gerekli ve önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Tuna'nın (2004) yaptığı araştırma eşcinsellik olgusu ve onu var eden koşulları anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır. Çalışmada eşcinselliğin kavramsal boyutunu ortaya koymak amacıyla anomi, sapma, yabancılaşma, normal ve anormal, cinsellik, heteroseksüellik, biseksüellik, homoseksüellik, transvestizm ve transseksüellik gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda, eşcinselliğin olası nedenleri üzerinde durularak biyolojik, psikolojik, sosyolojik yaklaşımların ve feminist teorinin eşcinselliğe bakış açısı incelenmiştir. Çalışmada ayrıca Eşcinsellik olgusunun tarihsel arka planına değinilmiş, farklı toplumlarda eşcinselliğin görünümü incelenmiştir.

Özkan'a (2004) göre, Türkiye'de eşcinsellik toplum nezdinde kabul görmeyen bir durum, eşcinseller genellikle dışlanan, aşağılanan ve türlü baskılara maruz kalan bireylerdir. Yalnız insanlık tarihi boyunca değil yaşadığımız topraklarda da yüzlerce yıldır var olan bu olgunun görünürlük kazanması ve eşcinseller arasında dayanışmanın sağlanması için özellikle 1990'lı yıllardan itibaren gey ve lezbiyenler tarafından belli gruplar oluşturulmuştur. Bu çalışmada 10 yıllık sürecin sonunda eşcinseller arasında etkin bir konumu olan Ankara merkezli KAOS GL eşcinsel grubu incelenmiştir. Dünyada eşcinselliği algılayışın ve eşcinsel mücadelesinin tarihsel gelişim seyri, Türkiye'de eşcinselliğin algılanışı mevcut durumu, KAOS GL grubunun ve grubun dergisinin gelişim seyri ve mevcut yapısının değerlendirildiği çalışmada grubun yerelle yaşayan eşcinsellerle bağlantısının ne ölçüde kurulduğuna odaklanılmıştır. Bu şekilde grubun bireyleri tarafından tanımlanan eşcinsellik kimliği ile hayatın içinde var olan eşcinselliğin ne ölçüde uyduğu, grubun eşcinselliğe dair politikaları ve eylemlerinin yerelde yaşayan eşcinsellerle ne ölçüde bağlantılı ve etkileşim içerisinde olduğu değerlendirilmiştir. Grupta yerelde yaşanan tüm eşcinsellik durumlarını içeren, onlarla birlikte bir eşcinsel mücadele geliştirme anlayışı zamanla yerini Türkiye koşullarında özellikle de, kentli, entelektüel katmanlarca kabul edilebilecek bir eşcinselliğin ve politika tarzının inşasına bırakmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SİNEMASINDA ANA KONUSU ERKEK EŞCİNSELLİĞİ OLAN FİMLERDE EŞCİNSELLİĞİN TEMSİLİ

Çalışmanın üçüncü bölümünde konunun işleniş yöntemleri problem ve hipotezler hakkında genel bilgi verilmektedir. Buna göre problem tanımlanmış, çalışmanın amacı, gerekçeleri ve önemi üzerinde durulmuştur. Araştırma kapsamında verilerin hangi yöntemler ile elde edileceği ve bu verilerin nasıl analiz edileceği konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

3.1. Araştırma

Bu çalışmada 1989 -2011 yılları arasında yapılmış *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmleri detaylı olarak incelenmiştir. 2015 yılında başlanmış olan bu çalışma 1989 yapımı *Acılar Paylaşılmaz* filmi, Türk sinemasında erkek eşcinselliğini ana konu edinen ilk film (<http://feministatolye.org>), ile başlatılıp, 2015 tarihi itibarıyla erkek eşcinselliğini ana konu olarak ele alan son film olan 2011 yapımı *Zenne* filmi (<https://tr.wikipedia.org>) ile sonlandırılmıştır. Bu tarihler öncesinde ve arasında yapılmış, içeriğinde erkek eşcinselliği barındıran diğer filmler üzerine değinilecek fakat kapsamlı bir şekilde ele alınmayacaklar.

3.1.1. Problem

1989 – 2011 yılları arasında yapılmış konusu erkek eşcinselliği üzerine kurulmuş filmlerde erkek karakter ya da karakterlerin temsil ediliş biçimlerine göre Türk sinemasının erkek eşcinselliğe karşı tutumunun analizi bu çalışmanın temel dayanağını oluşturmaktadır. Buradan hareketle; eşcinsel erkeklerin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği, erkek eşcinsellere yönelik nasıl bir duruş sergilediği ve zamanla bu temsillerin ve tutumunun değişiklik gösterip göstermediği gibi problemlere çalışma kapsamında yanıtlar aranmıştır

3.1.2. Amaç

Türk sinemasında 1960'lı yıllara kadar eşcinsel bireylere değinen filmlere rastlanmaz. Erkek eşcinselliği ise 1980'li yıllarda ilk olarak Türk beyaz perdesinde kendine yer bulmuştur. Bu durumun en önemli nedenleri din, toplumsal değerler ve sansür politikalarıdır. Türk sinemasında eşcinselliğe, özellikle de erkek eşcinsellere yönelik temsil daha ziyade olumsuz şekilde gerçekleşmiştir. Eşcinsel karakterlerin büyük bir çoğunluğu yüzeysel, kadınsı, zayıf, hastalıklı, vb. olumsuz özellikleri olan tiplerdir (Tezel, 2009:119). 1990'lı yıllardan günümüze kadar geçen süreçte Türk sinemasında erkek eşcinselliğinin sunumu değişim göstermeye başlamaktadır. Bu çalışmanın amacı; Türk sinemasında genel olarak erkek eşcinselliğine değinen filmlerden yola çıkarak 1989-2011 yılları arasında doğrudan erkek eşcinselliğini konu almış filmler üzerinden söz konusu değişimi ortaya koymak ve gösterebilmektir. Bu genel amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır;

- 1- Türk sinemasında eşcinsellere yönelik tutum, egemen toplum anlayışıyla örtüşüyor mu?
- 2- Türk sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği üzerine kurulmamış filmlerde eşcinsel erkek karakter ya da karakterlerin eşcinsellikleri basmakalıp ve ikonik bir şekilde mi temsil ediliyor?
- 3- Türk sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği üzerine inşa edilmiş filmlerde eşcinsel erkek ya da erkekler çelişkileri ve yaşayan yönleri olan tam bir karakter olarak mı temsil ediliyor?
- 4- Türk sinemasında filmlerin kronolojik sırası ve erkek eşcinselliğinin temsili ve eşcinselliğe karşı olan tutumun değişmesi arasında bir paralellik var mı?

3.1.3. Önem

Türk sinemasında erkek eşcinselliğinin temsili ile ilgili yeterince çalışma bulunmamaktadır. Tayfun Tezel'in 2009 yılında yazmış olduğu "Türkiye Sinemasında Eşcinsel Cinsel ve/veya Duygusal Yönelime Sahip Birey ya da Bireylerin Temsili" isimli ve İbrahim Tarkan Doğan'nın 2016 yılında yazmış olduğu "Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bakımından 1990 Sonrası Türk Sinemasında Eşcinsellik" isimli yüksek lisans tezlerinde Türk sinemasında eşcinsellik konusunu işlemiş fakat bu tezlerde Türk sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği olan filmlerde eşcinselliğin sunumuyla ilgili özel bir çalışma yapılmamıştır. Bu durum çalışmamıza ayrı bir önem kazandırmaktadır.

3.1.4. Hipotezler

Türk sineması da genel olarak eşcinselliğe olumsuz bakmıştır (Tezel, 1999: 122). Özellikle erkek eşcinselliği sinemada 80’li yıllara kadar işlenmemiştir (Öztek, 2007) . 80’li yıllarla birlikte erkek eşcinseller derinlikten uzak ve sığ tipler olarak beyaz perdede görünmeye başlamıştır. Bu tipler filmlerde gülünç, sapkın, zayıf, kadınsı ve anormal bireyler olarak temsil edilmişlerdir. Böylelikle stereotipleşen erkek eşcinsel birey temsili günümüze kadar sinemamızda kullanılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte 90’lı yıllarla beraber erkek eşcinselliğini ana teması olarak ele alan ve erkek eşcinsel bireyleri stereotip temsilden uzak, enine boyuna ve derinlemesine beyaz perdeye yansıtan filmler de yapılmaya başlanmıştır (Tekeş, 2013). Türk sinemasında 1989-2011 yılları arasında yapılmış erkek eşcinselliğini merkeze alan filmlerin erkek eşcinselliğini stereotipleşmiş temsilden ne derece farklı şekilde temsil ettiği üç farklı hipotezle ortaya konmaktadır.

3.1.4.1. Araştırma Hipotezleri

H1: Türk sineması 80’li yılların sonuna kadar genel olarak homofobik bir tutum içinde olmasına karşın, 90’lı yıllarla beraber bu tutumda bir yumuşama gerçekleşmiştir.

H2: Türk sinemasında erkek eşcinsel bireyler 90’lı yıllara kadar hastalıklı, komik, kadınsı, sakar, küçükken yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle sapkın davranışlara yönelmiş vs. “stereotipler” olarak derinlikten yoksun ve olumsuz bir şekilde temsil edilmiş karakterlerdir ve filmlerde ana konu içinde yer alamamışlardır.

H3: 90’lı yıllarla beraber ana konusu eşcinsellik olan filmler yapılmaya başlanmış ve bu filmlerde erkek eşcinsel bireyleri olumlayan bir yaklaşım içine girilmiştir. Eşcinsel ana karakterler psikolojik ve duygusal açıdan derinlemesine verilmeye çalışılmıştır.

3.2. Yöntem

3.2.1. Araştırma Modeli

Söylem analizi ve göstergebilimsel çözümlemenin birlikte kullanılacağı bu çalışmada ayrıca alan taraması da yapılarak 1989-2011 yılları arasında Türk sinemasında erkek eşcinselliğinin temsili incelenmeye çalışılacaktır.

Söylem Analizi: Son yıllarda sosyal psikolojideki gelişimlere bağlı olarak nitel araştırmalarda öne çıkan bir araştırma yöntemi olup odağını anlamın değişkenliğine

çeviren bir girişim olarak kabul edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında söylem analizi bir anlamda “anlam”ın çeşitliliğini ve değişkenliğini araştıran ileri düzey hermeneutik ve sosyal göstergebilim olarak görülebilir (Elliott, 1996: 65).

Söylem analizi en basit anlatımı ile dilin incelenmesidir. Ancak bu inceleme ifade edilen dilsel öğelerin basit bir incelenmesi olmayıp ifadelerin/söze dökülenlerin sözdizimsel ve semantik sınırlarının ötesine gitmeyi ve bu ötede yatan anlam ve içeriği incelemeyi gerektirmektedir. Dijk’inde işaret ettiği gibi söylem analizi, söylem ya da dil kullanımının sadece biçimsel (fonolojik ya da sözdizimsel) yönü ile ilgilenmez. Bundan ziyade ilgi odağını sosyal ve kültürel bağlam içinde iletişim kuran dil kullanıcılarının oluşturduğu sosyal olaylara çevirir (Barker ve Galasinski, 2001). Bu açıklamalar ışığında bu çalışmada söylev analizinin kullanılış nedeni, konuya uygunluğu göz önünde bulundurularak, metin ve metnin içinde üretildiği sosyo-kültürel bağlam arasındaki ilişki ortaya konacaktır. Bu çalışma kapsamında incelenen filmlere, söylem analizi ilk önce incelenen **film hakkında** genel bilgi verilerek başlanmıştır. Daha sonra filmin **açılışı** ve başlangıcı ele alınmıştır. Film akışı içindeki **diyalog**lardan örneklerle filmin söylemi ortaya konmuştur. Ardından da varsa filmdeki **karakter tavırları** ve **karakterlerle ilgili analiz** edilen ifadeler sunulmuştur. Sonraki süreçte de filmin **finali ve sonucu** verilerek analiz edilmiştir. Bütün bu süreçlerin hepsi filmdeki ilgili **sahnelerin fotoğraflanmasıyla** konu bütünlüğü içene yerleştirilmiş ve analizler tamamlanmıştır.

Göstergebilimsel Analiz: Gerek sözlü gerekse sözsüz göstergeler arasındaki ilişkiyi ve bu göstergelerin oluşturduğu sistemleri inceleyen bilim dalıdır. Anlamaların nasıl yaratıldığını incelemektedir. Sanat eserleri aynı zamanda birer iletişim aracıdır. Romanlar, filmler, tablolar kendilerine özgü bir dile sahip ileti kaynaklarıdır ve bu bakımdan birer metin gibi okunabilir. “Bu metinlerin görünen düz anlamlarının dışında alt metin olarak adlandırılabilir yan anlamları da vardır. Var olan ideoloji aslında bu yan anlamlar aracılığı ile yayılır” (Ünlü, Uluyağcı & Bayçu, 2001: 118). Yan anlamlar yaratmak için sanatın özgün dilini kullanan sanatçı, pek çok göstergeyi birleştirerek bir dizi oluşturmaktadır. Bu göstergeler dizisini incelemek için kullanılan göstergebilimsel yöntemi sinemaya da adapte etmek mümkündür. Sinemada bu dizi, renkleri, diyalogları, kamera hareketlerini ve daha birçok bileşeni içermektedir. Yani, “alıcı hareketlerinden, renklerden, oyuncuların diyaloglarına kadar her şey bir gösteren olarak kabul edilmektedir. Bir dil gibi izleyiciye aktarılır” (A.g.e, 118).

Gösterge, insanın gördüğü ve gördüğünün arka planındaki gerçeğin anlaşılması ve bu gerçeğin kendi içerisinde yorumlanması diye ifade edilmektedir. Tarihi süreçlere bakıldığında, her toplumun kendi kültüründe, o kültüre ait göstergeler bulunmaktadır. Bu göstergeler, farklı anlamlandırma ve algılama biçimleriyle, insanların kendi yaşadıkları toplum içinde, hayatlarını daha kolay hale getiren ve kendisi dışındaki insanlarla iletişim kurmalarını sağlayan araçlardır. Gösterge aynı zamanda, toplumdaki kültür akışı içinde nesnelerin, fenomenlerin ve kavramların fiziksel anlatımıdır (Lotman, 2012'den Aktaran: Agocuk, 2014: 8).

Barthes, göstergebilimle ilgili durumu ifade ederken; “göstergebilimin şimdiye kadar, yalnızca trafik kuralları gibi pek fazla ilgi içermeyen kodları ele aldığını, gerçek bir toplumbilimsel derinliği olan bütünlere geçildiğindeyse, yeniden dille karşılaşıldığını savunur; nesneler, görüntüler, davranışlar, anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar fakat hiçbir zaman bağımsız bir biçimde değil, çünkü her gösterge dizgesi dille karışır (2005: 28).” diyerek gösterge ve dil bağlantısının ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. Barthes'in, dilin anlamı kuran özelliğinin yanında aynı zamanda söylemsel açıdan değişken olabilecek anlamlandırma ve yorumlama biçimleri üzerine de yoğunlaştığı görülmektedir. Ona göre bu anlamlandırma iki düzeyde ele alınabilir. Bunlardan ilki düz anlamdır. Bu anlamda gerçek dünyadaki nesnenin insan zihninde oluşturduğu yansımadır. Göstergenin belirli bir düz anlamı vardır ve gösteren arasında ilişki olması gerekmektedir. Diğeri ise yan anlamdır. Bu anlamda göstergenin izleyicinin heyecan ve kültürel değerleriyle buluştuğunda oluşan etkileşimdir (Barthes, 2005:50-51). İşte gösterge de sinemada düz anlam olarak perdeye yansıtılan görüntünün dışında, izleyicinin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel değerleriyle birleşerek, farklı anlamlandırma ve yorumlama biçimine dönüşmesi demektir (Agocuk, 2014:8).

Bu çalışma kapsamında incelenen filmlerin göstergeleri Barthes'in göstergebilimsel anlayışına paralel olarak her film için tek tek ele alınmıştır. Her filmin **afiş göstergeleri** tek tek bilgi verilerek aktarılmıştır. Filmin gösterge çözümlemesi **tablolar** halinde verilerek **gösterge**, **gösteren** ve **gösterilen** olmak üzere üç aşamada analiz yapılmıştır. Yine film kapsamında filmde **enigmatik**, **yananlamsal**, **eylemsel**, **sembolik** (ortak ve zıt) ve **kültürel kodlar** verilerek bunlarla ilgili açıklamalar sunulmuş ve filmin göstergebilimsel yöntem süreci tamamlanmıştır.

Alan Taraması: Konuyla ilgili kitaplar, süreli yayınlar, internette var olan güncel kaynaklar edinilmiş, makaleler, var olan tezler incelenmiş ve çalışma kapsamında gerekli bilgilere ulaşılarak alan taraması tamamlanmıştır.

3.2.2. Evren ve Örneklem

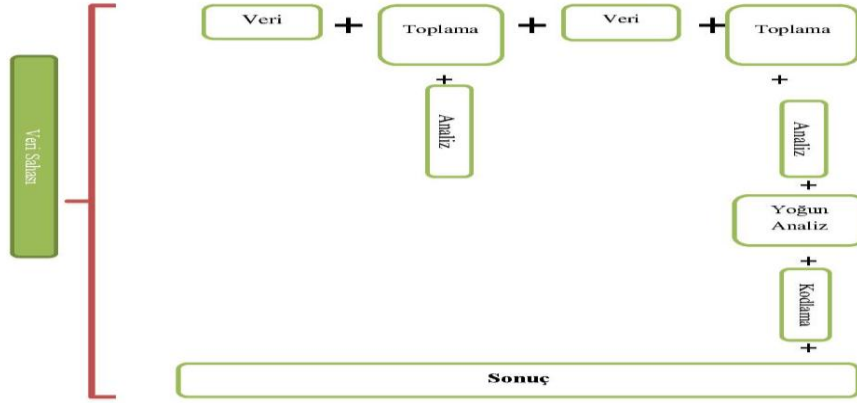
Ana konusu erkek eşcinselliği üzerine kurulmuş 1989-2011 yılları arasında yapılmış filmler araştırmanın evrenini oluştururken, *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmleri örnekleme oluşturmaktadır.

3.2.3. Sınırlılıklar ve Kapsam

Bu çalışmada cinsel yönelimi heteroseksüel dışında olup hemcinsiyle cinsel ilişki yaşayan ya da cinsel yakınlık hisseden bütün film karakterlerinin eşcinsel olarak değerlendirilmesi ve çalışmada birebir görüşmenin yapılamamış olması çalışmanın sınırlılığı olarak kabul edilmektedir. Türkiye’de yaşayan veya yaşamayan Türkiyeli yönetmenler tarafından Türkiye’de ya da başka yerlerde çekilmiş, Türk insanı ve kültürüyle ilintili, 1989 -2011 yılları arasında yapılmış, ana konu olarak erkek eşcinselliğini işleyen, *Acılar Paylaşılmaz* (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmleri bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Türk sinemasında eşcinsellik barındıran filmlerin genel bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra buradan hareketle bahsi geçen bu beş film tek tek ve kapsamlı olarak erkek eşcinselliğinin Türk sinemasındaki temsili açısından incelenmiştir.

3.2.4. Verilerin Toplanması

Verilerin elde edilmesi aşamasında; ilk önce alan taraması yapılmış ve ana konusu erkek eşcinselliği olan beş film belirlenmiştir. Bu filmler çalışma ve yöntem kapsamında izlenmiş ve notlar tutulmuştur. Bu notlar diğer filmlerle karşılaştırılmıştır. Daha sonra ise belirlenen filmlerden söylem analizi ve göstergebilim çözümlemesinde kullanılmak üzere kare kare fotoğraflama yapılmıştır. Ardından da bu veriler analiz edilerek yazıya dökülmüştür. Veri toplama süreci şekil 1’de verilmiştir.



(Kaynak: Aytan. N. (2014: 131))

Şekil 1. Veri Toplama Süreci

Veri sahası olarak eşcinsel karakterlerin olduğu alan taraması çalışmayı Türk sinemasına yöneltmiştir. Bu süreçte elde edilen veriler bir format haline getirilmiş hipotezlerin tespit edilmesiyle veri sahasındaki filmler belirlenmiştir. Her film izlenerek yoğun olarak söylem analizi ile göstergebilimsel çözümleme yapılması amacıyla ele alınmıştır. Daha sonra kodlamalar yapılarak göstergeler hazırlanmıştır. Filmlerin tüm öğeleri birleştirildikten sonra bulgu ve yorumlarla çalışma kapsamında sunulurken sonuca gidilmiştir.

3.3. Bulgular ve Yorum

3.3.1. *Acılar Paylaşılmaz* Filmi Bulgular ve Yorum

3.3.1.1. Film Hakkında

Tablo 2. *Acılar Paylaşılmaz* Filmi Genel İçerik

Film Hakkında

Konu

Eşcinsel bir genç ve babasını konu alan Türk yapımı sinema filmi.

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Görüntü Yönetmeni	Oyuncular	Yıl
Eser Zorlu	Yasemen Zorlu	Salih Dikiçi	Kadir İnanır Betül Aytaç Kerem Tunaboğlu Osman Gidişoğlu Günay Güner	1989

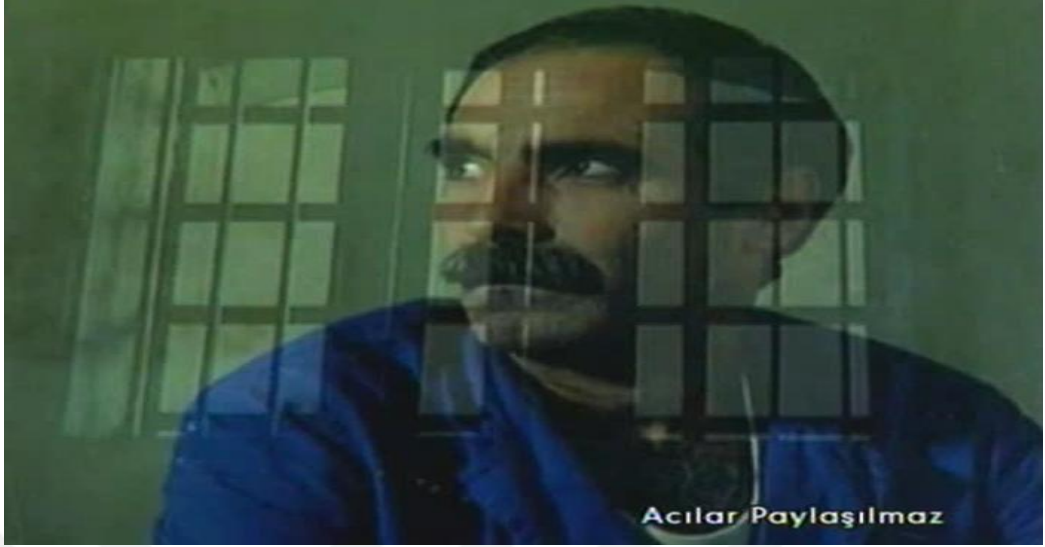
Kaynak: (<https://tr.wikipedia.org>)

3.3.1.2. Filminin Söylem Analizi

3.3.1.2.1. Açılış

Acılar Paylaşılmaz filminde, ilk sahnelerde Kadir İnanır'ın cezaevine bir mahkûmun avukatlığı için mahkûmla görüşme sahnesinde mahkûmun inandığı değerler uğruna hem içerde yatması hem de Sahne 1'de görüldüğü gibi dışarıya bakarak özgürlüğü gösteren pencere ve gökyüzüne bakması iki zıt durumun iç içe olduğunu daha filmin başında izleyiciye veriyor. Filmde de aslında iki farklı zıtlık izleyiciye

sunulmuştur: Bunlardan ilki baba Erdoğan'ın heteroseksüel yani sert ve ciddi mizaçlı yapısı, diğeri de bu kişiliğin tam zıttı eşcinsel, duygusal ve naif oğul Sinan'dır.



Sahne 1. Mahkûmun Hapishane İle Özgürlük Arasındaki İkilemi

Kadir İnanır tarafından canlandırılan Erdoğan, saygın bir ceza avukatıdır ve karısından boşanalı tam on dört yıl olmuştur. Bu nedenle iki yaşından sonra annesinin göstermediği Kerem Tunaboylu tarafından canlandırılan oğlu Sinan'ı tanımamaktadır. Yıllar sonra Sinan'ın isteği üzerine bir araya gelmişlerdir. Erdoğan Sinan'ı tanımaya çalışmasına rağmen Sinan bu konuda o kadar istekli değildir. Babasının katı kuralları da onu oldukça sıkmaktadır. Sinan hayatının büyük bölümünü arkadaşları ile geçirmekte, babası ile zaman geçirmekten kaçınmaktadır.

Filmde hem bir avukat hem de baba rolünde olan sert mizaçlı bir karakter vardır. Ünlü aktör Kadir İnanır'ın canlandığı avukatın yaşamı üzerine kurulmuş gibi görülen film, baba oğul ilişkisini işlemeye başlayarak gelecek sahnelerde izleyiciyi şaşırtmaktadır. Baba oğluna yaklaştırmaya çalışırken onu kendi evinde başka bir erkek ile cinsel ilişki esnasında yakalamakta ve bunun sonucunda oğluna ciddi bir fiziksel şiddet uygulamaktadır.



Sahne 2. Baba Erdoğan'ın Oğlu Sinan'ı Bir Erkek Yatakta Yakalaması ve Şok Olması

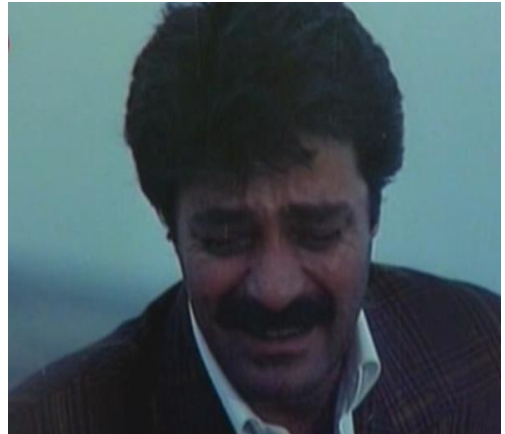


Sahne 3. Baba Erdoğan'ın Oğlu Sinan'ın Yaptığı Eylemi Kabullenememesi ve Oğluna Şiddet Uygulaması



Sahne 4. Baba Erdoğan'ın Eski Eşine Kızması

İlerleyen sahnelerde ise o sinirle Sinan'a annesini arattırır ve çok kızgın bir şekilde telefonu eline alarak eski eşini suçlayıcı ifadelerde bulunur. Oğlunun eşcinsel olmasındaki sebebi annesinin oğlunu yetiştirme tarzına bağlayan Erdoğan oğlunu reddetmektedir. Zaten sağlıklı olmayan baba oğul ilişkisi bu olay ile tamamen kopma noktasına gelmiştir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Erdoğan'ın pişmanlığı görülmeye başlanmaktadır. Erdoğan eşcinsel olan oğlunu bu haliyle de kabul etmeye ve sevmeye karar vermektedir.



Sahne 5. Baba Erdoğan'ın Pişmanlığı ve Ağlaması



Sahne 6. Baba Erdoğan'ın Oğlunun Gönülünü Alması ve Oğlunu Kabullenmesi

Baba oğul son sahnede bulundukları yerden birlikte ayrılarak birbirlerini kabullendikleri izlenimi vermişlerdir. Film söylem analizi açısından incelendiğinde erkek eşcinselliği; tam ve katı bir heteroseksüel olan baba ile iki yaşından sonra anne ve babasının boşanmaları sonucunda on altı yaşına kadar annesiyle kalmış, filmde çeşitli sahnelerle atıfta bulunulan ve filmin sonlarına doğru da direkt olarak eşcinsel olduğu gösterilen oğul üzerinden verilmektedir. Film aslında baskın olan bir heteroseksüel erkek imajı altında ezilmiş bir eşcinsellik sunmaktadır. Ceza avukatı olan Baba Erdoğan daha filmin ilk sahnesinden itibaren sert bir mizaçta olduğunu kanıtlar izleyiciye.



Sahne 7. Baba Erdoğan'ın Sert ve Ciddi Duruşu

Takım elbiseli, bıyıklı, genel olarak sert ve keskin bakışlıdır. Ciddi ve kalın bir ses tonuna sahip olan Erdoğan sevinçliyle bile ölçölüdür. Boşandıktan sonra her sağlıklı erkek gibi kız arkadaşı olmuştur. Bütün bu fiziki göstergeler onun heteroseksüelliğini vurgular niteliktedir. Bu fiziki göstergelerin yanında çeşitli sahnelerdeki bir takım ifadelerde de Erdoğan'ın heteroseksüelliği desteklenmektedir.

3.3.1.2.2. Diyalog Örnekleri

Filmin içerisinde geçen diyaloglara bakıldığında bazı sahnelerde babanın sert ve disiplinli karakteri konuşmalara yansımıştır. Örneğin Erdoğan'nın oğlunu geç saatlere kadar beraber yemek yiyecekleri restoranda bekledikten sonra onu arkadaşlarıyla eğlendiği mekândan gidip alıp restoranda götürmesi üzerine oğlu ile arasında arabada şu diyaloglar geçer:

Sinan: Nereye gidiyoruz?

Erdoğan: (kızgın bir sesle) Beraber yemek yemeyecek miydik?

Sinan: Yani bu saatte restorana mı gidiyoruz!

Restoranda:

Sinan: Neden bu saatte tekrar buraya geldik?

Erdoğan: (ciddi bir ifadeyle) Prensipte! Ben prensiplerine bağlı biriyim

Sinan: (gülerek) saçma, çok saçma

Diyaloglardan da anlaşıldığı gibi heteroseksüel karakter prensiplerine bağlı kalmak gibi toplum tarafından bir erkekte beklenen tavrı sergilerken eşcinsel karakterin bu prensipler konusunda herhangi bir hassasiyete sahip olmadığı görülmektedir.

Sinan ve Erdoğan'ın hem stajyer avukatı hem de kız arkadaşı Mine'nin Erdoğan'ın evindeyken aralarında geçen şu diyaloglarda dikkat çekicidir:

...

Sinan: Ona nasıl katlanıyorsun?

Mine: Bir defa iyi bir avukat olmak istiyorum, sonra baban tam bir Anadolu erkeği

Sinan: Beni sıkan taraflarından biri bu

...

Buradan da anlaşıldığı üzere babanın sert ve katı tavrına karşın Sinan için bu duruş çok sıkıcıdır. Bu da eşcinsellerin bir özelliği sayılır.

3.3.1.2.3. Karakter Tavrıları

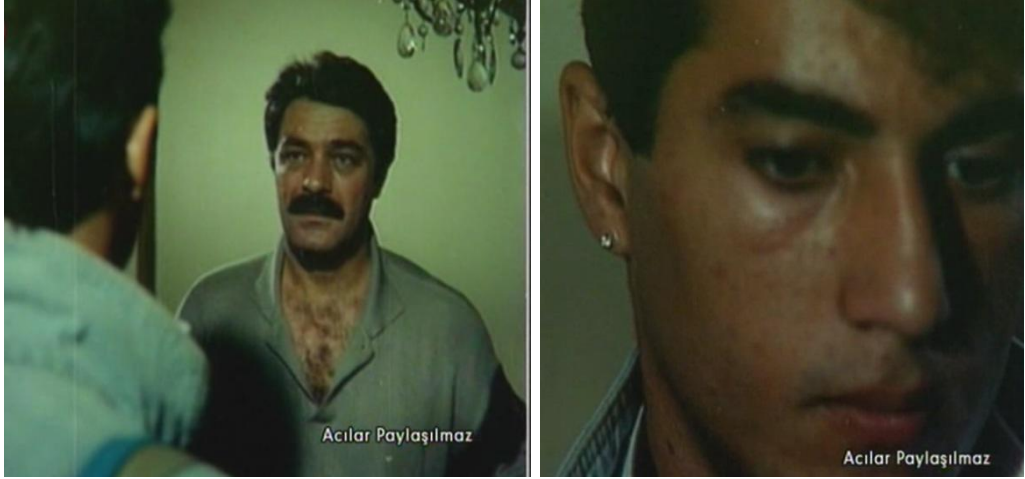
Filmin ilerleyen sahnelerinde özellikle baba ve oğul karakterlerinin tavır ve davranışları söylemlerine de yansımıştır. Erdoğan'ın kız arkadaşı Mine, Erdoğan'ı tam bir Anadolu erkeği olarak tanımlayarak heteroseksüelliğini güçlendirmektedir. Anadolu erkeği tabiri halk arasında heteroseksüel erkeğin tam olarak karşılığıdır. Ünlü tiyatrocu Kenan Işık, Hülya Avşar ile olan bir söyleşide kendini Anadolu erkeği olarak ifade ederken Anadolu erkeği tanımını şöyle yapmıştır:

“ - Anadolu'da kadının yeri bellidir. Erkek de kadınına sahip çıkar. Avrupalılar gibi on sekiz yaşını dolduran kızlarını 'artık büyüdün' diye sokağa bırakmaz. Aile bütünlüğü her zaman korunur. Ebeveynler çocuklarına daima yardımcı olurlar. Erkek de hislerini her fırsatta sözle belli etmez. Yani *seni seviyorum*, *sana aşığım* vs demeye gerek yok. Anadolu Erkeği sevgisini davranışlarıyla belli eder (<http://blog.milliyet.com.tr>).

Bu heteroseksüel kişiliğin karşısında ise naif yapıda bulunan Sinan vardır. Filmin en başında oğlunu yıllar sonra ilk kez görecek olan Erdoğan onu hayal eder. Haylindeki oğul kendisi gibi takım elbiseli ve kravatlıdır.



Sahne 8. Baba Erdoğan'ın Hayal Ettiği Oğlu Sinan



Sahne 9. Baba Erdoğan'ın Gerçek Oğlu Sinan

Sinan'ın gelmesi üzerine Erdoğan evin kapısını açtığında karşılaştığı kişi kot takım giymiş, içte kolsuz beyaz atleti, ayağında spor ayakkabıları, sağ kulağında küpe, boynunda kolye olan bir gençtir. Yıllardır hayalinde canlandığı oğul karakteri bir anda sönüp gider. Beklediğini bulamamıştır. Kamera Erdoğan'ın yüzüne odaklandığından ondaki hayal kırıklığı ve hoşnutsuzluğu izleyicinin anlaması sağlanarak bu durumun hoş karşılanmadığı anlatılmaya çalışılır.

3.3.1.2.4. 1980 Kuşağı Değişimleri

Filmde yönetmen, Sinan'ın küpe taktığını vurgulamak için Erdoğan'ın gözünden Sinan'ın sağ kulağında olan küpeye odaklanır (sahne 9). Erdoğan küpeden özellikle ayrı bir rahatsızlık duymuştur ve bunu sözlü olarak ifade edemese de mimikleriyle ifade etmektedir. Aslında Sinan seksenli yılların dünya modasına uygun giyinmiştir. Seksenlerin sonlarında, asitle yıkanmış kotlar ve erkekler için küpeler moda açısından büyük yer tutmaya başlamıştır (<https://tr.wikipedia.org>). Fakat Sinan'ın küpe takmasından ziyade küpeyi sağ kulağına takmış olması bir eşcinsellik göstergesi olarak görülmektedir. Harun Tunç'un *Toplumsal Cinsiyet Farklılaşması Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Erkeklerin Küpe Takması Örneği* (2014) adlı makalesindeki “mülakat yapılan erkekler arasında neredeyse tamamının küpeyi sol kulağa taktığı herhangi bir bilimsel dayanağı olmamakla birlikte toplum içinde erkeklerde sağ kulağa takıldığı zaman gay olarak algılandığı ifade edilmiştir. Bu tutumla ilgili olarak şöyle bir değerlendirme yapılabilir: Tarihte çok çeşitli toplumlarda küpenin özellikle erkeklerde sol kulağa takılmasıyla ilgili bilgiler ile günümüzdeki uygulama arasında bir paralelliğin

söz konusu olduğu, bu bağlamda Hz. Muhammed'in de yüzük kullandığı ve yüzüğünü sol elinin serçe parmağına taktığı anlaşılmaktadır.” tespiti de bu bulguyu destekler niteliktedir.

3.3.1.2.5. Karakter Analizleri

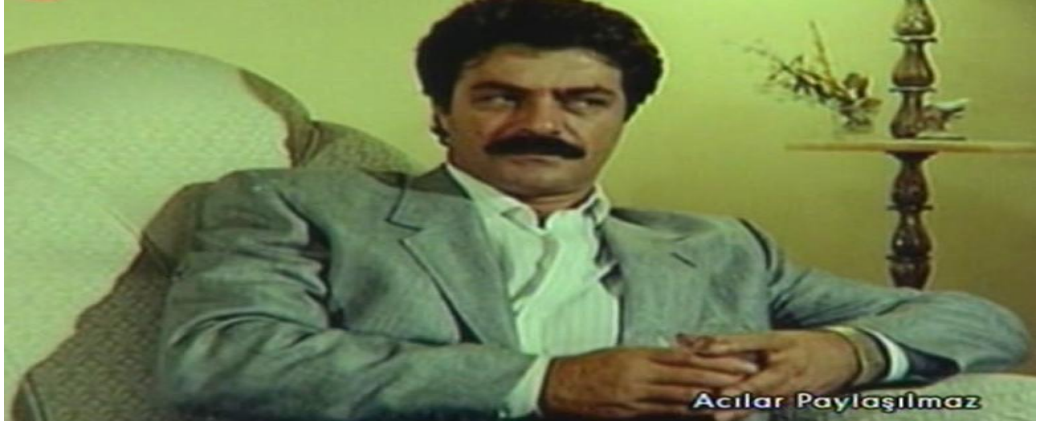
Acılar Paylaşılmaz filminin karakterleri analiz edildiğinde karakterlerin birçok sahnede kendilerini yansıttığı görülmektedir. Filmde bir sahnede Sinan'ın diskoda Murat adlı bir arkadaşıyla içli dışlı olduğu ve yakın mesafe içerisinde elini omuzuna atmış, gözlerinin içine bakarak sohbet ettiğini görülür. Sahne izleyici açısından rahatsız edicidir. Çünkü iki erkeğin bu denli yakın oluşları pek alışlagelmiş bir görüntü değildir.



Sahne 10. Sinan'ın Diskoda Murat Adlı Bir Arkadaşıyla İçli Dışlı Olması

Sahne 10' da görüldüğü gibi oğlunu o halde gören Erdoğan rahatsız olur ve oğlunun daha fazla o ortamda kalmasına izin vermeyerek onu oradan uzaklaştırmak ister. Diskodan ayrılmadan önce Murat'ın yanına giden Sinan Murat'ın iki yanağına dudaklarına yakın gelecek şekilde oldukça samimi öpücükler kondurarak ve yumuşak bir ses tonuyla veda ederek oradan ayrılır.

Aynı gece evde geçen bir sahnede Erdoğan'ın kız arkadaşı Mine kısa eteğiyle bacak bacak üstüne atmış oturuyorken Erdoğan'ın bakışları Mine'nin bacaklarına kayar ardından gözlerini Sinan'a yöneltir Sinan'ın Mine'nin bacaklarına bakıp bakmadığını kontrol eder.



Sahne 11. Baba Erdoğan Oğlu Sinan'ın Bir Kadına İlgi Duyup Duymadığını Kontrol Eder

Bu sahnede baba Erdoğan görür ki Sinan oralı bile değildir. Erdoğan'ın Sinan'ın Mine'nin bacaklarına bakıp bakmadığını kontrol etmesi kıskançlıktan mı yoksa erkeklere yaklaşımında bir anormallik olduğunu sezmesinden mi olduğu pek açık değildir. Ama izleyici açısından Sinan'ın eşcinsel olduğu kanısı yavaş yavaş yerleşmeye başlamıştır denebilir. Yazlıkta iken geçen başka bir sahnede ise Erdoğan Sinan'ı yazlık komşuları olan Emre ve Leyla kardeşlerle tanıştırır. Aşağı yukarı Sinan ile aynı yaşlarda olan bu gençler Sinan ile tokalaşırken Sinan'ın Leyla'dan çok Emre'ye ilgi gösterdiği görülür. Hatta sahne 12'de Sinan'ın Emre'ye hayran hayran baktığı görülür.



Sahne 12. Sinan'ın Kendisi Gibi Olan Emre'ye Hayranlıkla Bakması

Bu görüşmeden sonra akşama buluşma sözü alan gençler oradan ayrılır. Buluşma için Sinan çok heyecanlıdır. Süslenir saçlarıyla uğraşır. Sinan'ın bu heyecanını gören Erdoğan Leyla için süslendiğini düşünerek sevinmektedir. İş nedeniyle o akşam yazlıktan aniden ayrılmak zorunda kalmaları Sinan'ı çok üzer ve oradan ayrılmak istemez ama Erdoğan buna müsaade etmez. Bunun üzerine Sinan, Emre ve Leylaların

evine vedalaşmaya gider. Kapıda Emre ile samimi bir şekilde vedalaşan Sinan'ın çok üzgün olduğu görülmektedir. Erdoğan bu vedalaşma şeklinden hoşlanmadığı yönünde bir izlenim verir bizlere. Çünkü oğlunun daha çok Leyla ile vedalaşmak için gittiğini düşünürken sadece Emre ile vedalaşması ve muhtemelen Leyla'yı hiç sormamış olduğunu fark etmesinden dolayı Sinan'a hoşnut olmayan bir yüz ifadesi ve sesle Leyla'nın evde olup olmadığını sorar. Oysa bu Sinan'ın umurunda bile değildir ve babasının sorusunu geçiştirerek yanıtlar.

Filmin sonlarına yakın bir zamana kadar geçen süreçte izleyiciye, birtakım göstergeler ve söylemler kullanılarak sezinleme yoluyla Sinan'ın eşcinsel olduğuna dair ipuçları verilmeye çalışılmıştır. Ama henüz bir kesinlik yoktur ve izleyici açısından hala acaba mı duygusu hâkimdir. Bu durumun netlik kazanması filmin sonlarına doğru gerçekleşecek bir sahneyle olacaktır. Erdoğan kendisine bir türlü yaklaşmayan, baba demeyen ve hesap soran oğluyla ciddi bir tartışma neticesinde pes eder ve yeniden onunla yollarını ayırma kararı alır. Sinirle evden çıkar fakat bir süre sonra pişman olarak eve döner. Bu sırada Emre Sinan'ı arar evde görüşme kararı alırlar. Erdoğan eve gelir ve direkt olarak Sinan'ın odasına girer. Fakat gördüğü sahne karşında hayretler içinde kalır. Oğlu ve Emre çıplak bir şekilde sarılmış (sadece külotlar üzerlerinde) öpüşüyorlardır. Erdoğan'ın geldiğini gören Emre hemen kaçır Sinan ise babasının dayacağından kurtulamaz. Dayağa karşı direnmek yerine ağlamayı seçen Sinan duygusal yönden ne kadar zayıf olduğunu izleyiciye hissettirir. Bu sahne sonrasında hem baba hem izleyici Sinan'ın eşcinsel olduğundan emin olurlar.

Sinan'ın eşcinsel bir karakter oluşu son sahnede açıkça belirtilmiş olmakla birlikte farklı giyim tarzı, sağ kulağındaki küpesi, erkeklere bakış ve konuşma şekli, kızlara ilgi duymaması gibi birtakım gösterge ve ifadelerle sahne öncesinde izleyiciye gösterilmeye çalışılmıştır.

Sinan'ın eşcinsel bir karakter olarak temsil ediliş şekli ise klasik tutuma göre farklılıklar gösterse de henüz bu tutumdan tam sıyrılamamıştır denebilir. Sinan film boyunca fiziki anlamda abartılı kadınsı bir özellik sergilememiştir. Ağır makyajı, abartılı takıları, öyle açıkça kendini gösteren kırtma, kıkırdama, ses inceliği gibi kadınsı tavırları yoktur. Güldürü unsuru oluşturmak ya da bir zorluktan kaçmak için kadın kılığına girmemiştir.



Sahne 13. Sinan Karakterinin Eşcinsellik Belirtilerine İlişkin Sahneler

Dış görünüşü dönemin genç erkek modasına uygundur. Sinan'ın eşcinsel oluşu izleyiciye film boyunca birtakım ipuçları kullanılarak sezdirme yoluyla verilmeye çalışılmıştır. Giyimi dönemin genç erkek dünya modasına uygundur; ama heteroseksüel anlayıştaki giyim tarzına ters düşmektedir. Sağ kulağında küpe vardır. Film boyunca herhangi bir kız arkadaşıyla görülmemesine ya da herhangi bir kızdan bahsetmemesine rağmen sürekli erkek arkadaşlarıyla görüşmektedir. Filmde Sinan'ın erkek arkadaşına, farklı bakışları ve davranışlarıyla gereğinden fazla yakınlık gösterdiği izleyiciye hissettirilir. Kafasında Sinan'ın eşcinsel olabileceğine dair bir fikir uyandırılan izleyici filmin sonlarına doğru gerçekleşen, Sinan'ın bir erkek arkadaşıyla olan yatak sahnesinde artık bundan emin olur.

Filmin söylem analizi boyunca bahsedilen gelişmeler filmdeki erkek eşcinsel karakterin temsilinin klasik erkek eşcinselliği temsilinden farklılık göstermesi açısından olumlu gelişmelerdir. Ama film boyunca Sinan'ın anne ve babasının bebek yaşta denilebilecek bir dönemde ayrılması nedeniyle, çocukluk ve içinde bulunduğu gençlik dönemini sancılı ve mutsuz geçirdiğine dair vurgu yapılmaktadır. Sinan filmin çeşitli

sahnelerinde babasına, babasız geçirdiği on dört yılın hesabını sorar. Erdoğan oğlunun eşcinsel olduğunu öğrendikten sonra oğlunu yalnız büyütmüş olan eski karısına yüklenerek oğlunun bu duruma gelmesine onun neden olduğunu söyler. Sinan'ın eşcinsel oluşunun nedenlerinin geçmişteki çocukluk günleri ve babasız büyümesine bağlanması klasik temsil göstergelerine uygundur (Özgüç, 2006: 389).

3.3.1.2.6. Final

Genel olarak *Acılar Paylaşılmaz* filmi analiz edildiğinde, eşcinselliğe karşı katı bir tutumun olmadığı görülmektedir. Ama henüz herhangi bir yumuşama da yoktur. Filmin genelinde prensiplerinden asla taviz vermediği ve tam bir Anadolu erkeği olduğu vurgulanan heteroseksüel Erdoğan karakterinin toplumun genelini temsil ettiği düşünülecek olursa oğlunun eşcinsel olduğunu öğrendikten sonra onu hayatından çıkarması, evlatlıktan reddetmesi ya da hayatına kast etmesi gerekirdi (<http://www.al-monitor.com/pulse/tr>). Fakat Erdoğan'ın oğlunun eşcinsel oluşunu öğrenir öğrenmez toplumun/izleyicinin kendisinden beklediği tepkiyi göstererek ona aşırı şiddet göstermesi, evden kovması ve hayatından çıkarmak istemesine karşılık sonradan bu yaptıklarından pişman olup oğlunu affedip kabul etmesi pek de beklenen bir tavır değildir. Bu durum izleyiciye çocukları hiç affedilmeyecek bir suç işlese dahi ki bu filmde bu duruma eşcinsellik örnektir, onları bağışlamaları ve kabul etmeleri öğütlenmektedir denilebilir.

3.3.1.2.7. Sonuç

Sonuç olarak, ana konusu erkek eşcinselliği olan *Acılar Paylaşılmaz* filmindeki erkek eşcinsel birey olan Sinan'ın tipten ziyade bir karakter olarak temsil edildiğini ve bu durumum klasik temsilden farklılık gösterdiğini savunmak doğru olacaktır. Bununla beraber Sinan'ın eşcinselliğinin doğal bir oluşum olarak kabul edilmeyip geçmişteki çocukluk günleri ve babasız büyümesine bağlanması klasik anlayışla bağdaşmaktadır.

3.3.1.3. *Acılar Paylaşılmaz* Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Tablo 3. *Acılar Paylaşılmaz* Filmi Afiş Göstergeleri

Acılar Paylaşılmaz



Filmde "Erdoğan'ın oğlu Sinan'ı eşcinsel ilişki sırasında yakalaması sahnesi"nin de yer aldığı filmin afişi.

Tablo 4. *Acılar Paylaşılmaz* Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ana karakter	Erdoğan	Heteroseksüellik
Ana karakter	Sinan	Eşcinsellik
Yardımcı karakter	Mine	Heteroseksüel ile eşcinsel karakterler arasında bağlayıcı unsur
Moda ve Statü	Erdoğan	Heteroseksüellik (Klasik giyim tarzı, otorite, ciddiyet, başarı)
Moda ve Statü	Sinan	Eşcinsellik (Jean, tshirt, beyaz atlet, küpe vs. dönemin genç erkek dünya modasına uygunluk; ciddiyetsizlik)

Film izleyiciye on dört yıldır görüşemeyen baba ile oğul arasındaki iletişim sorunlarını ve çocuğun babayı suçlayıcı davranışlarını gösterirken, aslında cinsel tercihleri farklı olan bir oğul ile heteroseksüel ve homofobik baba arasındaki çatışmayı anlatmaktadır. Filmde kullanılan kodlar şu şekilde sıralanabilir:

3.3.1.3.1. Enigmatik Kodlar

Filmdeki ana çatışma Avukat Erdoğan İsmailoğlu ile oğlu Sinan arasındaki geçmektedir ve temel merak ögesi Sinan'ın eşcinsel kimliğini Erdoğan'ın nasıl karşılayacağı ve kabullenip kabullenemeyeceğidir.

Film, hapisane sekansıyla başlamaktadır. Gardiyan eşliğinde kilitli kapılardan ve uzun koridorlardan geçerek görüşme odasına gelir. Burada kendisini bekleyen Latif Yılmaz yasadışı bir örgüte üye olmaktan ve adam öldürmeye teşebbüsten yargılanmakta olan bir mahkûmdur. Erdoğan'ın sözlerinden avukat olduğu ve Latif'in ailesinin isteğiyle yeni avukat olarak tutulduğu anlaşılır. Merak ögesinin oluşumu bu sahnede avukat-müvekkil ilişkisi üzerine kurulur ve izleyicide ana çatışmanın bu çerçevede gelişeceği izlenimi yaratılır. Hakkındaki bilgiler okunurken suçluluk duyarak başını öne eğmesinden izleyicide Latif'in suçlu olduğu izlenimi yaratılsa da konuşmanın ilerleyen kısımlarında yaptıklarından pişman olmadığı anlaşılır. Bu noktada izleyici mahkûmun

suçlu olup olmadığına dair bir fikir edinememekte, yalnızca çıkarımlarda bulunmaktadır. Bir sonraki büro sekansında Erdoğan'ın ortağı ile yaptığı konuşmada ise mahkûmun gerçekte suçsuz olduğu, fakat daha önceki avukatlarınca savunulamadığı görülür. Böylece ana çatışmanın Latif'in suçsuzluğunu kanıtlamak üzere kurulacağı izlenimi pekiştirilir. Buna bir başka katkı da, hapishane sekansında daha önce hiçbir avukatıyla konuşmayan Latif'in Erdoğan'a güvendiğini belirterek onunla konuşmasıdır. Film son duruşmasına çıkacak olan Latif ve onu kurtarmaya çalışacak olan avukatının etrafında bir merak uyandıracaktır.

Oysaki büro sekansının devamında görüleceği üzere aslında ana merak unsuru Erdoğan'ın on dört senedir görmediği oğlu ile tekrar görüşecek olmasıdır. Bürodaki ve daha sonra evine gittiğindeki hareketlerinden ve konuşmalarından oğlunu çok özlediği ve onunla zaman geçirmeyi dört gözle beklediği görülür. İlk gece için pahalı bir restorandan rezervasyon yaptırır, ziyafet verecek gibi alışveriş yapar, evin gündelikçisinden büyük yatak odasını hazırlamasını ister. Oğlunun duvardaki iki yaşından kalma fotoğrafına bakması, sürekli gülümsemesi, Sinan için hazırlattığı odaya girip orada oturması, hatta oturduğu zaman yatakta zaman kırıksıklıkları kalkınca düzeltmesi, salonda viskisini yudumlarken oğlunun şu anki hali üzerine kurduğu hayalleri, tıraş olması gibi davranışlar izleyicinin meraklanmasına yol açmaktadır. İzleyiciye yönelik örtük sorular ortaya konmaktadır. Oğlu kimdir? Nasıl birisidir? Neye benzemektedir? İlgi alanları nelerdir? Oğul ile ilgili yeteri kadar soru sorulup merak uyandırılınca, yönetmen baba ile oğulun tanıştığı sekansa geçer.

İzleyici bu sekansın başında, Sinan'ın taksiden indiğini gören Erdoğan'ın heyecanına eşlik eder, ta ki Erdoğan kapıyı açınca dek. Kapı açılıp baba ve oğul on dört yıl sonrasında ilk kez görüştüklerinde Erdoğan'ın yüzündeki gülümseme bir anda kaybolur, çünkü Sinan'ın sağ kulağında bir küpe vardır. İzleyicinin de bu noktada farkına varacağı üzere filmin esas çatışması baba ile yeni yetme, asi ve eşcinsel oğul arasındaki, iletişimsizlik, kendini kabul ettirme çabası ve başkaldırı üzerine oturtulur. Erdoğan, her ne kadar kendisinin açık görüşlü olduğunu ve ifade özgürlüğünü savunduğunu belirtse de, gerçekte gerek bıyığı gerek giyim tarzı gerekse cinsel tercihleri ile muhafazakâr kesimi temsil ederken; Sinan, muhafazakârlığın karşısındaki modern insan temsiline bürünür. Kuşak çatışması ise filmin bütününe etki edecek ana çatışma olur. Kullanılan yakın çekimler de bunu destekleyici işlev görür. Çünkü yakın çekim, izleyiciyi olaya dâhil etmekte ve sahnenin etkileyiciliğini arttırmaktadır.

Aksiyonu çözümlemede ve karakterlerin iç dünyalarını izleyiciye aktarmada en etkili araçlardan biri kullanılan yakın çekimlerdir. İçsel çatışmaları anlamlandırma ve bireyler arası ilişkilerdeki yakınlaşmaları veya uzaklaşmaları görsel dille anlatması açısından sıklıkla tercih edilen yöntemdir. Oğlunu gören Erdoğan'ın gülümseyen yüzü de kulağa yapılan ayrıntı çekimin ardından asıldığından, izleyici, kulaktaki küpenin olumsuz bir anlama sahip olduğunu çıkarımına vararak Erdoğan ile özdeşleşerek onun değerlerini benimsemeye başlar.

Sinan'ın henüz eve yeni girmiş olmasına rağmen ilk geceyi dışarıda arkadaşlarıyla geçirmek istemesi baba ile oğlu arasındaki ilk anlaşmazlıkların sinyalini verir. Ayrıca Sinan'ın arkadaşlarıyla Harbiye Disco adındaki bir mekânda buluşacak olması sakın ve nezih bir restoranda yer ayırtan Erdoğan'la aralarındaki gerilimi arttırmakta ve izleyiciyi meraklandırmaktadır. Ayrıca Erdoğan restorandaki buluşmaya gelmeyen Sinan'ı almaya diskoya gittiğinde, Sinan'ı oradaki bir erkekle tensel anlamda yakın olduklarını görerek rahatsız olur.

Erdoğan'ın kız arkadaşı Mine'nin eve geldiği ilk sahnede Sinan'ın odaya bornozu ile girmesi izleyicide başka bir gerilim yaratmaktadır. Erdoğan'dan bir hayli genç olan Mine ile Sinan arasında cinsel bir ilişki oluşma ihtimali doğunca, baba ile oğul arasındaki gerilim izleyici açısından yükselir, çünkü izleyici henüz Sinan'ın cinsel tercihleri konusunda sağ kulaktaki küpe ve diskodaki erkek arkadaş dışında herhangi bir bilgiye sahip değildir.

İlerleyen sahnelerde Erdoğan kız arkadaşı Mine ve Sinan ile birlikte yazlığa gitmeye karar verir. Bu durum yeni bir bunalım olarak izleyicinin karşısına çıkar, çünkü Sinan yazlığa gitmek istememekte, tam tersine şehirde kalarak arkadaşlarıyla vakit geçirmeyi planlamaktadır. Erdoğan otoriter kişiliğini kullanarak Sinan'ı yazlığa gitmeye ikna eder, fakat yol boyunca söylenmeye devam eder. Sinan ve Erdoğan arasındaki çatışma yazlıkta da devam eder. Mine ise ara bulucu olarak görev yaparak ortamın gerginliğini azaltmaya çalışır.

Sinan'ın eşcinsel kimliğiyle ilgili izleyicinin çıkarım yapabileceği başka bir olay yine yazlık sekansında yaşanır. Erdoğan oğluyla tartışır. Sinan mutfakı terk edince Erdoğan elindeki bardağı yere atmak ister fakat ardından vaz geçer. Sonra odasına çıkar. Mine üzerinde gecelikte onu beklemektedir. Kısa bir konuşmadan sonra ikili sevişmeye başlar. Bu sırada Sinan evde sıkılmış ve dışarı çıkmıştır. Pencereden babasıyla Mine'nin perdenin arkasında sevişmekte olduğunu görür. Sinan heteroseksüel bir erkeğin

yapacağı gibi onları dikizlemez, tam tersine bu durumu umursamayarak denize girer ve yüzer. Bu durum izleyiciye Sinan'ın cinsel tercihleriyle ilgili son ipucunu da verir. Bu sahneden itibaren izleyici, Sinan ile Erdoğan arasında cinsel tercihlerden kaynaklanan bir gerilimin kopmasının an meselesi olacağını anlar hale gelir.

Yine yazlık sekansında Sinan orada yaşamakta olan Emre adındaki komşularının oğluyla tanışır. Birbirlerini gördüklerinde kamera yine yakın çekimler yaparak yüz tepkilerini verir, böylece seyirci iki erkeğin birbirinden hoşlandığını çok daha yakından görerek anlar. Birlikte yürümelerinin ardından Erdoğan Emre'nin kardeşi Leyla'nın çok güzel olduğuyla ilgili sözler söyler, fakat Sinan bunları geçiştirir. Oysa dışarı çıkmak için hazırlanmaktadır, dolayısıyla aslında Leyla ile değil Emre ile buluşacaktır. Ancak gelen bir telefonla planlar değişir. Telefondaki Erdoğan'ın iş arkadaşı Halil'dir. Habere göre Erdoğan'ın müvekkili Latif Yılmaz açlık grevine başlamıştır ve acilen İstanbul'a dönmeleri gerekmektedir. İlk başta yazlığa gelmek istemeyen Sinan, bu kez yazlıktan ayrılıp İstanbul'a dönmek istemez. Babasıyla tekrar tartışır, fakat mecbur olduğu için onlara katılır.

Olay örgüsündeki yan çatışmayı oluşturan dava sürecinde sanık konumundaki Latif Yılmaz aynı zamanda filmde Vladimir Propp'un (2001) masal çözümlerken kullandığı yedi ana karakterinden biri olan kahramanın akıl hocalığı (yardımcı) rolünü üstlenmiştir ve Erdoğan'a yanlış yaptığı zamanlarda yol gösterici konumdadır. Hapishanede yaptıkları konuşmalar, Latif'in davasıyla ilgili konuşmalardan öte, ahlaki ve felsefi sorgulamalara giriştikleri, aynı zamanda Erdoğan'ın kendini de sorguladığı sohbetler halinde geçmektedir.

Hapishaneden dönünce gece evinde çalışan Erdoğan, Sinan ile annesi arasındaki telefon konuşmasını duyar. Eski karısı ve oğlu onun hakkında aşağılayıcı sözler söyler. İzleyici yine Erdoğan'ın sinirlendiğine şahit olur. Sinan'ın odasına gider, kapıyı açmak için elini kapının kulpuna uzatır. İzleyici, o zamana kadar kendini tutmuş ve fiziksel şiddet uygulamamış olan Erdoğan'ın bu kez oğlunu döveceğini düşünür ki izleyici Kadir İnanır'ın canlandırdığı karakterleri tanıdığı için Erdoğan karakterinin de etrafındakilere şiddet uygulamaktan çekinmeyeceğini bilmektedir. Fakat Sinan son anda vaz geçerek evi terk eder.

Erdoğan ertesi gün Halil ve Mine'nin araya girmesiyle oğluyla konuşmak üzere eve döner. İkili tekrar tartışır. Erdoğan, ondan nefret ettiğini söyleyen Sinan'a vurmak için elini kaldırır fakat sonra yeniden fikir değiştirerek elini indirir. Tartışmanın

sonunda Sinan odasında gider, Erdoğan ise evden çıkar. O sırada telefon çalar. Arayan yazlıkta tanıştığı Emre'dir ve eve gelecektir.

Daha sonra izleyici Erdoğan'ı görür. İstanbul sokaklarında amaçsızca araba kullanmakta ve bir yandan düşünmektedir. Kısa bir duraksamanın ardından arabayı döndürür ve eve gider. Eve gittiğinde ise karşılaştığı manzara karşısında çığına döner. Sinan ve Emre yatak odasında çıplak bir şekilde öpüşmektedir. Kendine söylenen sözlere, edilen hakaretlere rağmen her zaman kendini tutmayı başarmış olan Erdoğan, bu kez kendine hâkim olmayarak eşcinsel oğlunu dövmeye başlar. Çünkü bir erkeğin eşcinsel olması, hele kendi oğlunun eşcinsel olması, Erdoğan için aşağılamaların en kötüsüdür. Oğlunu dövdükten sonra eski karısını aratır ve ona suçun tamamen kadında olduğunu ima eden sözler söyler. Oğlunun eşcinsel öğrenmesi onu yıkmıştır. Aslında bu sahneye kadar bir şekilde bu durumdan şüphelenmiş olan Sinan aslında bu düşüncelerinin üzerine örtmüş ve kendi oğlunun eşcinsel olamayacağına inanmıştır. Kendi oğlunun eşcinsel olamayacağını düşünmektedir. Fakat yatak odasında Emre çıplakken yakalaması malumun ilanı olmuş ve filmin başlarından beri aslında olmadığını iddia ettiği muhafazakâr kişilik ortaya çıkmıştır.

Senaryonun ve olay örgünün doruğa ulaştığı bu anda bir telefon gelir. Latif ölüm orucuna başlamıştır. Erdoğan kendini toparlayarak hemen cezaevine gider. Konuşmaları sırasında Erdoğan oğlunu kaybettiğini, çünkü affedilemeyecek bir hata yaptığını söyler. Oysa daha önceki sahnelerde Latif'e insanların hayatları söz konusu olduğunda prensiplerinden vaz geçebileceğini söylemiştir ve Latif bu dediğini Erdoğan'a hatırlatır. Erdoğan akıl hocasının yönlendirmeleriyle az önce yaptığından pişman olarak eve gider. Oğlu evde değildir fakat çantası hâlâ yatağın üzerindedir. İzleyici daha sonraki sahne de Erdoğan'ın kumsalda oturmakta olan oğlunun yanına gittiğini görür. Bir süre sessizce oturmalarının ardından Erdoğan Sinan'a sarılır. Bu sarılma özür dilemenin ötesinde, onu olduğu gibi, eşcinsel kimliğiyle kabul ettiğinin ve ne olursa olsun Sinan'ı her zaman seveceğinin göstergesidir. İkisi sarılmış olarak batmakta olan güneşe doğru yürürler.

Batan güneş ise az önce ölüm orucunu bırakıp bırakmadığı belli olmayan Latif'e bir gönderme niteliğindedir. Ölüm orucunu bırakmamış ve davası uğruna ölümü tercih etmiştir.

3.3.1.3.2. Yananlamsal Kodlar

Acılar Paylaşılmaz adlı filmde genel olarak kadın ve erkek heteroseksüelliği ile eşcinsel kimliği üzerine kodlar hâkimdir. Bu kodlar ve bu kodları temsil eden göstergeler seçilirken toplumda heteroseksüel ve eşcinsel kimliklere bakış açılarının öncelikli hareket noktalarını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Filmde, aslında iki farklı dünyaya mensup, on dört yıl boyunca birbirini görmemiş, dolayısıyla hiçbir şey paylaşmamış babayla oğul filmin iki ana karakterini ve temel çatışmanın taraflarını oluşturmaktadır. Sinematografik anlamlar; bu iki ana karakter, anlatının oluşmasına yardımcı diğer yardımcı karakterler ve olaylar arasında karşıtlık ve benzerlik ilişkileri kurularak inşa edilmişlerdir.

Filmdeki karakterlerin giyimleri, davranışları, jest ve mimikleri ile konuşmaları ve kullandıkları kelimelere yüklenen yananlamlar incelendiğinde, tüm karakterlerin dönemin toplumsal cinsiyet kodlarına uygun olarak temsil edildikleri görülmektedir.

Erdoğan karakteri, öncelikle ceza avukatıdır. Ceza avukatlığı, boşanma ya da icra avukatlığına benzememektedir. Türkiye’de her ne kadar avukatlıkta branşlaşma söz konusu olmasa da, çoğunlukla avukatlar bir alan üzerinde uzmanlaşmakta ve bu alanda mesleklerini sürdürmektedir. Ceza davalarına bakan avukatların hukuk dalları arasında en çetrefilli ve karmaşık alanlardan biri olan ceza hukukuna hâkim oldukları düşünüldüğünden ve doğrudan suç ile ilişkili davalara baktıklarından toplumda oldukça yüksek itibarları vardır. Koruyucu ve kollayıcı erkek imgesi avukatlık mesleği ile verilmiştir. Erdoğan kendi avukatlık bürosunu işletmektedir ve büroda ona yakın çalışanı bulunmaktadır. Brannon, erkeği çevreleyen pratiklerin belirlenmesinde erkekte mevcut olan özellikleri tüm kadınsı davranış ve özelliklerden kaçınma; başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güç, güven ve bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret olarak belirtmiştir (Atay, 2004’den Akt: Oktan, 2008:154). O’neill da, bireysel başarı için mücadele, yetenekleri geliştirme ve kariyer, güç; otoriteyi ele geçirme, diğerleri üzerinde etki ve baskınlık kurma, yarışma; bir şeyler kazanmak için diğerlerine karşı mücadele etme veya diğerlerine karşı üstünlük kurma gibi kavramlarla tanımlanmaktadır erkekliği (Kassing, 2005’ten Akt: Oktan, 2008:154). Dolayısıyla, ceza avukatı olmak başarı, statü, güç, güven, bağımsızlık, otorite, kariyer, cesaret, baskınlık gibi erkekliği tanımlayan tüm özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.

Mesleki özelliklerine ek olarak Erdoğan takım elbiseli, bıyıklı, genel olarak sert ve keskin bakışlıdır. Ciddi ve kalın bir ses tonuna sahiptir. Sevinçliyen bile ölçülüdür,

çünkü duygusallık kadınsılıkla ilişkilendirilen bir özelliktir ve erkek olarak duygularını kontrol etmeli, en kötü ihtimalle duygularını karşısındakine yansıtmamalıdır. Erdoğan film boyunca duygularını kontrol eden, onları sınırlandıran ve çoğu zaman duygularını ifade etmek istemeyen, istese bile bunda zorlanan bir karakter olarak biçimlenmiştir. Erdoğan, ‘sert erkek’ imgesi gereği çok seven ama sevdiğine duygularını belli edemeyen, çocuklarını seven ama sevgisini göstermeyen, namuslu, ailesini dışarıdan gelecek tehlikelere karşı koruyan, güçlü, doğrularından ödün vermeyen, haklı olduğu noktada şiddete başvurabilen bir kişidir (Oktan, 2008:157). Esmer bir erkek olması filmdeki başka bir göstergedir. Özellikle 1980 öncesi Türk filmlerindeki erkek karakterler çoğunlukla esmerdir. Uzun favorili ve bıyık dışında traşlıdır, saçları düzgün ve taralıdır. Giyim olarak çoğunlukla takım elbiseyi tercih etmektedir. İş yaşantısında her zaman kravatlı iken, gündelik hayatında yine takım elbiseyi tercih ettiği halde kravat takmadığı ve gömleğinin yakasının açık olduğu görülmektedir. Erdoğan genel olarak çok az gülmektedir ve iri yapısının yanında keskin hatlı ve çatık kaşlıdır. Bütün bu fiziki göstergeler onun heteroseksüelliğini vurgular niteliktedir. Bu fiziki göstergelerin yanında çeşitli sahnelerdeki birtakım ifadelerde de Erdoğan’ın heteroseksüelliği desteklenmektedir. Boşandıktan sonra her sağlıklı erkek gibi kız arkadaşının olması, Erdoğan’ın heteroseksüel kişiliğinin fiziksel özelliklerine ek olarak bir başka göstergedir.

Erdoğan’ın kız arkadaşı Mine, Erdoğan’ı tam bir Anadolu erkeği olarak tanımlayarak heteroseksüelliğini güçlendirmektedir çünkü Anadolu erkeği tabiri halk arasında heteroseksüel erkeğin tam olarak karşılığıdır. Bu heteroseksüel kişiliğin karşısında ise oldukça kırılgan yapıda bulunan Sinan bulunmaktadır.

3.3.1.3.3. Eylemsel Kodlar

Enigmatik ve yananlamsal kodlarda açıklanmaya çalışılanlar göz önünde bulundurulduğunda bunların bir kısmının eylemsel kodlara da dâhil olduğu ve keskin bir çizgiyle ayıramadıkları görülecektir. Özellikle Sinan’da karşılaşılan eylemsel kodları incelemek gerekmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi Sinan’ın sağ kulağına küpe takıyor olması, onun eşcinsel olduğuna yönelik en önemli eylemsel kodlardandır. Bir başka kod ise banyodan çıktıktan sonra bornozlu haldeyken Mine’yi gördüğünde hiçbir tepki vermemiş olmasıdır. Kadınlara ilgi duymadığı, Mine’yle olan diğer sahnelerde de

gösterilmektedir. Yine babasıyla Mine'nin sevişmelerini penceren izleme fırsatı bulmuş olmasına rağmen, umursamayarak yüzmeye gitmiş ve heteroseksüel bir ilişkinin ilgisini çekmediğini göstermiştir.

Yazlıktan ayrılırken Emre'yle öpüşmeleri, babası onları izlediği için heteroseksüel toplum anlayışı çerçevesinde vedalaşan iki arkadaş gibi yanaktan gerçekleşirken, gerçekte ailelerinden habersiz, tüm kültürel normlara başkaldıran iki gencin aşk yaşamaya başladıklarının temsildir.

Sinan'la ilgili bir başka eylemsel kod ise, yanında hiç kadın bulunmamasıdır. Filmin genelinde, Sinan hep erkek arkadaşlarıyla zaman geçirmeyi tercih etmektedir. Disko sahnesinde bir erkekle oldukça yakın temas kurarken, yazlıkta tanıştığı ikiliden Leyla ile hiç ilgilenmezken, Emre ilgisinin odağı konumuna gelmiştir. Buradaki eylemsel kodlar izleyiciye heteroseksüel bir dünyanın Sinan için mümkün olmadığını ve cinsel tercihlerinin farklı olduğunu simgelemektedir.

Oğluyla tartıştığı bir sahnede tartışmanın ardından Erdoğan'ın elindeki bardağı atmak üzere havaya kaldırması, tartışmayı kaybetmiş olmanın ve sözel olarak kendini ifade edememenin eyleme geçmiş halini simgelemektedir. Benzer şekilde, Sinan'ın annesiyle telefondaki konuşmasını duyan Erdoğan'ın Sinan'ın odasına gitmesi, fakat kapıyı tam açacakken vaz geçmesi veya ondan nefret ettiğini söyleyen oğluna vurmak için elini havaya kaldırması oğlunun duygu ve düşüncelerini kontrol edemediği durumlarda gerçekleşmektedir. Tüm bu durumlarda, Erdoğan yenilgiyi kabullenememekte ve bu eksikliği fiziksel şiddet yoluyla gidermeye çalışmaktadır. Bu kodlar çözümlendiğinde ise, bu yenilgilerin aslında heteroseksüel erkekliğin eşcinsel erkeklik karşısında aldığı yenilgiler oldukları görülmektedir. Fakat Erdoğan'ın Sinan ile Emre'yi yatak odasında yakaladığı sahnede olduğunu iddia ettiği modern kişilik yerini alt benliğe bırakır. Sonunda, Erdoğan'ın hissetmekte olduğu güvensizlik ve kontrolsüzlük duygusunun yatıştırılması talebi, çıplak oğlunu evin içerisinde dövmesiyle dile gelir. Erillik kaygıları, erkek benliğindeki sarsılmaları açığa vurmaktadırlar.

Oğlunu dövdükten sonra ona annesini aratması ve burada söyledikleri (Nasıl yetiştirdin bu puştu? Beynimden vurdun! Adi kadın, öldüreceğim hepinizi, öldüreceğim!) eylemsel kodlar açısından bakıldığında ailedeki ve dolayısıyla toplumdaki aksaklıkların birinci sorumlusunun kadın olduğunu söyleminin kodlanmış halidir.

3.3.1.3.4. Sembolik Kodlar

Filmde kullanılan sembolik kodlar şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 5. *Acılar Paylaşılmaz* Filmi Sembolik (Zıt)Kodlar

Erdoğan	Sinan
Baba	Oğul
Olgun	Genç
Otoriter	Başkaldıran
Geleneksel	Modern
Klasik giyimli	Spor giyimli
Bıyıklı	Temiz yüzlü
Heteroseksüel	Eşcinsel
Başarılı	Kaybetmiş

Filmde baba ile oğul arasında yani Erdoğan ile Sinan arasında bir iletişimsizlik sorunu vardır. Sinan, babasının oğlunu bir hata olarak gördüğünü düşünmektedir. Babası yanında olmadığı için normal bir çocukluk geçiremeyen ve ödipal kompleksi oluşturma ve yıkma süreçlerinden tam olarak geçemeyen Sinan babasını hala en büyük rakibi olarak görmektedir ve neredeyse tüm konuşmalarında babasıyla ve onun değerleriyle dalga geçerek onu yok saymaya çalışmaktadır.

Çocukluk dönemindeki travmaların yanı sıra her iki karakterin farklı kuşakları temsil ediyor olması da, bu çatışmayı körüklemektedir. Toplumsal sistemin devam edebilmesi için var olanı koruma, sürdürme ve geliştirme kuşaktan kuşağa aktarılan değerlerdir. Oysa babasıyla on dört yıl boyunca görüşmemiş bir çocuk söz konusu olduğunda bu değerlerin aktarımı kesintiye uğramaktadır. Sinan'ın annesinin Ertuğrul'dan nefret ettiği düşünülürse, anne oğlu kendi değerleri çerçevesinde yetiştirmiş ve babanın değerleri ikincilleştirilmiştir. Ayrıca Sinan'ın kentli bir genç olduğu düşünülürse, kırsal kesimin aksine, kentte heterojen, farklılaşmış kalabalık nüfusun ikincil ya da yüzeysel ilişkileri daha ağırlıklı olduğundan çekirdek aile üyelerinin bile birbirlerine zaman ayıramadıkları bir yaşam tarzından bahsedilebilir. Bu durumda ise aile ilişkileri zayıflamakta, aile bağlarının giderek kopmakta aile toplumsal görevlerini yerine getirememektedir. Sinan'ın aradığı yeni bir kimliktir. Ne olduğu, kim olduğu, nasıl biri olduğu ve olması gerektiği sorularına yanıt aramaktadır. Annesinden

öte babasına eleştirel ve yargılayıcı bir gözle bakmaktadır, o güne dek görmediği babasını bir değerlendirmeden geçirir. Zaten annesinden edinmiş olduğu önyargılarla onda eksikler, beğenmediği yanlar bulmaktadır. Koyduğu kuralları sıkı, yasakları anlamsızdır. Erdoğan'da ise durum tam tersidir. Kişiliği oturmuştur. Ne istediğini ve ne giyeceğini bilmektedir, öyle ki bu durum artık otomatiktir ve çoğu pratik onun prensip halini almış ve kurallaşmıştır.

Erdoğan ile Sinan arasındaki zıtlıklardan bir diğeri geleneksellik ve modernlik üzerine kurulmuştur. Film boyunca kendinin modern bir insan olduğunu, fikirlere saygı gösterdiğini üstüne basa basa belirtme ihtiyacı duyan Erdoğan aslında geleneksel olanın dışına asla çıkmamaktadır. Kendine, geleneksel toplumsal pratiklere uygun değişmez ilkeler uygulayarak belli bir değerler sistemini belirlemektedir. Filmin sonlarında Latif Yılmaz ile yaptığı görüşmede, aslında modern bir kişilik olmadığını farkına varmıştır. Latif Yılmaz sol düşünceye mensup olduğu tahmin edilen, toplumca modern birey olarak adlandırabilecek bir kişidir ve onun yanında Erdoğan'ın gelenekten beslenen karakteri ortaya çıkmıştır. Kişilik yapısında sakinlik, durağanlık ve yeni ortamlar yerine daha önceden tecrübe edilmiş ortamları tercih etme söz konusudur. Sinan ise tam tersine yeni ortamlara kolaylıkla adapte olabilen, hareketli bir kişiliğe sahiptir. Yakası kalkık deri ceketıyla, yüksek bel "Jean"iyle, kot pantolonun üzerine giydiği atleti ile, pantolonun içine sokulan tişörtüyle ve beyaz spor ayakkabılarıyla '80'ler giyim tarzının güzel bir örneğini oluşturan Sinan, modern şehirli insanı temsil etmektedir. Babasının takım elbise ile kumaş pantolon ve gömleğine karşı bir zıtlık oluşturmaktadır. Hem modern birey hem de kuşak çatışmasındaki bir genç olarak aileyle yapılan gezilerden öte arkadaşlarıyla zaman geçirmeyi ve diskoda eğlenmeyi tercih etmektedir.

Erdoğan geleneksel karakterine bağlı olarak temiz tıraşlı fakat bıyıklı birisidir. Geleneksel Türk toplumunda bıyık erkekliğin, gücün, hatta belki de mertliğin sembolü olarak görülmektedir. Erkekliği kanıtlamakta olmazsa olmaz olarak görülen bıyığın erkeği kadından ayıran bir çizgi olduğu düşünülmektedir. Özellikle koruyucu ve kollayıcı 'Anadolu erkeklerinde' güvenilir bir geleneksellik imajı yaratmaktadır.

Erdoğan'ın yukarıda anlatılan geleneksel karakteri, doğası gereği karşı cinse ilgi duymayı yani heteroseksüel olmayı gerektirmektedir. Filmde de görüldüğü üzere, bir evlilik yapıp ayrılmış olan Erdoğan modern görünümlü bir kız arkadaşına sahiptir. Filmdeki tüm öğeler Erdoğan'ın heteroseksüel karakterini yüceltmek için oluşturulmuşken, filme sonradan dâhil olan oğlu tüm bu düzeni bozuyor gibi

gözükmemektedir. İş hayatında iyi bir yerdeyken, bir sürü çalışanı varken, aynı zamanda aşk hayatında da istediğini elde etmiş konumdadır. Her bakımdan başarılı güzel bir sevgilisi vardır ve ileride o da Erdoğan gibi avukat olacaktır. Oysa Erdoğan'ın eski eşiyle yaptığı konuşmada 'suç' kadına yıkılmakta ve eğer çocuğu Erdoğan yetiştirmiş olsa bu şekilde yetişmemiş ve 'normal' olacağı izleyiciye aktarılmıştır. Filmin sonunda oğluyla barışması ise tamamen açık uçlu bırakılmış ve Sinan'ı o şekilde mi kabul ettiği, yoksa bir baba olarak görevini yaparak onu bu "hata"dan döndürmeye mi çalışacağı tam olarak netlik kazanmamıştır. Yine de geleneksellikten kurtularak, fikirlere saygılı bir birey olma yolunda -ki bunu iddia etmektedir kendisi- ilerlediği görüşü ağır basmaktadır.

3.3.1.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar

Filmde kültürel kod olarak işlenen olgular heteroseksüellik ve toplumsal ahlak referans sistemleri olarak değerlendirilebilir. Bu ise 1980'ler Türk toplumunun kültürel değerlerinin bir göstergesidir. Heteroseksüel yönelim çerçevesinde erkeğin görevleri ve yapmaması gerekenler, filmde kimi zaman açıkça, kimi zaman da üstü kapalı bir şekilde kodlanmıştır. Karşı cinse ilgi duyma, kadının seks objesi olması ve erkeği rahatlatıcı görev üstlenmesi, iş yaşantısında başarılı olma gibi kodlar heteroseksüel bir yaşantının kodları olarak sunulmaktadır. Eşcinselliğin olmadığı bir dünyada her şey kusursuz bir mükemmellikte ilerlemektedir.

Filmde anne figürü film içinde yer almamaktadır. Filmde 'sorunlu' olan erkek çocuk anne tarafından yetiştirilmiştir ve babayla ilişkisi başladıktan sonra artık anne figürüne ihtiyaç duyulmamaktadır. Yalnız yaşayan baba her ne kadar geleneksellikten uzak bir durummuş gibi gözükse de, kullanılan göstergeler bu durumun tamamen tersini anlatmaktadır izleyiciye. Yalnız yaşayan bir erkek olarak işlerini/ev işlerini kendi yapmamaktadır. Evde çalıştırdığı gündelikçi kadın geleneksel toplumlarda kadının yemek yapma, evi temizleme, bulaşık yıkama gibi ev içindeki görevlerini üstlenirken, kadının görevleri arasında yer alan erkeği cinsel anlamda tatmin etme görevi ise Erdoğan'ın kız arkadaşına yüklenmiştir.

Filmde eşcinsellikle ilgili kültürel kodlara bakıldığında ise, beklenenin aksine olumsuz olarak yorumlanabilecek pek fazla kod gözükmemektedir. Yine de Sinan'ın yaşı tutmadığı halde diskoya gidip orada içki içmesi, babasına karşı vurdumduymaz ve aşağılayıcı bir tavır takınması gibi aslında ergenlik çağındaki her gencin yapabileceği davranışlar verilmiştir.

3.3.2. *Dönersen İslık Çal* Film Bulgular ve Yorum

3.3.2.1. Film Hakkında

Tablo 6. *Dönersen İslık Çal* Film Genel İçerik

Film Hakkında	Konu			
	Beyoğlu'nun arka sokaklarında barmenlik yaparak yaşamını sürdüren bir cüceyle, fahişelik yapan bir travestinin dramatik öyküsü.			
Yönetmen	Senaryo Yazarı	Görüntü Yönetmeni	Oyuncular	Yıl
Orhan OĞUZ	Cemal ŞAN	Orhan OĞUZ	Fikret Kuşkan Mevlüt Demiryay Derya Alabora Menderes Samancılar	1992

Kaynak: (<http://www.sinematurk.com>)

3.3.2.2. Filminin Söylem Analizi

3.3.2.2.1. Açılış

Dönersen Islık Çal filmi gökyüzü sahnesiyle başlamaktadır. Bulutlar ve onların renk tonuna göre anlamlarını yönetmen bir çocuğun ağzıyla vermektedir. Film boyunca karanlık sokaklar, gece, topluma görünmeme, çekinme, saklanma, eşcinselliği gizleme durumu ile gökyüzü ve aydınlık aslında iki zıt durumu izleyiciye hissettirmektedir.



Sahne 14. Çocuğun Bakış Açısıyla Dış Dünyanın Aydınlığı ve Berraklığı



Sahne 15. Çocuğun Bakış Açısıyla Dış Dünyanın Değişkenliği



Sahne 16. Çocuğun Bakış Açısıyla Dış Dünyanın Gerçeklerine İniş

Dönersen Işık Çal filmi bir cüce ile bir travestinin tanışma ve arkadaşlık süreci bağlamında İstanbul'un arka sokakları, şiddet, toplumdan dışlanmanın verdiği zorluklar gibi birçok farklı temayı da içinde barındırmaktadır. Fikret Kuşkan'ın canlandığı Travesti ve Mevlüt Demiray'ın canlandığı Cüce karakteri filmin ana karakteridirler ve toplum normlarından farklı iki kişilik olarak ortak bir kaderde birleşirler: Dışlanmışlık. Her ne kadar film marjinal diye ifade edilen karakterlerden Travesti ve Cüce üzerinden işlense de çalışmanın içeriği olarak Travesti karakterinin üzerinde durulacaktır.



Sahne 17. Başrol Oyuncuları Travesti ve Cüce'nin Birlikteliği

Filmdeki eşcinsel/ travesti karakter kendini açıkça göstermektedir. Film boyunca hem Travesti'nin hem de Cüce'nin adı verilmez. Bu durum aslında toplumun sıra dışı

kabul ettiği kimselere karşı gösterdiği tepkinin bir yansımasıdır denilebilir. Çünkü toplumumuzda da bu tür marjinal insanların adı yoktur, içinde bulundukları durumla çağrılırlar; Ahmet'in sakat oğlu, köyün delisi gibi. Çoğu zaman kimse bu kişilerin adlarını merak etmez ve dolayısıyla bilmez.

Filmdeki Travesti karakteri geceleri fahişelik yaparak hayatını kazanmaktadır. Film boyunca sadece iki kez gündüz sahnesinde yer alır. Çünkü toplumun tepkisi ve bakışları onu gündüzleri rahat bırakmamaktadır.



Sahne 18. Travesti Karakterine Gündüz Toplum Tarafından Gösterilen Tepki



Sahne 19. Travesti Karakterinin Gündüz Toplum Tarafından Tacize Uğraması

Filmin ilerleyen sahnelerinde de görüldüğu gibi bu karakter sürekli kadınsı bir haldedir. Mini elbiseli, ince çoraplı, ağır makyajlıdır. Sürekli çeşitli takılar ve kadın çantaları kullanır. Film boyunca hep kadın ses tonuyla konuşur ve hatta tecavüz etmeye yeltendikleri sahnede bile çığlıkları kadınsıdır. Bu durumun bize karakterimizin kadınsılığı tamamen benimsemiş olduğunu gösterdiği açıktır.



Sahne 20. Travesti Karakterinin Kadınsılığına Dair Birkaç Sahne

Filmin akışında dikkat edilmesi gereken diğer noktada ise Travesti karakterinin travesti oluş sebebinin klasik anlatımdaki gibi açıkça belirtilmiş bir koşula bağlanmamış olmasıdır. Mutsuz çocukluk, tecavüz, travma, bozuk psikoloji gibi eşcinsel/ travesti olmasına sebebiyet verecek bir durumdan bahsedilmez. Yalnız filmin ilk sahnesinde küçük bir çocuğa yapılan bir taciz vardır. Bu sahne akıllara “Travesti acaba o çocuk mu ?” sorusunu getirebileceği için izleyici açısından kafa karıştırıcı olabilir. Sahnede bir çocuk konuşması vardır ve bu konuşma dâhilinde çocuğun o an içinde bulunduğu köyden manzaralar gösterilir. Çocuk birisine bir şey anlatmaktadır ama konuşurken zorlanmaktadır. Sonra belli belirsiz çocuğun arkadan kafası gösterilir. İzleyici, çocuğun

birisinin kucagında oturduğunu ve ileri geri hareket ettirildiğini anlar. Bu esnada da çocuk ve adam arasında şu diyalog geçer:



Sahne 21. Filmin Başında Çocuk ile Adamın Diyalogu Sahnesi

Çocuk: *-Sen beni düzüyor musun Mustafa Abi?*

Adam: *-Yok ulan düzsem pantolonunu çıkarırdım.*

Filmde tacize uğrayan bu çocuğun sonrasında filmimizin başkarakterlerinden olan Travesti karakteri olması ihtimaller dâhilindedir.

Başka bir sahnede, Travesti'yi kendi evinde ziyarete giden Cüce burada Travesti'nin kız kardeşi ve yeğeniyle karşılaşır. Kız kardeşi köyden ailesinden izin almış bir şekilde İstanbul'a yeğen ile dayıyı tanıştırmaya gelmiştir. Cüce, kadınla sohbet ederken kadın, Travesti hakkında şöyle der:

-Küçük ağamdır. Çok uğraştık yola getiremedik. Ne yapalım böyle kabullendik. Allah böyle yapmış, kul ne yapsın.

Bu söyleve göre Travesti doğuştan itibaren böyledir, Allah onu böyle yaratmıştır. Ailesi onu değiştirmeye çalışmıştır ve bunu başaramayınca onu kabullenmişlerdir. 90'lı yılların başlarında çekilmiş olan filmimizdeki eşcinselliğe/travestiliğe bakış açısı, günümüzde eşcinselliğin doğuştan gelen doğal bir durum olduğunu kabul eden anlayışla örtüşmektedir. Filmin bu bakış açısı hakkında dikkat çekici ve Türk sinemasında eşcinselliğin işlenişi bakımından önemli bir gelişmedir demek yanlış olmayacaktır.

Filmde eşcinsel/travesti temsili klasik temsil anlayışı ile örtüşüyor gibi görünse de aslında oldukça farklıdır. Daha öncede belirttiğimiz gibi 90'lı yıllara gelinceye kadar Türk sinemasında travesti karakterler, gülünç, aşağılık, küfürbaz, güvenilmez, sapkın, hastalıklı tipler olarak temsil edilmiştir. Oldukça açık giyinen ağır makyaj yapıp abartılı

takılar kullanan aslında karakterden çok tipler olarak işlenmişlerdir. Haklarında derinlemesine bir bilgi verilmez, duygularının, yaşadıklarının, hayallerinin, hayattan beklentilerinin önemi yoktur bu tiplerin. Filmlerde adeta birer dekor olarak kullanılırlar. Oysaki *Dönersen Islık Çal* filmindeki Travesti karakteri yüzeysel bir karakter değildir. Kadınsı giyinir, kadınsı davranır ama bunu gülünç olmak için yapmaz.

3.3.2.2.2. Diyalog Örnekleri

Film içerisinde konuşulan diyaloglar incelendiğinde Travesti karakterinin kendini kadın gibi hissettiği anlaşılmaktadır. Bu durumu filmde Travesti ve Cüce arasında geçen şu diyaloglardan da anlamak mümkündür.



Sahne 22. Travesti ile Cüce'nin Diyalog Sahnesi

...

Travesti: *ayyyy! S.ktir et bu insanları, senin çükün ikimize de yeter.*

Cüce: *Senin de boyun yeter.*

Travesti hala erkek cinsiyetinde olmasına rağmen ki izleyici bunu cücenin evindeki tuvalet sahnesinde açıkça görebilmektedir, kendisini erkeklik organı yokmuş gibi düşünmektedir.

Bir başka sahnede ise Travesti, cücenin cinsel organına ısrarla bakmak ister ama cüce ona karşı direnir ve izin vermez. Buna rağmen travesti cücenin cinsel organına zorla bakar. Cüce çok utanır, kızar ve ağlamaya başlar.

...

Cüce: *Ben dostum sanmıştım seni. Senin aklın hep belden aşağı...*

Travesti: *Özür dilerim! (cüce gidince kendi kendine) - uf aptal kadın, aptal kadın.*

Bu sahnede Travesti'nin odada yalnız kaldığı halde kadınsı ses tonuyla kendine “aptal kadın” diyerek kızması, karakterin kadınlığı iyice benimsediğini izleyiciye göstermektedir.

3.3.2.2.3. Karakter Tavrıları

Filmde temsil edilen travestinin tavrıları incelendiğinde duyguları, endişeleri ve hayallerinin olduğu anlaşılmaktadır. Yani Travesti karakteri yaşayan yönleriyle bir karakterdir, sığ bir tip değildir. Duyguları vardır: Dostları cüce ve Adıgüzel'in (pezevenk) yanında mutlu olur; insanlar tarafından tuhaf gözlerle bakıldığında utanır, sıkılır; yağmur yağdığında neşelenir; arkadaşlarını kırıldığında ya da kırıldığında üzülür. Endişeleri vardır: bir gün polisler tarafından yakalanıp saçının kazıtılacağı ya da İstanbul dışına sürüleceği gibi. Hayalleri vardır: Gün ışığında özgürce güneşe doğru yürümek ister. Bütün normal insanların sahip olduğu duygu taşıma, endişe duyma, hayal kurma gibi özellikleri bu kez bir travestide görülmektedir. Bu durum Travesti karakterin izleyicinin gözünde normalleştirilmesi olarak ifade edilebilir.

3.3.2.2.4. Final

Filmin dolayısıyla yönetmenin eşcinselliğe/ travestiliğe karşı tutumu olumludur denebilir. Yönetmen izleyiciye, bir travesti gözüyle, yaşamın zorluklarını yansıtmaya çalışır. İzleyici yalnızca Beyoğlu'nun arka sokaklarında gece yarısı kendine yaşam alanı bulan travestinin korkularına ortak edilmeye çalışılır. Bir travesti için gece hayatı bile hem toplum hem de polis şiddeti ile dopdoludur. Travesti'nin daha filmin ilk sahnesinden itibaren korkuyla Beyoğlu'nun arka, karanlık sokaklarında birtakım adamlardan kaçması, adamların onu yakalayıp tecavüze kalkışması, Travesti'nin bir taraftan adamlara karşı direnirken diğer taraftan geçmişte polis tarafından hakaret edilip saçlarının zorla kazıtıldığı anı düşünmesi ya da gündüz vakti İstiklal Caddesi'nde özgür bir insan gibi yürümek istediğinde insanların bakışları, rahatsız edici davranışlarda bulunmaları ya da peşine düşerek onu sıkıştırmaya çalışmaları izleyicide Travesti'ye karşı bir acıma hissi oluşturabilecek sahnelerdir.



Sahne 23. Travesti Karakterinin Yaşadığı Acı Olayların Sahneleri

3.3.2.2.5. Sonuç

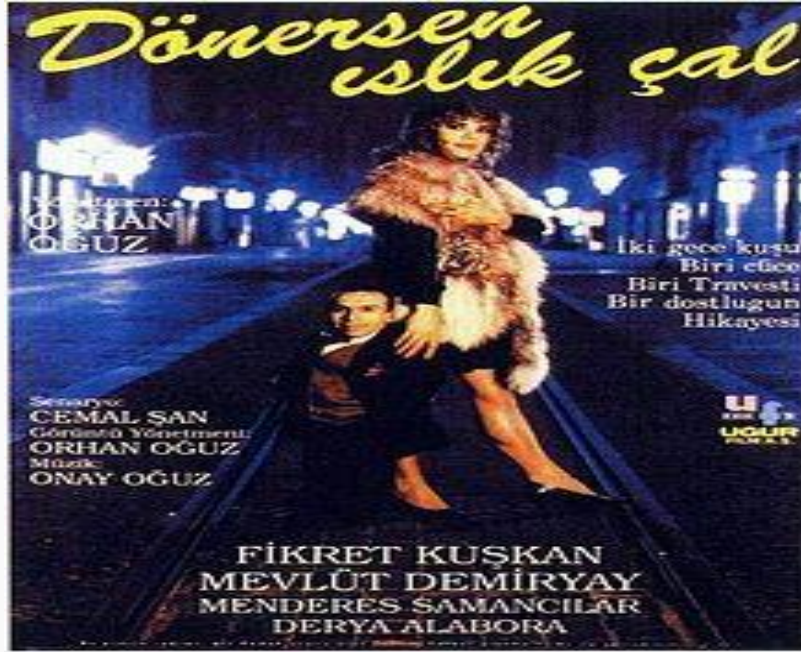
Sonuç olarak, ana karakterlerinden biri travesti olan ve film boyunca travesti oluşundan dolayı yaşadığı zorlukları onun gözünden izleyiciye anlatmaya çalışan *Dönersen Isık Çal* filmi erkek eşcinselliğini klasik işleyişten olumlu anlamda farklı

olarak işlemeye çalışmıştır denebilir. Travesti birey tip olarak değil bilakis filmin başkarakterlerinden biri olarak izleyicinin karşısına çıkar. Travesti oluşuyla ilgili olarak herhangi bir açık sebep gösterilmezken, bu duruma doğuştan gelen bir özellik olarak bakılması gerekliliği, kız kardeşinin söyleviyle desteklenerek izleyiciye öğütlenir. *Dönersen Islık Çal* filmi, travestiliğe doğal bir oluşum olarak bakması, filmin travesti olan ana karakterinin ve onun çevresi ve yaşam biçimiyle bütünlenmesi bakımından bugüne kadar yapılmış bu tarz Türk filmleri arasından sıyrılıp öne çıkan bir “denemedir” (Özgüç, 2006:63).

3.3.2.3. *Dönersen Islık Çal* Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Tablo 7. *Dönersen Islık Çal* Filmi Afış Göstergeleri

Dönersen Islık Çal



Film afişi

Tablo 8. *Dönersen Isık Çal* Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ana karakter	Travesti	Eşcinsellik/Travestilik
Ana Karakter	Cüce	Heteroseksüellik
Giyim	Travesti	Kadınsılık (Makyaj, takılar, kadın peruğu, kadın ayakkabısı, elbise, çanta, ojeli tırnaklar)
Giyim	Cüce	Erkeksilik (Garson kıyafeti, siyah elbiseler, kravat vs. beyaz atlet, Jean)
Üslup	Travesti	Eşcinsellik (Kadın jest ve mimikler, ince ses tonu, kıvırtarak yürüme, ellerin nazık kullanımı vb.)
Üslup	Cüce	Heteroseksüellik (Erkeksi jest ve mimikler, erkeksi konuşma ve yürüme, korumacı bir yapı vb.)
Doğa	Gece	Karamsarlık, gizlenme, saklanma, toplumsal baskı, yasak işler
Doğa	Gündüz	Bulut, özlem, çocukluk, hayal, gerçekler, yaşam

3.3.2.3.1. Enigmatik Kodlar

Dönersen Isık Çal filmindeki enigmatik kodlara bakıldığında filmin ana çatışmasının adsız iki karakter arasında geçtiği görülmektedir: Beyoğlu'nun arka sokaklarında fahişelik yapan bir travesti ve yine Beyoğlu'nda barmenlik yapan bir cüce. Travesti ve Cüce. Toplumdan dışlanmış ve birbirini tanımayan bu iki "öteki", Cüce'nin Travesti'yi dayak yemekten kurtarması üzerine tanışır ve dost olurlar.

Film, ilk sahnesinde gökyüzündeki bulutlara bakarak hayaller kuran bir çocuğun konuşmasıyla başlar. Çocuğun konuşması sırasında duyulan diğer seslerden ve daha sonra çocuğun sorusundan aslında çocuğun o sırada Mustafa adındaki kendinden yaşça

büyük bir tanıdığı tarafından tacize uğramakta olduğu, fakat bunun farkına varmadığı anlaşılmaktadır. Bu sahne izleyicide Travesti'nin bu çocuk olabileceğine dair bir fikir uyandırır da filmin başka hiçbir yerinde Travesti'nin travesti oluş sebebi bir olaya bağlanmamıştır.

Jeneriğin ardından başlayan ilk sahne bir barda geçmektedir. Bu sahnede filmin ana karakterlerinden biri olan Cüce karakteri tanıtılır. Cüce bir barda barmenlik yapmaktadır. İzleyici, bardaki düzenlemelere baktığında ise Cüce'nin uzun zamandır burada çalıştığını anlamaktadır, çünkü barın zemini Cüce'nin her yere yetiştirebileceği şekilde yeni bir zemin yapılarak yükseltilmiştir.

Cüce'nin tanıtıldığı sahnenin ardından üç tane erkekten kaçmakta olan bir kadın gösterilir. Yönetmen bu sahneyi kara filmlerde kullanılan gerilim arttırıcı unsurlarla çekmiştir. Bir süre koşarak erkeklerden kaçan kadın bir çekimde durur ve yakın çekimde yüzü görünür. Erkeksi yüz hatlarına sahip olmasından dolayı bu çekim kaçan kişinin travesti olma ihtimalini izleyiciye sunmaktadır. Koşmaya devam eden kadın peşindekilerden kurtulduğunu sanarak bir apartmanın girişine sığınır ve bir sigara yakar. Aynı zamanda fonda çalmakta olan gerilimi arttırma amacıyla kullanılan müzikte yavaşça susar. Hem mizansenin tasarımından hem de işitsel öğelerin kullanımından izleyici kadının artık kurtulmuş olduğunu düşünür ve bir rahatlama hisseder, çünkü üç tane erkekten kaçan bir kadın izleyicinin bu kişiyle özdeşleşmesi için yeterlidir. Yönetmen bu çekimde tüm gerilimi yok etmişken, kadın bir anda duyduğu bir sesle başını çevirir ve kendisini kovalayan erkeklerden biriyle yüz yüze gelir. O anda çıkardığı ses, karakterin kadın değil de travesti olduğu konusunda bir ipucu daha verir. Erkeğin söylediklerinden kadının erkeklere bir şekilde kazık attığı ve bu nedenle onlardan kaçtığı anlaşılır. Erkeklerden öndeki kadına yaklaşıp öperek taciz etmeye başlar. Hemen ardından bir erkeğin saçlarının makineyle zorla kazıtıldığını görür izleyici. Erkek ruj sürmüştür ve ağlamaktadır saçları kesilirken. Kadın kılığındaki kişi ile saçları kesilen erkeğin aynı kişi olduğunu, dolayısıyla kaçan kadının aslında travesti olduğu anlar izleyici. Flashbackin ardından travesti karakter karşı koymaya başlar, ama üç kişiye karşı koyamaz. Erkeklerden bir tanesi tecavüz etmek için pantolonunun kemerini açmaya başlar. Travesti ile erkekler mücadele içerisindeyken, izleyiciye olayın gerçekleşmekte olduğu sokağa doğru yürüyen Cüce gösterilir. Olayı fark eden Cüce, sokağın köşesinden yaşananlara kısaca bir göz attıktan sonra cebinden bir düdük çıkarır ve çalar. Düdüğü duyan saldırganlar travestiyi dövmeyi bırakarak kaçır.

Erkekler uzaklaşınca Cüce saklandığı köşeden çıkarak travestiye doğru ilerler, bir yandan da travestinin arbede sırasında sokağa saçılan kıyafetlerini toplarlar. Yanına geldiğinde travestiye bayan diye seslenmesinden onun yerde yatan kişinin bir travesti olduğu henüz anlamadığını izleyici fark eder. Travesti ise Cüce'nin ona hitap şekline zarar vermeyeceğini anlar ve karşı koymaz. Gözlerini yumar ve az önceki flashbackin devamı olan geçmişe gider.

Flashbackte Travesti arkası kapalı bir kamyonette bir yere götürülür. Kapılar birkaç erkek tarafından açıldıktan sonra kamyonetteki diğer travestilerle birlikte aşağı indirilir. İssız bir yere getirilmişlerdir ve erkeklerin başındaki adamın hareketlerinden anlaşıldığı kadarıyla bir şehirde fahişelik yaparken yakalanmış ve şehirden kovulmuşlardır.

Flashbackin ardından cücenin evine geçilir. Cüce hazırladığı yemeği tepsiye koyarak koltukta uyumakta olan Travesti'nin yanına getirir. Çok kibar bir konuşmayla uyanan Travesti'yi yemek yemeye ikna eder ve Travesti'yi nasıl eve getirdiğini anlatır. Su koymaya gitmeden önce kadın sandığı Travesti'ye çok güzel olduğunu söyler ve mutfağa gitmek için uzaklaşır. O sırada Travesti Cüce'ye teşekkür eder. O zamana kadar kurtardığı kişinin sesini hiç duymamış olan Cüce aslında bu kişinin bir kadın değil de bir travesti olduğunu anlayarak olduğu yerde donakalır. Ne yapacağını bilemez halde terasa çıkar ve bir süre düşünür. Tekrar içeri girdiğindeyse Travesti'yi kafasındaki peruğu çıkarmış ayakta idrarını yaparken görür ve tüm şüpheleri bir anda kaybolur.

Tepsiyi mutfağa getiren cüce onları yıkarken Travesti gelir. Aralarında geçen konuşma sırasında Travesti'ye az önce çok güzel olduğunu söyleyen Cüce, karakterin travesti olduğunu anlayınca bir anda çok çirkinsin demeye başlar. Karşılıklı aşağılayıcı sözlerin ardından Cüce Travesti'yi evinden kovar. Travesti ise gidecek bir yeri olmadığını söyleyince sabah gitmesini kabul eder.

Takip eden sahnede Cüce terasta yalnız başına oturmakta ve rakı içmektedir. Kucağında köpeği vardır ve onunla konuşmaktadır. İzleyici söylediklerinden Cüce'nin cüce olduğu için nasıl üzgün ve yalnız olduğunu anlar. Yalnızdır, çünkü çirkindir. Bu sırada aşağıdaki sokakta bir olay olduğunu görür ve düdüğünü öttürür. Travesti ise içeride uyumaktadır ve düdük sesini duyunca ne olduğunu merak ederek terasa çıkar. Orada Cüce'yi rakı içerken görünce, zorla kendini davet ettirir. Önce Travesti'nin sorularına cevap vermeyen Cüce, zamanla çözülür ve bir sohbet başlar. Travesti, düdüğün ne olduğu öğrendiğinde ise onu kurtaranın Cüce olduğunu anlar. Travesti'nin

Cüce'yi kahramanı olarak görmesi Cüce'nin hoşuna gider ve kurtardığı kadının aslında bir travesti olduğu anladığından beri ilk defa gülümser.

Sabah olduğunda Cüce sabah sporunu yapar. Ardından özenle hazırlamış olduğu kahvaltıyı Travesti'nin kaldığı odaya götürür. Kapıyı açıp içeri girdiğinde ise Travesti'nin çoktan gitmiş olduğunu boş yatağı görünce anlar. Her ne kadar gece kovmuş da olsa, gittiğine duyduğu üzüntü yüzüne yansır. Odasına gider, saati kurar ve yatar. Gece çalıştığı için gündüzleri uyuması gerekmektedir.

Akşam olup da işe gitmek için evden çıktığında izleyici apartmanda oturan diğer insanlarla tanışır. İlk gördüğü kişi kıyafetinden fahişe olduğu anlaşılan alt komşudur. Kocasıyla birlikte yaşamaktadır, fakat söylediklerinden adamın işi olmadığı ve büyük ihtimalle karısını erkeklere pazarlayarak geçimleri sağladıkları öğrenilir. Daha alt katta ise apartmanın sahibi olan Madam ve hizmetçisi oturmaktadır.

İzleyen sahnelerde izleyici tanıştığı karakterleri iş başında görür. Önce koca, karısını bir adama pazarlar. Sonra Cüce, sıradan bir gecede barda barmenlik yapar. Barda birbirinden ilginç tipler bulunmaktadır. Bir önceki akşam da barda bulunan adam, aynı sözleri bu kez başkasında söylemektedir. Barın müdavimi olduğu ve evine sadece uyumak için gittiği anlaşılmaktadır. Doğu aksanlı iki adam, bir kadınla fotoğraf çektirir.

Sabaha karşı işten çıktıktan sonra eve dönmek üzere yola koyulan Cüce önce bir ATM'den para çeker. Yolda yine bir kadın ve birkaç erkek görüp düdüğüyle onları uzaklaştırır. Biraz daha ilerledikten sonra bu sefer kaçan bir erkek ve onu kovalayan başka bir erkek görür. Kovalayan adam, kaçanı bir yerde yakalar ve onu bıçaklamaya başlar. Cüce ne yapacağına karar veremez, düdüğü çalmak için ağzına götürür, fakat sonra vaz geçip olaya sırtını döner. Saldırgan kaçtıktan sonra, bıçaklanan adama bakar ve kusmaya başlar.

Sonraki sahnede yine evinin terasında içerken bir yandan da derin düşüncelere dalar. Köpeğiyle konuşur.

Gündüz olduğunda, izleyici Madam ve hizmetçisini yatağa oturmuş sohbet ederken görür. Cüce kirayı ödemek için gelince, Madam ondan yanına oturmasını ister. Hizmetçi çıkınca koyu bir sohbeye girerler.

Sonraki sahnede Cüce telefonda kapıcıya sipariş verir. Telefonu kapar ve müzik setinin sesini açar. Rock müzik eşliğinde bir yandan dans ederken bir yandan da işe gitmek üzere hazırlanır. Kapı çalar. Gelen alt katta oturan Fahişe'dir. İşveli bir şekilde

Cüce'den kahve ister. Cüce mutfağa gidip kahve koyar, döndüğünde ise kapıda kimseyi bulamaz. Fahişe gitmiştir. Kapıyı kapayıp içeri mutfağa geri dönerken salonda Fahişe'yi görür. Sabahlığını çıkarmış, bacak bacak üstüne atmış, davetkar tavırla Cüce'yi süzmektedir. Cüce müziğin sesini kısar. Fahişe cüceyi yanına çağırır, fakat Cüce gitmez. Fahişe, Cüce'den kendiyile birlikte olmasını ister fakat Cüce kabul etmez. Fahişe ısrar edince de, Cüce onu evinden kovar, fakat naz yaptığını düşünen Fahişe gitmez. Kapıcı gelip de kapıyı çalınca, fahişe onunla sevişemeyeceğini anlayarak bir hışımla evi terk eder.

Sonraki sahnede Cüce bara gitmiştir ve bar açılmadan önceki son hazırlıklar yapılmaktadır. Temizlik sırasında Cüce'yle diğer barmen arasındaki konuşmalardan daha önce barda oturup herkese aynı şeyleri söyleyen adamın gece intihar ettiği öğrenilir. Sabah olup da bar kapandığında herkes gider fakat cüce gazete okuyup kahvaltısını ederken Travesti bara girer. Cüce'nin çalıştığı yeri öğrenmiş ve onun yanına gelmiştir. Travesti "Küçük Adam" dediği Cüce'yle yaşadıklarından ve boyundan dolayı dalga geçer. Cüce ise kızmak bir yana onun bu dediklerini duyunca düşünür. Sonunda kadehlerini tokuştururlar. Sonra birlikte bardan çıkıp Beyoğlu'nda İstiklâl Caddesi'nde yürümeye başlarlar. Onlar yürürken etraftaki insanlar ikiliyi süzer, bazılarıysa peşlerine takılır. En sonunda tacizlere dayanamayan Travesti, Cüce'yi kucaklar ve kaçır.

Bir sonraki sahnede Cüce'nin evinin kapısı çalar. Gelen Travesti ile binadaki fahişenin kocasıdır. Terasta rakı içerler. Sohbetleri sırasında Travesti ile Adıgüzel'in çocukluk arkadaşı olduğu anlaşılır. Cüce ne zaman bir şeyler söylese Travesti onunla dalga geçer. Cüce ise bu duruma bozulur. Adıgüzel sarhoş olup da evine gittikten sonra ikisi terasta içmeye devam ederken yağmur yağmaya başlar ve Travesti, Cüce'yi yakalayıp kaldırır ve dans ederler.

İçeri girdiklerinde Travesti peruğunu kurularken Cüce de bornoz giymiştir. Cüce'yi bu halde gören Travesti, Cüce'nin cinsel organını merak eder. Cüce'nin göstermek istememesi üzerine, zorla bakmaya çalışır. Cüce kaçır, Travesti kovalar. Sonunda yakalayarak istediği şeyi yapar. Cüce ise bu duruma çok bozularak ağlamaya başlar, çünkü duyguları incinmiştir. Sahnenin ilerlemesiyle, izleyici Travesti'nin koltukta uyuyakaldığını görür. O uyurken Cüce kilitli tuttuğu bir odada gürültü yapmaktadır. Odadan çıkıp kapıyı yine kilitler. Yatak odasında giderken koltukta uyumakta olan Travesti'yi görür. İçeriden battaniye getirip üzerini örter, girmeden de

evinin anahtarını Travesti'nin çantasının üzerine bırakır. Cüce'nin uyanık olduğunu görmemesi için uyuyor numarası yapan Travesti ise, Cüce gittikten sonra anahtarı görünce ağlamaya başlar.

Daha ileriki sahnede Cüce sokakta yürürken görünür. Bir olayın seslerinin gelmesi üzerine yine düdüğünü çalar, sonra yola devam eder. Evine yaklaşmışken Adıgüzel ile Travesti'yi tramvaya binerken görür. Buna çok bozulur, çünkü Adıgüzel onun gözünde pezevenkten başka bir şey değildir. Eve gelir, evdeki işleri halleder, çöpü dışarı çıkarır. Bu sırada Travesti ile Adıgüzel gülüşerek eve geri döner. Onları gören Cüce söylenir evine girip kapısını kapar. Adıgüzel'in evinin kapısında Travesti vedalaşır ve yukarı Cüce'nin evine çıkmak ister, fakat Adıgüzel çocukluk arkadaşı olduklarını belirterek izin vermez. İkili içeri girdiğinde ise Fahişe onları beklemektedir ve söylenmeye başlar. Travesti'yi evden kovar. Adıgüzel ise ne yapacağını bilemez halde merdivende kalır.

İşten çıkan Cüce yine yürüyerek evine gider. Apartmanın önünde polisler ve ambulans vardır. Konuşmalardan Adıgüzel'in Fahişe'yi öldürdüğü anlaşılır. Travesti terastan onanları seyretmektedir. Olaylar sırasında olay yerinde olduğunu, bir süre kaybolması gerektiğini ve para ihtiyacı olduğunu söyleyerek Cüce'den para ister. Cüce bütün parasını vermesine rağmen Travesti inanmaz ve üzerini arar. Üzerinde para bulamayınca her zaman kilitli tuttuğu odaya girmek ister. Cüce engel olmak isteyince de Cüce'nin cinsel organına tekme atar. Cüce yere yığılır. Travesti ise yaptığından pişman olur ve özür dileyerek evden çıkar.

Diğer sahnede Cüce Madam'ın evindedir. Madam'ın kucağındadır ve Madam sallanan sandalyesinde onu uyutmakta bir yandan da konuşmaktadır. Eski günlerden bahsetmekte, bugün her şeyin bir oyun olduğundan, herkesin bu oyunun bir parçası olduğundan yakınmaktadır.

Ertesi gün, Cüce bir yapımcının evine gider. Yapımcı aslında insanları meşhur etmek için palavralar uyduran uçkâğıtçının tekidir. Kapıda aynı zamanda garantili boy uzatılır yazmaktadır. Cüce içeri girer. Onu gören yapımcı para istemeye geldiğini sanır. Oysa cüce para istemez, tartışırlar. Çıkmak üzereyken bir başka cüce gelir, Cüce onu uyarmak için dışarıda bekler. Diğer cüce dışarı çıktığında yaptığı tüm uyarılara aldığı karşılık ise anlatılanları ret olur.

Cüce Travesti'nin kaldığı eve gider. Burada Travesti'nin arkadaşları ile kız kardeşi ve onun oğlu da vardır. Travesti, Adıgüzel'in kendini astığını söyler, sonra da

Cüce'yi evden kovar. Taksiyle evine giden Cüce, taksi şoförünün kendine gülmesi üzerine taksinden iner. Eve giderken bir su kulesi görür ve şarkı söyleyerek ona tırmanır. Burada tüm kente bakarak haykırır. Bir meyhanede içmeye gider. Çıkışta evine yürürken üç kişi önünü keser. Cüzdanını vermek isteyince de önce döverler, sonra da onunla topla oynamış gibi oynarlar. Parasını alıp gittikten sonra baygın halde yerde yatarken bir halüsinasyon görür. Bir kadın elindeki düdüğü çalar.

Eve gider, üzerindeki kanı temizler fakat iyi değildir, kusar. İnleyerek yatağa yatar. Gün ağardığında hâlâ yatakta yatmakta ve inlemektedir. Gece olduğunda da bir değişiklik olmaz. Acı çekerken aynı zamanda geçmişe döner ve mahalledeki çocukların onunla geçtiği dalgaları hatırlar. Bu sırada Travesti eve gelir. Cüce'yi yerde yarı baygın halde sayıklarken bulur. Cüce Travesti'den onu terasa çıkarmasını ister. Cüce orda Travesti'yle vedalaşır ve ölür. Ardından ağlayan Travesti, Cüce'nin hep kilitli tuttuğu odayı açar ve oraya gördüğü karşısında şaşkına döner. İçeride onlarca top vardır.

Sabah olunca Travesti makyajını tazeler, Cüce'nin toplarını durdukları odadan çıkarıp hepsini aşağı, İstiklâl Caddesi'ne atar. Yukarıdan düşen topları gören insanlar her şeyi bırakıp top oynamaya başlar. Travesti aşağı iner. Elindeki topu havaya fırlatıp topa vurur. Kameraya doğru yürürken başındaki peruğu çıkarır ve boynundaki şalı kendine has bir hareketle omzuna atar. Film biter.

3.3.2.3.2. Yananlamsal Kodlar

Dönersen Islık Çal filmindeki yan anlamsal kodlar incelendiğinde, filmin temelde erkeklik ve trans birey kimlikleri ile öteki kavramı üzerine oluşturulan kodların hâkim olduğu görülmektedir. Bu kodların temsili için ise toplumda kabul görmüş normlar kullanılmıştır.

Cüce karakter her ne kadar yalnız başına yaşayan, bir barda barmenlik yapan, hiç arkadaşı olmayan biri olsa da kendine yeten bir karakter olarak resmedilmiştir. Travesti karakter de Cüce'ye benzer şekilde yine kendi ayakları üzerinde durabilen bir karakterdir. Sokaklarda fahişelik yapmakta ve kimseye yük olmamaktadır.

Bu iki karakterin de giyimleri üzerinden yaratılan yan anlamlara bakıldığında ise Cüce'nin kendinden beklenen toplumsal cinsiyet normlarına uyduğu gözlenmektedir. Cüce, her ne kadar cüce de olsa sonuçta bir erkektir ve her erkek gibi giyinmektedir. Dışarı çıkarken her zaman takım elbisesini giymektedir. Eve olduğu zamanlarda ise pijama ve beyaz atlet ile geleneksel Türk erkeği için yapılan tanımlamaya uygun

hareket etmektedir. Konuşması gayet düzgündür. Eğitim durumu bilinmemekle beraber, gazete okuyarak gündemi yakından takip ettiği görülecektir.

Travesti ise, erkek cinsel organına sahip olmasına rağmen kendini kadın gibi hissetmektedir ve bunu dış görünüşü ve davranışlarıyla belli etmektedir. Toplum için kesinlikle kabul edilemez konumdadır. Erkekler için yüz karasıdır ve erkeklerden çok daha değersizdir. Erkekliğini reddederek kadın gibi olmayı seçtiği için aslında toplumda ikinci sınıf muamelesi gören kadından bile aşağıdır. Butler ve Young-Bruehl'e göre eşcinsel tutkunun yasaklanması heteroseksüellik için kurucu rol oynamaktadır. Erkek egemen toplumsal normlar kadın ve kadınsılık anlamlarını inşa ederken, geylerin de 'kadınsı bir öteki' olarak tezahür etmesine sebep olmaktadır. Cinsel ilişkiler ve yönelimler, heteroseksüellik üzerinden tanımlanarak kişilerden birinin diğerine duhlüne indirgenmektedir. Yani travesti kişilik, kendine duhul edilmesine izin vermiş olarak tanımlanmaktadır (Ellis, 2011'den Akt: Gürhanel ve Arkonaç, 2013:2). Foucault'nun da belirttiği üzere, Antik Yunan'daki genç erkekler olgunlaşınca kadar, olgun erkeklerle birlikte olabilmektedir ve bu durum toplum tarafından yadırganmamıştır. Eğer bu kişi olgunluğa eriştikten sonra da bir erkekle cinsel birliktelik yaşadığı sırada edilgen konumda kalıyorsa, o zaman bu hareketi kabul edilemez bir davranış olarak görülmüştür, çünkü erkeğin gücü, kadınlara ve oğlanlara duhul edebilme yetisi üzerinden var edilmektedir (Foucault, 2007'den Akt: Gürhanel ve Arkonaç, 2013:2). Gürhanel ve Arkonaç da eşcinsel bireyler üzerine yaptıkları araştırma da kadına öykünen; bir 'erkek bedenine' yani toplumsal cinsiyetine uygun davranmayan birinin en aşağıda olduğu kabul gördüğünü ifade etmiştir. Böyle bir erkek, cinsel yönelimi ne olursa olsun kadından ve cinsiyet ameliyatıyla "kadın" olandan da aşağıda konumlandırılmıştır (2013:6-8). Filmde geçen bir sahne de bu tespiti doğrular niteliktedir. Adıgüzel, çocukluk arkadaşı Travesti'yi evine getirir, fakat pezevenkliğini yaptığı karısı, Travesti'yi kıskanır ve onu evden atar.

Adıgüzel: Ya dur çocukluk arkadaşım, can dostum o benim ya.

Fahişe: Bu mu çocukluk arkadaşın, çocukluk arkadaşı deme! Bunlar çıktı çıkmalı işler kesatlaşmaya başladı be! Defol! Defol lan evimden, defol dışarı! Çık, diyorum sana, çık almayayım ayağımın altına. Çık dışarı!

Travesti: A yeter be! Çarparım ha, cadaloz karı.

Fahişe: *Bana ne biçim konuşuyorsun lan sen! Defol diyorum sana, in aşağıya! İn aşağıya! Orospu!*

Adıgüzel'in eşi, kendi de fahişe olmasına rağmen bu gerçeği yok sayarak Travesti'ye orospu der. Burada Fahişe'nin kastettiği kendisi toplumsal normalar çerçevesine en hor görülen ve aşağılanan konumda olmasında rağmen, kendi cinsel kimliğini reddetmemekte ve bir kadın olarak erkeklerle birlikte olmaktadır. Travesti ise, kendi cinsel kimliğini reddederek, kadın kılığına girmektedir. Artık erkekliğini kaybetmiştir ve bir kadın da olmadığı için bir fahişe tarafından aşağılanacak bir konuma indirgenmiştir.

3.3.2.3.3. Eylemsel Kodlar

Filmde birçok eylemsel kod bulunmaktadır. İlk olarak Cüce'nin düdük taşıması örnek verilebilir. Düdük, filmde Cüce'nin yanından hiç ayırmadığı bir aksesuardır. Gece iş çıkışı evine giderken Beyoğlu'nun tekinsiz arka sokaklarından geçmek zorunda olan Cüce, normal boyutlardaki insanların bile darp edildiğini, soyulduğunu, hatta öldürüldüğünü bildiği için yanında düdükle gezmektedir. Düdük, özellikle 1990'lı yıllara kadar süregelen mahalle bekçiliği kurumunun sembolleşmiş unsurudur. Bekçiler kahverengi üniformalarıyla geceleri düdük öttürerek devriye gezmişler ve mahallede sakinlerinin güvende hissetmelerini sağlarken, aynı zamanda olası suçluları da düdükleriyle uyarak caydırıcı bir görev üstlenmişlerdir. Cüce de yanında bekçiler gibi düdük taşımaktadır ve ne zaman tedirgin olsa, kendini tehlikede hissetse ya da yardıma ihtiyacı olan birini görse, düdük çalmakta ve kimi zaman gideceği yolu güvenli hale getirmekte, kimi zamanda başkalarının imdadına koşmaktadır. Travesti'yi de bu şekilde kurtaran Cüce için düdük kendini güçlü hissetmesini sağlayan bir nesnedir. Cüce, Beyoğlu'nun arka sokaklarında geceleri kendini böyle korumaktadır. Fakat düdüğün simgelediği kod da erkekliktir. Ataerkil bir toplumda yaşamakta olan Cüce, güçlü erkeklerin hüküm sürdüğü bir dünyadadır ve gücün en belirgin özelliklerinden biri de cinsel anlamda aktif olmaktır. Oysa Cüce'nin Fahişe'nin kahve istemeye geldiği sahnede bu gücü kendisinde görmediği anlaşılmaktadır. Cinsel bir birliktelikte başarısız olmaktan ve karşısındakini memnun edememekten korkan Cüce Fahişe'nin seks yapma teklifini kesin bir şekilde reddeder. "Kendini başkalarının gözünde erkek kılamayan Cüce, en azından zihninde ve kendi gözünde erkek olmak, erkeklik idealini korumak istemektedir" (Eke, 2016:116). Erkek olduğunu kanıtlamasına ve erkek

hegemonyasındaki toplumda güç gösterisini kazanmasının yöntemi olarak düdük kullanmayı seçmiştir.

Filmde kullanılan bir diğer eylemsel kod Cüce'nin Travesti'yi kurtarıp eve getirdikten hazırladığı akşam yemeği ve sabahındaki kahvaltıdır. Bu iki öğün de aynı kodları taşıyorlar gibi görünse de aslında çok farklı anlamlara sahiptir. İlk hazırladığı yemek akşam yemeğidir. Cüce bu yemeği hazırlarken, Travesti'yi saldırganların elinden henüz kurtarmıştır ve kurtardığı kişinin kadın olduğunu düşünmektedir. O yüzden bu yemek bir centilmenlik göstergesi, bir kadına erkekliği kanıtlama çabası olarak görülebilir. Fakat kadın sandığı kişinin travesti olduğunu öğrenmesiyle davranışları da bir anda değişir. Cüce olmasına ve toplum tarafından çeşitli aşağılanmalara maruz kalmasına rağmen, yani toplumca ötekileştirilerek toplum dışına itilmiş olmasına rağmen, Travesti'yi ötekileştirmekten çekinmez. Çünkü hegemonya ilişkileri bağlamında ele alındığında Cüce cinsel açıdan bir erkektir ve hangi cinsiyetten olduğu belli olmayan, erkekliğin yüz karası bir insandan daha üst konumdadır. Onu aşağılayarak, çok çirkin olduğu, midesini bulandırdığını söyleyerek aslında kendi erkekliğini kanıtlama çabalarına girişmiştir. Ertesi sabah hazırladığı kahvaltı ise Travesti'yi o haliyle kabullenmiş, hatta sevmeye başlamış bir bireyin iyi niyet göstergesidir. Yalnızlık çeken Cüce'nin önceki geceki davranışları dolayısıyla bir özür dileme yöntemidir.

Cüce'nin spor yapması ve rakı içmesi ise yine erkek hegemonyasındaki toplumda kendini kabul ettirme çabalarıdır. Çünkü geleneksel toplumlarda erkekler güçlü ve atletik olmalıdır. Kadını, çocuklarını ve mülkünü, kısacası sahip olduklarını korumak zorundadır. Bunu başarabilmek içinse her zaman bir saldırıya karşı koyabilecek güçte olmalıdır. İçkilerin en sertlerinde biri olarak kabul edilen rakı da benzer şekilde Cüce'nin içinde yaşadığı toplumda erkeklik sembollerinden olarak görülmektedir. Aslan sütü olarak da adlandırılan rakı, erkekliğe geçişin sembollerinden biridir.

Cüce, Travesti'nin kadın olmadığını anladığında düşünmek için dışarı çıkar. Geri döndüğünde ise, Travesti'yi ayakta idrar yaparken görür. Buradaki gösterge ayakta idrar yapmasından ötesinde Travesti'nin hâlâ erkek cinsel organlarına sahip olmasına rağmen ki izleyici bunu cücenin evindeki tuvalet sahnesinde açıkça görebilmektedir, kendisini erkeklik organı yokmuş gibi düşünmektedir.

Filmde geçen bir sahnede Adıgüzel ile Travesti dışarıda eğlendikten sonra apartmana gelirler. Travesti yukarı, Cüce'nin evine çıkmak ister, fakat Adıgüzel çocukluk arkadaşını bırakmak istemez ve zorla misafir etmeye çalışır. Eve girdiklerinde kamera dışarıda kalır ve sadece evin içinden gelen konuşmalar kapalı kapıyı seyreden izleyiciye dinletilir. İzleyici konuşmalardan Fahişe'nin Travesti'den hoşlanmadığını, kocasını ondan kıskandığını anlar. Bunun sebeplerinden biri, Fahişe bir kadın olarak toplumun en hor görülen kesiminden olmasına rağmen, kadın cinsiyetini temsil etmektedir. Travesti ise, erkek bedeni içinde kadınsı giyim tarzı ve davranışlarıyla sapkın bir kişiliktir. Bu durum onu en değersiz görülen fahişelerden bile alt bir konuma dâhil etmektedir. Her ne kadar Adıgüzel Travesti ile sadece arkadaş olduklarını belirtse de Fahişe yerine Travesti'yi tercih ederek bir bakıma Fahişe'ye hakaret etmektedir. Ayrıca erkeğini bir kadına değil de bir Travesti'ye kaptırmış olmak, Fahişe için başka bir aşağılanma göstergesidir. Ona göre sapkın kişilik olan Travesti, kocası ile arkadaşlık ederek Fahişe'nin kadınlığını sorgulamasına sebep olmaktadır. Fahişe'nin Travesti'yi evinden kovmasının bir diğer sebebi ise, yukarıda anlatılan nedenlerle ilişkili olacak şekilde, travestiler fahişelik yapmaya başladıktan sonra kadın fahişelere daha az iş geliyor olmasıdır. Benzer şekilde, kadınlara özgü olan erkeği memnun etmek üzerine kurulu olan fahişelik kurumu, travestiler gibi sapkın kişilikler yüzünden sallantıdadır, bu da kadın fahişeleri rahatsız etmektedir.

Tüm film boyunca bazı sahnelerde Cüce'nin girip birtakım sesler çıkardığı bir oda vardır. Odada yönetmenin izleyiciye göstermediği gizli bir şeyler vardır ve izleyici bunun ne olduğunu Cüce'nin öldüğü sahneye kadar öğrenemez. Cüce öldükten sonra, üzerinde sakladığı anahtarı alan Travesti, bu adaya gidip hep kilitli olan kapıyı açar. İçeride bir sürü top vardır. Bu toplar, Cüce'nin boyunu uzatmak için alıp oynağı toplardır. Cüce boyunu uzattırmak amacıyla dolandırıcıya gittiği zaman ona söyledikleri “top al, oyna, boyun uzar” olmuştur. O da aksatmadan her gün top onamaktadır. Tek amacı boyunu uzatabilmektir. Böylelikle çevresinde ve toplumda ona karşı beslenen ‘küçük adam’ algısı yok olacak ve Cüce artık normal bir insan olacaktır. Aynı zamanda da erkekliğini kazanacaktır. Daha önceki sahnelerde görüldüğü üzere, cinsel organı, dolayısıyla da erkekliği üzerinde kompleksler oluşturmuş olan Cüce, boyunun uzamasıyla bunları aşacağını düşünmektedir. Sokakta serseriler tarafından dövüldüğü gecenin gündüzünde gittiği boy uzatıcıda söyledikleri ise artık bu amacından vaz geçtiğini gösterir. İş sahibinin ofisinde ünlü olmayı arzulayan pek çok insan varken, ona

artık boyunun uzamasını istemediğini, cüce olanın kendi olmadığı, onlar olduğunu söyler. Çünkü artık boy uzatma sevdasından vazgeçmiştir ve kendini olduğu gibi kabullenmiştir. Ne yaparsa yapsın boyu uzamayacak ve ölene dek cüce kalacaktır. Dolandırılmakta olan diğer cüceye de boşuna uğraşıp da kendini kandırmamasını, boyunun uzamayacağını söyler. Aklını uzatmalıdır, böylece fiziksel eksikliklerini entelektüel getirilerle bertaraf edecektir. Yine de Cüce film boyunca ve öncesinde toplarla oynamaktan kendini alamaz. Bu toplar aynı zamanda Cüce'nin gerçekleştiremediği hayallerinin göstergeleridir. Her biri, aslında cüce olmasaydı neler yaşayacağı konusunda izleyiciye sorular sordurur.

Filmin son sahnesinde, Travesti topları görmesinin ardından önce makyajını tazeler, ardından topların hepsini çatıdan aşağı atmaya başlar. Burada topların aşağı atılması, Cüce'nin hayallerini, dolayısıyla da bu hayallerinden zincirlerini kopararak bağımsızlığını kazanmasını simgelemektedir. Böylece “normal” insanların yaşantılarından yola çıkarak oluşturulan hayallerden kurtulur. Aşağıda, caddeden geçmekte olan insanlar bu toplarla oynamaya başlar. Bu “normal” insanlar kendi hayalleriyle oynamaya başlar. Cüce için geçerli olan durum Travesti için de geçerlidir. Toplari çatıdan aşağı atarken kendi bağımsızlığını da kazanır. Toplari aşağı attıktan sonra Beyoğlu'nda İstiklâl Caddesi'ne çıkar, aşağı attığı toplardan birine tekme atar ve caddede yürümeye başlar. Yürürken, önce peruğunu çıkarır, sonra atkısını boynuna atar ve film burada biter. Travesti peruğunu çıkararak artık gizlenmekten vaz geçip karşısındaki sosyal normlara karşı çıktığını gösterir. Atkısını boynuna atarken ki özgüveni ise, travesti kimliğinden artık çekinmediğini göstermektedir.

3.3.2.3.4. Sembolik Kodlar

Filmin iki karakteri de ötekileştirilmiş kişiler olduklarından ortak kodlara sahiptirler ve ilk bakışta ikisi arasında karşıtlıklar çok fazla bulunmamaktadır. Yine de Travesti ve Cüce arasındaki ikili karşıtlıklardan bahsetmek mümkündür. Film izleyiciye biri uzun ve kadın gibi, diğeri kısa ve erkekliği gösterme çabasında olan iki karakterin durumunu farklı karşılaştırma ve sahnelerle ortaya koymuştur. Filmde kullanılan sembolik kodlar şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 9. *Dönersen Isık Çal* Filmi Sembolik (Zıt)Kodlar

Travesti	Cüce
İnsan formunda	Müsvedde
Uzun	Kısa
Kadınsı	Erkeksi
Sığınan	Kurtaran
Laubali	Ciddi

Travesti ile cüce arasındaki ilk göze çarpan zıtlık bedensel zıtlıklardır. Cüce, cüce olmasından kaynaklanan dünyaya adaptasyon sorunları yaşamaktadır. Evi ve çalıştığı yer olan bar onun ihtiyaçlarına göre düzenlenmiştir. Evde her yere ulaşmasını sağlayan bir merdiveni var iken, çalıştığı mekânda barın zemini Cüce'nin kolay hareket edebilmesini sağlamak amacıyla yükseltilmiştir. Hayatının büyük çoğunluğunu geçirdiği bu iki mekân her ne kadar Cüce için özel olarak tasarlanmış olsa da, Cüce bu yerleri terk edip sokağa çıktığı anda korunmasız ve yabancı bir dünyaya girmektedir. Dayak yediği sahnede döven kişilerin onunla top oynar gibi oynaması bunun en çarpıcı örneğidir. Kendini korumaktan aciz olan Cüce, bu eksikliğini düdük yardımıyla gidermeye çalışmaktadır. Travesti ise, bedensel olarak herhangi bir eksikliğe sahip olmamasına rağmen Cüce'ye benzer şekilde dış dünyada korunmasızdır. Kendini kadın gibi hissediyor olmasından kaynaklanan (kadınların toplumda ikinci sınıf kadın olması dolayısıyla) kendine duyduğu güvensizlik fark edilmektedir. Filmde gözüktüğü ilk sahnede üç erkekten dayak yerken bir kadından beklenen toplumsal cinsiyet normları içinde kalarak bir erkeğin fiziksel gücüne sahip olmasına rağmen karşı koymamış ve olabilecekleri kabullenmiştir.

Filmdeki bir diğer zıtlık ise karakterlerin cinsiyetleri üzerine kuruludur. Travesti, cinsel kimliği olan kadınlıktan utanmamaktadır. Cüce ise Travesti'nin tersine cinsel yetersizliğe sahip olduğunu düşünmekte, bu sebeple de hiç kimseyle ilişkiye girmemektedir. Buna rağmen, Travesti'nin travesti olduğunu öğrendiği sahnede ondan iğrenerek çok çirkin olduğunu ve midesini bulandırdığını söyler. Cüce, tüm heteroseksüeller gibi, cinsel yetersizliklerine rağmen karşı cinse beğeni duymaktadır. Bu durum iki karakter arasındaki çatışmanın temelini oluşturmaktadır.

Tablo 10. *Dönersen Isık Çal* Filmi Sembolik (Ortak)Kodlar**Travesti ve Cüce Karakterleri**

“Öteki” olmaları

İşlerini gece yapmaları

Yalnızlık çekmeleri

Acı Çekmeleri

Para Kazanmak için gece çalışmaları

Karamsar olmaları

Hayal kurmaları

Dönersen Isık Çal filminde, zıtlık ve benzerliklerle insan olma yolunda eksikliklerden kaçan bu karakterler, bir şekilde hayata ve arzularına tutunmaya çalışmışlardır.

3.3.2.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar

Filmdeki kültürel kodlar incelendiğinde karşılaşılan en temel kod ötekileştirmedir. Filmin neredeyse tüm karakterleri ötekileştirilmiş karakterlerdir: Cüce, Travesti, Fahişe, Adıgüzel (Pezevenk), Madam. Cüce ve Travesti arasındaki yabancılaşma kodlarına bakıldığında, her ikisi de filmin başlarında diğerini ötekileştirmektedir. Kültürel olarak öteki olan travesti ve cüce olma durumları karakterlerde karşımıza çıkmaktadır

3.3.3. *Lola ve Bilidikid* Filmi Bulgular ve Yorum

3.3.3.1. Film Hakkında

Tablo 11. *Lola ve Bilidikid* Filmi Genel İçerik

Film Hakkında

Konu

The image is a movie poster for the film 'Lola und Bilidikid'. It features a man and a woman in a close, intimate pose. The man is in the foreground, looking towards the woman, who is slightly behind him. They are both shirtless. The background is dark and moody. The title 'Lola und Bilidikid' is written in large, bold, red letters across the middle. Above the title, there is a quote in German: 'Das sind die beiden Kuschelkinder: schüchtern, schüchtern, schüchtern.' Below the title, it says 'Ein Film von Kutluğ Ataman'. At the top, there is a small text: 'Förderung des Deutschen Filminstituts (DFI)'.

Film, Almanya’da yaşayan genç Murat’ın eşcinsel olduğunu keşfetmesi ve bunun sonrasında ailesi ile yaşadığı çatışmaları konu edinmektedir.

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Görüntü Yönetmeni	Oyuncular	Yıl
Kutluğ ATAMAN	Kutluğ ATAMAN	Chris SQUIRES	Gandi Mukli Erdal Yıldız Baki Davrak Hasan Ali Mete Murat Yılmaz Michael Gerber	1999

Kaynak: (<https://tr.wikipedia.org>)

3.3.3.2. Filminin Söylem Analizi

3.3.3.2.1. Açılış

Filmin eşcinsellik üzerine çekildiği ve erkeklerin birbirlerine karşı aşklarının konu edildiği, filmin afişinden anlaşılmaktadır. Ancak filmin dikkat çekici bir başka yönü de Almanya’da yaşayan bir Türk ailesi üzerinden ataerkilliğe ve doğu ile batı arasındaki kültürel çatışmaya da yer veriyor olmasıdır. Film, Türk toplumunun aşk ve

cinselliği ele alırken, heteroseksüel, otoriter ve ataerkil kalıplara bağlı kaldığını vurgulamakta, hoşgörüsüzlüğe işaret etmektedir (Okumuş, 2003:189).

Film bir pavyonda başlamaktadır. İki genç erkek bir dansözü izlemektedir. Bu esnada sahneye çıkmak üzere hazırlanan travestiler görülmektedir. “Misafir Bayan İşçiler” isimli köçek travestiler, Şehrazat (Celal Perk), Kalipso (Mesut Özdemir) ve Lola (Gandi Mukli), bir gece kulübünde kanto söyleyerek para kazanan “drag-queen” karakterlerdir. Bu karakterler, Türk eğlence kültüründe var olan orta oyunlarındaki zenne ve köçeklere göndermede bulunmaktadır.



Sahne 24. Erkek Dansözlerin Sahne Alması



Sahne 25. Sahnede ve Sahne Arkasındaki Travestiler

Sahne 24 ve 25’den de anlaşıldığı üzere bu karakterlerin travesti olduğu, kadın kıyafetleri giymeleri, ağır gece makyajı yapmaları ve konuşurken kadınsı ifadeler kullanmaları ile anlaşılmaktadır. *ICD-10’nda* (uluslararası hastalık tanı sistemi) *eşcinsellik; F66 kodu ile cinsel gelişme ve yönelimle ilgili ruhsal ve davranışsal*

bozukluklar adı altında ele alınmıştır (eşcinsellik.net). Bu açıdan bakıldığında filmdeki travestilerin davranışlarından cinsel eğilimleri kolaylıkla tespit edilebilmektedir.

Filmin devamında, travestilerin görülmesinin hemen ardından filmin erkek karakteri başka bir erkeğe doğru dansözünü taklit ederek yaklaşmaya başlamakta, bu esnada da ceketini çıkartmaktadır. Buradan da bir kadını taklit eden erkeği algılamak mümkündür. Yine aynı sahne içerisinde görülen dansözün de erkek olduğu anlaşılmaktadır. Filmin ilk beş dakikasında sahneye çıkan kadınlar (eşcinseller) erkek sesi olmasına rağmen kadın isimleri (örneğin: Şehrazat ve Lola) kullanmaktadır. Dansöz, kadın kıyafetleri giymiş, göğüslerini kadın gibi kapatmış biçimde dans etmektedir. Travestilerin “Türk Grup” olarak sahneye çağırılması da dikkat çekicidir. Filmdeki erkek ana karakterin erkeksi kıyafetler giymesi ve dışarıdan bakıldığında ilk anda eşcinsel olduğunun anlaşılmaması, ancak hareketleri ve kendi cinsine yaklaşmaya çalışması ile eşcinsel olduğu açıkça ve en baştan gösterilmektedir. Burada filmin adında geçen “Lola”nın da eşcinsel olduğu ve bir gece kulübünde sahne aldığı anlaşılmaktadır.



Sahne 26. Kadın ve Erkek Kıyafetli Erkek Travestiler

3.3.3.2.2. Diyalog Örnekleri

Filmin gösterge sahnelerinin yanı sıra bazı diyalogları da filmin akışını belirlemektedir. Filmin ana karakteri Murat'ın ilk sahnesinde, gece eve dönüşü esnasında taksici olan ağabeyi ile karşılaşması vardır. Ağabey, kardeşine neler yaptığını sormakta ve cevaplardan tatmin olmamaktadır.



Sahne 27. Murat ve Ağabeyinin Diyalog Sahnesi

İkili arasındaki ilk diyalog şu şekilde devam etmektedir:

Ağabey: *Gidip bir striptizci izleyelim... Küçük kardeşimin gerçek bir erkek olma zamanı geldi.*

Murat: *Evde daha ders çalışacağım.*

Ağabey: *A.cıklardan daha mı önemli? Böyle şeyleri artık öğrensen iyi olur. Yoksa bilmem numarası mı? (...)*

Murat: *Rahat bıraksana beni.*

Bu konuşmadan da anlaşıldığı üzere, Murat genç ve sağlıklı bir erkek olmasına karşın, kadınlara karşı ilgisizdir ve ağabeyi bu durumu terslik olarak algılamakta, onu kadınlara itmeye çalışmaktadır.

Filmde dikkat çeken bir başka unsur ise, Türklere karşı Almanların hep dışlayıcı olan tutumudur. Lola ve Bili, sokakta sakın bir yer bulup öpüşürlerken Almanlar tarafından taciz edilmekte ve küfürlü hakaretlere uğramaktadırlar. Burada, izleyici Almanların gösterdiği tepkilerin sebebinin eşcinselliğe karşı olduklarından mı, yoksa ırkçılık mı yüzünden olduğunu anlayamamaktadır. Film bu yönü ile düşünmeye sevk etmektedir.



Sahne 28. Lola ve Bill'i Taciz Eden Almanlar

Sahne 28'de görüldüğü gibi Alman gençlerin Lola ve Bill'i taciz ettikleri görülmektedir. Çift daha sonra evin yolunu tutar ve oradan ayrılır.

Sonraki sahnelerde, Lola bir sebeple Bili'ye kızgın olmasına rağmen, Bili (görüntüsü ile erkeksi), Lola'nın (kadın görüntülü ve perukludur) boynundan öpmeye başlamaktadır. Eve giden çifti yatakta ve çıplak olarak sergileyen filmde ikili arasında şu konuşma geçmektedir:

Lola: *Almanya'dayız ne yaptığımız kimseyi ilgilendirmez!*

Bili: *Benim ailemi ilgilendiriyor ama. Dostlarımla bile buluşamıyorum.*

Lola: *Git onlarla seviş o zaman. O kadar özlediysen...*

Bili: *Türkiye'ye dönsek ne dersin? Orada ameliyat olursun.*

Lola: *Ben burada iyiyim.*

Bili: *Bak, güneye gideriz. Sahilde bir bar açarız. Muhteşem bir düğün yaparız.*

Lola: *Gerçekçi ol tatlım biraz. Bunlar sadece bir düş. Bar, düğün. Kahvaltı yapacak paramız bile yok.*

Bili: *Bak yirmi sene sonra ne olacağımız belli mi? Ben iyice düşündüm. Biz evli olacağız. Biz bu Alman ibneler gibi birlikte yaşayamayız. Normal insanlar gibi*

olmalıyız. Karı koca gibi yani. Normal bir aile gibi. Evde beni bekleyen biri olmalı. Ama ufak bir problemimiz var (güler), bil bakalım ne?

Lola: Neden sen ameliyat olmuyorsun? Aile isteyen sensin.

Bili: Ben erkeğim de ondan. Sen değilsin.

Lola: Ömür boyu peruk takmaya razıyım. Ama o kadar!

3.3.3.2.3. Karakter Tavırları

Filmde geçen karakter tavırlarına bakıldığında, Bili ve Lola kendilerini normal olarak görmemekte, eşcinsel çift arasında erkeklik organı konusundan tartışma yaşanmaktadır. Karakterlerimizin gelecek kaygıları olduğu, evlenmek istedikleri ancak batıda bile bunun mümkün olmadığı, çevreleri ve aileleri tarafından yadırgandıkları için mutsuz oldukları göze çarpmaktadır. Bili, kadın ve erkek ilişkisinin olması gereken olduğunu, erkeklerin birbirleri arasındaki ilişkinin kabul edilemeyeceğini, bu sebeple bir ameliyat ile Lola'nın erkeklik organından kurtulması gerektiğini düşünmektedir. Yine eşcinsel karakterlerin konuşmalarında cinsiyet rolleri de bulunmaktadır. Bili, kadın yerine koyduğu Lola'nın evde onu beklemesini istemektedir.



Sahne 29. Bill'in Lola'yı Evlilik İçin İkna Sahnesi

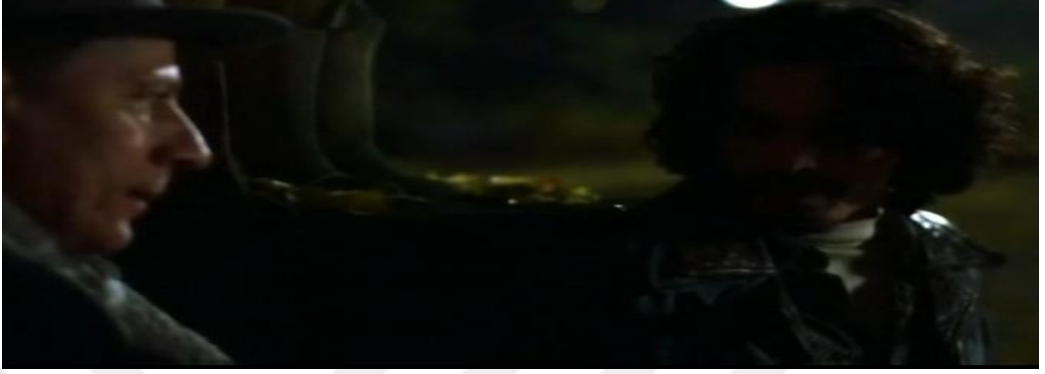
3.3.3.2.4. Karakter Analizleri

Karakterler, film boyunca farklı anlatım ve sahnelerle analiz edilmiştir. Filmde Lola, ana karakterlerden biri olan Murat'ın ağabeyi olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Lola, hakkı olan mirası soruşturmak için Murat'ın ve ağabeyin yaşadığı eve gelir ve Murat ile karşılaşır. Evden yine kovulan ve reddedilen Lola, kardeşini, ailesini ve mirasını geri kazanmaya yemin eder.



Sahne 30. Murat'ın Yıllar Sonra Eve Gelmesi ve Ailesini ve Mirası Almak İçin Yemin Ettiği Sahneler

Filmde anlatılan bir başka eşcinsel ilişki ise İskender'in bir Alman ile yaşadığı aşktır. Bu ilişkide zengin ve yaşlı Alman (Friedrich), hayatında ilk defa ilgi gördüğü için İskender'e âşıktır ve onu eşcinsel olabileceğine ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak İskender kendisiyle ilişkiye girse bile onunla duygusal ilişki yaşamayı reddederek sadece para ile cinsel birliktelik yaşamaktadır.



Sahne 31. İskender ve Friedrich'in İlişkisi

Burada Bili ve İskender'in eşcinsel erkekler için jigololuk yaptığı da ortaya çıkmaktadır. Filmdeki eşcinsellerin hiç biri mutlu değildir ve hepsi hayatını bedenlerini satarak/sergileyerek kazanmaktadır.

Filmde ilginç olan bir başka sahne ise, Lola ve Bili'ye yolda hakaret eden Almanlardan biri ile Murat'ın yaşadığı cinsel yakınlıktır. Buradan da anlaşılacağı üzere, Batı toplumlarında bile eşcinsellik gizlenmektedir. Murat ile ilişkisi olan genç, bu durumu arkadaşlarından gizlemek için büyük çaba sarf etmektedir. Bunu, Murat ile yakınlaşmak için arkadaşlarına –işemeye gidiyorum- diye yalan söylemesinden açıkça anlamak mümkündür. Yine ilişkileri esnasında Alman gençlere yakalanmaları ile eşcinsel Alman genç Murat'ın üzerine idrarını yapar ve “hadi git şimdi durumu kebabçı Türk dostlarına anlat” der. Diğeri ise çeşitli hakaretler ederek oradan uzaklaşırlar.



Sahne 32. Murat'ın Alman Gençle Yaşadığı Cinsel Yakınlaşma ve Grup Tarafından Tacize Uğraması

Lola ve Bilililik filmi, diğer eşcinsel temalı filmlerden oldukça farklıdır. Eşcinselliği konu alan filmlerde genellikle olay örgüsü bir ilişki üzerine kuruluyken *Lola ve Bilililik*'de birbiri ile ilişkisi olan bireylerin başkaları ile yaşadığı eşcinsel aşklar ve hem doğu hem batı kültürünün bu ilişkilere bakış açısı sergilenmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Lola, Murat'a kendinin kadın kılığında olduğu bir fotoğraf bulunan bir mektup ulaştırmaktadır. Yine, on yedi yaşında olmasına rağmen, Murat'ı annesinin yıkıyor olması da annenin oğlunu kız çocuk gibi yetiştirdiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.



Sahne 33. Murat'ın Ağabeyiyle İlgili Gerçeği Öğrenmesi



Sahne 34. Annesinin Murat'ı Bir Kız Gibi Yıkaması

Bu sahnelerde (Sahne 33-34) annesinden diğer ağabeyinin nerede olduğunu ve neden dışlandığını öğrenen Murat, abisi (Lola)'ne ait son eşyayı da hediye paketi yaparak onu ziyaret etmeye karar verir. Ancak yolda taksici ağabeyi ile karşılaşır ve ağabeyi onu geneleve götürmeye çalışır. Ancak Murat oradan kaçır ve Lola'nın çalıştığı kulübe gider.



Sahne 35. Ağabeyinin Murat'ı Geneleve Götürmesi ve Murat'ın Oradan Kaçması

Film boyunca erkeklerin birbirleri ile cinsel ilişkiye giriyor olmaları eşcinsel karakterleri tespit edebilme konusunda izleyiciye büyük kolaylık sağlamaktadır. Ancak dikkat çeken bir nokta, eşcinsel bireylerin bazılarının kendileri ve içinde oldukları erkek bedenleri ile oldukça barışık olduğu, kimilerinin ise kadın bedenine sahip olmak

istedikleridir. Parkta İskender ile sevişen Türk eşcinsel karakter, göğüslerini göstermekte ve –bir gün gerçek olacaklar, bir de kukum olacak- demektedir. Buna karşın Lola, Bili'ye, “çükümü aşk için kestiririm, ama o zaman âşık olduğun Lola olmam” demektedir. Kurt'un makalesinde, eşcinsel kimselerin kendilerini kadın ve erkek olarak tanımlayamadığı, her eşcinselin kendi bedeninden rahatsız olmadığı, ancak kimilerinin ise bedenlerini olmak istedikleri cinsiyete göre değiştirmek istediği (Kurt, 2013: 104) ifade edilmektedir ve Lola ve Bililikid'deki durum da aynen bu şekildedir.

Bu açıdan bakıldığında, Berlin'de yaşayan heteroseksüel veya eşcinsel Türklerin yansımaları, farklı coğrafyada ve kültürde de olsa Türk insanının içinde bulunduğu toplumsal cinsiyet kalıplarının dayatmaları içinde yer almaktadır. Kabadayı'ya göre; filmin sergilediği ataerkil yapıda, kadın gibi cinsel azınlıklar kendi bedenlerine sahip değildirler. Eril erkek gücü, cinsel azınlığın bedeninde kendi istekleri doğrultusunda kontrolünü kurmaktadır. Kültürel yapılanma içinde eril olan, kendisine güç veren fallusu ve gücünü başkasıyla paylaşmayı istememektedir. Film, kadınlar gibi cinsel azınlıkların özgürleşebilmesi için maçoğu dayalı ataerkil yapının çözülmesi gerektiğini, kurduğu alternatif homoseksüel dünya ile dile getirmektedir. Ancak bu dünya, ataerkilliğin büyük etkisinin kırılmamış olmasının etkisiyle oldukça karamsardır. Yeniden düzenlenen kültürel hegemonya, coğrafi değişikliklere rağmen her yerde Türk insanı üzerindeki egemenliğini kurmaktadır. Bu nedenle filmin anlatısı, evrenseldir (Kabadayı, 2004: 329).

Filmin sonlarına doğru Murat ve Bili tanışır. Murat'ı cinsel ilişkiye girerek para kazanmaya ikna eden Bili ile aralarında geçen konuşma, filmin vermek istediği ana mesajı kanıtlar niteliktedir:

Bili: *Lola'yı nereden tanıyorsun?*

Murat: *Erkek kardeşiyim.*

(...)

Bili: *Sevdim seni, güzel çocuksun. Kız olsan hemen evlenirdim seninle. Eşcinsel değilsin ya? Sorarlarsa her zaman inkâr et. İbnelerin hayatı hayat değil. K.çını vermediğin sürece her şey normal sayılır. Verdin mi yoksa? Bunu aklına bile getirme. Erkek erkektir. Bir delik deliktir. Nereye sokarsan sok ama kestaneyi çizdirme tamam mı?*

İki erkek arasında geçen konuşma, eşcinselliği yaşıyor olmalarına rağmen bunu ayıpladıklarının bir göstergesidir. Bili'nin tüm hayatı eşcinsellerle birlikte geçmesine ve

Lola ile düzenli bir sevgililik hayatı yaşamalarına rağmen, erkeklikten bahsetmekte ve Murat'a erkeğin asla yapmaması gerekenleri öğütlemektedir. Yine ikili arasındaki konuşmada eşcinsellerin hayatının ne kadar kötü olduğuna vurgu yapılmaktadır. Ancak buradaki en önemli konu, eşcinsellerin hayatının kötü olması üzerindeki Bili'nin zihniyetidir.

“Bili'nin Lola'ya davranışlarından, ameliyat olmasıyla ilgili sözlerinden ve Murat'a verdiği öğütlerden hareketle, filmde eşcinseller arasında da bir egemenlik ilişkisinin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz” (Okumuş, 2003: 199).

Bili gibi düşünenler yüzünden eşcinsellerin toplumda kabul görmediği, hatta eşcinseller gibi kadınların da haklarının verilmediği görülmektedir. Bili, Murat'a fikrini sormadan, “kız olsan seninle hemen evlenirdim” demektedir. Bu, filmde, kadın erkek eşitsizliğine yapılan bir gönderme olarak da kabul edilebilecektir.

Filmin sonunda Lola ile buluşmaya çalışan Murat günlerce beklemektedir ve Lola'nın intihar ettiği görülmektedir. Lola'nın ölümüyle birlikte onu erkek bir eşcinsel olarak görmeyen ve kadın organlarına sahip olması için ameliyata zorlayan Bili'nin pişmanlığı görülür.



Sahne 36. Murat'ın Ağabeyini (Lola) Araması ve İntihar Ettiğini Öğrenmesi ve Bill'in Üzüntüsü

Lola'nın intiharı İskender'i etkilemiştir. Bu durumdan ders alan İskender de Friedrich'i arayarak ona aşkını itiraf eder. Bunun üzerine Friedrich'in annesi İskender'e rüşvet vermeyi ve karşılığında oğlunu bırakmasını teklif eder. Bir sonraki sahnede annenin teklifini kabul etmeyen İskender'den özür dilediği görülür. Bu sahne sayesinde izleyiciye erkeğin erkeğe karşı duygularının saf ve içten olabileceği mesajı verilmektedir.



Sahne 37. İskender'in Friedrich'e Aşkını İtiraf Etmesi ve Annesinin Rüşvet Teklifi



Sahne 38. Friedrich'in Annesinin İskender'den Özür Dilemesi ve Barışmaları

Filmin son sahnesi de, başlangıç sahnesi gibi, gece kulübünde geçmektedir. Burada akşamki gösteri için prova yapan Lola'nın arkadaşlarının ve bir köşede uyuyan Murat ile aralarında geçen konuşma şu şekildedir:

Lola'nın eşcinsel arkadaşı: *Kafese girmezden önce, erkekler hakkında birkaç şey öğrensen iyi olur. Abin Osman, angutun tekinden Lola'nın ibne olduğunu öğrenince onu*

bi de kendi düzmüş. Seni üzmemek istemezdim koçum ama gerçeği bil. Onu düzmüş, hem de defalarca.

(Murat saldırır)



Sahne 39. Murat'ın Ağabeysiyle İlgili Gerçeği Öğrenmesi ve Lola'nın Arkadaşına Saldırması

Lola'nın eşcinsel arkadaşı: *Dinle! Benim için çok mu kolay sanıyorsun ha? Ama gerçeği bilmen lazım. Kendi iyiliğin için. Lola Osman'ın yanında kendini çok değersiz hissetmiş. Sonunda işte, ertesi gün canına tak etmiş kafasına o kırmızı peruğu geçirdiği gibi odaya girivermiş. Gençliğin aptallığı işte. Bi de hepimizin içindeki Türkan Şoray! Öyle yaparak Osman'ı utandırıp vazgeçireceğini sandı zahir. Kendisini sokakta buluvermiş. Senin anlayacağın Bili ile Osman arasında hiçbir fark yok. İkisi de aynı b.kun soyu.*

Gerçekleri öğrenen Murat ve Bili, Lola'yı öldürdüklerine inandıkları Alman gençlerin peşine düşerler. Murat'ı kovalarken sıkışan bir gencin erkeklik organını kesen Bili, diğerlerini kovalamaya başlar. Filmin en başında Murat ile ilişkiye gireceği sırada onunla alay eden Alman genci Murat Bili'den kaçırrır. Bili vurularak ölür. Murat ailesi ile yüzleşmek için evine döner. Lola'yı gerçekte ağabeyleri Osman'ın öldürdüğü ortaya çıkar ve film son bulur.



Sahne 40. Bill'in Cinayet Eylemi ve Ölümü

Filmde pek çok eşcinsel karakter görülmektedir ve her birinin ilişkisinin detayı verilmektedir. İzleyiciye erkeklerin birbirlerine karşı aşklarının gerçek olabileceği mesajı verilirken, toplum baskısından ötürü erkeksi görünmesine rağmen, eşcinsel bireyleri kendi zevkleri için kullananlara da yer verilmektedir. Osman ve Bili toplum içinde saygı duyulan ve “erkek” olarak algılanan kişilerdir. Ancak her ikisi de Lola ile cinsel ilişkiye girmişlerdir. Lola'nın eşcinselliğini bastırmaya çalışan, onu suçlayan Osman, durumundan faydalanmaya çalışmıştır. Bu tutum aslında Osman kanalıyla travesti ve eşcinsellere toplumun tutumunu göstermektedir. Kadın ve eşcinsel erkekler sadece birer seks objesi olarak görülmektedir ve tercihlerine saygı duyulmamaktadır.

Lola ve Bililikid eşcinselliğin doğuştan ya da cinsel bir seçim mi yoksa ideolojik-kültürel bir sonuç mu olduğu tartışmaları bir yana bırakıldığında var olan durum içerisinde eşcinselliğin, *"bir kimlik olarak kabul edilemez; kamusal alanda bir özne olarak var olamaz, ancak bir konu olarak işlenebilir"* nitelikte olduğunu kanıtlar nitelikte bir yapıttır (Türker, 1999'dan Akt: Okumuş, 2003:199). Filmde ailesi tarafından kabul görmeyen bir eşcinsel, evden kovulmadan önce enstest ilişkiye zorlanmış, yani eşcinsel karakterin bu “anormal” durumundan ailenin erkeği Osman bir

çıkar elde etme çabası içine girmiştir. Bunun karşılığında, eşcinsel kimliğini saklamaya gerek duymayan Lola, evden kovulmuş ve gece hayatı içinde kendine yer bulmuştur.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise, Lola gittikten sonra yapılan ikinci erkek çocuğun da eşcinsel olmasıdır. Bu durum, izleyicide eşcinsellik genetik olabilir mi düşüncesini uyandıran bir etmendir. Lola'nın eşcinselliğini gizleyen aile, aynı durum i Murat'ta da yaşanmasını diye onu korumaya çalışmıştır. Murat, eşcinsellerden uzak tutulmasına, sürekli kadınlara karşı duygusal ve cinsel olarak yönlendirilmek istenmesine karşın ergenlikte erkeklere karşı ilgisini keşfetmiştir ve eşcinselliğini yaşamaya başlamıştır. Ailenin tutumunun kişinin eşcinselliği üzerinde bir etkisi olmadığı bu sayede izleyiciye gösterilmiştir. İster sonradan “normal” olma üzerine yapılan baskı olsun, isterse de yetiştirirken “erkek gibi” yetiştirme çabası söz konusu olsun, kişinin eşcinselliği baskılanamamıştır. Burada verilmek istenen mesaj, eşcinselleri olduğu gibi kabul etmek gerektiğidir.

3.3.3.2.5. Sonuç

Sonuç olarak *Lola ve Bilidikid* filmindeki erkek eşcinsel bireyler daha önce de belirtildiği gibi giyimleri, makyajları konuşmaları kadınsı hareketlerde bulunmaları ve cinsel yönelimleriyle kolaylıkla tespit edilebilmektedir.

Filmin eşcinselliğe bakış açısı toplumun bakış açısını yansıtmaya yöneliktir. Buradan hareketle filme baktığımızda, *Lola ve Bilidikid* filminin Türk ve Batı toplumundaki kültürel farkların altını çizdiğini görmemiz mümkün olacaktır. Türk aile Almanya'da yaşamasına rağmen ataerkil yapısından sıyrılamamıştır ve eşcinselliği ‘ayıp’ olarak değerlendirmektedir. Alman gençler filmde eşcinseller ile dalga geçmektedir ancak yetişkin Almanlar ve hatta eşcinsel bireylerin aileleri bile çocuklarının cinsel tercihlerini olgunlukla karşılamaktadır ve düşmanca hareket etmemektedirler. Bu durum izleyiciye eşcinselliğe karşı iki kültürün bakış açısı ile ilgili karşılaştırma imkânı sunmaktadır. Filmde eşcinsel çocuklarına karşı katı tutum sergileyen Türk ailesi evlatlarını kaybetmekte ya da kendilerinden uzaklaştırmakta ve bunun neticesinde mutsuz olmakta; Alman aile ise çeşitli güvensizliklerden dolayı başta ilişkiyi desteklemese de sonrasında aile mutluluğu için kabul etmektedir. Filmde yönetmenin ve senaryonun Alman ailenin tutumunu destekleyici bir bakış açısıyla izleyiciye yaklaştığı söylenebilir. İzleyici eşcinsel kardeşlerine yaptığı kötü

muameleden dolayı Osman'dan nefret ettirilirken, Friedrich'in annesinin, oğlunun eşcinsel ilişkisine karşı olgun yaklaşımı izleyicinin gözünde olumlulaştırılır.

Lola ve Bilidikid filmi klasik erkek eşcinsel temsilinden uzak olduğunu söylemek mümkündür. Filmde eşcinsel olarak tespit edilen bireyler basmakalıp tiplerden ziyade birer karakter özelliği taşımaktadır. Film boyunca, arzuları, korkuları, umutları, beklentileri olan karakterler derinlemesine işlenmiştir. Filmdeki birçok erkek eşcinsel karakterlerin içinde bulundukları durumu kabullendikleri ve kendileriyle oldukça barışık oldukları gözlemlenirken Bili ve İskender gibi karakterlerin kendilerini normal olarak değerlendirdikleri görülmektedir. Bu normallik yaşadıkları eşcinsel ilişkide erkek rolünü üstlenmelerinden, ilişkide edilgen değil etken rol oynamalarından kaynaklanmaktadır.

Her ne şekilde olursa olsun hemcinsle cinsel yakınlık ya da cinsel ilişki toplumumuzca hoş karşılanmadığı için Bili'nin ve İskender'in de izleyici gözünde diğer eşcinsel karakterlerden bir farkı olmadığı iddia edilebilir. Filmdeki eşcinsel bireyler halkın düşünce biçimine uygun bir hayat yaşamaktadırlar. Para kazanmak için bedenleri satmaktadırlar ve bu durum genel yargıya da oldukça yakındır. Filmde eşcinsel bireyler arasında da güçlü bir bağ vardır ve bu durum da gerçek hayata oldukça uygundur. Filmde eşcinsel karakterler aşk ve dostluklar sergilemektedir. Aşk yaşayan çiftin erkeklik çelişkileri yaşadığına da değinilmektedir.

Örneğin Lola'nın ameliyat olması için sevgilisi tarafından baskı görüyor olması, Lola ile ilişkiye giren erkeğin kendi çevresinden eşcinselliğini saklamaya çalışması ve maço bir görüntü sergilemesi, bireyin kişisel olarak çeşitli çelişkiler yaşadığının da göstergesidir. Lola ve sevgilisi, “normal bir evlilik gibi” sözlerini sıklıkla sergilemektedirler. Gençlerin kendilerini anormal, kadın-erkek evliliklerini normal gördüğü de buradan anlaşılmaktadır. Film de kendinden önce yapılmış eşcinsellik temalı Türk filmlerine oranla erotik sahnelerin sıklıkla işlenmiş olması, eşcinselliğin temsilinin daha “açık ve rahat” biçimde sergilenmeye başlandığının bir göstergesidir.

Lola'nın öldürülmesi ile sonlanan film, eşcinselliğin mutlu son ile bitmeyeceğine vurgu yaparak Türk sinemasında hâkim olan eşcinselliğin bireye mutsuzluk getirdiği anlayışıyla örtüşmektedir.

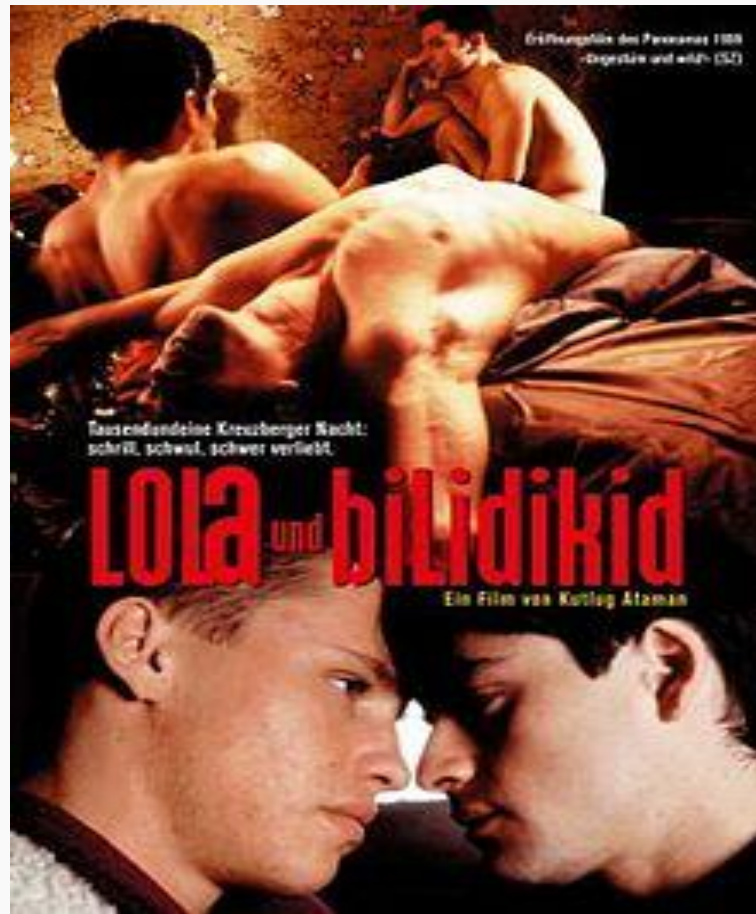
Sonuç olarak *Lola ve Bilidikid* filminde Lola, sosyalist feministlerin kadınların (ve burada cinsel azınlıkların) baskı altında oluşlarını açıklarken, egemen ataerkil düşüncenin ürettiği cinsiyetçilik kavramlarını kullanışını ele almaktadır. Film, ataerkil

yapıyı tanımlamakla birlikte, sosyalist feminizm gibi sosyal davranışların cinsel ve psikolojik özgürlükle gelişebileceğini söyleyen anarşist feminist öğelere de yer vermektedir. Bu açıdan da *Lola ve Bilidikid* filminden filmdeki eşcinsel karakterlerin klasik temsilden ve anlayıştan uzak olarak işlendiği bir film olarak bahsedilebilir.

3.3.3.3. *Lola ve Bilidikid* Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Tablo 12. *Lola ve Bilidikid* Filmi Afiş Göstergeleri

Lola ve Bilidikid



Filmin Almanca DVD ön kapağı: "Lola und bilidikid" filminin özgün sinema afişi

Film 1999 - 2000 yıllarında altı farklı film festivalinde yedi ödüle aday gösterilmiş ve altısını kazanmıştır.

Tablo 13. *Lola ve Bilidikid* Filminin Aldığı Ödüller

Yıl	Aday gösterilen çalışma	Ödül	Sonuç
1999	Altın Portakal Film Festivali	"En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü" (Inge Keller)	Kazandı
1999	Uluslararası İstanbul Film Festivali	"Hürriyet Halk Ödülü" (Kutluğ Ataman)	Kazandı
1999	Sinema Yazarları Derneği Ödülleri	"En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü" (Celal Perk)	Kazandı
1999	Torino Uluslararası Gay ve Lesbien Film Festivali	"En İyi Film Ödülü" (Kutluğ Ataman)	Kazandı
1999	Uluslararası Stockholm Film Festivali	"Bronz At"	Adaylık
2000	Ankara Uluslararası Film Festivali	"En İyi Yönetmen Ödülü" (Kutluğ Ataman)	Kazandı
2000	Ankara Uluslararası Film Festivali	"En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü" (Christopher Squires)	Kazandı

Tablo 14. *Lola ve Bilidikid* Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ana karakterler	Bilidikid Lola Murat	Eşcinsellik
Yan karakterler	İskender Friedrich Kalipso Şehrazat	Eşcinsellik/Travestilik
Yan karakterler	Osman Alman genç grup	Heteroseksüellik, homofobi
Giyim	Lola, Kalipso, Şehrazat	Travestilik/ Eşcinsellik (Renkli elbiseler, peruklar, zenne kostümleri, takı ve süs eşyaları, makyajlı görünüm vs.)
Giyim	Diğerleri	Normal iş kıyafeti ve gündelik kıyafetler, palto, kravat, vs.
Mekân	Pavyon, ev, sokaklar	Eşcinsellik, fakirlik, bayağılık, alt tabaka
Mekân	Konak, Özel mülk	Lüks, zenginlik, elitlik, üst tabaka
Üslup	Travestiler /Eşcinseller	Kadınsılık veya aynı cinse karşı cinsel yönelim, küfür, mahalle ağzı, argo, eşcinsel jargonu
Üslup	Diğerleri (heteroseksüeller)	Karşı cinse karşı cinsel yönelim, toplumca kabul görülen konuşma tavır ve davranışlar

3.3.3.3.1. Enigmatik Kodlar

Lola ve Bilidikid filmi Berlin’de yaşamakta olan Türk-Eşcinsel bireylerin hikâyesi etrafında şekillenen bir filmidir. Eşcinsel bir çift olan Lola ve Bili’ nin ilişkileri baz alınarak olaylar gelişirken aynı zamanda yan karakterlerle de hikâye örgüsü desteklenmiştir.

Film, Murat'ın ıssız bir yolda tek başına yürümesi ile başlar ve hemen ardından Lola ve arkadaşlarının sahne aldığı mekâna geçilir. Burada Lola, Şehrazad ve Kalipso sahne alırken Bili de onları izlemek için oradadır.

Bu sahnenin de ardından tekrar Murat'a geçilir ve onun hala ıssız bir ormanlık alanda yürümekte olduğu görülür. Biraz da tedirgin bir yapısı vardır ve ortamın karanlık oluşu, ara sıra çakan şimşekler bu gerginliği daha da pekiştirir. Murat yürürken çakan şimşeklerin ışığı ile karanlıkta öpüşmekte olan bir çifti görür ve oradan uzaklaşmaya çalışırken bir adama rastlar. Bu yabancı Murat'a temasta bulunur. Murat bu temastan çekinerek oradan hızlıca uzaklaşır.

Ardından tekrar Lola'nın sahne aldığı mekâna döneriz ama bu kez Bili tuvalette bir başka adamla birliktelik yaşamaktadır ve bunu para karşılığı yapmaktadır. Ama umduğunu bulamaz ve ilişki yaşadığı adamı pataklaması ile birlikte çıkan olayda Lola ve arkadaşları da Bili ile birlikte kovulur. Dışarıda yaşanan tartışmada Lola'nın arkadaşları Bili'ye kızarlar ve Lola'ya “bundan sana koca olmaz” derler. Bu sözün geçmesiyle birlikte Lola ve Bili arasındaki ilişki izleyiciye aktarılmaya başlanmıştır.

Bir sonraki sahnede ise daha önce gördüğümüz Murat karakteri yolda yürürken bir araba yanına yaklaşır ve şoför Murat'ın arabaya binmesini söyler. Murat bu adamla konuşur ama aralarındaki yakınlığın ne olduğu konusunda herhangi bir ipucu verilmezken izleyicide merak uyandıran bir şekilde Murat çok itiraz etmeden bu yabancıya arabasına biner. Çok geçmeden arabada geçen konuşmada bu iki karakterin ağabey kardeş oldukları anlaşılır. Sadece bu sahne ağabey karakterinin ne kadar baskıcı olduğuna dair ipuçları barındırmaktadır. Kardeşini bir striptiz kulübüne götürmek isteyen ağabey, kardeşinin isteksizliği karşısında oldukça sinirlenir. Onun bu tutumu yine merak uyandıran kodlar arasında yer alır.

Lola yolda yürürken birden duyduğu sesler karşısında irkilir ve hemen savunmacı, korkak bir psikolojiye bürünerek cebinden küçük bir bıçak çıkartır. Hemen ardından sevgilisi Bili ani bir şekilde ortaya çıkarak Lola'yı korkutur. Bu sırada konuşmalarından Alman olduğunu anladığımız insanlar sevgililere laf atarlar. Bili onların üstüne yürürken Lola sevgilisini durdurmaya çalışır. Bu sırada geçen diyaloglar Alman vatandaşlarla Türk ve eşcinsel olan çiftin arasında bir nefret olduğu mesajını vererek izleyicinin merakını uyandırır. Sevgililer oradan uzaklaşırken Lola'nın “domuzlar peşimi bırakmıyorlar” demesi aralarındaki husumetin daha da öncelere dayandığının sinyallerini verir.

Bu yaşananların ardından sahne yine değişir. Bu kez filmde ilk defa görünen bir karakter olan Friedrich ve Daha önce Lola'nın sahne aldığı mekânda görülen İskender dışarıdaldır. Friedrich'in ağzını silmesi, İskender'in pantolonunu çekmesi gibi göstergeler az önce oral bir birliktelik yaşadıklarına dair izleyicinin zihninde mesaj uyandırır. Karşı taraftan parasını alan İskender hiç konuşmadan oradan uzaklaşır ama giderken de yaşlı adamın arabasını görüp, arabayı incelemeye başlar. Bu sırada arkada Friedrich görünür ve İskender'e "gidelim mi?" diye sorar. İskender yine cevap vermeden arabaya biner ve oradan uzaklaşırlar.

Bir sonraki sahne ise Lola ve Bili karakterleri hakkında izleyicinin fikir sahibi olması için daha çok ipucu vermektedir. İki sevgili yaşadıkları birlikteliğin ardından yatakta çıplak bir şekilde geleceklerinden konuşmaktadırlar. Lola Almanya da olduklarını ve yaşadıklarının kimseyi ilgilendirmeyeceğinden bahseder birdenbire. Ama Bili'nin kurduğu cümleden Lola ile aynı düşünmedikleri anlaşılır. Çünkü Bili "benim ailemi ilgilendiriyor" diyerek yaşadıkları hayattan herkese kolay kolay söz edemeyeceğinin ipucunu vermiştir. Buna rağmen Lola'ya evlenmek istediğini söyler. "Bu şekilde yaşayamayız, normal insanlar gibi yaşamalıyız, karı koca gibi" diyerek ilişkileri hakkında merak uyandırmaya devam eder. Bunları anlatırken de "ufak" bir problemleri olduğunu söylerler. Bu noktada diyaloglar iki sevgili arasında bir çatışma olduğunu yansıtacak şekilde ilerler. Lola'nın birden "sen neden ameliyat olmuyorsun, aile olmak isteyen sensin?" sorusu Bili'nin evlenmek için Lola'yı cinsiyet değiştirme ameliyatı olmaya zorladığının kanıtı niteliğindedir. Bu zorlamanın nedeni ise Bili'nin kurduğu cümlede gayet açıktır. "Ben erkeğim sen değilsin de ondan." Bili evlendiklerinde artık kimsenin bu çiftte aptalca sorular sormayacaklarını söyler. Bu sözü de Bili'nin Lola ile olan eşcinsel ilişkisinden utanıp utanmadığını sorgulatır izleyiciye.

Aynı sahne de Lola'nın ailesinden kopuk olduğuna dair mesajlar da verilmektedir. Ameliyat olmak için ihtiyaç duyulan parayı nerden bulacağını soran Lola'ya sevgilisi "ağabeyinden mirasını istemedin mi hala" diye sorunca Lola aniden sinirlenerek "sen manyak mısın? Ağabeyimden hayatta para istemem" diye karşılık verir. Bu ani çıkış Lola'nın ailesiyle kopuk olduğunu, özellikle de ağabeyi ile arasında bir problemin olduğunu izleyiciye aktarırken başarılı bir şekilde bunun nedeninin merak ettirir.

Daha önceki sahnelerde gördüğümüz Friedrich bu kez Annesi ile birlikte karşımıza çıkar. Oldukça şık giyimli olan bu Anne oğul, giyim tarzlarıyla,

konuşmalarıyla, köpeklerine olan davranışlarıyla toplumun üst kesiminden olduklarını belli ederler. Annesi Friedrich'in hizmetkârlarının olmayışını, yaşadığı yerin küçüklüğünü vurgulayarak oğlunun bu halinin onu üzdüğünü belirtir ve Friedrich'in işlerinin biter bitmez yanına taşınmasını ister. Köpeğinin çok yaşlandığını ve ikisinin birbirine arkadaş olabileceklerini, birlikte yaşamaları gerektiğini tekrar vurgulayan anne oğlunun sadece “düşüneceğim” cevabı ile karşılaşır. Her halinden böyle bir şeyi istemediği belli olan Friedrich bu sahnede oldukça bıkkın gözükmektedir ve onun bu hali izleyicide anne oğul arasındaki bağ hakkında merak uyandırır.

Filmde ayrı zaman ve mekânda gördüğümüz karakterlerin yaşamları yavaş yavaş birbirleri ile kesişmeye başlar.

Lola tedirginlikle bir apartmana girer ve aynı tedirginlikle merdivenleri çıkar, bir evin kapısını çalar. Çaldığı kapının da Murat tarafından açılması evin Murat'ın ailesinin olduğunun göstergesidir. Kapı açıldığında Murat bir yabancı ile karşılaşır. Bu yabancı “Burası Osman'ın evi mi?” diye sorunca Osman ağabeyini çağırır. Osman gelene kadar olan kısa sürede Murat ve Lola'nın birbirlerine olan bakışları değişmiştir. Lola bir şeyler öğrenmek istercesine Murat'a “adın ne senin?” diye sorar. Murat da bu soru hoşuna gitmiş gibi bir tavırla adını söyler. Tam bu sırada kapıya Osman gelir ve Lola'yı görür görmez hemen kapıyı kapatır ve Murat'ı apar topar başka bir odaya götürerek kilitler. Geri dönüp Lola'ya oldukça sinirli bir şekilde “Nereden buldun bizi, ne istiyorsun?” diye sorar. Lola'nın karşılık olarak “hiç değişmemişsin aradan on beş yıl geçti hala aynı öküzsün” demesi bu ikilinin daha önceden tanıştıklarına dair bir algı yaratır izleyenin zihninde. Lola'nın bu çocuk kim diye sorması üzerine Osman “senin kardeşin değil o” der. Lola'nın “sadece mirasımı almak için geldim buraya” demesi ise bize bu karakterlerin arasındaki bağı açıklar. Osman Lola'nın abisidir. Lola, Osman'ın hayatını çaldığını düşünür ve “oradan ayrılırken benden çaldığın ailemi ve kardeşimi geri alacağım” der. Bu replik Lola'nın bu aileden abisi tarafından uzaklaştırıldığına dair bir anlam taşımaktadır.

Friedrich ve İskender cephesinde de yakınlaşmalar söz konusudur. Geceyi birlikte geçiren İskender ve Friedrich sabah olunca daha da yakınlaşırlar ve İskender Friedrich'e sorduğu sorularla onu daha yakından tanımaya çalışır. İskender'in Friedrich'e “daha önce böyle büyük bir ev görmemiştim, zenginleri gebertmek lazım” demesi bu ikilinin arasında maddi anlamda büyük farklılıklar olduğuna dair bir göndermedir.

Öte yandan Murat, Lola'ya bulaşan serserilerle aynı okuldadır. Bu gençler Türk olduğu için Murat'tan da nefret etmektedirler ve ona da sataşırlar. Ama içlerinden bir tek Rudy Murat'a kötü davranmaz. İkili tuvalette karşılaştıklarında aralarında bir çekim oluşur ve Murat tuvalet kabinindeyken Rudy Murat'ın yanına gelerek onu öpmeye başlar. Bir süre öpüştükten sonra aniden kapı açılır ve Rudy'nin serseri arkadaşları gelerek onları basar. Sanki tüm bunlar bir oyunmuş gibi Rudy'e hiçbir şey yapmadan Murat'ı çekip alarak onu korkuturlar, aşağılayıcı şeyler söyleyerek onunla alay ederler. Tüm bunlar olurken az önce onunla tuvalette şehvetle öpüşen Rudy ise Murat'ın üzerine idrarını yapmaktadır. Bu olayın ardından eve gelen Murat öncelikle ağabeyi Lola'nın ona bıraktığı mesajı görür. Daha sonra da annesiyle olan sahneye geçilir. Bu sahnede tipik bir Türk eviymişçesine Murat bir leğenin içindedir ve küçük bir çocuk gibi annesi tarafından yıkanmaktadır. Annesinin oğlunun Rudy ve arkadaşları tarafından tartaklanmasına oldukça sinirlenerek adeta feryat ederken Murat da birden annesine “öbür ağabeyim neden gitti?” diye sorar. Annesi önce duraksayıp bir cevap vermez ardından da “hangi öteki ağabeyin?” diye sorar. Bunun üzerine Murat gidip bir peruk getirir ve bunun kime ait olduğunu sorar. “Neden onun hakkında konuşurken herkes beni görünce susuyor?” deyince de annesi olayların kilit noktası olan hikâyeyi anlatmaya başlar. “Lola'nın iyi bir evlat olduğundan bahseder. Ama eşcinsel olduğunu itiraf ettiğinde Osman tarafından evden kovulduğunu” anlatır. Ağabeyi evden gidince Murat'ın babası “bir oğlan kaybettim, bir tane daha isterim” diyerek Lola'nın yerine Murat'ın dünyaya gelmesini sağlamıştır.

İlerleyen sahnelerde ağabey Osman ile Murat arasındaki çatışma devam etmektedir. Osman ısrarla Murat'ın kadınlarla ilişkiye girmesini sağlamaya çalışmaktadır. Onun bu gereksiz ısrarının nedeni yönetmen tarafından izleyiciden hala gizlenmekte ve merak uyandırmaya devam etmektedir.

Murat tüm bu olaylardan kaçarak bir akşam ağabeyinin yani Lola'nın sahne aldığı mekâna gelir ve ona bir hediye verir. Evde bulduğu ve Lola'ya ait olan peruğu verdiğinde Lola oldukça şaşırır ve kardeşiyle arasında geç de olsa bir bağ oluşmaya başlamıştır.

Aynı gece Bili, İskender ve Lola'nın arkadaşları İskender'in Friedrich'ten çaldığı araba ile dolaşip bir yere giderler ve orada Lola'ya sürpriz bir doğum günü düzenlerler. Çok mutlu olan Lola'nın mutluluğu çok uzun sürmeyecektir. Bili ile baş başa kaldıkları bir anda Bili kıskançlık duygusunun getirdiği merakla Lola'ya yeni

peruğunu kimin getirdiğini sorar. Lola ise bu soruya cevap vermeden Bili'ye kendi masallarını anlatmaya başlar. Anlattığı masalla “bu şekilde çok mutlu olduklarını, birbirlerini sevdiklerini ama Lola cinsiyet değiştirip kadın olursa ve evlenirlerse artık Bili'nin Lola'yı sevmeyeceğinin ve onu terk edeceğinin” mesajını vermektedir. Çünkü o zaman Lola Bili'nin evlendiği kadın olacaktır sadece, âşık olduğu erkek değildir artık. Bu konuşmanın ardından Lola başka hiçbir şey demeden oradan uzaklaşır.

İssız sokaklarda yürüyen Lola, Rudy ve arkadaşları ile karşılaşır ve bu serseri tayfa yine Lola'ya sataşır. Sahne Lola'nın onlardan kaçması ile sonlandırılırken aslında bir sonuca bağlanmamıştır.

Daha sonraki sahnelerde Murat'ın Lola'yı görmek için tarif ettiği yere gittiğini görürüz. İlginç bir tesadüf eseri Murat orada Lola'nın sevgilisi Bili ile tanışır ve çabuk gelişen olaylar sayesinde Bili Murat'ın eşcinsel ilişkiye girerek para kazanmasını sağlar. Murat'ın Bili'ye kendisinin Lola'nın kardeşi olduğunu söylemesi ile Bili ve Murat daha da çok yakınlaşırlar.

İskender ve Friedrich ise lüks bir lokantada buluşarak aralarındaki ilişki hakkında konuşurlar. İskender'in sert ve emredici tavırları karşısında rahatsız olan Friedrich ilişkilerinin ne ara bu noktaya geldiğini sorgular ve İskender'in kaba tavırları karşısında çevreye karşı utanç duyar.

Tüm bu yaşananlardan sonra Lola'nın cesedi su kanalında bulunur. Ölümü ile birlikte başta Bili olmak üzere herkes derin bir üzüntüye kapılır.

Lola'nın bu ani ve beklenmedik ölümü İskender'e aşkı daha fazla ertelememesi gerektiğini düşündürür ve Friedrich'e telefon açarak ondan hoşlandığını söyler.

Bir sonraki sahnede ise Friedrich'in annesiyle konuştuğunu ve İskender ile olan ilişkisinden bahsettiğini görürüz. Ama annesinin bu ilişkiye karşı tavrı bellidir. İskender'in para için Friedrich ile birlikte olduğunu düşünen anne İskender'in miraslarından pay alacağını söyler ve oğlunu bu konuda uyarır.

Bili de bir yandan Murat'ın aklına girerek, sevgilisini öldürenleri tanıdığını söyleyip Lola'nın intikamının alınması gerektiğini ifade der.

Murat bir akşam Lola'nın arkadaşlarının sahne aldığı mekâna gider ve onlardan bazı gerçekleri öğrenir. Abisi Osman'ın, geçmişte Lola'nın eşcinsel olduğunu öğrendikten sonra onunla ilişkiye girdiğini öğrenen Murat adeta çılgına döner. Önce Bili ile bir olarak Lola'nın kılığına girerek Rudy ve arkadaşlarından intikamlarını alır, ardından da evine giderek Osman ile yüzleşir. Osman'ın kendi eşcinselliği öğrenilmesin

diye Lola'yı evden kovduğunu, aileyi Osman'ın parçaladığını filmin sonunda öğrenmiş oluruz. Tüm gerçeklerin gün yüzüne çıkması ile bu zamana kadar silik bir tipteme olarak karşımıza çıkan anne karakteri Osman'a son bir tokat atarak evi terk eder Murat da arkasından gider.

Film tüm bu olaylardan sonra Lola'nın iki arkadaşının hayatın normal akışına kapılıp gittiklerini göstererek son bulur.

3.3.3.3.2. Yananlamsal Kodlar

Lola ve Bilidikid filmi eşcinsel bireylerin etrafında şekillenen, bu bireylerin hayatlarına değinen bir film olarak karşımıza çıkar. Kullanılan mekânlar, giyilen kıyafetler, çalan müzikler, çevresel etkenler tamamen bu açıdan ele alınarak işlenmiştir. Karakterleri tek tek yorumlayacak olursak Lola'nın karakterine özgü yananlamsal kodların geçmişi ile ilişkilendiğini görülmektedir.

Filmdeki erkek ana karakterin erkeksi kıyafetler giymesi ve dışarıdan bakıldığında ilk anda eşcinsel olduğunun anlaşılmaması, ancak hareketleri ve kendi cinsine yakınlaşmaya çalışması ile eşcinsel olduğu açıkça ve en baştan gösterilmektedir. Burada filmin adında geçen "Lola"nın da eşcinsel olduğu ve bir gece kulübünde sahne aldığı anlaşılmaktadır.

Köprü üzerinde Bili ile konuştukları sahnede peruğunun düşmesi ve buna sinirlenmesi, Murat ile görüşmesinde ise Murat'ın ona geçmişte kullandığı peruğu geri getirmesi ile Lola'nın buna çok şaşırması ve geçmişe dönmesi onun için peruklarının önemi hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Çünkü Murat'ın getirdiği o peruğu takarak ailesine eşcinsel olduğunu söylemiş ve hayatı o andan itibaren farklı bir boyutta şekillenmiştir.

Bili ise üzerinden çıkarmadığı siyah deri ceketini ile erkeksi tavrını ön plana çıkarmakta, Lola'nın ilişkide kadın rolünü üstlendiği için cinsiyet değiştirmesi gerektiğini düşünmekte, eşcinsel olduğu halde erkek olanın kendisi olduğunu savunmaktadır. Eğer bu dediği olmaz ise Lola'yı da kendisini de öldüreceğini söyleyerek bu konuda ne kadar kararlı olduğunu izleyiciye yansıtmaktadır.

Lola Bili'ye Almanya'da olduklarını, burada onlara kimsenin bir şey yapamayacağını söyler. Buradaki özgürlüğün getirmiş olduğu düşüncelerle ne yaptıklarının kimseyi ilgilendirmediklerini vurgularken Bili'nin tam aksine ailesinin düşüncesine önem verdiğini görürüz.

Lola Almanya’da kalmayı isterken Bili ise Türkiye’ye dönmeyi ister. Bili’ye göre onlar, buradaki Almanlar gibi yaşayamaz. Normal insanlar gibi yaşamalıdır, aile kurmalıdırlar bunun da yolu evlilikten geçer. Evlenmek için de Lola’nın ameliyatla cinsiyet değiştirip kadın olması şarttır.

Lola ise buna hiç gerek olmadığını, bu halleriyle mutlu olduklarını düşünmektedir. Ama buna bir türlü Bili’yi ikna edemez. Bili aşkının arkasında olduğunu, Lola’yı sevdiğini ama evlenmek için onun kadın olması gerektiğini kafasına yerleştirmiştir bir kere. Bu yüzden arkadaşları ile bile görüşemediğini Lola’nın ne düşüneceğinin önemsemeden pat diye söylemiştir. Çünkü Bili bazen Lola’dan utanmaktadır. Örneğin Lola’nın ailesinin evinin önünde durdukları sahnede Bili’nin bir tanıdığının gelmesi ile Lola’dan uzaklaşması, bu kişinin de Lola’yı göstererek “bunlarla çok takılma, Türklerin adını kötüye çıkarıyorlar” demesi gurbetteki Türklerin de birbirlerinden ayrıştığının bir göstergesidir. Bu kişi açık açık Lola’ya hakaret ederken, onunla birlikte olan Bili’yi koruma politikası gütmektedir. Bunun da nedeni tabi ki bu eşcinsel ilişkide Lola’nın kadın rolünü üstlenmesidir. Bu sahneden de anlaşılacağı üzere erkek olan korunurken kadın olanın ne yapacağı önemli değildir. “Gerçek anlamda kadın da olsan, eşcinsel olarak kendini kadın gibi de hissetsen senin görevin erkeğini mutlu etmektir” algısı toplumda oldukça yaygındır. Bunun Lola da farkındadır. İleride geçecek olan doğum günü sahnesinde Bili’ye eğer cinsiyet değiştirip kadın olursa yaşayacaklarını masalsı bir şekilde anlatan Lola cinsiyet değiştirince “evde oturup önlük takacağını, pasta yapacağını ve geceler boyu Bili’nin gelmesini bekleyeceğini” ön görmüştür.

Murat karakteri kırılgan ve naif yapısı ile filmin başlarında izleyiciye mesaj vermeye başlar. Evlerinde geçen bir sahnede annesi dikiş işi ile uğraşırken merakla annesini izlemektedir. Bu tarz kadınsal işlere ilgi duyduğunun mesajı daha filmin başlarında izleyiciye yansıtılmaktadır. Daha sonraki sahnelerde Murat, Bili sayesinde para karşılığı yaşadığı ilk cinsel deneyiminde adını soran partnerine Tommiks demiştir. “Partneri bu ne biçim bir isim” deyince Murat da kovboy ismi diye karşılık vermiştir. Onun bu hareketi Bili’yi gördüğü andan itibaren kendisine örnek alacağı kişi olarak seçtiğinin mesajını vermiştir. Bir önceki sahnede Bili adının Bilidikid’in kısaltması olduğundan ve adının kovboy adını çağrıştırdığından bahsetmiştir. Bu karakterin eşcinsel eğilimlerinin olduğu aslında filmin başında da gösterilmiştir. Gerek ormanlık alanda yabancı bir erkekle aralarında olan çekim olsun, gerekse Rudy ile tuvalet

kabininde olan yakınlaşmaları olsun, ileride yaşanacak olayların da sinyallerini vermektedir aslında.

Osman karakteri ise geçmişinin üzerini örtmeye çalışan bir karakter olarak kaşımıza çıkmaktadır. Bunu da geçmişteki karakterinin tam tersi bir karaktere bürünerek, kardeşine erkek olma konusunda baskılar yaparak hayata geçirir. Murat'ın saçlarını uzatmasına bile karışan Osman saçlarını erkeklerin uzatması gereken uzunlukta kesmiştir. Aynı baskıyı kardeşine de yapmaktadır. Bununla birlikte kendisi aynı zamanda Almanlara karşı da oldukça tutucudur. Kardeşi Murat ile takside giderken konuştukları sahnede “Almanlar seni dövünce kadın gibi korkacak mısın?” sorusunu sorarak, Almanların Türk vatandaşlarını döveceğine dair kesin bir inanışa sahiptir. Onun inanışına göre Almanlar sırf Alman oldukları için Türklere karşıdır ve bu iki millet arasında bir çekişme vardır.

Osman'ın bu düşüncesini destekler nitelikte yaşanan bir diğer olay ise Lola ve Bili'nin sokakta yürüdükleri zaman Rudy ve arkadaşlarının nefret söylemlerine maruz kaldıkları sahne olmuştur. Lola ve Bili'ye söyledikleri “Bağdat'a defolun pis Türkler” cümlesi Türkiye'yi de Orta Doğu'nun bir parçası olarak gördüklerini, Türkiye'nin “Bağdat gibi yerlerden farklı olmadığını” düşündükleri çarpıcı bir cümledir.

Friedrich karakteri ve annesi ise kaliteli kıyafetlerinden, yaşadıkları büyük evden anlaşılacağı üzere oldukça zengin insanlardır. Toplumun oldukça elit kesiminden olan anne kolundan hiç düşürmediği, adeta bir çanta gibi taşıdığı cins köpeği ile bütünleşmiştir. Onu adeta bir insan gibi görerek yaşlandığını ve o ölünce yalnız kalacağını düşünmektedir. Köpeğine hakaret ettiğinde ise oğlu Friedrich annesini köpeğe hakaret etmemesi konusunda uyarır.

Filmin ilk sahnelerinde Kalipso sahne adını kullanan Fikret, evinden çıkarken karşı komşusu ile karşılaştığında komşusu onu tanıyamaz. Fikret konuşmaya başlayınca “ne bu halin kadın gibi olmuşsun” diyen komşusunun sözlerinden anlarız ki Fikret bu zamana kadar eşcinsel kimliğini gizlemiş ve o apartmanda erkek gibi yaşamıştır.

Komşu: *Sen kimsin?*

Fikret: *Benim ayol, Fikret.*

Komşu: *Aa! Fikret karı gibi, bu ne kalık? Orospuya dönmüşsün bu avluda aileler var.*

Fikret: *Aman merak etme zaten bu boklu avlunuzu da ailenizi de sizi de terk ediyorum.*

Komşu: *Buraya geldiğin gün anlamıştım sende bir bozukluk olduğunu, o zamandan bizi aldatıyormuşsun meğer erkeğim diye. (Tükürerek) Allah belanı versin!*

Fikret: *aaa! Bir düşün ablacığım ne yapacaktım? Benim gibi yalnız bir kadın, azgın kocaların da hep kışımında, ben de dedim ki; kızım bu dünya erkeklerin dünyası, eğer kadınlık onurunu koruyacaksan başka yolu yok, erkeğim ayağına yatacaksın.*

Komşu: *Benim kafam bulandı ama anladım galiba.*

Fikret: *Bekâretimi düşünmek zorundaydım, sonra gururumu, onurumu, izzet-i nefsimi, itibarımı... Seni çok özleyeceğim ablacığım, yukarıda Allah var bana çok iyiydin ama kocan yok mu o daha iyiydi. Hadi hakkını helal et.*

Bu ifadeler onun alt benliğinde kendisini nasıl tamamen kadın gibi hissettiğine dair çarpıcı ipuçları vermektedir. Gurur, onur, kadınlık gururu, bekâret gibi insanlara ama özellikle kadınlara yüklenmiş toplumsal normlara kendi çapında bir eleştiri getirmiştir ve bunları benimsemiştir. Komşusunun toplum normları dışına çıkmayan bir insan olduğunu cümlelerinin altında bize aktaran Fikret komşusunun gözünde her ne kadar namussuz, pis biri gibi gözüксе de aynı evi, yatağı paylaştığı eşi de aslında Fikret kadar namussuz ve pistir. Fikret'in sözlerinden anlayacağımız gibi kadının eşi de Fikret ile birlikte olmuştur.

3.3.3.3. Eylemsel Kodlar

Lola ve Bilidikid filmi karakterlerinin çoğunun girdikleri çıkmazlarla, yaşadıkları psikolojik sorunlarla boğuşmakta oluşları filme ayrı bir derinlik katarken aynı zamanda izleyiciyi sorgulamaya da itmektedir.

Filmin ilk sahnesinde Murat'ın ona yaklaşan adamdan korkarak kaçması bize onun tecrübesizliğini hatta belki de eşcinsel kimliğini kendisine bile itiraf edemediğinin bir göstergesidir.

Osman'ın ise Murat'ın üstüne bu kadar düşmesi, onu kadın fahişelerle birlikte olmaya zorlaması geçmişte öz kardeşi ile yaşadığı eşcinsel ilişkiyi gizlemek için tamamen erkek kimliği ile davranmasından kaynaklanmaktadır.

Bili'nin ise Lola'ya cinsiyet değiştirmesi konusunda uyguladığı baskıların altında, Bili'nin kendi erkelik gurunu bir kenara bırakmaması, erkeğliğinden ödün vermemesi ve erkek olduğu halde bir erkeğe şehvet duyduğundan utanması durumu yatmaktadır. Ancak Bili'nin kafası yaşadığı bu ilişki ile daha da karmaşık bir hale bürünür. Çünkü Lola'nın ailesinin evinin önünde arkadaşı ile karşılaştığı sahnede

Lola'dan uzaklaşıp ondan utanmasının ardından Lola'nın kırılgan bakışlarına karşılık Bili Lola'ya mahcup bir şekilde bakar. Çünkü sevdiğinin arkasında duramamıştır, Lola'nın, arkadaşı tarafından ezilmesine göz yummuştur.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Lola'nın doğum gününde, Murat'ın Lola'ya eski bir peruğunu getirmesi ile başlayan Bili'nin kıskançlığı, peruğun kimin getirdiğini öğrenememesi ile devam eder ve Lola'ya hala peruğu kimin verdiğini sormaktadır. Bu soruyu bir kez daha tekrarladığında Lola, cinsiyet değiştirme ameliyatını neden istemediğine dair çarpıcı bir diyalog kurar;

Lola: Bir varmış bir yokmuş. Lola diye biri, bir de Bili diye bir adam varmış. Önceleri çok mutluymuşlar, âşıkmuşlar delice. Bili maço bir erkek olduğundan ibne gibi ibnelerin arasında yaşamaktan vazgeçmiş.

Bili: Kapa çeneni!

Lola: Lola'dan çükünü kestirmesini istemiş, kadın ol demiş. Evlenip herkes gibi normal bir hayat sürelim demiş.

Bili: (bağırarak) Kapa çeneni dedim!

Lola: (ağlayarak) Lola da aşkı için kestirmiş. Önlük takıp, her gün evi temizleyip pasta pişiriyormuş. Bir gün Bili eve gelmemiş. Lola bütün gece beklemiş. Ertesi gece de, bir gece daha. Ama bili gelmemiş. Bir roman kahramanı gibi bekler olmuş. Hem beklemiş hem nefret etmiş. Bili bir daha geri gelmemiş. Bili Lola'yı neden terk etmiş? Çünkü evlendiği kadın, âşık olduğu erkek değilmiş artık.

Bu sözlerin ardından Lola oradan sessiz bir şekilde uzaklaşır. Kurduğu bu cümleler ve sessizce oradan uzaklaşması Bili için müthiş bir gönderme olmuştur ve Lola'dan düşüncesizce, hem cinsel zevkini hem de erkeklik onurunu tatmin etmek adına istediği bu şeyin aslında Lola için çok zor bir karar olduğunu, belki de ilişkilerinin sonunu getireceğini anlamıştır.

Filmde çok az gördüğümüz Mehmet'in annesi ise evde adeta bir gölge gibidir. Çoğu şeyde söz hakkı yoktur. Eşinin ölümü ile birlikte aile reisi büyük oğlu Osman olmuştur ve onun sözünden çıkmamaktadır. Hatta küçük oğlu Mehmet'i de bu konuda uyararak "sen de ben de onun sözünden çıkmayalım oğlum" demiştir. Evine bağlı yaşamış bir kadın olarak evde ne zaman bir olay olsa Osman tarafından her zaman olayın dışında bırakılır. Çünkü o evde duran, Osman'a yemek yapan, çamaşırlarını yıkayan, evde oğullarına hizmet eden bir kadın konumundadır. Olaylar hakkında bilgi sahibi olması çok önemli değildir. Hatta Murat'ın, öğrendiklerinin ardından eve gelip

ağabeyine hesap sorma sahnesinde bile Osman annesini dışarı yollamıştır. Zavallı kadın artık kendisine yapılan bu muameleye daha fazla dayanamayarak yapmaması gerektiği halde kapıdan çocuklarını dinlemiştir ve acı gerçeği bu şekilde öğrenmiştir. Osman annesinin onları dinlediğini fark ettiğinde artık çok geçtir. Annesi her şeyi öğrenmiştir. Osman bir umutla annesinin yanına gelir ve hiç ummadığı bir şeyle karşılaşır. Annesinin geç kalmış tokadı ile. Bu sahnenin ardında zavallı kadın adeta öğrendikleri karşısında aklını kaybetmişçesine sokağa fırlar ve uzaklaşır. Murat da annesinin peşinden gider. Bu sahnenin böyle bitmesi bize ailenin bir kez daha parçalandığını aktarırken aynı zamanda da anne karakterinin, Murat'ın ve Osman'ın hayatlarının bu yeni döneminde ne yapacakları hakkında izleyicide merak uyandırarak son bulur.

3.3.3.3.4. Sembolik Kodlar

Lola ve Bilidikid filmi, aynı çevre içinde yer alan birden çok karakter ve çift arasındaki ilişkileri konu almaktadır. Bu açıdan bakıldığında filmde kullanılan sembolik kodlar şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 15. *Lola ve Bilidikid* Filmi Sembolik (Zıt) Kodlar

Filmdeki karşıt Kodlar

Doğu kültürü	Batı kültürü
Türk tavrı	Alman tavrı
Kadınsı	Erkeksi
Gerçek ad	Takma ad
Düşler	Gerçekler
Aşk	Para
Türk aile tutumu	Alman aile tutumu
Ataerkillik, Maçoluk	Homoseksüel ortam
Kadın Eşitsizliği	Erkek Eşitsizliği
Dışlanma	Kabullenme

Filme genel havası ve işlediği konusu itibarı ile bakıldığında, eşcinsel bireylerin günlük yaşamlarında kullandıkları çok basit kodları içermekle birlikte, altında bazı anlamlar yatan kodlar da içermektedir. Örneğin rengârenk, cıvıl cıvıl kadın giysileri giymiş erkekler daha ilk dakikadan bizlere eşcinsel bireyler olduklarının sinyallerini

verirken, Bili gibi Friedrich gibi karakterlerin, erkeksi kıyafetleri bizlere ilk bakışta bir ipucu vermez.

Filmde bariz bir şekilde iki ülke arasında (Türkiye-Almanya) farklılıkların aktarıldığı gibi, özelde de iki sevgili arasında farklılıklar da yansıtılmıştır. Örneğin Lola ve Bili'nin ilişkisini ele alacak olursak; Bili'nin eşcinselliğinin yanı sıra erkekliğinden de ödün vermemesi, ameliyat olması için sürekli Lola'yı zorlaması buna karşın Lola'nın böyle bir şey istememesi, kimliğini olduğu gibi kabul etmesi aralarındaki temel zıtlıktır.

Aynı zamanda iki farklı kültürden bir çift olan İskender ve Friedrich arasında da bazı zıtlıklar ön plana çıkmaktadır. Yetiştirilme tarzı, içinde büyüdükleri kültürün getirdiği özellikler iki sevgili arasında önemli farkların olmasının sebebi olarak gösterilebilir. İskender öncelikle tavırları ile izleyiciye maço bir erkek olduğunu yansıtır. Ardından eğitim seviyesinin düşük olduğu, belli bir gelişmeyi yakalayamadığı anlaşılır. Daha önce de bahsedildiği gibi Friedrich'in evinde birlikte oldukları bir sahnede İskender'in "zenginleri gebertmek lazım, daha önce bu kadar büyük bir ev görmemiştin" demesi de gelir düzeyinin düşük olduğunun mesajını vermektedir. Çoğu zaman yüksek ses tonu ile konuşması, salaş giyim tarzı ile sevgilisinin tamamen zıttı bir karakterdir çünkü Friedrich karakteri eğitim ve gelir düzeyi yüksek, nazik ve kibar bir beyefendi olarak yetiştirilmiş bir karakterdir. Daima şık ve pahalı giyinir ve lüks restoranlarda yemek yer, oldukça yüksek fiyatlı bir arabaya sahiptir. Duygularını söylemekten kaçınmaz ve bunlardan utanmaz. Evde birlikte zaman geçirdikleri sahnede İskender'e duygularından açıkça bahsederken İskender sessiz kalmayı tercih etmişti. Çünkü o duygularını bu kadar açık yüreklilikle ifade edemez. Friedrich'e bile ondan hoşlandığını yüzüne karşı değil, telefon açarak söylemiş bir karakterdir. Bu iki karakterin bir lokantada yemek yerken aralarında geçen diyaloglar iki arasında farklılığı ne bir şekilde ortaya koymaktadır. İskender sürekli bağırmakta ve Friedrich'e emir vermektedir. Friedrich de İskender'in bu tavır karşısında oldukça şaşırarak İskender'e henüz bu kadar samimi olmadıklarını söyler. Daha da agresifleşen İskender etrafa da sataşmaya başlayınca Friedrich çevreye karşı bir utanç hissetmeye başlar. Fakat o İskender gibi değildir sinirini kaba bir şekilde karşı tarafa belli edemeyecek kadar kibardır.

Friedrich'in annesi de tüm bu olan bitenin farkındadır ve oğlunun sevgilisi İskender, kadının eve gitmesi için şoförlüğünü yapmaya geldiğinde onunla oğlundan ayrılması konusunda pazarlık yapmaya çalışır. Lola'nın geride bıraktığı arkadaşları da

İskender ile birlikte gelmişlerdir. Yolda giderlerken Ute, İskender ve Lola'nın arkadaşlarının yanında oldukça iğreti durmaktadır.

Kadın, miras avcısı olarak düşündüğü İskender'i oğlundan uzak tutmak için ona oldukça pahalı olan broşunu vermeyi teklif eder. İskender ise hiç düşünmeden broşu camdan dışarı fırlatır. Bunun üzerine Ute, İskender'e oldukça gururlu olduğunu söylediğinde İskender "gurur alt tabakanın ekmegidir, gururu onlara bırak sonra bir kuruş bile vermek gerekmez." diyerek hayata bakış açısını bir nebze de olsa izleyiciye yansıtmıştır.

Ancak İskender'in bu gururlu yapısı Lola'nın arkadaşlarında yoktur. Aradan geçen süre sonra bit taksiyle tekrar aynı yerden geçerken taksiyi durdurtup İskender'in yola attığı broşu aramaya başlarlar ve sanki elleriyle koymuş gibi bulurlar. Broşu ne yapacakları konusunda yaptıkları çok kısa diyalog ikisinin de karakterleri hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar aslında.

Kalipso: *Hadi hemen alışverişe gidiyoruz!*

Şehrazad: *Hayır bu hemen bankaya yattıyor. Sallayamayacağımız günler için.*

Bu diyalog iki arkadaşın hayata karşı tutumlarını izleyiciye yansıtmakta Kalipso'nun daha hovarda ve anı düşünen bir karakter olduğunu, Şehrazad'ın ise gelecek kaygısı güttüğünü ve bu parayı gelecek için saklamaları gerektiğini yansıtır.

Kültür ve yetiştirilme tarzından kaynaklanan farklılıkların yanı sıra, aynı ailede yetiştirilmiş olmalarına rağmen kardeşler arasında da zıtlıklar yaşanabilmektedir. Örneğin Murat ve ağabeyi Osman aynı ailede yetişmiş olmalarına rağmen hayata karşı olan tutumlarında ikisi de farklı davranışlar sergiler. Murat daha barışçıl, daha sakin ve sessiz bir karakter olarak karşımıza çıkarken Osman daha nefret dolu, asabi, dediğim dedik, sert bir karakter olarak karşımıza çıkar. Geçmişte yaşadıklarını ört pas etmek için geliştirdiği savunma mekanizması, diğer kardeşi Lola'ya davrandığının aksine Murat'ı kadınlarla ilişki yaşaması konusunda zorlaması, bu tavrında gereksiz yere ısrarcı olması gibi davranışlara dayanmaktadır.

Osman da tıpkı Bili gibi eşcinsel olmayı kendi karakterine yediremez. Onun erkeksi ve maço tavırları, tipik bir Türk erkeği gibi davranışı hem bir eşcinselle ilişkiye girmiş olması hem de bağlı bulunduğu Türk toplum yapısına göre bu kişinin öz kardeşi olması, geçmişinde oldukça ağır hatalar yaptığının kanıtıdır. Üstelik bu durum onu iki kez suçlu kılar. Kardeşini evden uzaklaştırarak bunu örtbas edeceğini düşünmesi ise

aslında zamanla Osman'ın da sonunu getirmiş ve ailenin bir kez daha parçalanmasına neden olmasını sağlamıştır.

3.3.3.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar

Filmde genel olarak belli başlı ve keskin çizgilerle ayrılmış kültürel farklılıklar çok olmamakla birlikte yine de karakterlerin diyalogları arasına sıkışmış olan bazı farklılıklar ön plana çıkmaktadır.

Örneğin Lola ve Bili'nin yatak sahnesinde Bili'nin Türkiye'ye dönme teklifine Lola "Almanya'da bize kimse bir şey yapamaz" diyerek aslında Türkiye de eşcinselliğe bakış açısına dair mesaj vermektedir. Almanya'da rahat ve özgürken Türkiye'de rahat olamayacağını düşünür. Türkiye'nin toplum yapısı eşcinsel bireyleri rahatlıkla kabul eden bir toplum yapısı değildir. Buna karşın Alman toplumu ise bunu normal karşılamakta, bu bireylere herhangi bir kısıtlama koymamaktadır.

Bu iki kültürün aile yapıları arasında da farklılıklar vardır. Örneğin Murat'ın ailesi çocuklarının eşcinsel olduğunu öğrendiğinde onu evden kovarak uzun yıllar görmezken, Friedrich'in annesi bu durumu normal karşılayarak, medeni bir şekilde oğlu ile ilişkisi hakkında konuşabilmektedir.

Yine bu iki aile ele alındığında Murat'ın ailesindeki ataerkil yapı dikkat çekerken, Friedrich ve annesi için durum tam tersidir.

Murat'ın annesi eşi öldüğünde bile sığınacak, geçimini sağlayacak bir erkeğe ihtiyacı olduğu için büyük oğlu Osman'ı evin reisi olarak görür ve onun sözünden çıkamamaya imtina eder. Çünkü bu karakter eğer yalnız kalırsa hayatını tek başına devam ettirebilecek özelliklere sahip değildir. Herhangi bir iş tecrübesi ya da bir eğitimi yoktur. Almanya gibi bir yerde, kendisinin de dediği gibi hayatta kalmaya çalışmaktadır. Evinde oturup dikiş diker, evlatlarına yemek yapar, onları sanki küçük çocuklarmış gibi ilgi ile yıkayarak kendisinin mükemmel bir anne ve ev hanımı olduğunu düşünmektedir. Bu sistemin bozulmasından da oldukça korkmakta, iki oğlu arasındaki dengeyi sürekli sabit tutmak zorundadır. Zira büyük oğlu Osman da giderse herhangi bir maddi geliri olmayan anne gittikçe zor bir durumun içine düşebilir. Ayrıca oğlunun eşcinsel olduğunu açıklamasının ardından onun arkasında durmamıştır ve evden gönderilmesine göz yummuştur. Bir anne olarak buna göz yuman bu tavrı aslında o evi içinde ne kadar silik olduğunun da bir kanıtıdır.

Friedric'in annesi Ute ise kendine güvenen, eğitimli ve modern bir kadındır. Hayatını sürdürmek için herhangi bir erkeğin gücüne veya parasına ihtiyacı yoktur. Zaten hâlihazırda zengin bir kadındır. Onun tek dersi kocaman evinde tek başına yaşamak durumunda kalma korkusudur. Zira oğlu dışında birlikte uzun yıllardır yaşadığı köpeği çok yaşlanmıştır ve onun ölümü ile Ute daha da yalnızlaşacaktır. Bu yüzden de oğlunun yanında yaşamasını istemektedir. Oğlunu her hali ile kabul etmiş ancak düzgün ilişkiler kurdurmaya çalışmaktadır.

Friedrich ve İskender'in daha önceki sahnelerden bir kesit ile Türk ve Alman kültürü, insan yapısı hakkında bilgi vermek gerekirse, İskender ve Friedrich'in birlikte oldukları gecenin sabahında Friedrich çeşitli haplar almaktadır. İskender'in "bunları her gün kullanıyor musun?" sorusuna "günde üç defa" diye yanıt veren Friedrich "sen de kullanıyor musun?" diye İskender'e sorar. İskender "İlaç falan kullanmam ben. Bende Türk kanı var, virüs benden korksun" diyerek hem sosyokültürel yapısını hem de "tipik Türk erkeği olma" durumunu başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Friedrich ise bunun "saçmalık" olduğunu söylediğinde sinirlenen İskender sanki hiç haksız olamazmış gibi Friedrich'e bağırarak "haklı olduğumu söyle" der. Friedrich bunda ısrar edince de İskender onun üstüne çıkarak, sevgilisini gıdıklayarak haklı olduğunu söyletmeye çalışır. Her ne kadar gıdıklamak gibi yumuşak bir eylemle bunu gerçekleştirse de bunun altında, psikolojik olarak "kendini dinlettirme" ve "söz sahibi olma" duygusu yatmaktadır.

Film bu tarz cümle ve kelimelerin arasına sıkışmış kodlarla hem toplumsal olarak hem de bireysel olarak çeşitli kültürel farklılıkları yansıtmayı başarmıştır.

3.3.4. Teslimiyet Filmi Bulgular ve Yorum

3.3.4.1. Film Hakkında

Tablo 16. *Teslimiyet* Filmi Genel İçerik

Film Hakkında

Konu



Teslimiyet, başrollerinde dört travestinin rol aldığı bir grup travestinin hayatla mücadelesinden yola çıkarak travestilerin yaşamlarını anlatan filmidir.

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Görüntü Yönetmeni	Oyuncular	Yıl
Emre YALGIN	Emre YALGIN ve Zeynep ÖZCAN	Seçkin SAVAŞ	Kanbolat Görkem Arslan Didem Soylu Seyhan Arman Buse Kılıçkaya Ayta Sözeri	2010

Kaynak: (<https://tr.wikipedia.org>)

3.3.4.2. Filminin Söylem Analizi

3.3.4.2.1. Açılış

Teslimiyet filmi, İstanbul'un hareketli ve lüks sokakları, zengin muhitlerinden ziyade şehir kalabalığından uzakta, gelir seviyesi düşük mekânların olduğu İstanbul'un arka sokaklarından bir sahne ile başlamaktadır.



Sahne 41. İstanbul'un Arka Sokaklarından Bir Sahne

Teslimiyet filmi gerçek hayatta transların pek çok şeyden ödün veren, vazgeçen ve teslim olan bireyler olduğunu vurgulama amacını taşımaktadır (Tapan, 2010). Filmde rol alan dört ana karakterin tamamı transseksüel oyuncularlardır. Film oyuncularını ile yapılan röportajda, mesaj verme kaygılarının olmadığı, çünkü Türkiye'nin henüz buna hazır olmadığı belirtilmiştir. Ancak insanların biraz daha bilinçli olması için bu filmin önemli olduğunu vurgulayan film oyuncularından Seyhan Arman, insanların travestilerin ne hissettiğini anlamaları için çabalarının olduğunu belirtmektedir (Gence, 2010).

Film, İstanbul'un arka sokaklarında yaşayan dört transseksüelin evinde başlamaktadır. Aynı mahallede ev görmeye gelen genç bir çiftin (Gökhan ve Buket) arasında mahallenin "normal" olmadığı konusunda tartışma çıkar ve kadın adamı terk eder.



Sahne 42. Gökhan ve Buket'in Mahalle Yüzünden Tartışması ve Ayrılımları

Adam arkadaşı ile dertleşirken, arkadaşı, “kız haklı, ne yapsın orda, canına mı kastetsin? Hırlısı var, hırsızı var, hapçısı var, travestisi var...” demektedir. Bu diyalog bir muhitin “kötü” olması için gereken unsurlar içinde transseksüel bireylerin de olduğunu gösterir niteliktedir. Bunun üzerine genç adam tuttuğu eve yalnız dönmek zorunda kalır.

3.3.4.2.2. Karakter Tavrıları

Filmde yer alan transseksüel bireyler, hayatlarına devam edebilmek adına seks işçiliği yapmaktadırlar. Filmdeki transseksüel kişileri seçmek kesinlikle zor değildir. Her biri erkeksi ses tonlarına ve bedensel yapıları sahip olmalarına rağmen kadın kıyafetleri giymekte ve kadınsı hareketler sergilemektedirler.



Sahne 43. Travestilerin Aile Özlemi ve Günlük Yaşam Hali

Transseksüelite bireyin fiziksel kimliğini sürekli değiştirme çabası göstermek anlamına gelmektedir (Sungur ve Yalnız, 1999:51) ve filmdeki bireyler de aynen bu şekilde hareket etmektedirler.

3.3.4.2.3. Karakter Analizleri

Filmin karakter analizlerine bakıldığında, travestilerden Sanem, en genç olanlarıdır ve Gökhan’ı gördüğü andan itibaren onu düşünmeye başlamıştır. Sürekli onu izlemekte ve hakkında bilgi edinmek istemektedir. Ancak kendisinin transseksüel olmasından dolayı da bu aşkın imkânsız olduğu düşüncesindedir. Sürekli olarak mahallede Gökhan’la karşılaşmaya başlarlar.



Sahne 44. Gökhan ve Sanem’in Duygu Dünyalarını Gösteren Sahneler

Daha sonraki sahnelerde Gökhan’a çeşitli küçük yardımlar yapan Sanem hiç konuşmaz ve Gökhan bunun nedenini merak etmeye başlar. Bir gece Gökhan Sanem’i “müşteri beklerken” görür ve yanına konuşmaya gider. Ancak bütün travestiler fuhuş operasyonu yapan polis tarafından yakalanırlar ve Sanem gözaltına alınır. Evden diğer travestileri çıkaran polis, bir tanesinin merdivenden düştüğünü belirtir ancak komiser “bu kaçınıcı lan, kimi kandırıyorsunuz, basbaya dövmüşsünüz” der. Dayak yiyen travesti sivil araca alınır ve merkeze götürülmeden, sessiz bir sokakta arabadan atılır. Burada, polisin de travestilere nasıl davrandığına dair bir ipucu verilmektedir.



Sahne 45. Travestilere Yapılan Baskın ve Travestilerin Şiddet Gördükleri Sahneler

Bir sonraki sahnede, dayak yiyen travesti (Ayhan) hastaneye kaldırılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayat (travestilerden biri) ve Ayhan'ı arayan annesi, hastanenin bekleme odasındadırlar. Anne, Ayhan'ı alıp Almanya'ya götürmek istemektedir. Annesi ile cinsiyet değiştirdikten sonra ilk defa karşılaşan Ayhan, onun bu halinin kabul edilmeyeceği endişesini taşımaktadır. Ancak anne ve oğul/kız arasındaki konuşma görülmemekte ve hemen arkasındaki sahnede Ayhan Hayat'a sarılmış ağlarken izlenmektedir. Ayhan artık seks işçisi olarak yaşadığı hayatına veda etmekte ve annesi ile beraber gitmektedir.



Sahne 46. Ayhan'ın Hastaneden Çıkması ve Annesiyle Yeni Bir Hayata Başlaması

Filmin önemli kırılma noktalarından bir de Hayat ile sürekli görüşen bir adamın evde eğlenirken Sanem'e asılması ve onu mutfakta sıkıştırmasının ardından Hayat'ın Sanem'i dövmesi ve evden kovmasıdır. Sanem doğruca Gökhan'a gider ve ona sarılarak ağlamaya başlar.

Sanem ve ev arkadaşı 4. Travesti (Mavi) gece bir araya gelirler ve aralarında şu konuşma geçer:

Mavi: Zordur lan bu gacıyla hayat. Beraber büyüydük. Küçük yerdeyiz, ibneyiz, topuz. Bilmiyorum. Bir gün babam tuttu beni kolumdan, bodruma zincirledi. Dayak, dayak.. Dedi ki buradan çıkmak istiyosan evlenicen. Buldular saf bi kız. Dünyadan haberi yoktu. Mert (Hayat) orospusu da yine kayıplara karışmış. Evlendik. Bi de üstüne çocuk. Bir gün çıktı geldi bizimki. Karşımda görünce gözlerime inanamadım. Böyle üstünde beyaz bi elbise.. saçları rüzgarda uçuşuyo.. sanırsın melek. Seni almaya geldim diyo. Mutlu olucaz diyo. Aklım gitti. Ulan dedim kendi kendime, mutlu musun? Sen mi

seçtin bu hayatı? Bu kadını, bu çocuğu.. hadi git ne duruyosun? Bak kaçarı yok. Sonra.. sonrası buradayız işte. Ee, bizi bırak da, anlat bakalım nolcak senin bu raço (Gökhan'dan bahsetmektedir)? Biz de salak değiliz ya?

Sanem: *Bilmiyorum. Yok bişey.*

Mavi: *Madem bilmiyosun, yeter artık bu kadar dedikodu. Yollan bakalım aşşa (müşteri bulmaya). Kalk kız!*

Transseksüellerin aile ve toplum baskısı ile “erkek gibi” davranmaya zorlandığı mesajını veren bu konuşmadan, kendi bedeni içinde mutlu olmayan bireylerin kurdukları ailelerin de sağlıklı olmayacağı sonucuna varmak mümkündür. Mavi, karısı ve çocuğunu terk etmiş, travesti bir fahişe olmayı ve diğer travesti ile aşkını yaşamayı tercih etmiştir. Ancak her iki kadının da (Hayat ve Mavi) bir taraftan bir erkek aşkı çektikleri de görülmektedir.

Sonraki sahnede Gökhan evlerinin kapılarının önünde Sanem'i beklemeye koyulur. Mavi, onun müşterisi olduğunu, Gökhan'ın beklemesi gerektiğini belirtir. Odasının kapısında Sanem'i beklemeye başlayan Gökhan müşteri çıktıktan sonra içeri girmek ister ama Sanem izin vermez. Ertesi sabah Gökhan kapısında bir zarf bulur. Zarf Sanem'dendir. Aynı sabah evde yalnız olan Sanem'e Hayat'ın daha önce kendisini taciz eden erkek arkadaşı saldırır. Eve zorla giren adam Sanem'e tecavüz eder ve Sanem adamı öldürür. Evde şokta olan Sanem'i bulan Mavi, hemen Sanem'e kaçmasını söyler. Sanem Gökhan'a gider.



Sahne 47. Senem'in Tecavüze Uğraması ve Cinayet Sahneleri

Olaylardan bir gün sonra, Buket internette haberleri karıştırırken, “üç travesti dehşet saçtı” başlıklı haberi görür. Haberde travestilerin evlerine aldıkları erkeği bıçakladıkları yazmaktadır. Burada, basın da transseksüellere karşı tavrının nasıl olduğuna dikkat çekilmektedir. Gerçekte, eve zorla girme ve tecavüz söz konusuysen, travestiler “eve erkek alıp sonra onu öldürmekle” suçlanmaktadır. Buket derhal

Gökhan'ı arar. Ancak Sanem'in yanındaki Gökhan telefona cevap vermez. İşe giden Gökhan, Sanem'i evde bırakır. Buket Gökhan'a ulaşamayınca eve gelmeye karar verir ve Sanem'le karşılaşırlar. Gökhan'ın evde olmadığını, gitmesi gerektiğini söyleyen Sanem'e Buket'in tavrı oldukça sert olur ve onu bir ucube olmakla suçlar. İkili arasında tartışma yaşanır ve Sanem, Buket'i kovar.

3.3.4.2.4. Diyalog Örnekleri

Filmin akışı içinde çeşitli diyaloglar yaşanmıştır. Akşam eve gelen Gökhan bir makas almıştır. Nedenini soran Sanem'e saçlarını keseceklerini söyler.

Gökhan: *Buket de burada olduğunu öğrendikten sonra burada kalamayız. Gitmemiz lazım.*

Sanem: *Peruk filan alsaydın bari. Neden saçlarımı kesiyoruz?*

Gökhan: *Bunları da giymen lazım (erkek kıyafetleri verir).*

Sanem: *Hayır. Ne bunları giyerim ne saçlarımı keserim. Ben buyum işte.*

Gökhan: *Bak, senden başka bişey olmanı istemiyorum. Sadece kısa bi sürelğine.. Bu durumu atlatana kadar kılık değiştirmeni istiyorum.*

Sanem: *Her sıkıştığımızda beni oyuncak gibi değiştirmeye kalkamazsın.*

Gökhan: *Ben seni değiştirmeye çalışmıyorum.*

Sanem: *Ya napmaya çalışıyorsun? Ne istiyosun o zaman? Ya beni beğenmezsen? Beni yine de beğeneceğine söz ver. Beğenecek misin?*

Gökhan: *Söz.*

Sanem: *Tamam.*

Bu konuşmanın üzerine Sanem'in saçlarını keserler. Konuşmadan anlaşıldığı üzere, Gökhan Sanem'in travesti görünümünden rahatsızdır ve onu topluma kabul ettiremeyeceğini düşünür. Bu nedenle onun ruhen ne hissettiğine değil, nasıl görünmesi gerektiği konusuna odaklanmıştır. Saçları kesilen Sanem durumu sessizce kabullenir ancak bir taraftan da ağlamaya başlar.



Sahne 48. Senem'in Değişimi Sahneleri

Gökhan ve Sanem evi terk edip Gökhan'ın bir arkadaşının evine giderler. Bu esnada Gökhan Sanem'e erkek gibi davranmasını istediğini söyler. Sanem, Gökhan'ın ondan utandığını kavramıştır:

Sanem: *Demek tüm bu saçmalık benden utandığın içindi.*

Gökhan: *Senden utanmıyorum. Sadece..*

Sanem: *Evet, sadece? Saçını kes, bu paçavraları giy, erkek gibi davran.. Ya sonra ne isticeksin benden? Seni becermemi mi?*

Gökhan: *Yeter be uzatma!*

Sanem: *Noldu? Utandın mı? Hoşuna gitmedi mi?*

Gökhan: *Uzatma artık.*

İkili Gökhan'ın arkadaşı Çağlar'ın evine giderler. Eve gelen Çağlar Sanem'i görür. Onunla tanışırken Gökhan araya girer ve Çağlar'ı konuşmak üzere başka bir odaya götürür:

Gökhan: *Açıklamaya fırsat olmadı.*

Çağlar: *Açıklama abi. Baştan başla. Bu (içeriye işaret eder) ibne mi? Ya sen delirdin mi? Bak Gökhan, bi kez olsun kulağını aç ve beni iyi dinle. Ben evimde ne idüğü belirsiz bi ibne istemiyorum. Kalacaksan sen kal, ama bu herifi derhal al götür buradan.*

Gökhan: *Sessiz ol duyacak.*

Çağlar: *Duyarsa duysun ya. Ya gece uyurken gırtlığımızı keserse? (...) Gökhan, sakın bana bununla yattığını söyleme. (Gökhan susar ve kafasını eğer) Çok iğrençsin oğlum.*

Gökhan: *Abi yatmadım (ki önceki sahnelerde yatmıştır). Sadece yardımına ihtiyacımız var.*

Çağlar: *Yardım falan yok. Bi bak şuna. Her türlü hastalık vardır bunda. Kesin AIDS'li falandır.*

Bu konuşmanın üzerine Sanem ve Gökhan evden çıkarlar. Bir çorbacıda, Sanem'e tecavüz eden adamın bir arkadaşına rastlarlar. Daha önce travestilerden Mavi ile birliktelik yaşayan bu adam Sanem'i tanımaya çalışır ama çıkaramaz. Ortamdan uzaklaşan Sanem ve Gökhan'ın arkasından adam ve arkadaşı arasında şu konuşma geçer:

Ölen adamın arkadaşı: *Çıkaramadım. Zaten hemen kalkıp gittiler.*

Diğer adam: *Süleyman abinin ne işi var travestilerle anlamıyorum ki.*

Ölen adamın arkadaşı: *Oğlum, adam zil zurna sarhoşmuş. Bunlar da yolda görmüşler, çevirmişler bunu. Bu da gerçek kadın zannetmiş takılmış peşlerine. Yoksa erkek adamın ne işi olur travestiyle?*

Süleyman'ın arkadaşı, travestiler ile kendisi beraber olmasına rağmen bunu "erkek adam"a yakıştıramamaktadır. Ayrıca Süleyman'ın Sanem'e saldırması gündüz olmuştur. Süleyman'ın kendisi zorla eve girmiştir ve sarhoş olduğuna dair bir işaret de görülmemiştir. Ancak toplumun travestilere karşı tutumu, her zaman onları suçlu çıkarmaya yöneliktir ve bu diyalogda bu durum açıkça görülmektedir.

Sokakta kalan ve gidecek bir yer bulamayan Sanem ve Gökhan arasında bir tartışma başlar:

Gökhan: *Çağlar'ın evinde adam gibi dursaydın şu anda orda oturuyorduk.*

Sanem: *Adam gibi falan duramam ben. Sen ne dediğinin farkında değilsin.*

Gökhan: *Doğru konuş.*

Sanem: *Ben kadın olmak için ailemi, okulumu, tüm yaşantımı terk ettim. Şimdi işler biraz zorlaştı diye ne olduğumu inkâr mı edicem?*

Gökhan: *Bu kadar şey yapmışsın bunu mu yapamadın? Sonuçta erkek değil misin?*

Sanem: *Sen beni hiç anlamıyorsun.*

Bu tartışmanın üzerine, Sanem, bankta uyuyakalan Gökhan'ın yanında eşyalarını alır ve tuvalete gitmek üzere kalkar. Tam erkek ve kadın tuvaletinin önünde üç beş saniye duraksar. Sanki ne tam erkeğim ne de tam kadın der gibi düşünceye dalar. Ardından da kararını verir ve kadınlar tuvaletine gider. Elbisesini giyip makyaj yapar. Yeniden kadın kıyafetlerini giyen Sanem, Gökhan'ı sessizce terk eder ve film bu şekilde biter.



Sahne 49. Sanem'in Veda Sahneleri

3.3.4.2.5. Final

Festivallerde gösterilen ve ana karakterlerin transseksüeller tarafından canlandırıldığı filmin asıl amacı eşcinsel oldukları için cinsiyet değiştiren erkeklere toplum tarafından nasıl önyargılı biçimde yaklaşıldığını göstermektir. Eşcinseller, kendi istekleri dışında seçimler yapmaya zorlanmaktadırlar. Filmde rol alan eşcinseller sürekli olarak mutlu olma hayali kurmakta ve bir gün fuhuş yapmayı bırakma isteği ile hayata tutunmaktadırlar. Ancak onlarla birlikte olan erkekler bile, toplum içinde onlarla ilişkilerini inkâr etmekte ve onlarla görüşmelerini kendilerine yakıştıramamaktadır. Transseksüel bireyler ile cinsel ya da duygusal ilişki içine giren insanların bile bunu farklı gösterme çabasına vurgu yapan film, eşcinsel kişilere fuhuş dışında başka bir yaşam hakkı tanınmadığını göstermektedir. Filmin en başında ailesi tarafından geri kabul edilen karakter, eşcinsellerin hayata tutunabilmeleri ve diğer insanlar gibi yaşayabilmeleri için ailenin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Teslimiyet filmindeki odak karakter ve onun arkadaşları olan yan karakterler gerçek hayatlarında da birer travesti bireylerdir. Bu nedenle film içerisindeki erkek eşcinsel karakterin tespitleri oldukça kolay olmuştur. Filmdeki karakterlerin temsil ediliş şekilleri ise klasik temsil anlayışından uzak gerçek hayatla ise oldukça bağlantılı bir şekilde yapılmıştır.

Karakterler gerçek yaşamlarında da olduğu gibi kadın gibi giyinen, konuşan, davranan yani kısacası kadın gibi yaşayan bireylerdir. *Teslimiyet* filminde travesti bireylerin sahip olduğu aşk, nefret, dostluk, kararlılık gibi ruhsal ve duygusal özellikler de oldukça belirgin resmedilmiştir. Travesti bireyler arasında kıskançlık vardır. Bu duygu yansıtılarak aslında mutlu bir yaşama duyulan özlem işlenmeye çalışılmıştır. Sanem'in normal bir erkeğe kendince imkânsız bir aşkla bağlanması ve erkeğinde zamanla ona ilgi duyması travestilerinde normal bir kadın gibi bir erkeğe âşık olabileceğinin göstergesidir. Travesti fahişelerin ailelerini terk etmiş olmaları, dışlanmaları ve özellikle Sanem'in âşık olmasına rağmen travesti kimliğini terk etmek istememesi, eşcinsellerin aslında tercihlerinde ne kadar net olduğunu yani çelişki yaşamadığını gösteren bir durumdur. Erkek eşcinselliği barındıran diğer Türk filmlerine göre özellikle gerçek transseksüel oyuncuların rol alması, filmin gerçekçiliğini arttırmaktadır. Bu oyuncular ile yapılan röportajlar da filmin eşcinsel hayat kadınlarının yaşamını birebir aktardığını kanıtlamaktadır.

3.3.4.2.6. Sonuç

Yönetmen, İstanbul'un arka sokaklarında yaşayan travestileri konu edinen filmde, travestilerin yaşadığı sokakta ev tutmak istemeyen Gökhan'ın sevgilisi aracılığıyla toplumun eşcinsellere bakış açısını doğrudan yansıtmaya çalışmıştır. Kadının muhite girer girmez tiksinti ve hayretle karışık tavırları ve söylemleri ve orada ev istememesi toplumun travestileri dışlayış şekliyle paralellik göstermektedir. Travestilerin yaşadığı sokağın ucuz evlerle dolu olması, bu bölgenin başka insanlar tarafından da tercih edilmediğini kanıtlamaya yönelik bir göstergedir. Filmdeki bütün travestilerin fuhuş yapıyor olması onların toplum tarafından dışlanmaları nedeniyle iş bulamadıklarına göndermedir. Genel olarak yönetmen filmde herhangi bir tutum içerisine girmeyip, taraf tutmamaya özen göstererek gerçek hayattakine paralel bir işleyiş içerisinde filmi yönetmiştir diyebiliriz.

3.3.4.3. Teslimiyet Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Tablo 17. *Teslimiyet* Filmi Afiş Göstergeleri

Teslimiyet

Teslimiyet Diğer Melekler



Teslimiyet film afişi

Tablo 18. *Teslimiyet* Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ana karakter	Gökhan	Heteroseksüellik ¹
Ana karakter	Sanem	Travestilik/ Eşcinsellik
Yardımcı karakterler	Hayat Mavi Ayhan	Travestilik/ Eşcinsellik
Yardımcı karakterler	Buket Çağlar	Heteroseksüellik, homofobi
Giyim/ Görüntü	Travestiler/Eşcinseller	Kadınsılık (kadın giysileri, uzun boyalı saç, takılar ve makyaj)
Giyim/ Görüntü	Heteroseksüeller	Cinsel kimlikleriyle paralel giyim ve görüntü
Üslup	Travestiler/Eşcinseller	Kadınsılık (kadınsı mimik, jest, tavır, ses tonu; eşcinsel argo ve jargonu kullanımı)
Üslup	Heteroseksüeller	Toplum normlarına uygunluk (Cinsel kimlikleriyle paralel tavır ve davranışlar; normal jest ve mimik kullanımı)
Üslup	Basın ve polisler	Homofobik tutum tavır ve davranışlar
Mekân	Randevu evi	Travestinin/ Eşcinselin geçim şekli
Mekân	Özel mülkiyet, aile evi	Heteroseksüellikle bağlantılı olarak normal aile yaşantısı

¹ Gökhan'ın Sanem'le olan ilişkisi psikolojisinin normal olmadığı bir süreçte gelişip süreklilik arz etmediği için ve önceki yaşantısında heteroseksüel bir yaşantı içerisinde bulunduğu için eşcinsel olarak değerlendirilmemiştir.

3.3.4.3.1. Enigmatik Kodlar

Teslimiyet filmi bir evin içerisindeki dört travestinin yaşamını anlatmaktadır. Film özellikle Sanem'in hikâyesi üzerine kurulmuştur. İstanbul'un köhne bir mahallesinde oturan bu dört travesti yaşamlarını seks işçiliğinden kazanmaktadır. Filmde yer alan transseksüel bireyler, hayatlarına devam edebilmek adına seks işçiliği yapmaktadırlar.

Film genel bir sokak görüntüsüyle başlar. Gökhan, Sanem ve arkadaşlarının olduğu mahallede hatta yan apartmanda yeni bir ev kiralamış ve sevgilisi Buket'i evi göstermeye getirmiştir. Bu mahallenin ve komşuların başına açacağı beladan habersiz olan Gökhan sevgilisine evi göstermek için heyecanlıyken Buket çok mutsuz ve korkmaktadır. Daha evi bile görmeden yolda söylenmeye başlayan Buket bu mahalleyi beğenmediğini Gökhan'a dile getirir. Gökhan ise parasının ancak buraya yettiğini, idare etmelerini gerektiğini anlatmaya çalışırken Buket Gökhan'ı bırakarak bir taksiye binip gider. Gökhan bu ayrılığı çok ciddiye almayıp Buket'i görmek için evine gittiğinde ise Buket'i evde bulamaz ev arkadaşıyla konuşur. Buket'in odasına geçip Buket'i beklemeye koyulurken Buket eve başkasıyla gelir, arkadaşının uyarmasıyla yeni sevgilisini kapıdan geri gönderen Buket içeri girip Gökhan'a onu artık istemediğini ve ilişkilerinin bittiğini söyler.

Filmin başından itibaren Gökhan ve Sanem'in hayatlarını paralel olarak izlerken bir yerde kesişeceklerinin tahmin edilmesi çok zor bir ihtimal değildir. Gökhan'ın bir gece çok içip sokakta sızıp kalmasıyla bir şeyler olacağının sinyalleri izleyiciye verilir. Sabah marketten dönerken sokakta Gökhan'ın soymaya çalışan hırsız gören Sanem hırsıza kendini gösterip kaçırarak Gökhan'ın yanına gider ve yerde ses kayıt cihazıyla, cüzdan görür. Cüzdanı bırakarak ses kayıt cihazını cebine koyan Sanem tam kalkarken Gökhan'ın uyanmasıyla bir anda telaşlanır ve koşarak poşetlerini alıp apartmana girer. Gökhan'ın peşinden gelmediğine emin olduğunda ise merdivenlere oturup ses kayıt cihazındaki kayıtları dinler.

Bu arada evdeki yaşam gündüzleri bakım yaparak geceleri ise çalışarak geçmektedir. Sanem'in evdeki konumu hizmetçiden bir tık ötededir. Kendinden yaşça büyük ev arkadaşlarına hizmet etmektedir ve çok konuşmamaktadır. Hayat ve Mavi'nin Ayhan ve Sanemden daha eski ve tecrübeli olduğu her hallerinden bellidir. Zaten evdeki hâkimiyet Hayat'tadır. Sanem ve Ayhan evde bir adım geri plandayken Mavi için bu durum söz konusu değildir. Ayhan evde her sabah kadın programları izlemektedir.

İzlediği programlara kendini kaptırıp duygulanan hassas bir yapıya sahiptir. Yine bir sabah her zaman izlediği programı izlerken televizyonda annesini görür. Annesi Ayhan'ın kayıp olduğunu söyleyerek geri dön çağrısı yapmaktadır. Babasıyla geçinemediği için Ayhan'ın evi terk ettiğini söyleyen anne Ayhan'a babasının çok üzgün olduğunu ve o gittikten sonra babanın çok hastalanıp felç geçirdiğini söyler. Annesini televizyonda gören Ayhan duyduklarının üzerine de iyice kötüleşir. Arkadaşlarının anneni arayacak mısın sorusuna “Arayamam, beni bu halde görürlerse öldürürler. Ayrıca özledikleri kişi ben değil Ayhan” der.

Sonraki sahnede Sanem odasında gizli gizli Gökhan'ın kayıtlarını dinlemektedir. Odaya birden giren Ayhan ses kayıt cihazını görür ve Sanem'e ne olduğunu sorar. Sanem anlatacak bir şey bulamayıp gevelerken tavandan birden Sanem'in önceki sahnede yapıştırdığı yıldızlardan birisi düşer. Yıldızın düşmesi üzerine Sanem'e bir dilek dilemesini söyleyen Ayhan ona umut ve şans getireceğini söyler. Bu sırada evde ses kayıt cihazını bulamayan Gökhan çılgına dönmüştür. Sinirlenip evdeki Buket'e ait eşyaları pencereden atmaya başlayan Gökhan'a yine Sanem denk gelir. Sanem pencerenin altında Gökhan'ın attığı her parçayı incelemektedir. Atılan tüm parçaları toplayıp onları tekrar Gökhan'a getirmiş ve kapıya bırakıp gitmiştir.

Bir sonraki sahneye bakıldığında gece olmuş, Sanem ve arkadaşları apartman kapısında müşteri beklemektedir. Sokak başında beliren Gökhan Sanem'i görünce yanına gelir ve bir sigara yakar. Tam konuşmaya başladıkları sırada polis baskını olur ve Gökhan hariç herkes tutuklanıp götürülür. Polis baskını sırasında Ayhan'ın merdivenlerden düşüp sakatlanmasıyla başına dert almak istemeyen polisler onu bir yol kenarında arabadan atarlar. Sonraki sahneye geçildiğinde ise Hayat ve Ayhan'ın annesini hastanede konuşurlarken görürüz. Annesi Ayhan'ın durumunu öğrenmiştir ve Ayhan'ı Almanya'ya götürmek istediğinden bahseder.

Hastanede annesiyle yıllar sonra görüşen Ayhan Almanya'ya gitmeyi kabul eder ve toparlanmaya başlar. Arkadaşlarıyla birlikte yaşadığı evden son kez annesiyle ayrılır ve temelli olarak gider. Bu sırada Sanem Gökhan'ın ses kaydını yine gizlice kapısına bırakır ve gider fakat Gökhan tam o sırada kapıda olduğu için ses kaydını Sanem'in almış olduğunu anlar.

Bir sonraki sahnede Hayat ve Mavi'yi iki erkekle evde eğlenirken görürüz. Sanem ise onlara yine hizmet etmektedir. Adamlardan birinin şarkı söylemeye başlamasıyla ayağa kalkan Hayat ve Mavi dans etmeye başlar. O sırada elinde tabakla

içeriye gelen Sanem tabağı masaya bırakırken Hayat'ın sevgilisi Süleyman tarafından taciz edilir. Hayat gözünden kaçmayan bu ayrıntıyı başta önemsemeyip oynamaya devam etse de Sanem'in peşinden Süleyman'ın da çıkıp mutfığa gitmesi üzerine işkillenir. Bir süre bekledikten sonra Süleyman'ın gelmediğini gören Hayat mutfığa gider ve Süleyman'la Hayat'ı yakın bir konumda yakalar. Hayat adama bir şey söyleyemezken Sanem'i yere yatırarak dövmeğe başlar. Burada izleyicinin dikkatini çeken şey Sanem'in Hayat'a “anne” diye seslenmesidir. Bu kelimededen anlıyoruz ki Sanem Hayat'ı çok sevmekte ve saymaktadır. Zaten evdeki söz hakkının Hayat'ta olduğunu önceki sahnelerde de görmüştük. Örneğin birkaç sahne öncesindeki Mavi ile olan konuşmada Sanem ve Ayhan için daha fazla çalışmalarını söylediğinde Mavi'nin “biraz insaf et” sözü karşısında “bize zamanında kim acıdı, insaf etti Mavi” demesi yaş ve seks işçiliği konusunda Sanem den daha büyük ve tecrübeli olduğunu gösterir.

Mutfakta Hayat'ın elinden kurtulan Sanem soluğu yine Gökhan'ın evinde alır. Gökhan'ın kapıyı açmasıyla bir şey söylemeden eve giren Sanem yine tek kelime etmeden Gökhan'a sarılır. Gökhan ise şaşkındır, ne yapacağını tam olarak bilemez, Sanem'e su getirmek için mutfığa geçip geri salona döndüğünde Sanem'i evde bulamayan Gökhan elinde su bardağıyla kalakalmıştır.

Bir sonraki sahnede ise mutfakta sinir krizi geçiren Hayat'ı haplarla uyutan Mavi salona bir hışımla girerek Süleyman'ı evden kovar. Hatta korkutmak için etrafa bardak fırlatıp kolunu bile keser. Süleyman'a kullandığı cümleler ise akılda şüphe uyandırmaya yeterde artar bile. “Hayat'ı mahvettin, beni mahvettin. Hayatımızı mahvettin” gibi cümleler kullanan Mavi'nin Süleyman'a bu kadar da kızgın olmasının sebebi izleyicide merak uyandırır. Adamların evden gitmesiyle terasa çıkan Mavi'nin yanına Sanem gelir. Mavi Sanem'e akıl verirken bir yandan da gençliğini, nasıl travesti olduğunu, babasının onu evlendirmek için bodruma kilitlediğini, zorla evlendirilip üstüne bir de çocuğunun olduğundan bahseder. Biraz sakinleştikten sonra birlikte eve inerler. Mavi direk Hayat'ın odasına geçerek ona bakar ve yanına uzanarak Hayat'ı okşayıp öpmeye başlar. Hayat ise ne kadar hapların etkisiyle kendinden geçse de Mavi'yi eliyle kendinden ittirir. Bu sahneden sonra bir önceki sahneye de anlam vermiş oluyoruz. Mavi'nin Hayat'ı koruyup kollamasının ve ona yakın olmasının altında duygusal bir neden yatmaktadır.

Aynı gecenin sabahında ise evde sorunlar çözülmüş vaziyettedir. Hatta Sanem'e toplu ağda yaptırmaktadırlar. Sanem'in daha önce ağda yaptırmadığı açıkça

hareketlerinden ve tavırlarından belli olmaktadır. Her konudaki tecrübesizliği ve çekingen tavrı onun bu işe ve cinsiyete yeni yeni alışmaya başladığının hatta belki de yeni bir değişimin olmasından kaynaklı olabilir. Sanem'in bu tarihi kestirilemeyen değişiminin aksine Hayat ve Mavi'nin tecrübesinin uzun yıllara dayandığı çok açıktır.

Bir sonraki sahnede Gökhan tekrar devreye girmektedir. Sanem'in seks işçisi olduğunu öğrenen Gökhan eve çıkarak Sanem'in kapısının önünde işinin bitmesini beklemektedir. Gökhan içerden gelen sesleri dinlerken bir yandan da kapının önünde diz çöküp beklerken bir süre sonra odadan bir adam çıkar ve gider. Sanem ise üstünü düzelterek kapıya doğru gelirken Gökhan'ı görür ve kapıyı sertçe suratına kapatır. Sanem'in kapıyı kapatmasıyla tavandaki yıldızlardan bir tanesi tekrar düşmüştür. Sanem bu düşen yıldızı bir kâğıt parçasıyla birlikte Gökhan'ın evinin önüne bırakır.

Sonraki sahnede ise Hayat ve Mavi eğlenmek için dışarı çıkarken Sanem evde tek kalmıştır. Dışarda olan bitene gözetleyen Süleyman ise kadınların gittiğini görerek Sanem'in yanına eve gelir ve kapıyı çalar. Mavi'nin unuttuğu kâğıt için geldiğini sanan Sanem kapıyı direk açar ve karşısında Süleyman'ı görüp karşı koymaya çalışsa da Süleyman eve girer ve Sanem'e tecavüz eder. Yerde yatarken sehpanın üstündeki törpüyü gören Sanem ise kendini korumak için Süleyman'a törpüyle saldırır ve yaralar. O sırada evde unuttuğu kâğıt için geri dönen Mavi olanları görür ve Sanem'in kaçması gerektiğini söyler ve onu gönderir. Sanem yine kaçış olarak Gökhan'ı görür ve kapısına gelip kapıyı çaldığında baygın düşer. Sanem'i eve alan Gökhan ise kızı uyumaya bırakır. Sabah olduğunda ise Sanem erkenden kalkmış kahvaltı hazırlayıp duşa girmiştir. Gökhan uyandığında Sanem'i bornozla salonda görünce şaşırır. Resmi olarak ilk defa konuşup birbirlerinin isimlerini öğrenen Gökhan ve Sanem birlikte kahvaltı yaparlar. Bu sırada Buket gazetede Sanem'in olayını görür ve Gökhan'ı merak ederek onu arar. Buket'in aradığını öğrenen Sanem Gökhan'a telefonu açması için izin vermez bir türlü.

Artık Gökhan'da kalacağını söyleyen Sanem evde birlikte vakit geçirdikçe Gökhan ile yakınlaşır. Akşam birden ortadan kaybolup sonra da salona Gökhan'ın pencereden attığı Buket'in kırmızı elbisesiyle gelen Sanem Gökhan'ın aklını çelmek için cilve yapar. Yakınlaşmaya başlayan Sanem ve Gökhan o gece birlikte olurlar.

Sabah olduğunda Gökhan'ı evden çıkarken görürüz. Dün gecenin ardından hemen iş ciddileşmiş ve korumacı tavra girilmiştir. Gökhan Sanem'e kimseye kapı açmaması gerektiğini vurgulayarak gider.

Telefonlarına çıkılmayan Buket ise iyiden iyiye Gökhan'ı merak etmiş ve bir arkadaşından adresini alıp kapıya dayanmıştır. Evde olan Sanem ise Buket'in Gökhan'ın eski kız arkadaşı olduğunu anlayarak kapıyı nispet yapmak için açar. Karşısında Sanem'i gören Buket ise hem şaşkın hem de kızgındır. İki kadının karşı karşıya geldiği bu sahnede Sanem üstünlük kurmaya çalışıp Buket'i kıskandırmaya çalışmıştır. Soğuk savaş denebilecek tarzda aralarında bir muhabbet geçen ikili Buket'in "sen kimsin diyeceğim ama ondan önce sen nesin acaba" diyerek evi terk etmesiyle son bulur. Fakat Buket için olay daha bitmiştir, evden çıkar çıkmaz polisi arayarak Sanem'i ihbar etmiştir. Buket'in adresi aldığını arkadaşından öğrenen Gökhan ise eve telaşla gelir. Sanem için aldıklarının yanında birde makas görülür poşette. Sanem makasın sebebini sorduğunda ise Gökhan derhal kaçıp saklanmaları gerektiğini söyler ve makası da Sanem'in saçlarını kesmek için aldığını söyler. Sanem başta saçını kestirmeye yanaşmayıp Gökhan'ın onu değiştirmeye çalıştığını düşünür. "Ben buyum işte. Ne görüyorsan oyum. Başka bir şey de olamam" diye tepki gösterirken Gökhan'ın onu yumuşatıp her haliyle beğenip seveceğini söylediğinde ikna olur ve Gökhan Sanem'in saçlarını kısacık keser. Daha sonra Sanem'e erkek kıyafetleri de giydiren Gökhan kamufraj olmuş bir şekilde Sanem'i evden çıkartır. Tam eski kaldığı ve dağılan evinin önündeyken almam gereken şeyler var diyerek yukarı çıkan Sanem evden makyaj malzemelerini ve bir miktar parasını alıp Gökhan'la tekrar yola koyulur. Gökhan'ın filmin başında da gördüğümüz arkadaşının ofisine giderler ve Gökhan arkadaşından onun evinde kalıp kalamayacağını sorar. Arkadaşının ev anahtarlarını alıp tekrar yola koyulan çift feribottayken Gökhan'ın Sanem'in evden çıkarttığı eşyaları görmesiyle tekrar tartışmaya başlar. Gökhan Sanem'e daha dikkatli olması gerektiğini dile getirir. Bunun üzerine Sanem Gökhan'a benden erkek gibi olmamı istiyorsun, benden utanıyorsun diyerek gereksiz yere çıkışarak her şeyine karıştığından ve onu değiştirmeye çalışmasından sıkıldığını belirtir.

Arkadaşının evine geldiklerinde rahat bir nefes alan ikilinin keyfi ev sahibinin eve gelmesiyle kaçır. İlk olarak Sanemle karşılaşan ev sahibi ne olduğunu anlayamaz. Sanem'i tanımaya çalışırken Gökhan'ın gelip açıklama yapmaya çalışmasıyla anlar. Sanem için "ibne mi?", "evimde ibne istemiyorum, kesin AIDS'tir şimdi bu. Senin bununla ne işin var" gibi sözler sarf eder. Sanem'in ise bu konuşmalar geçerken vurdumduymaz bir şekilde gayet rahatça evdeki eşyaları inceleyip karıştırması ev

sahibini iyice kızdırır. Bunun üzerine Sanem'i savunup korumaya çalışan Gökhan'la tartışmaları daha da alevlenen ev sahibi kibarca evinden ikisini de kovar.

Sonraki sahnedeki mekân ise bir lokantadır. Sanem ve Gökhan çorba içmektedirler. Ne yapacaklarıyla ilgili konuşurlarken Gökhan'ın dikkatini karşı masadan onları izleyen bir adam çeker. Gökhan fark ettirmeden adamı Sanem'e gösterip tanıyıp tanımadığını sorar. Adamı görür görmez tanıyan Sanem hemen şapkasını iyice çekiştirerek yüzünü gizlemeye çalışır ve Gökhan'a hemen kalkmak istediğini söyler. Bu sırada masadan kalkıp yanlarına doğru yönelen adam onları kalkmadan yakalar ve tanışıp tanışmadıklarını sorar. Tanışmıyoruz cevabını alınca adam çok üstelemeyip geri masasına dönerken Sanemde hızlıca lokantadan çıkmıştır. Yolda yürürlerken Gökhan'ın lokantadaki adam için “eski özel bir müşteri miydi?” sorusu Sanem'i çok kızdırır, Gökhan'a sert bir tokat atarak önden önden hızla yürümeye başlar. Bu sırada lokantada kalan adam masaya döndüğünde Sanem'in öldürdüğü Süleyman'dan konu açılır. Karşıdaki adam “Süleyman abinin ne işi olur travestilerle” diye söylenirken arkadaşının direk “ adam zil zurna sarhoşmuş, yolda görüp çevirmişler, kadın sanmış gitmiş. Yoksa erkek adamın travestiyle ne işi olur ” der. Hâlbuki izleyicinin de hatırlayacağı üzere bu adam o gece Süleyman'la birlikte o evdedir. Hatta şarkı söyleyip Mavi'yle sevgili olan kişinin ta kendisidir. Erkeklik söz konusu olduğunda toz kondurmayan fakat her türlü rezilliği yapan kendisi değilmiş gibi Süleyman'ı korumaya geçen bu ve bunun gibi kavramların içini boşaltan insanlar yüzünden hala kavram karmaşası yaşamaktayız.

Sonraki sahnede sahilde oturan Sanem ve Gökhan tekrar tartışmaya başlarlar. Sanem gece boyunca ne yapacaklarını öğrenmeye çalışırken Gökhan'ın Sanem'i Çağlar'ın evinde adam durmayıp onları kovdurmakla suçlamasıyla Sanem neredeyse çığırından çıkar. Gökhan'ın sürekli bu “erkeklik” ve “adamlık” kavramlarını önüne sunmasıyla sabrı taşan Sanem kadın olduğunu, kadın olmak için neler yaptığını ve yapabileceğini Gökhan'a açıklamaya çalışırken Gökhan'ın “sonuçta erkek değil misin” demesi üzerine Sanem yine bulunduğu ortamı terk eder. Hemen arkasından giden Gökhan sonraki sahnede bir bankta uyuklarken görülür.

Sanem Gökhan'dan çantasını alarak oradan uzaklaşır ve bir lavabonun önüne geldiğinde ise istemsizce duraksar. İşte Sanem'in kendisiyle çeliştiği, biran kararsız kalıp duraksayıp düşündüren şey hangi tualete gireceğidir. O an Sanem orada cinsel kimliğini sorgular ve kadınlar tuvaletine girer.

Tuvallette çantasından çıkarttığı kırmızı elbise ve makyaj malzemeleriyle üstünü değiştirip, kendine makyaj yapan Sanem aynı zamanda ses kayıt cihazını da çıkartıp Buket'in söylediği şarkının aynısını söyleyip kaydeder. Ses kaydı ve giyinmesi bittikten sonra lavabodan çıkan ve tekrardan Gökhan'ın yanına giden Sanem çantayı Gökhan'ın yanına ses kayıt cihazını ise onun üstüne koyarak belirtmeye çalışır. Çantayı bıraktıktan sonra ise geldiği tarafa doğru tekrar gider. Gökhan uyumaktadır ve Sanem onu terk eder.

3.3.4.3.2. Yananlamsal Kodlar

Teslimiyet filminde genel olarak işlenen konu dört travestinin hayat hikâyeleridir. Film homofobi ve toplumumuzun LGBT'lere bakışını da yansıtmaktadır. Türk toplumundaki cinsiyet kavramlarına da bir değinme söz konusudur. Kişisel tercih sonrasında yaşama hakkına sahip olabilme durumuna vurgu yapar. Yaşamadan öncesinde aslında seçim hakkının kişiye ait öznel bir şey olduğunu ve kimseyi ilgilendirmediğini vurgular.

Filmde eşcinsellik, biseksüellik, translık ve en basitinden bir mezhep ya da kültür farklılığından bile birbirimizi ötekileştirdiğimiz şu zamanda bunun yanlış olduğunu insanlara bir yararı olmadığı gibi sadece bizi böldüğünü ve aramızı açtığına vurgu yapılmak isteniyor. Film izleyiciye toplumumuzdaki muhafazakâr tutumun buna karşı duruşunu, aile ve toplum baskısını, kişi üzerinde oluşturulmuş her türlü kötü izlenimin onlar için yaşama tutunma şans ve umutlarını ellerinden alınacağını farkındalığını göstermek istiyor.

Filmdeki karakterler üzerinden bahsedecek olursak eğer öncelikle hikâyenin ana kahramanı Sanem'i konuşmamız doğru olacaktır. Sanem sessiz ve bir o kadar da sakın tavırlarıyla çekingen bir görüntü sergiler. Evdeki sessiz ve her söyleneni kabul edip sürekli bir hizmet halinde olması onu bize başta saf ve masum olarak algılatırken Gökhan'a karşı takındığı tavır ve yaptığı oyunlar ise aslında o kadar da masum, saf olmadığını, zamanı ve yeri geldiğinde tırnaklarını çıkarıp zekâsını kullanabileceğini gösterir. Son sahnelerden birinde aralarında geçen diyalog bu konu için çok güzel bir örnek oluşturur. Gökhan ile birlikte sahilde oturan Sanem'in arasında daha öncede değindiğimiz şu diyalog geçer:

Gökhan: *Dediğimi yapsaydın burada olmak zorunda değildik.*

Sanem: *Neyi yapmadım ben?*

Gökhan: *Çağlar'ın evinde adam gibi dursaydın şu anda orada oturuyorduk.*

Sanem:(Sinirle bağırarak) *Adam gibi falan duramam ben. Sen ne dediğinin farkında değilsin.*

Gökhan : (Öfkeyle) *Doğru konuş!*

Sanem: *Ben kadın olmak için ailemi, okulumu, tüm yaşantımı terk ettim. Şimdi işler biraz zorlaştı diye ne olduğumu inkâr mı edeceğim.*

Gökhan: *O kadar şey yapmışsın. Bunu mu yapamadın. Sonuçta erkek değil misin?*

Sanem: *Sen beni hiç anlamıyorsun.*

Bu sahnede gördüğümüz gibi aslında temel anlamda birbirini anlayamamış iki insanı görürüz. Gökhan bu duruma çok düz yaklaşırken, Sanem ise duygusal bakmaktadır. Sanem Gökhan'dan onu anlamasını beklerken Gökhan'ın bu durumu direk Sanem'in yüzüne vurması onu kırar. Zaten arkadaşlarını ve evini kaybeden Sanem Gökhan'ın koruyup kollamasını beklerken her fırsatta cinsel tercihinin ve geçmişinin su yüzüne çıkmasını kabullenemeyen Sanem sonraki sahnede Gökhan'ı terk ederek önceki yaşamına geri döner. Ayhan'ın Almanya'ya gidişi, Hayat ve Maviye ne olduğunun bilinmeyişi üzerine cinayetle aranan Sanem, Gökhan'ın ona olan bu yaklaşımın ardından kendini iyice yalnız ve çaresiz hisseder. Aslında özgürleşmek adına yaptığı bu hareket onu daha da sınırlandıracaktır fakat şu an Sanem bunu görecektedir. Ne kadar seks işçiliğine alışkın görünmese de tek bildiği şey odur aslında bu hayatta. Gökhan ile aralarında geçen bu ilişkinin ne derecede ve hangi duyguyla olduğunu kestiremeyen Sanem zaten Gökhan'a karşı çok derin ve yoğun duygular hissetmemektedir. Çaresizliğin ve korunma içgüdüsünün baskısından kaynaklı olarak Gökhan'a sığınmış olabilir. Bir de tabi ki kıskançlık vardır işin içerisinde. Sanem daha ilk sahnelerde dinlediği Buket'in sesini kıskanır. Gökhan'ın tekrardan onunla olmamasını istediği için oyunlar oynar, telefonlarına çıkmasına izin vermez.

Sanem'in evdeki en genç ve en deneyimsiz travesti olması yüzünden bu çekingen tavrının oluştuğunu söyleyebiliriz. Karakterin derinliğine dair pek bir ipucu verilmesi de izleyiciye Hayat ve Mavi'nin ona kol kanat gerip sahip çıktığını anlamamız çok zor olmasa gerek. Onlara "anne" diye hitap etmesi bu teoriyi doğrular niteliktedir.

Hatta Sanem ile ilgili başlangıçta travesti olduğunu anlayamayanlar bile çıkabilir dememiz yanlış olmasa gerek. Diğerlerine oranla daha naif ve kadınsı vücudu, kibarlığı,

ses tonunun yine diğerlerine oranla daha ince olması, daha çocuksu tavırları ve kırılgan halinin yanı sıra hanım hanımcık kıyafetler giyinmesi gibi aslında ufak unsurların bir araya gelmesiyle oluşan bu genel görüntü herkesi aldatır niteliktedir.

Hayat'ın karakterine baktığımızda ise Sanem'in tam tersi bir görüntüyle karşılaşırız. Kendinden emin, hırslı, azimli ve bulunduğu ortama alışkın tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Zaten Sanem'e bir nevi annelik yapmaktadır. Mavi ile birlikte daha anaç bir tavır takındıkları söylenebilir. Sahnelerdeki diyaloglarda da anlaşılacağı gibi Hayat hepsinden tecrübelidir. Kızların sahibi gibi görünme durumu söz konusudur. Evdeki kararlar ve görevler onun istediği ve söyledikleri çerçevesince yapılmaktadır. Ne kadar tecrübesinden söz etsek de geçmişine dair hiçbir ipucumuzun olmayışı bize yorum yapma fırsatı sunmuyor pek. Sadece hastane sahnesinde Ayhan'ın annesi ile olan diyalogunda geçen "Sizin yaşadığınız hayat hayat değil" sözüne karşılık "Benim ismim Hayat teyze, bu bana yeter." demesi Hayat için yaşamın hep zor olduğunun, hayattan artık gerçek anlamda bir beklentisinin kalmadığının kanıtı niteliğindedir. Hayat'ın filmin sonlarına doğru Sanem'i kıskanması olayına değinecek olursak aslında bir özgüven sorunu olduğu söylenebilir. Bunun yanında da tabi ki "kıskançlık" kavramının burada da karşımıza çıktığı görülür. Yine insani bir duygunun nüksettiğini ve insanı nasıl çileden çıkartabileceğini göstermiş olur bu durum izleyiciye. Cinsiyet ya da cinsel tercihinin ne olduğu önemli değildir, burada önemli olan ait hissetme durumudur. Ve tabi ki de sevilen insanı başkasıyla paylaşamama durumundan başka bir şey değildir.

Ayhan karakterinin filmdeki konumuna bakıldığında aslında önemli bir yeri bulunmaktadır. Kültürel değerlere rastladığımız ikinci insandır Maviden sonra. Bir de garip olarak hala erkek ismiyle anılan tek kişidir filmde. Travesti arkadaşlarının kendine seçtiği isimleri filmde duyup kullanırken Ayhan'ın ismini sadece annesi anmıştır. Sanem'le aralarında daha yakın ve özel bir arkadaşlık olan Ayhan'a ne Hayat ne Mavi ne de Sanem gibi diyebiliriz. Sanem gibi sessiz ve çekingen değildir ama Hayat gibi ön planda da durmaz. O da Hayat'ın himayesi altındadır. Hepsine göre daha duygusal ve naiftir. Annesini televizyonda gördüğü sahnede gözyaşlarına hâkim olamayan Ayhan ailesini arayacak yüzünün olmadığından bahseder. Ailesinin onu böyle kabul etmeyeceğini düşünerek, öğrendiklerinde öldürebilecekleri ihtimalini göz önünde bulundurur. Annesinin programda anlatmasıyla biraz geçmişi hakkında bilgi sahibi oluruz. Babasıyla sorunları olduğundan ve bu yüzden evi terk ettiğinden bahseden anne hemen ardından aslında babanın da evladının gittiği için çok üzüldüğünü ve hastalanıp

felç geçirdiğinden bahseder. Oğullarının travesti olduğundan bir haber olan anne oğlunun eve geri dönmesi için çağrılar yapar. Arkadaşlarının annesini aramasını söylediklerinde ise özlenen kişinin şimdiki hali olmadığı onların Ayhan'ı özlediğini söyler. Polis baskınının olduğu gece yaralanmasıyla birlikte annesine kavuşan Ayhan annesinin bu durumu hoş karşılaması sonucu oldukça rahatlar. Hatta annenin oğlunun yeni haliyle rahat edebileceğini düşünerek Almanya'ya birlikte gitme teklifini kabul eden Ayhan arkadaşlarıyla yaşadığı evi terk ederek annesiyle yeni bir hayata başlar.

Mavi'nin durumuna bakıldığında ise daha dramatik bir hikâye ile karşı karşıya kalınır. Hayat ve Sanem'in geçmişindeki bilinmeyen aksine Mavi bir sahnede Sanem ile dertleşirken geçmişinden bahseder. Babasının ona zamanında nasıl baskılar kurduğunu, sırf evlenmesi için onu bodruma kilitlediğini ve evlendirdiğini, üstelik bir evladının olduğunu fakat yine de içindeki arzunun farklı yönde olduğunda hiçbir sınır tanımayacağını da görüyoruz.

Filmdeki erkek karakterlere değinildiğinde ise ilk olarak Gökhan göze çarpar. Sevgisi tarafında filmin başında terk edilen Gökhan sessiz ve içine kapanık bir karakterdir. Maddi durumunun elverişsiz olması nedeniyle geldiği mahallede hayatı değişecektir. Şimdiye kadar toplumda bir birey olarak kendine yer edinememiş olması dikkatlerden kaçmaz. Yönetmen burada da bize öteki olmak ve bir yer edinememenin farklı olmaya gerek olmadığını, bunun bireysel bir sorun olduğunu vurgular. Buket ile olan ilişkisinde sonra boşlukta olan Gökhan o yüzden Sanem'e bu kadar çabuk bağlanır. Buket'e yapamadığını düşündüğü bu korumacı ve sahiplenici tavrını Sanem'e gösterir. Bir nevi kendi vicdanını rahatlatır.

Süleyman ve arkadaşına da ufak bir parantez açtığımızda ise Gökhan'ın aksine bir erkeklik söz konusudur. Hayat kadınlarıyla, travestilerle gecelerini birlikte geçiren bu adamlar gündüzleri neredeyse bir namus timsaline dönüşürler. "Erkek adam" adı altında geçen birçok cümlelerinde yaptıkları şeyleri yapmıyor gibi göstererek yapanları yargırlar hatta aşağılarlar. Daha önce de değindiğimiz lokanta sahnesinde gördüğümüz diyaloglar buna çok güzel bir örnektir:

Evdeki Adam: *Süleyman ağabeyin travestilerle ne işi olur, hala aklım almıyor.*

Arkadaşı: *Adam sarhoşmuş sokakta karşılaşmışlar, kadın sanmış. Yoksa erkek adamın travestiyle ne işi olur.*

Film bize hareketli olay örgüsünün dışında bir de bu soruları yöneltiyor aslında. Bize olayları ve sonuçları farklı pencerelerden ve karakterler üzerinden gösteriyor.

Örneğin Buket karakterini aslında travesti olmadığı için üstün görebiliriz fakat onun da yaptığı davranışlar ve tercihler sonucunda diğerlerinden bir farkı olmadığını görürüz. O da Gökhan'ı aldatmıştır. Yönetmen bize ötekileştirmenin ve sınıflandırmanın dışında herkesin bireysel olarak yaptığı hataları ve sonuçları gösterir.

3.3.4.3.3. Eylemsel Kodlar

Enigmatik ve Yananlamsal kodlarda uzun uzun bahsettiğimiz şeylere aslında birkaç ekleme yapılabilir bu bölümde. Sanem ve Gökhan'ın eylemleri biraz daha derin sorgulanabilir.

Başlangıç olarak Sanem'in genel olarak filmdeki konumuna bakarsak tam bir birey olamama durumu görülmektedir. Evdeki kendini gösteremeyen silik kişiliği ve sessiz kalışının yanı sıra Hayat, Mavi ve Ayhan'dan başka kimsesinin olmayışı Sanem'in hayatında bir boşluk doğurur. Bir şeye bağlanma sahip olmayı isteme duygusunun yoğunluğuyla Gökhan'a yaklaşımaya çalışan Sanem yaptıklarının karşılığını görür çünkü Gökhan da aynı Sanem gibi bu hayatta kimsesizdir. Buket ile ayrıldıktan sonra hayatındaki boşluğu Sanemle dolduran Gökhan ise körü körüne bağlanacak birisini aramaktadır hayatında. Tam olarak çok yoğun duygularla oluşan bir ilişki denemese de aralarında bir şeyler olmuş ve Gökhan Sanem'in travesti olduğunu bile bile onunla ilişkiye girmiştir. Gökhan gibi bir karakter için bunun biraz zor olduğu yadsınamazdır. Filmdeki herkese göre daha muhafazakâr olan Gökhan hayatının öyle bir dönemindedir ki normalde yapamayacağı şeyleri yapmaya ve düşünmeye başlamaktadır. Kendisine olan bu şaşkınlığını da görürüz. Sanem'in bu boşluktan mantıklı yaklaşması sonucu kendini bir anda Sanem'in korumacılığını yaparken bulan Gökhan çok büyük bir sevgi ve aşk beslemediği Sanem'e çok mantıklı yaklaşımaya başlar. Bu mantıklı yaklaşımlar sonucunda ise gerçekler açığa çıkmaya başlar. Aslında hiç birbirlerine göre olmayan iki insan olduklarını görürler. Söylenen sözlerin kırıcılığı her iki taraf için de ağır olmaya başlamaktadır. Kimse kimseyi alttan almak istemez bu süreçte. İki tarafta ağızına gelen her şeyi birbirlerine söyleyerek kırılmalara yol açar. Tutunacak bir şey bulduklarını sanırken hayal kırıklığına uğramaları yine ikisi için gelişen bir durum olmuştur filmde. Ama bunu görüp vazgeçebilme cesaretini gösteren kişi Sanem olmuştur. Bu konuda Gökhan'ın karşıya verdiği umudu geri çekmemesi olumlu bir şeyken, Sanem'in bu duruma son vermesi kötü sonuçlanmasına sebep olmuştur.

Genel olarak hayal kırıklıkları üzerine kurulan film herkesin bireysel olarak yaşadığı bir problem üzerinden ilerlerken, kişilerin bu sorunlara karşı takındığı tavır ve eylemlerini konu alır. Olay örgüsü bakımından bu yönden çok hareketlidir. Sürekli birbirini etkileyen olaylar görür izleyici bu da filmin dinamiğini yüksek tutmuştur.

Bir sahnede Gökhan evlerinin kapılarının önünde Sanem'i beklemeye koyulur. Mavi, onun müşterisi olduğunu, Gökhan'ın beklemesi gerektiğini belirtir. Odasının kapısında Sanem'i beklemeye başlayan Gökhan müşteri çıktıktan sonra içeri girmek ister ama Sanem izin vermez. Ertesi sabah Gökhan kapısında bir zarf bulur. Zarf Sanem'dendir. Aynı sabah evde yalnız olan Sanem'e Hayat'ın daha önce kendisini taciz eden erkek arkadaşı saldırır. Eve zorla giren adam Sanem'e tecavüz eder ve Sanem adamı öldürür. Evde şokta olan Sanem'i bulan Mavi, hemen Sanem'e kaçmasını söyler. Sanem Gökhan'a gider. Ertesi Sabah, Buket internette haberleri karıştırırken, "üç travesti dehşet saçtı" başlıklı haberi görür. Haberde travestilerin evlerine aldıkları erkeği bıçakladıkları yazmaktadır. Burada, basın da transseksüellere karşı tavrının nasıl olduğuna dikkat çekilmektedir. Gerçekte, eve zorla girme ve tecavüz söz konusuysen, travestiler "eve erkek alıp sonra onu öldürmekle" suçlanmaktadır.

Dört arkadaş eylemsel kod üzerinden odaklanacak olursak şayet cinsel kimliklerinin getirilerini tam anlamıyla yaşamaktadırlar. Artık kadın olan bu dört arkadaşın giyimleri, saçları ve makyajları onları tamamlar niteliktedir. Hatta operasyon geçirdiklerini anladığımız dört arkadaşın göğüsleri dahi bulunmaktadır. Bu cinsel kimliklerinin yanında bir de tercih olarak seks işçiliği de yapan arkadaşlar aynı evi paylaşmaktadır. Hatta geceleri müşterileriyle bu evde ilişkiye girmektedirler. Gündüzleri gayet de sıradan bir aile evi görünen ev geceleri fuhuş yuvasına dönüşmektedir. Ve başka bir dikkat çeken durum olarak arkadaş çevrelerine odaklanabiliriz. Hayatlarında müşterileri dışında hiç erkek bulunmamaktadır. Arkadaş çevreleri de kadınlardan oluşmaktadır sadece.

Türkiye'de ki travestilerin ve bu tarz cinsel kimliğini yeniden yaratanların hayatlarına bir ışık tutan film, bu durumu çok gerçekçi bir şekilde yansıtır. Türkiye'de durum tam olarak bundan ibaret olmakla birlikte belki de daha kötü şartlar bile olabilir. Daha iyisi olmadığı, hatta çoğu LGBT bireyin filmdeki gibi özgür olmadığı, izlenilenden daha zor şartlarda yaşamaya çalıştıklarını bilinmektedir.

3.3.4.3.4. Sembolik Kodlar

Teslimiyet filmi bize zıtlık olarak aslında çok bir seçenek vermese bile yine de her şeyiyle aynı olan bir dünyada sunmamıştır. Film, travestilerin birlikte yaşadığı bir evde farklı karakterlerde ama aynı mahrumiyetleri yaşamış ve yaşamakta olan karakterlerin durumunu farklı karşılaştırma ve sahnelerle ortaya koymuştur. Filmde kullanılan sembolik kodlar şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 19. *Teslimiyet* Filmi Sembolik (Zıt)Kodlar

Travestiler	Diğer unsurlar (Kişi ve toplum)
Kadınsı	Gerçek Kadın
Mağdur olan	Mağrur olan
Eşcinsel	Erkeksi/kadınsı
Çekingen ve korkan	Bazen kurtarıcı bazen şiddet uygulayan
Karakter benzeşmesi, birliktelik	Maddi statü ve karakter farklılığı
Hüzünlü, dertli	Görmezden gelen, acımasız

Teslimiyet filminde travestilerin durumunun sahneye yansımaları, onların hayatlarının, gündelik yaşamlarının ve sistemle olan sıkıntılarının görülmesi açısından önemlidir. Burada eşcinsel olanla olmayan arasında toplumda kurulamayan bağın cinsellik ve aşk üzerinden kurulduğu görülmektedir. Zıtlıkların aslında iki cinsi yaklaştırdığı da söylenebilir. Her iki durumda da filmde çaresiz durumu kabullenmekten başka yolun kalmadığı bir akış vardır.

3.3.4.2.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar

Teslimiyet filminde gördüğümüz kültürel kodlar travesti bireyler ve toplumun genel ahlak yasalarının işlendiği konulardır. Türk toplumunun travestilere bakışı, onları kabullenmeyişleri ve saklanarak yaşamaya zorunlu edilişleri, hatta ailelerine açıklayamayan bireylerin sırf kimliklerini olabilecek en özgür ortamda yaşayabilmek uğruna ailelerinden uzak kalmayı göze almalarını istemektedir. Bunları yaparken de bir yandan onlara erkeklerin ihtiyaç duyması ve çok talep edilmesi durumu ayrı bir ironidir.

Filmde bu duruma ters olarak sadece Ayhan'ın annesini görürüz. Ayhan'ın ilk baştaki korkusu aslında tüm LGBT'li bireylerin yaşadığı ortak bir korkudur. Ayhan için bu korku yerini güvende olmaya bırakmıştır. Annesinin görüntüsü ne kadar tutucu ve

sıg gibi görünse de evladının bu durumunu kabullenmiş ve hatta onun için gelecek planları yapmaya başlamıştır. Herkesten beklenen bu tutum filmde insanlara umut olarak verilir.

3.3.5. Zenne Filmi Bulgular ve Yorum

3.3.5.1. Film Hakkında

Tablo 20. Zenne Filmi Genel İçerik

Film Hakkında	Konu			
	Film, İstanbul'a gelen bir Alman fotoğrafçı Daniel, İstanbul'un dans kulüplerinde Zennelik yapan Can ve doğulu, muhafazakâr bir ailenin çocuğu olan Ahmet'in birbirleriyle dostluk, aşk ve anlayışla bir arada yaşayabilen üçlünün karşısına çıkan töre, devlet ve muhafazakâr aile değerlerini konu almaktadır.			
Yönetmen	Senaryo Yazarı	Görüntü Yönetmeni	Oyuncular	Yıl
Caner ALPER ve Mehmet BİNAY	Caner ALPER	Norayr Kasper	Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvaneh,	2011

Kaynak: (<http://gayb-garb.blogspot.com.tr>)

3.3.5.2. Filminin Söylem Analizi

3.3.5.2.1. Açılış

Film, bir fotoğrafçı olan Daniel'in farklı ülke ve mekânlarda fotoğraf çekmesiyle başlamaktadır.



Sahne 50. Daniel 'in Fotoğraf Çekimleri

Bu filmde, Karakterlerin benlik yapıları ve duyuları, hisleri, topluma yani genel kültürün sembollerine yükledikleri anlamsal değişiklikler makro ölçekte; filmin karakterlerinin duygu durumları mikro ölçekte irdelenmeye çalışılırken, genel toplumsal sistemle olan bağlantılar, eleştirel kuramın ışığında aydınlatılmaktadır.

Film ayrıca analiz ettiğimiz diğer filmlerde olduğu gibi homoseksüel erkek ilişkisini, odağına almıştır ve filme konu olan olay 2008 yılında eşcinsel olduğu için öldürülen Ahmet Yıldız'ın hayat hikâyesidir. Film askerlikten kaçış ve birbirini tanımayan üç erkeğin arasında yaşananlar üzerine gelişmektedir. Filmin ana karakterleri Urfa'lı Ahmet, Zennelik yapan Can ve Alman fotoğrafçı Daniel Bert'tir.



Sahne 51. Eşcinsellik ve Erkekli Olgusunun Tamamlandığı Askerlik

3.3.5.2.2. Karakter Tavrıları

Zenne filmi, birilerinden kaçan Ahmet'in, Can'ın kulisine sığınmasıyla başlamaktadır. Can ve Ahmet o an tanışır ancak bu tanışma çok keyifli değildir. Can, Ahmet'e sağduyusunun eksik olduğunu ve erkekliği ayılıkla eş tuttuklarını, yüzü ve vücudundaki kıllara güvenip kendilerini erkek sandıklarını söyler. Burada, "erkeklik" imgesine bir gönderme vardır ve erkek olmanın sağduyusuz olmak anlamına gelmeyeceğine vurgu yapılmaktadır. Filmdeki üç ana karakter bu kuliste ilk defa karşılar.



Sahne 52. Ahmet, Can ve Daniel'in Kuliste Tanışma Sahnesi

Can ve Ahmet arasında tartışma devam ederken Daniel kulise girer ve dansçının fotoğraflarını çekmek isteyerek Can'dan randevu alır. Kuliste Can ve Ahmet Arasında geçen konuşma ise şu şekildedir:

Can: Alo teşekkür ederim dicesin seni burda barındırdık diye ya da öküzsün.

Ahmet: *Ayı öküz değil. Bak: ayı.*

Can: *Ay hepiniz birer ayı görüntüsünde papatyasınız kıldan tüyden yırttığınızı zannediyorsunuz ama...*

Ahmet: *En azından erkek gibiyiz.*

Can: *Sen İskoç travestilerini duydun mu senin gibi pantolon giyiyolarmış...*

Ahmet: *Aman harcama yemek tarifi kitabına saklarsın sen şimdi onu...*

Konuşmadan da görüldüğü üzere, kendisini tam bir erkek olarak kabul eden Ahmet, ayı ya da öküz gibi erkek gücünün sembolü haline gelmiş hayvanlara benzemeyi ya da benzetilmeyi kabul etmekte ve hatta bu benzetmeden gururlanarak Can'ı görüntüsünden dolayı küçümsemektedir. Ancak Can da erkekliğin kıl, tüy ve güç ile olmayacağını, erkeklerinde duygusal olabileceğini “papatya” yakıştırması ile vurgulamaktadır. Ayrıca, Aydemir'in de belirttiği gibi, tartışmaları sırasında Can'ın “ayı görüntüsünde papatya olmak”, Ahmet'in “yemek tarifi kitabında saklamak” gibi kadınlığı çağrıştıran ifadeleri kullanmaları gücü kimin eline alacağını mücadelesidir (Aydemir, 2015:112).

Filmin ilk kısımlarında karakterler tanıtılmaktadır. Daniel savaş fotoğrafçılığı yapmış, orada gördüklerinin kötü psikolojisini üzerinden atamamıştır. Can teyzesi ile birlikte yaşayan bir asker kaçağıdır. Kadınsı kıyafetler giymekte, sesini inceltmekte, makyaj yapmakta ve saçlarını uzatmaktadır. Erkek olmasına rağmen kadınsı tavırlar içerisinde olmasının yanı sıra, dans ederken de kadınsı kostümlerin içindedir ve bundan büyük keyif almaktadır. Teyzesi onun bu durumunun farkındadır ve ona saygı duymakta, hatta istediği yaşam için kendisine yardım etmektedir. Urfalı Ahmet ise kız kardeşi ile beraber yaşamaktadır. Can ve Ahmet asker kaçağıdır. Ahmet töre baskısı yüzünden askere gönderilmek istemektedir. Can ise askere gitmekten korkmaktadır ve zaten askerliğe uygun bir yaşantısı da yoktur. Gündüzleri bir kafede falcılık yapan Can, geceleri de zenne olarak bir barda sahne almaktadır.



Sahne 53. Can'ın Zenne ve Falcı Olarak Çalışma Sahneleri

Can ile tartışarak tanışan Ahmet, bir sabah Can'ın çalıştığı kafeye gelir ve fal baktırmak ister. Asıl amacı kendisini kulisine alıp sakladığı için teşekkür etmektir. Bu sırada fotoğrafçı Daniel içeri girer ve Ahmet'le yeniden karşılaşırlar. Can Ahmet'e gitmesini söylemesine rağmen, ikisi de Daniel'in daha önce çektiği fotoğraflara bakmaya başlarlar.



Sahne 54. Ahmet, Can ve Daniel'in Diyalog Sahnesi

Ahmet'in üzerinde erkek olmasından kaynaklanan ciddi bir aile baskısı vardır. Kız kardeşi ile Ahmet'i ziyarete gelen annenin tavırlarında kız kardeşe değer vermediği, ancak Ahmet'i el üzerinde tuttuğu sıklıkla görülmektedir. Hatta kızından geleceklere dağ üzümü, Ailesi Ahmet'ten geleceklere bağ üzümü diyerek sürekli tekerlemeler ile erkeğin aile içindeki değerine vurgu yapmaktadır. Ahmet'ten okulunu bir an önce bitirmesini, askerliğini (erkeklik vazifesi) yapmasını ve Urfa'ya geri dönerek

babasından işlerini devralmasını beklemektedir. Ahmet'in kendi yaşamına yön verme ve kendi tercihlerini yapma hakkı elinden alınmıştır. Ziyaret sonrası aile Ahmet'le ve kız kardeşi ile vedalaşırken Ahmet'e sarılır, onu Allah'a emanet eder, ancak kızlarına aynı şeyleri yapmazlar. İki kardeş arasındaki önemsenme farkı ailenin her ilişkisinde açıkça gözlemlenmektedir.



Sahne 55. Ahmet'in Ailesiyle Vedası

Ahmet Can ile tanıştıktan sonra kendi eşcinselliğini keşfetmeye başlar. Ailesini Urfa'ya yollar yollamaz soluğu Can'ın evinde alır. Ev adresini Can'ın patronundan almıştır ve ona “yürü kız alışverişe gidelim” der. Filmin bu sahnesinde ilk defa Ahmet'in kadınsı bir hareketi görülmektedir. Maskülen görüntüsünün yanı sıra, Kurt'un dediği gibi, erkeğin kadınsı bir cümle kurması (Kurt, 2013:104), izleyicide Ahmet'in eşcinsel olduğuna dair ilk şüpheyi uyandırmaktadır. Birlikte alışverişe giden Can ve Ahmet, sahile giderler ve fotoğrafçı Daniel ile orada buluşurlar. Daniel Can'ı dans kıyafetleri ile fotoğraflamaya başlar ve üçü birlikte bir gün geçirirler. Akşam Daniel'in kaldığı eve giderler ve fotoğrafları incelerler. Üçü Daniel'in evinde gecelerler.



Sahne 56. Ahmet ve Can'ın Daniel'in Evindeki Sahneler

3.3.5.2.3. Diyalog Örnekleri

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Can, Ahmet ve Daniel arasında çok güzel bir dostluk ve diyalog başlar. Özellikle Ahmet ve Daniel'in birlikte çok fazla zaman geçirdiği görülmektedir. Bu ilişki zamanla ikili arasında bir aşka dönüşür. Bir gün Daniel Ahmet'i bir başka adama para verirken görür ve kendisini aldattığını düşünür:

Daniel: *O bıyıklı adama seni para verirken gördüm. O diğer sevgilin mi?*

Ahmet: *O benim gölgem. Sevgilim falan değil.*

Daniel: *Nasıl bir gölge?*

Ahmet: *Ben her zaman farklıydım (Çocukluk hali görülür, kız kardeşinin bale kıyafetlerini giymiştir). Annem bu farkı gördü. O hep sinirli bir kadındı ve benim her hareketimi takip etmeye başladı (annesinden dayak yediği çocukluk anıları görülür). İstanbul'a geldim. Hayatımı yaşamak için. Annem de geldi ve beğenmediği kıyafetlerimi parçalamaya başladı (annesinin Ahmet'in kıyafetlerini toz bezi yapmak için kesmesi görülür).*

Daniel: *Ailene gerçeği söylemeli, dürüst olmalısın. Dürüstlük en kolayıdır.*

Ahmet: *(Ağlayarak) Beni anlamıyorsun.. Öğrenirlerse beni öldürürler.*

Daniel: *Yo hayır anlayamıyorum. Aile insanı nasıl öldürür ki? Onlar seni seviyor.*

Bu konuşmalardan annesinin Ahmet'i takip etmesi için birini kiraladığı ve Ahmet'in de bu adama annesine eşcinsel hayatını söylememesine karşılık para verdiği anlaşılmaktadır.



Sahne 57. Ahmet'in Rüşvet Verdiği Sahne

Konuşmadan çıkarılacak bir başka sonuç ise kültürel farktır. Alman Daniel, ataerkil Anadolu toplumsal düşüncesini ve aile baskısını anlayamamakta, Ahmet'e

cinsel eğilimleri konusunda ailesine karşı dürüst olmasını öğütlemektedir. Annesinin bu baskısını ve takipçisini de polise şikâyet etmesini önerir. Elbette bu durum Ahmet için kabul edilebilir bir şey değildir. Ahmet bir çıkar yol bulamamaktadır.

3.3.5.2.4. Karakter Analizleri

Filmdeki karakterlerin filme yansımaları farklı sahnelerde gösterilmiştir. Fakat Can'ın ailesine gitmesi ve sonraki sahneler filmde kırılma noktasıdır. Ahmet ve Can, Can'ın memleketine (İzmir), annesini görmeye giderler. Can'ı büyük sevinçle karşılayan anneye karşın, ona “yavşak” diyen bir ağabey söz konusudur. Ağabey, Can'ın eşcinsel olduğunu bilmekte, kabul de etmekte ancak tasvip etmemektedir. Ahmet tüm ailenin ilişkisini gözlemler. Özellikle annesinin Can'a olan düşkünlüğü onu çok etkilemiştir.



Sahne 58. Can'ın, Ahmet'le İzmir'deki Annesini Ziyarete Gittiği Sahneler

Can ailesinden dönüşte asker kaçağı olarak polis tarafından yakalanır ve karakola getirilir:

Can: *Hayır ben öyle demek istememiştim. Ben zaten yoklamamı yaptırmaya gidiyordum ama Almanya'dan bir fotoğrafçı geldi ona poz veriyordum. Dansım ve sanatımla ilgili kitap hazırlanıyor da..*

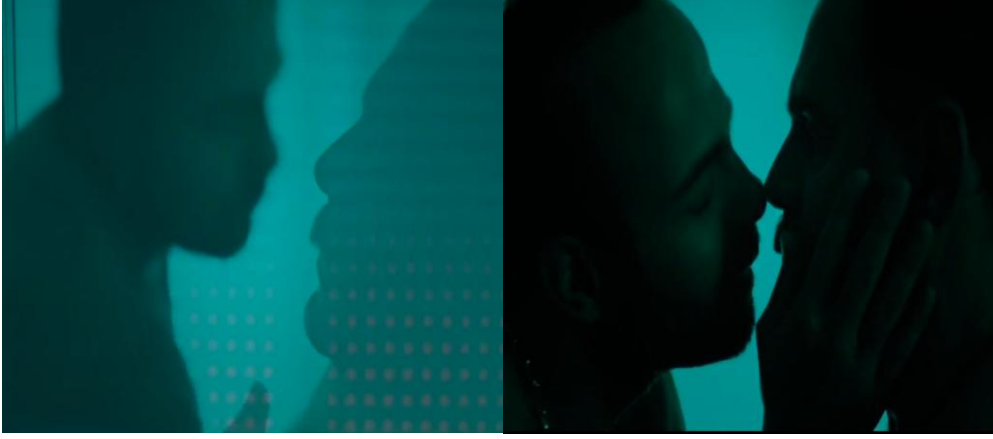
Polis: *İbne misin sen? Rapora başvurdu mu?*

59' uncu Sahnede de görülebileceği üzere Can polisin bu sorusunu suskunlukla karşılamaktadır. Elbette kadınsı hareketleri mevcuttur ancak bir erkekle de ilişkisi söz konusu değildir. “ibne” olarak küçümsenmek Can’ın ağrına gitmiştir.



Sahne 59. Can’ın Polis Karakolu Sahnesi

Yine aynı anda Ahmet ve Daniel birlikte Almanya’ya gitme kararı almaktadırlar. Daniel Ahmet’e orada sahip çıkacağını ve birlikte muhteşem bir hayatlarının olacağını söylemiştir. Ancak Ahmet, askerlik sorunu yüzünden pasaport alamayacağını belirtir. O esnada Can arar ve polisten yeni kurtulduğunu, eşcinsel olduğunu kanıtlarsa askere alınmayacağını belirtir. Üç arkadaş toplanır ve eşcinsel olduklarını kanıtlamak için fotoğraf çekmeye karar verirler. Ahmet de aynı yöntemle başvuracak, böylece askere gitmek zorunda kalmadan pasaport alıp sevgilisi ile Almanya’ya gidecektir. Filmde ilk sevişme sahnesi de burada ortaya çıkar. Ahmet ve Daniel aşkla öpüşürler ve cinsel ilişkiye girerler. Aynı zamanda da kendilerinin asker olmaması için gereken fotoğraflarını çekmektedirler.



Sahne 60. Ahmet’le Daniel’in Sevişme Sahneleri



Sahne 61. Üç Arkadaşın Askerlikten Kurtulmak İçin Çektikleri Fotoğraflara Bakarken

Ahmet ve Can askerlik muayenesine giderler. Asker tabipler Can’ı görürler ve:

Tabip: *Ne lan bu hal? Baban ne diyo lan senin bu ibne haline?*

Can: *Efendim, babam da sizin gibi binbaşydı. Güneydoğu’da şehit oldu. Bilmiyorum şimdi ne düşünüyordur.*

Tabip: *Ver şu zarfı.*



Sahne 62. Can ve Ahmet'in Askerlikten Muaflik Raporu Alma Sahneleri

Bu diyalogdan sonra Can muayeneye alınır ve askere gidemez raporunu alır. Ahmet de bu raporu almayı başarmıştır. Ancak burada verilmek istenen mesaj oldukça açıktır. Doktorlar alttan alta Can'ın babasını kınamışlar, ancak onun babasının da kendileri gibi asker olduğunu öğrendiklerinde utanmışlardır. Burada yetiştirilme tarzının eşcinsellikle ilgisi olmadığına yeniden vurgu yapılırken diğer taraftan okumuş, iyi bir eğitim alarak yüksek bir mertebeye ulaşmış ailelerin de çocuklarının eşcinsel olabileceği izleyiciye belirtilmektedir.

Filmin sonuna doğru Ahmet'in annesi ve babası aralarında kavga ederlerken, aslında babasının da eşcinselliğe yatkın olduğu ortaya çıkmaktadır. Kadın, babasının "erkekliğine" laf etmekte, onun cinsel organını tutmakta ve burada bir şey yok demektedir. Eşine gurursuzsun derken, bana oğul verdin ama o da erkek olamadı, aynı senin gibi der. Ahmet'in babası gibi eğilimleri hemcinslerine yöneliktir. Ancak baba, toplum baskısı sebebi ile tercih ve eğilimlerini yaşayamamış, zorla Ahmet'in annesi ile birlikte olmuş, ondan çocuk yapmıştır. Tartışmada durum açıkça anlaşılmaktadır ve bu filmin önemli şaşırtıcı yanlarından biridir.

Filmin son on beş dakikasında Ahmet babasını arar ve ona eşcinsel olduğunu ağlayarak itiraf eder. Bu itiraf omuzlarından büyük yük kaldırmıştır. Peşinde olan ve ailesine haber uçuran adama da gidip artık her şeyi onlara anlatabileceğini söyler. Dürüstlük temalı bir kutlama organizasyonu yaparlar ve dostları ile eğlenirler. Bu telefon konuşması esnasında hem babanın hem de Ahmet'in ağladığı görülmektedir.

Anne Kezban, konuşmaya şahit olur ve Ahmet'in babasının önüne bir tabanca koyar. Ahmet'in artık Almanya yolunda hiçbir engeli kalmamıştır. Eşyalarını toplamaya başlar.



Sahne 63. Ahmet'in Gerçekleri Söylediği ve Almanya İçin Hazırlık Yaptığı Sahneler

Son akşamlarında, her şey harikadır. Ahmet kendisini bulmuş, mutluluğa kavuşmuştur. Evde kendisini yola çıkmak üzere bekleyen Daniel'in yanına giderken yolda babası önünü keser ve ateş eder. Ahmet'in son sözü "baba" olmuştur. Daniel olaya şahit olmuş, koşmuş ancak yardım edememiştir. Ahmet son nefesini Daniel'in kollarında vermiştir. Baba da evine dönmüş ve kendisini öldürmüştür.



Sahne 64. Babasının Ahmet'i ile Kendisini Öldürdüğü ve Daniel ile Can'ın Üzüldüğü Sahneler

3.3.5.2.5. Final

Zenne filminde daha çok erkeklik halleri ve bu hallerin birbirleriyle nasıl etkileşime girdikleri, birbirleri üzerinde kurdukları iktidar ilişkileri açıkça görülmektedir. Özellikle erkeklerin askerliğe alınması, bu görevi “layıkıyla” yerine getirmesi sonucunda gerçek birer “erkek” olduklarına vurgu yapılması söz konusudur. Filmde sıklıkla Can karakterinin ağabeyinden “kızın erkek olur da döner askerden” sözleri duyulmaktadır. Burada aslında hegemonik erkekliğin gerekliliklerinden olan askerlik unsuru ve bunu onur meselesi yapan topluma göndermeler yapılmaktadır. Yine film esnasında, homoseksüel olarak askerlikten muaflık raporu alınması için kişinin cinsel eğilimini fotoğraflar ile kanıtlaması gerekliliğine sıklıkla değinilmektedir. Ahmet'in duruşu ve filmdeki konuşmalardan homoseksüel ilişki sırasında kişinin

“pasif” halde fotoğraflandığı takdirde askere alınmayacağı belirtilmiştir. Pasif olmayan bir homoseksüel yine erkek sayılmakta, askere alınmaktadır. Burada aslında erkeğin konumu yine yükseltilmekte, penetre edilmek ise kadınsılık olarak tabir edilmektedir. Bu durum da eşcinselliğin yanlış algılandığını kanıtlayan bir durumdur.

3.3.5.2.6. Sonuç

Zenne filmi, konusu ve erkek eşcinselliğinin işleniş biçimi bakımından incelediğimiz diğer Türk filmlerinden farklı bir yapıya sahiptir. Örneğin eşcinsel olan *zenne* fuhuş yapmamaktadır ve ailesi tarafından onun bu durumu kabul edilmiştir. *Zenne* Can ailesi ile birlikte yaşamakta ve yaptığı iş için kıyafetlerini teyzesi dikmektedir. Teyzesinin sevgili maço olmasına rağmen Can’ın varlığını kabul etmekte ve hatta ona bazı konularda yardımcı olmaktadır. Can eşcinsel olmasına rağmen kadınsı kıyafetler giymemektedir. Ancak giydiği renkli kıyafetler, konuşma tarzı ve elbette zennelik yapıyor olması, yine askere alım sırasında da bunu açıkça ifade etmesi eşcinsel olduğunu açıkça anlatmaktadır. Filmin diğer iki eşcinsel karakteri hem mesleki durumları hem de giyim ve davranışları bakımından feminen değildirler. İki erkek de sakallıdır ve erkeksi kıyafetler giymekte, erkeksi biçimde konuşmakta ve davranmaktadır. Bu bakımdan *Zenne*, tipik Türk eşcinsel filmleri arasından sıyrılmaktadır. Filmde doğu kökenli eşcinsel karakterin babası tarafından vurulması hâlen doğu kültüründe eşcinselliğin kabul görmediğini göstermektedir. Ancak İstanbul’un şehir yaşantısı içinde tüm eşcinsel karakterlerin mutlu biçimde yaşaması, kozmopolitlerde insanların cinsel tercihlerine diğer şehirlere göre biraz daha fazla saygı duyulduğunu göstermektedir. *Zenne*’deki eşcinsel karakterler gerçek yaşamdaki eşcinselleri tarafsız biçimde yansıtmayı başarabilmiştir. Eşcinsel bireyler illa bedenleri ile çelişkiye düşmemektedir ve her zaman fuhuş yapmak zorunda değildirler. Bu özelliği ile *Zenne* filminin eşcinsellerin 21.yy’daki yaşamını daha doğru yansıttığını söylemek mümkündür.

3.3.5.3. Zenne Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Tablo 21. Zenne Filmi Afiş Göstergeleri

Zenne



Filmin afişi

Tablo 22. *Zenne* Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ana karakterler	Ahmet-Daniel	Eşcinsel tavrın gizlenmesi ve erkeksi duruş
Ana karakter	Can	Eşcinselliğin açıkça sergilenmesi ve kadınsılık
Giyim	Ahmet-Daniel	Erkeksi görünüm içerisinde eşcinsellik,
Giyim	Can	Kadınsı görünüm içerisinde eşcinsellik (Günlük hayatta renkli fakat erkeksi kıyafet Sahne zamanı zenne kostümleri, takı ve süs eşyaları, makyajlı görünüm)
Giyim	Heteroseksüeller	Cinsel kimlikle paralel toplumsal ve geleneksel tarz
Üslup	Ahmet-Daniel	Heteroseksüellere benzer tavır ve davranışlar
Üslup	Can	Kadınsılık (Nazik üslup; iş mekânlarında ve arkadaş çevresinde küfür, argo, eşcinsel jargonu kullanımı)
Üslup	Heteroseksüeller	Toplum normlarına uygunluk (normal tavır ve davranışlar; günlük konuşma dili kullanımı)

Zenne filminde, tahakküm ve direniş, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik kavramların iç içe ele alındığı sahneler mevcuttur. Bu iç içelik beraberinde farklı durumları getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında filmde kodlar şu şekilde sıralanabilir:

3.3.5.3.1. Enigmatik Kodlar

Zenne, gerçek bir olaydan esinlenilerek Türk toplumunun eş cinsellere bakış açısını çarpıcı bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Filmde ana karakter olarak zenne rolündeki Can ön plana çıksa da aslında film Ahmet karakterinin gerçek hikâyesi üzerine kurulmuştur.

Film Mevlana'nın "Kendi kanında dans et. Özgürleşince dans et." sözü ile başlamaktadır. Burada birçok anlam çıkarılabileceği gibi aslında "kendi acılarınla, kendi benliğine, kendi var oluşuyla yaşa, eylemlerini düşüncelerini ruhunla hayata geçir, özgürlüğü bu şekilde elde et. Özgürleşince de kendin olmaya devam et, özgür olmak için gerekirse kendi kanında bile dans et" mesajı verilmiştir. Bu sözü film başlarken izleyici her ne kadar anlayamasa da filmin ilerleyişi ile birlikte izleyicinin zihninde yap-boz parçaları gibi oturur.

Bu etkileyici sözün ardından film aslında sonradan anlaşılan bir flashback sahnesiyle açılmıştır. Bu sahnede fotoğrafçı Daniel Bert çocuklarla çekim yapmaktadır, bir anda ekran kararır ve bomba patlar, bu sahnelerde üst ses olarak da menajeri ile olan konuşmaları verilmiştir. Daha sonra günümüze, Daniel'in uyuduğu sahneye dönülerek izleyicide merak uyandırılmıştır. Üst ses devam ederken izleyici Daniel'in psikolojisinin iyi durumda olmadığını anlar.

Bir sonraki sahneye geçildiğinde paralel kurgu yöntemi ile bir yandan Can karakterini hazırlanırken bir yandan da Daniel'in sokakta yürürken asker uğurlama eğlencesi ile karşılaştığını izleriz. Filmin ilk zıtlığı olarak izleyiciye verilen bu sahne aslında filmin genel temasını da yansıtmaktadır.

Bu sahnenin ardından asıl karakter olan Ahmet birilerinden kaçarken gösterilir. Kaçıp saklandığı yer de Can'ın sahne aldığı bir mekândır. Can sahnede dans ederken Daniel ise mekâna girer ve Canı izler. Can soyunma odasına gidince de Ahmet'i orda saklanırken görür. Daniel ise soyunma odasına girerek zenlerden etkilendiğini ve Can'ın fotoğrafını çekmek istediğini söyler ve randevulaşırlar. Ardından soyunma odasında yalnız kalan Can ve Ahmet "erkeklik" üzerine bir konuşma yapar. Erkeklerin askere gitmesi ve eşcinsellerin bundan muaf olmak için yapabileceklerini tartıştıkları kısa bir konuşmadan sonra Ahmet'in söylediklerine dayanamayan Can onu kovar.

Daha sonra ki sahnede Can'ın teyzesi ve teyzesinin sevgilisi ile birlikte kaldıklarını görürüz. Teyzesinin sevgilisinin kötü bakışları altında, elinden geldiğince

onlara maddi anlamda yardım ederek yanlarında yaşamaktadır. Teyzesiyle geçen diyaloglarında asker kaçağı olduğu için gündüzleri dışarıya çıkamamasından, annesini görememesinden yakınır. Bu sayede annesinin ve teyzesinin Can'ın cinsel tercihinden rahatsızlık duymadıkları izleyiciye yansıtılır. Hatta annesinin Can'ı askere göndermeme çabası vardır. Sonraki sahnelerde de görüleceği üzere eve gelen askeri mektuplarını saklamakta, karakoldan çıkınca aldığı evrakları ise çöpe atmaktadır. Anne ne pahasına olursa olsun Can'ı askere göndermemeye kararlıdır. Can'ın ailesine kıyasla Ahmet'in ailesi ise fazlasıyla muhafazakârdır. Annenin (Kezban) iki evladına olan tutumu çok farklıdır bu sahnede. Zira Ahmet erkektir ve soyu devam ettirecek olan kişidir, Hatice ise kızdır ve o başkasının soyunu devam ettirecektir. Kezban bu farklılığı hiç gocunmadan Hatice'ye söylediği “senden gelecekler dağ üzümü, ondan gelecekler bağ üzümü” diyerek vurgular ve erkek evlada verilen önemi net bir şekilde yansıtır.

Daha sonraki sahnelerde ise Can'ın aynı zamanda daha fazla para kazanabilmek için falcılık yaptığı görülür. Maddi anlamda ve cinsel kimliği yüzünden askerlikten kaçma durumundan, toplumun yarattığı baskılardan oldukça bunalan Can sıkıntılarını hayalleri ile atlatmaya çalışır. Bir gece mekânda etkileyici kelebekli kostümü ile dans ederken hayallere dalar ve hayallerinde daha mutludur. Çünkü hayal ettiği yer adeta cennet gibi, yemyeşil, çiçekli bir yerdir. Yani Can'ın yaşadığı dünyadan çok uzak bir yer. Bu hayal sahnesinde özellikle kelebekler ön plandadır. Nasıl bir kelebek oldukça naif ve kırılansa, ömrü ne kadar kısaysa hayata karşı Can da öyledir aslında.

Tüm bu gelişmeler içerisinde ise Can ve Ahmet yakınlaşmaya başlarlar. Ahmet telefonunu soyunma odasındaki tartışmadan dolayı unutmuştur ve geri almak için Can'ın fâl baktığı yere gelir. Ahmet orada Can'ın gönlünü almaya çalışırken Daniel de gelir. İlginç bir şekilde Ahmet ve Can ne zaman bir araya gelseler Daniel de orda bulunmaktadır. Daniel'in gelişi bu üçlü arasında ileride bir bağın kurulacağını sinyallerini vermektedir. Bu sahnede Daniel Can'a çektiği fotoğrafları göstererek onu fotoğraflarını çekmeye ikna etmeye çalışır. Can bilgisayarda gördüğü Afganistan'da çekilmiş olan fotoğrafı beğendiğini söyler. Daniel ise “benim değil” diyerek geçiştirir. Hemen bu sahnenin ardından ise yönetmen, izleyiciyi tekrar geçmişe götürerek fotoğrafçının neden çocuk fotoğraflarına yöneldiğini menajeri ile olan telefon konuşmasından açıklar.

Ahmet ve Can'ın bir sonraki buluşmaları ise ilginç bir şekilde gündüz olur. Asker kaçağı olduğu için gündüzleri dışarı çıkmayan Can, Ahmet'in ikna etmesi ile

birlikte onunla plaja gelir, birlikte güzel vakit geçirirler. Ayrıca bu sahnede aileler arasındaki kültür farkı birbirlerine yansıttıkları sahnedir. Çünkü Ahmet telefonunu Can'ın yanında unutunca Can da Ahmet'in annesini aramıştır. Can bundan bahsederken Ahmet kısa süreli duygu değişimleri yaşar. Can Kezban'ın telefonda konuşmadığını adeta “kükrediğini” dile getirir. Ahmet ise karşılık olarak sadece “benim annem biraz arızadır” der. Burada da aslında Ahmet'in kendi iç dünyasında ailesi ile olan sorunlarını nasıl dert ettiği yansıtılır. Daniel ise yine Ahmet'in de bulunduğu bu ortama gelerek Can'ı fotoğraflamaya başlar. Can ile aralarında geçen “kimse kaderini değiştiremez” muhabbeti bu sahne üzerinde şekillenir. Zira bu üçlünün bir şekilde bir araya gelmeleri, aralarında oluşan bağ ve cinsel yönelimleri bir kaderin ürünüdür. Bu sahnenin ardından bu üçlüyü bu kez de Daniel'in evinde görürüz. Can'ın çıktığı mekândan az para alması üzerine geçen diyalogda Can “sanatçiyim ben, hayallerimle mutluyum” der. Onun bu sözü daha önce de kurmuş olduğu hayallere bir gönderme yapmaktadır. Can hayallerinde bir kelebek kadar narin gerçek dünyasında da hayata başkaldıran bir sanatçıdır. Gecenin ilerleyen dakikalarında ise Ahmet ile Daniel iyice yakınlaşırlar, Ahmet Daniel'a çeşitli sorular sorarak onu daha yakından tanımaya çalışır ve aralarında bir ilişki doğar. İlişkilerinin ilerleyen zamanlarında ise Daniel ailesine cinsel tercihini açıkladığını ve ailesinin çok normal karşıladığını söyler. Buna karşılık Ahmet buna oldukça şaşırır ve ailesine söylemekten korktuğunu belirtir. Çünkü ailesi bunu anlayışlı şekilde karşılayacak bir yapıya sahip değildir. Bunu daha sonraki sahnelerde daha da rahat anlarız. Ahmet'in annesi İstanbul'u “pis ve günah şehri” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Ahmet'in daha erkeksi giyinmesini ister ve beğenmediği kıyafetlerini yırtıp temizlik bezi yapar. Ahmet annesinin temizlik hastası olduğunu ve kendisinin temiz olmadığını düşünür ve bunu Daniel'e anlatır. Daha önceki sahnelerde değindikleri “herkes kaderini yaşar” sözüne bir göndermede bulunan Daniel Ahmet'i karakola gitmeye ikna eder.

Bir taraftan da Can yaşadığı maddi sıkıntılardan dolayı askere gitme fikrine iyice kapılmıştır. Bu kararını açıklamak için de Ahmet ile birlikte annesinin ve abisinin yaşadığı eve gider. Bu sahne de Can'ın aile yapısını daha iyi gözlemleme imkânı sunuluyor izleyiciye. Can hiç parasının kalmadığını, teyzesinin zor durumda olduğunu, askere gitmek istediğini söylerken annesi “benim oğlum beni üzmez” diye karşılık verir. Buna karşın annesinin uğraştığı bir diğer oğlu daha vardır. Babaları gibi asker olan abisi yaşadığı olaylardan sonra ağır bunalımlar atlatmış, kendisini alkole vermiştir.

Depresyonda olan abisi her fırsatta Can'ı küçümseyerek üstünlük kurmaya çalışmış onun askere gitmek istediğine inanmamıştır. Anneleri ise depresyonda olan oğlu ile ilgilenebilmek için neredeyse dışarı çıkmamakta ve bunu da çok umursamamaktadır. Bir tek denizi özlediğini dile getirir. Annesinin yaptığı bu fedakârlığa dayanamayan Can “keşke daha kolay evlatların olsaydı” dediğinde annesi ise “ben seni de onu da dünyalara değişmem, dünya erkek evlat neymiş görsün” diyerek çocuklarına olan sonsuz sevgisini dile getirir. Can'ın annesinin tam aksi olarak Ahmet'in annesi ise bu pisliğin bir an önce temizlenmesi gerektiğini düşünerek babasını kışkırtmaktadır. Hatta evladı dışında “armut dibine düşer” diyerek eşine de ibne, şerefsiz gibi ağır hakaretlerde bulunur ve eşine Ahmet'i öldürmenin doğru olduğuna dair psikolojik baskı uygular. Buna karşın babası vicdanının el vermediğini söylerken annesi ise “töre vicdandan büyüktür” diyerek son noktayı koyar. Çaresiz kalan baba ne yapacağını bilemez. Bunlar yaşanırken olaklardan haberi varmış gibi Daniel sevgilisi Ahmet'i filmin başında da belirttiği gibi son şansı olarak gördüğü için onu bu durumdan kurtarıp Almanya ya götürmeyi teklif eder. Ama bir engel vardır. Ahmet askerliğin yapmadığı için pasaport çıkaramamaktadır. Askerlikten muaf olmak içinse eşcinselliğini kanıtlamak zorundadır. Bunun içinse cinsel ilişkiye girerken fotoğraf çekmesi ve bunu heyete onaylatması gerekmektedir. Aynı zamanda Can'dan yardım alarak da giyimini kuşamını şimdiye kadar sakladığı kişiliğine uygun olarak, daha renkli hale getirir, makyaj yapar heyetin karşısına o şekilde çıkar ve muaf raporunu alır. Artık özgürce sevgilisi ile Almanya'ya gidebilecektir ama aşması gereken bir engel daha vardır: Ailesi. Ahmet babasına telefonda gerçeği gözyaşları içerisinde itiraf eder. Karşı taraftan duydukları karşısında babasının da ağladığı görülürken annesi ise bu fırsatı kaçırmayarak bir yandan telefonu alırken bir yandan da silahı masaya bırakır, böylelikle törenin gereğini yerine getirmiş olur. Ahmet'in bu açık itirafıyla baba karakteri de çaresiz kalarak töreye boyun eğmek zorunda kalır.

Ahmet ile Daniel yurt dışına çıkmak için hazırlıklarını tamamlamışken korkulan olay gerçekleşir. Sevgilisini mutlu etmek için dondurma alıp onun yanına giderken bir ara sokakta babasının silahından çıkan kurşunla son nefesini verir. Yönetmen Daniel'a yine aynı kaderi çizmiştir. Flashback sahnelerinden yola çıkarak Daniel'in umudunun yine yok olduğu izleyiciye aktarılır.

Bu ölüm sahnesinden sonra daha birkaç gün önce “rengârenk” giyinmesini söylediği Ahmet için yas tutan Can, Ahmet gibi beyaz giyinmeye başlar.

Filmin sonu yaşanan tüm kötülüklere rağmen masal anlatımı tarzı ile biter. “Eğer bu bir masal olsaydı söyle başlardı; bir zamanlar birbirine benzemeyen üç arkadaş varmış...” sözleriyle başlayan anlatım esnasında film karakterlerinin hayata devam ederken ki yaşamlarından kesitler yansıtılır. Bu anlatım içerisinde görünen Ahmet’in babasının intihar girişiminde dikkat çeken unsur, annenin kocasını kurtarmaya çalışmak yerine, ittirip altındaki seccadeyi temizleme çabası olmuştur. Aynı zamanda Ahmet’in kız kardeşi de evden kaçarak özgürlüğüne ilk adımını atmıştır. Öte yandan Can’ın abisinin rehabilitasyon merkezine yatması ile rahatlayan anne karakteri özlemini duyduğu denizine kavuşur. Can’ın teyzesi ise bebeğini dünyaya getirmiş ve sevgilisi ile mutlu bir aile kurmuşlardır. Masal; “Geleceği gördüler fakat ne kadar çabaladıysa da kaderi değiştiremediler. Ama bu bir masal değildi. Bu sadece bir danstı.” Cümlesiyle sona erer.

Tüm bu yaşananlardan yıllar sonra Can bir dans okulunda küçük çocuklara öğretmenlik yapmaya ve hayatını bu şekilde devam ettirmeye başlar.

Film Ahmet Yıldız’ın gerçek görüntüleri ve cinayetinin güncel bilgileri ile son bulur.

3.3.5.3.2. Yananlamsal Kodlar

Zenne filmi eşcinsel bireylerin toplumdaki yeri ve aile içerisindeki konumlarına yönelik yananlamlar taşıyan bir filmidir “Eşcinsel olmak” ve “erkek olmak” kavramlarını izleyiciye sorgulatan olaylar ve diyalogları ile Türk toplumunun eşcinselliğe bakışını farklı kültürlerden net bir şekilde aktarır. Ayrıca sadece eşcinsel bireyler arasındaki farklılıkları değil, “kadın” ve “erkek” kimlikleri üzerinden de çeşitli kodlar barındırmaktadır.

Ahmet’in annesinin (Kezban), kızından ve oğlundan bahsederken kızına “senden gelenler dağ üzümü, ondan gelenler bağ üzümü” diyerek erkek evladın soyunu devam ettireceğine, kız evladınsa başkasının soyunu devam ettireceğine vurgu yapar. Tamamen ataerkil aile sistemi içerisinde bulunan Kezban evlatlarını yetiştirirken de oğlunu ön planda tutarak kızını geri planda tutar. Oğlunun önüne sofraya kurulurken kızını aileye hizmet etmek zorundadır. Maddi sıkışıklıklar yaşanırken kız memleketine geri gelmek zorundadır. Kız adeta abisinin bir gölgesi olarak yaşamaktadır.

Can’ın ailesinde ise durum daha farklıdır. Öncelikle annesi Can’ı diğer evladından ayırmazken abisi Can’ı cinsel kimliği ile sürekli eleştirir. Kardeşine hakaret

ederek onun askere gideceğine inanmadığını dile getirir. Çünkü ona göre askerlik “erkek adamın” yapacağı bir iştir. Kardeşi ise erkek değildir. Can annesine askere gideceğini söylediğinde abisinin “kız gider erkek gelir” demesi de yine Can’ın askere gidince adam olacağına dair düşüncesine kanıttır. Abisi genel olarak Can’a karşı çok sert bir tavır izlerken bunun nedenini askerdeyken yaşadığı zorlu süreç ve babasının askerlik görevini yaparken şehit olmasına bağlayabiliriz. Ahmet ile evlerinin balkonunda konuştukları sahnede babasına olan sevgisini ve ona layık olup olamama durumunu anlatır. Abisi içinde babasına layık olabilmek çok önemlidir. Zira kendisi babası sayesinde hayatta kaldığını düşünmektedir. Eğer babası askerde şehit olduysa Can da bu vazifesini yerine getirmek zorundadır. Bu yüzden Can’ “sende askere paşa paşa gideceksin Can Efendi” diye bağırır.

Can ve Ahmet’in kardeşlerini baz alırsak ikisinin de kendi aileleri içinde farklı konumlarda olduğunu görürüz. Ahmet’in kız kardeşi evde hizmetçi gibiymiş ve silik bir karakterdeyken Can’ın abisinin daha baskın oluşunun yanı sıra, muhafazakâr bir aile yapısından gelmesine rağmen Ahmet’in kız kardeşinin, Ahmet’in durumunu kabullenmesi, buna saygı duyması, Can’ın abisinin ise daha modern bir aile yapısında yetişmesine rağmen Can’ı aşağılaması da kardeşler etrafında oluşturulmuş güzel bir zıtlıktır ve iki arkadaşın kardeşleri arasındaki temel farklar arasındadır. Güzelce işlenmiş bir senaryo ile de ortak bir sona kavuşurlar. İkisi de hayatında köklü değişiklikler ve radikal kararlar almışlardır. Birisi Urfa’da, annesinin ona yaşattığı cehennem hayatından kaçıp özgürlüğüne kavuşmuşken, Can’ın abisinin ise alkol bağımlılığından kurtulmak için rehabilitasyon merkezine başvurması yan karakterler olarak karşımıza çıkan bu kişilerin de hayata tutunma çabasını gözler önüne serer.

Toplulun en alt kısmından en üst kısmına kadar herkes Can ve Can gibileri eleştirmeyi kendine görev edinmiş durumdadırlar adeta. Askerlikten muaf olmak için girdikleri heyette de durum farklı değildir. Can’ın içeri girmesiyle heyet başkanının “babam senin bu hallerine ne diyor?” gibi ezici bir soru sormasının karşılığı olarak Can yine savunmasını güzel bir şekilde yapmıştır. “Babam da sizin gibi binbaşydı, Doğu da şehit oldu. Yaşasaydı ne derdi bilmiyorum” diyerek aslında durumunun normal olduğunu ve herkesin başına gelebileceğini vurgular.

Ahmet için de durum çok farklı değildir. Heyete girdiği andan itibaren heyetin ezici bakışları altında kalır. Memleketi sorulduğunda Urfalı olduğunu söyleyince binbaşı “bunlar bölücü değil alıcı” diyerek hem doğuda yaşayan insanları hem de

eşcinselleri ötekileştirmiştir. Ahmet eşcinsel ve zenne olduğunu söylediğinde yine binbaşı durumu bile bile, sırf Ahmet'i yermek için “erkek adam dans eder mi?” der. Toplumdaki erkeklik algısı bazı yazılı olmayan kuralları da yanında getirir. Örneğin “erkek adam ağlamaz, erkek adam pembe giymez, erkek adam dans etmez, erkek değin sert olur...” gibi söylemler insanlara dayatılır ve erkekler bu baskı altında yaşamaya mahkûm bırakılır.

Ayrıca filmde temiz- pis kavramları da ön plana çıkar. Özellikle Ahmet'in annesine göre İstanbul ve İstanbul'dakiler pis olarak nitelendirilirken, oğlunu kendince bu pislikten temizlemeye çalışır. Ahmet sevgilisiyle konuşurken “annem temizlik hastasıdır ve ben temiz değilim” sözleriyle bu durumu vurgular. Memleketlerini “temiz ve masum” yer olarak gören annesi, aslında töre gerçeğinin memleketindeki masumluluğu ve temizliği arka planda bırakıp, kötülüğün onlarda olduğu gerçeğini göz ardı eder. Ahmet üniversitede asistan olma fikrini söylediğinde babasının sessiz kalışına annesi tepki göstererek babasını suçlamıştır. Annesi Ahmet'in pislendiğini düşünerek bir an önce törenin gereğinin yapılmasını söyler ve kocasını bu doğrultuda dolduruşa getirir. Bunu da şu diyalogdan anlarız;

Anne: *Seni sallamıyor değil mi? Söyleyemedin mi? Niye geri çağıramadın?*

Baba: *Bir yolunu bulurum, bitirmesine az kaldı.*

Anne: *Biz burada zıkkım yerken mi? Ne hayrı olacak bu oğlanın sana? İflas ettin, hayırsızlık soframızda, bak dişini bile sattın. Suratına suratına gülüyorlar görmüyor musun? Karakola çekti oğlan bizi, alay konusuyuz yıllar var sokakta, çarşıda, camide şimdi bir oğlan daha veririm kucağına şimdi ama (elini yumruk yaparak erkekliğe vurgu yapar) bu gerekir. Erkek ister.*

Baba: *Bir oğlan bir kız verdim kucağına nankörlük etme.*

Anne: *Oğlan doğdu erkek olamadı. Hayra dönmedi.*

Baba: *deli deli olma Kezban*

Anne: (sinirlenip ayağa kalkarak) *Allah belanı versin. (Bağırarak) ibne! Armut dibine düştü işte. (Adamın cinsel organını tutarak) Ne var burada? Gücün eksik, sesin kısık, Allah belanı versin. Onursuzsun, onursuzsun. (Dışarıyı göstererek) bak orada onurun, sokaklarda kimlerle geziyor, ne boklar yiyor? Haysiyetsizsin ulan şerefsizsin!*

Baba: *Vicdanım...*

Anne: (Adama tokat atar) *Ben üzülmiyorum muyum sanıyorsun? Töre vicdandan büyüktür. Hadi git saklan, kümese gir, yorganı çek, kapat başını. Daha o zaman dedim*

sana, bacak kadardı dedim, zenne olacak dedim dinlemedin, yok ettin. (Dua ederek gider) Bizi doğru yola ilet. Gazaba uğrayanların ve sapmışlarınkine değil.

Baba: Gözümle görmeden, kulağımla duymadan yapamam. Bizim Allah'ımız bir Kezban. O bana fısıldar...

Tüm bu diyaloglar göz önünde bulundurulduğunda toplumda erkek kimliğini ile dolanmak da yetmemektedir. Erkekliğini kanıtlayacak davranışlarda bulunmak zorundasındır. Erkek olsan bile üzerinde sürekli baskı vardır. Dini olarak ele alındığında ise bu iki kişinin dini farklı yorumladıkları da göze çarpar. Anne karakteri Allah'ım bizi sapmışlardan ayır derken baba karakteri bizim Allah'ımız bir diyerek oğlunun ötekileştirilmesine karşı çıkar. Baba vicdanım el vermiyor dediğinde ise anne törenin vicdandan daha büyük olduğunu yineler.

Ahmet annesinin ve toplumun ona dayattığı baskılara karşı hayallerinden vazgeçmez ve hala özgür olmaya dair umudunu taşıırken Daniel ve Can'dan güç alır. Bu üç dost kader kavramına bir başkaldırı sergiler. Üçünün fotoğraf çekimi için deniz kıyısına gittikleri sahnede Daniel ve Can arasında geçen konuşma bize kadere karşı bakış açıları hakkında fikir verir.

Daniel: ya hükümdar Kız Kulesine gitmemiş olsaydı, ya yanında meyve sepeti olmasaydı?

Can: Yılan yine de kızı ısıırırdı.

Daniel: Hadi oradan

Can: Kimse kaderini değiştiremez.

Daniel: Gerçekten inanıyor musun buna?

...

Bu diyalogdan da anlaşılacağı gibi karakterlerin kadere karşı başkaldıracakları ve Daniel den güç alacakları mesajı verilmiştir.

Daniel değer verdiği şeyleri tekrar kaybetmemek için mücadele verirken, Can da dans etme tutkusunun önündeki engelleri aşmak için mücadele verir. Ahmet ise eşcinselliğini bir tabu olarak görmekten öteye geçer ve bunu ailesine kabul ettirmek için mücadele verir ancak ailesi ve töre bu konuda çok serttir. Ahmet de bu durum karşısında çareyi yut dışına gitmekte bulur.

Filmin sonunda da söylendiği gibi bu üç arkadaş gerçeği gördüler ama ne kadar uğraşılsa da kaderi değiştiremediler.

Ahmet ve Daniel'in hayalleri, Can'ın hayallerindeki kelebek kadar naif ve kısa ömürlü olmuştur.

3.3.5.3.3. Eylemsel Kodlar

Filmdeki en büyük sayılabilecek eylemsel kod özellikle Can'ın cinsel kimliğine uygun giyimi ve hareketleridir. Dans ederken ki seçtiği kıyafetleriyle de bunu vurgulayan Can ilk bakışta izleyiciye açıkça kendini belli ederken Ahmet için bu durum söz konusu değildir. Ahmet'in bu kimliğini gizlemesinin ve kendini bastırmasının tek sebebi annesi ve töre korkusudur. Hatta Annesinin renkli bulduğu her kıyafetini sürekli farklı bahanelerle yok etmesi Ahmet'in kişiliğini yansıtan kıyafetler giymesine engel olmuştur. Ahmet sırf bu yüzden tek renk giyinmeyi tercih eder ve bu renk genellikle beyazdır. Beyazın masumiyeti temsil etmesi yönetmen tarafından izleyiciye verilen bir göstergedir. Ahmet'in filmin sonlarına doğru babasıyla telefonda konuştuğu sahnede eşcinsel olduğunu itiraf ettikten sonra Kezban'ın kocasının elinden telefonu alıp silahı vermesi Ahmet'in korkularının sebebini izleyicilere görsel olarak aktarır. Ahmet kişiliğini kendi evinde bile saklamak zorundadır. Daniel ile kendi evinde oldukları bir sahnede kız kardeşinin ani gelişyle alelacele toparlanıp Daniel'i kız kardeşine arkadaşı olarak tanıtmaya buna en iyi örnektir.

Can içinde bulunduğu maddi sıkıntılardan dolayı askere gitme fikrine daha sıcak bakmaya başlar. Ancak annesini görmeye gittiği sahnede olduğu gibi aşırı korumacı olan annesi Can'ın askere gitmesini istemez. Can bu duruma kızarak parasız kaldığını ve teyzesinin de zor durumda olduğunu başka çaresinin olmadığını söyler. Can bu mücadeleyi verirken abisi ise Can'ı yererek askere gitmeyeceğini Can'ın yalan söylediğini dile getirir. Can içinde bulunduğu maddi ve manevi sıkıntıları sanatına da yansıtmaktadır. Bu olaylar gelişirken yaptığı kafes dansı onun duygu durumunu ve iç dünyasını, köşeye sıkışmışlığını başarılı bir şekilde yansıtır. Bu sahnede Can hiç olmadığı kadar agresif dans ederek adeta kaderine bir başkaldırı sergiler. Tüm bu durumlar içinde Can'ın annesi Can'ı askerlikten ne kadar koruyorsa Ahmet'in annesi ve babası ise bir o kadar askere gitmesi konusunda baskı uygular. Çünkü onlara göre erkek adam askere gitmeli ve dönüşünde hemen evlenmelidir. Ahmet ve babasının telefonda görüştüğü sahnede babanın “Oğlum artık buraya dön sana bir kısmet bulduk askere gidersin dönünce de evlenirsin” dediği sahnede bir yandan olaylara tanık olurken bir

yandan da annesinin baskıcı tutumunu görürüz çünkü annesi bu telefon konuşmasını adeta bir gölge gibi dinlemektedir.

Ahmet ve Can'ın çevresinde ailelerindeki kadınların dışında başka hiçbir kadın yoktur. Daniel'in onlardan farklı olduğunu Ahmet ile olan konuşmasından anlarız. Bu sahnede Ahmet Daniel' a menajeriyle öpüşüp öpüşmediklerini sorar. Daniel ise bazen diye cevap verir. İzleyicide sadece tek bir cümleyle Daniel'in Ahmet ve Can'dan farklı olduğunu anlar çünkü Daniel biseksüel yaklaşım içerisindedir ve hayatında kadınlar da vardır.

Ahmet ve Daniel ilişkine bakacak olursak Ahmet Daniel'i hayallerindeki erkeğe dönüştürmeye çalışır. Kilo alması ve sakallarını kesip bıyık bırakması yönündeki baskıları Daniel'i şüpheye düşürür. Daniel'in evindeki sahnede, Daniel Can'a bu durumdan bahseder “Beni eski sevgilisine mi benzetmeye çalışıyor” diye sorar. Onun bu sorusu heteroseksüel çiftlerde olduğu gibi homoseksüel çiftlerde de kıskançlık duygusunun yaşandığını yansıtır.

Filmde eşcinselliğin dışında erkeklik olgusunun da yan karakterlerle aktarıldığını görürüz. Can ve teyzesinin ev kirasını konuştukları sahnede teyzesinin sevgilisi kirayı ödediğini söyler. Teyzesinin itiraz etmesi üzerine sevgilisi erkeklik baskısı altında kalarak şiddetle “burada kalıyorum, burada yatıyorum, burada yaşıyorum, ben de varım” diyerek kadını azarlaması erkeklik gururunun zedelendiğinin kanıtı niteliğindedir. Bu zamana kadar evin kirasını ödeyen hep eşcinsel olan Can ve teyzesi olmuştur. Bir erkek olarak teyzesinin sevgilisi bu durumu kendisine daha fazla yediremez. Teyzenin sevgilisi başlarda her ne kadar Can'a karşıymış gibi gözükse de filmin son sahnelerinde Can'a karşı korumacı bir tavır sergiler. Can dayak yiyip eve geldiğinde onun yaralarını temizleyen kendisi olmuştur. Aynı şekilde Zindan bulundukları ortama gelip Ahmet'i tehdit ettiğinde onları koruyan yine kendisidir. Aradan uzun zaman geçtikten sonra Can bir dans okulu açtığında teyzesinden doğan erkek çocuğunu oraya göndermekten çekinmez.

3.3.5.3.4. Sembolik Kodlar

Film genel olarak iki eşcinsel arkadaş ve iki eşcinsel sevgili etrafında şekillenirken bu insanların aileleri üzerinden farklı zıtlıklarda oluşturulmuştur. Öyle ki bu zıtlıklar kişileri kendi karakterlerini yaşamaları konusunda farklı yollara itmiştir. Ahmet'in ailesi muhafazakâr ve baskıcıyken Daniel ve Can'ın aileleri daha anlayışlı

hatta destekçidirler. Ahmet'in ailesi ve diğer iki aile arasındaki temel zıtlıklar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 23. Zenne Filmi Sembolik (Zıt) Kodlar

Filmdeki Zıt Kodlar 1

Ahmet'in Ailesi	Daniel'in Ailesi
Doğu kültürü	Batı kültürü
Türk tavrı	Alman tavrı
Türk aile tutumu	Alman aile tutumu
Dışlanma	Kabullenme

Filmdeki Zıt Kodlar 2

Ahmet'in Ailesi	Can'ın Ailesi
Baskıcı	Özgür
Töreye uyuyor	Toplumsal normlara karşı
Muhafazakâr aile yapısı	Modern aile yapısı
Ataerkil aile yapısı	Anaerkil aile yapısı
Evleri sade ve renksiz	Evleri renkli süslü
Annesi öldürtür	Annesi korur
Dini öğeler ön planda	Dini öğeler geri planda
Doğulu	Batılı

Filmdeki en dikkat çekici sembolik kod Can'ın hayallerini süsleyen kelebeğdir. Can ve Ahmet bazı sahnelerde kelebek imgesine benzetilerek, filmin sonuna dair ipuçları verilmektedir. İki karakterinde kırılğan yapıları döktükleri gözyaşları ve Ahmet'in beklenmeyen erken ölümü kelebeğin kısa ömrü ile bağdaştırılarak aktarılır.

Ayrıca film genelinde iki karakterin bulunduğu çevresel koşullarda izleyiciye ipuçları vermektedir. Örneğin Can'ın kıyafetleri rengârenk, cıvıl cıvıl iken Ahmet'in kıyafetleri oldukça sade ve renksizdir. Aile yapılarına bakıldığında yine Can'ın annesi ve teyzesinin renkli kıyafetleri ön plana çıkarken, Ahmet'in anne ve babasının renksiz kıyafetleri göze çarpar. Yaşam alanları söz konusu olduğunda ise yine aynı şey göze çarpar. Can'ın tarafındaki evler süslü püslü, rengârenk, duvarlarında fotoğraflar olan

daha sıcak yapılı evlerdir. Ahmet'in tarafındaki evler ise tek rengin hâkim olduğu kasvetli ve bir o kadar sade, duvarları bomboş olan soğuk evlerdir. Daniel'in evi ise onun kişiliğini yansıtacak şekilde modern bir havaya sahiptir ve bununla birlikte fotoğrafçı oluşunun getirdiği özellikle duvarlarında hem kendi çektiği hem de başka sanatçıların çektiği fotoğraflar vardır. Aynı zamanda evi tek yaşadığının bir göstergesi olarak sürekli dağınıktır. Giydiği kıyafetler ise önceleri daha salaş ve modernken Ahmet'in dayattığı değişimden sonra daha klasik ve erkeksi olmaya başlamıştır. Tarzında değişikliğe giden Daniel sakallarını kesip bıyık bırakmıştır.

Ahmet ve Can arasındaki bir diğer zıtlıkta Ahmet'in üniversite yaşamı varken Can'ın böyle bir ortamdan uzak olmasıdır. Aynı zamanda bu iki arkadaş eşcinsel olmalarına rağmen aralarında bazı farklılıklarda vardır. Örneğin filmin en başında Can'ın sahne aldığı mekânın soyunma odasında arkadaşıyla konuştuğu sahnede askerlikten muaf olmak için eşcinselliğini fotoğrafla kanıtlaması gerektiğini söyleyen arkadaşına sert bir şekilde “askerlikten kaçmak için kimseyle ilişkiye giremem” diyerek karşı çıkmıştır. Buna karşın Ahmet ise askerlikten muaf olmak adına eşcinsel raporu almak için Daniel ile ilişkiye girdikleri anı fotoğraflamaya razıdır.

Filmde tamamen birbirine zıt olan iki kadın karakter ise Sevgi (Can'ın annesi) ve Kezban'dır (Ahmet'in annesi). Biri oğlunu her şeyi ile kabul etmişken diğeri etmemiştir. Bu temel anlamda saygı kavramını da ön plana çıkarmaktadır. Dine olan bağlılığı ile bilinen Kezban, Mevlana'nın “gel ne olursan yine gel” sözünü hiç duymamış gibi, oğlunun bir sapkınlığın içinde olduğunu düşünmektedir. Sevgi ise bu durumu oldukça normal karşılar ve oğluna olan sevgisinden hiçbir şey azalmaz. Hatta bu sevgi aşırı boyutlara varır. İki kadının günlük yaşamlarında tercih ettikleri kıyafetler de bizlere karakterleri konusunda fikir sunar. Sevgi karakol gibi resmi bir ortamda sıkır sıkır giyinirken Kezban ev gibi en rahat olması gereken yerde bile resmiyetinden hiçbir şey kaybetmez. İki annenin de sorumlu oldukları iki evlatları vardır. Sevgi ikisine çok sevip birbirinden ayırmazken Kezban kıza karşı daha ciddi bir tavır takınır ve oğlunu ön planda tutar. İki annenin de evlatları için yapamayacağı şey yoktur aslında. Kezban oğlunun namusunu ve aile şereflerini korumak adına onu öldürebilecek kadar gaddarken Sevgi de ne pahasına olursa olsun iki oğluna da kol kanat gerer. Hatta büyük oğlunun hizmetçisi konumundadır adeta. Sevgi'nin, oğlu yatarken ona yaptığı kahvenin taşışını görmek, birileri için zamanın daraldığının, son noktaya yaklaşıldığının mesajını vermiştir.

3.3.5.3.5. Kültürel (Göndergesel) Kodlar

Zenne filminde temelde iki farklı kültür ön plana çıksa da aslında arka planda bir üçüncü kültür olarak Daniel'in da kültürüyle karşılaşırız. Bu anlamda filmde incelenmesi gereken üç farklı kültür vardır.

Önce Daniel'in kültürü ile Can ve Ahmet'in ortak kültürlerinden bahsedecek olursak, Daniel oldukça serbest bir aile ve ülke yapısından gelmektedir. Biseksüel olduğunu ailesine, çevresine özgürce açıklayabilmiş, bu durumdan hiç korkamamış ve çekinmemiştir. Daniel yaşı itibari ile ve gazeteci kimliği sayesinde birçok ülke ve şehir gezmiştir, birçok farklı medeniyet ile tanışmıştır. Bu anlamda görebileceği her şeyi görmüş ve yaşamıştır. Bu tecrübeler Daniel'e her anlamda üstünlük kazandırmıştır. Yaşanılan coğrafya göz önüne alındığında Daniel Avrupa coğrafyasında yetişmiş biri olarak, oraların getirdiği rahatlık ve geniş özgürlük ortamı içerisinde büyümüştür.

Can ve Ahmet'e bakıldığında ise durum tam tersine çok daha kötüdür. Türkiye de toplum tarafından ötekileştirilmiş birey olmak, bu şartlar altında yaşamak gerçekten zor bir durumdur. İnsanların dili, dini, mezhebi, ırkı ile yargılandığı bu topraklarda çoğu insan korkmadan çıkıp cinsel kimliğini bile ifade etmekten korkar durumdadır. Erkekler tarafından yapılan baskılar, ataerkil toplumun dayattığı öğretiler neticesinde sadece eşcinseller değil, kadınlar da sıkıntılı zamanlar yaşamaktadırlar. Toplumun dayattığı “erkek olma” ve “kadın olma” kimliği kişiler üzerinde çeşitli baskılar uygular. Erkek çocukları üzerinde “erkek adam ağlamaz, erkek adam dans etmez, erkek adam oyuncak bebekle oynamaz, erkek adam pembe giyinmez vs.” gibi dayatmalar yapılırken de kız çocuklarına “kadın elinin hamuru ile erkek işine karışmaz, kız dediğin erkelerle oynamaz, kadın dediğin sokakta kahkaha atmaz, sakız çiğnemez, açık giyinmez, erkeğe hizmet eder, kadının görevi erkeğini mutlu etmektir vs.” gibi söylemlerle baskı altında tutulmaktadır. Daha çok küçük yaşlarda bu kodlar çocukların kafasına kazınmaya başlar. Erkekler için cinsel organ bir gösteriş nesnesi iken kadınlar için saklanması gereken bir utanç kaynağıdır. Erkeğin cinsel organına yapılan müdahale törenlerle, kutlanırken, kadının regl olması yine bir utanç kaynağı olarak, saklanması ve utanması gereken, “pis” ve “kirli” olma durumudur. Ayrıca erkeğin sünnet olma durumunu erkekliğe geçiş olarak gurur kaynağı haline getiren toplum, kadının regl olmasını kadınlığa geçiş olarak bir gurur kaynağı yapmaz. Kadın ve erkek kimlikleri üzerinden bu kadar ayrımcılık yapılırken eşcinseller üzerinde de tabi ki büyük baskılar uygulanmaktadır.

Türkiye de eşcinsel olmak, diğer Avrupa ülkelerine göre daha zorken bir de üstüne Ahmet için törenin gelmesi daha da zor bir duruma gidilmesine neden olur. Can'a baktığımızda en azından Ahmet'e oranla daha rahat yaşadığını görürüz.

Ahmet ve Can üzerinden, yani Türkiye de doğu ve batı kültürü üzerinde gidecek olursak doğu kültürüne temsilen Ahmet'i, batı kültürünü temsilen Can'ı örnek alabiliriz.

Doğu toplumu zaten çoğu şeye baskıcı ve muhafazakâr yaklaşırken, batı toplumu yeniliklere daha açık, daha rahat bir tutum sergilemektedir.

İşte bu noktada Can eşcinselliğini ailesine rahatça açıklayabilmiştir. Onun üzerindeki baskı askerliğe gidip gitmemek arasında olmuştur. Aşırı korumacı annesi askere gitmesini istemezken abisi ise şehit olan babaları sayesinde yaşadıklarını düşünerek Can'ı askere gitmeye zorlar. Bu karmaşanın arasında Can gündüzleri sokağa bile çıkamaz hale gelir. Geceleri ise sokaklar onun için yeteri kadar güvenli değildir. Zira giyim kuşamı sayesinde cinsel kimliğini bir nebze de olsa vurgulayan Can çevredeki erkeklerin korkusundan ve baskısından kurtulamaz. Yine de İstanbul'un karışık kültürü, kalabalıklığı, her dinden, mezhepten, kültürden, ırktan insanları barındırması Can'ın da orada kendisine küçük de olsa bir yer edinmesini sağlamıştır.

Ahmet ise doğunun insanlara dayattığı normlar ile büyümek zorunda kalmıştır. Hem toplumun hem de ailesinin Ahmet üzerinde kurduğu baskılar, Ahmet'in cinsel kimliğini saklamasının en temel nedeni olmuştur.

Doğu kültüründe değil eşcinsel olmak, farklı bir mezhebe mensup bile olsa, birey toplum tarafından ötekileştirmeye maruz bırakılır. En basitinden batıda erkekler kot pantolon, renkli gömlek giyebilirken doğuda erkekler daha klasik tarzda, kumaş pantolon beyaz gömlek giyerler. Adeta bir tekipleştirme söz konusudur.

SONUÇ

Bu çalışmada eşcinselliğin ve heteroseksüellik dışında kalan diğer cinsel eğilimlerin nedenleri ve etkileri araştırılmış ve bu durumun insanın doğasında olduğu, dış etkenler ile ortaya çıkmadığı, dış etkenlerin yalnızca kişinin yaşamsal düzenini etkilediği görülmüştür. Eşcinselliğin insanların var olduğu zamanlardan beri olduğu ancak toplumsal normların oluşması ile kadın ve erkeğin ödevlerinin belirlendiği, bu duruma aykırı kişilerin ise yadırgandığı varılan diğer sonuçlar arasındadır.

Türkiye, ataerkil toplum yapısı gereği her zaman “erkek” olmayı güç ile bir tutmuş, erkekler için daha fazla güç ve iktidar gerektiren, kadınlar için ise daha naif ve geleneksel görevler yaratmış bir toplum yapısına sahiptir. Elbette bu tutumun içinde ülkenin içinde bulunduğu coğrafyanın ve mensubu olduğu yaygın din İslam’ın büyük bir etkisi vardır. Ancak ataerkil toplumsal yapıyı yalnızca coğrafyaya ve/ya dine bağlamak da doğru değildir. Batı toplumlarında da eşcinsellik yaygın olarak kabul görmekten uzaktadır. Yapılan alanyazın taraması çok yakın bir geçmişe kadar eşcinselliğin bir hastalık olarak kabul edildiğini göstermiştir.

Bu çalışmanın eğildiği ikinci ana konu ise erkek eşcinselliğinin ana konu olarak işlendiği Türk sinema filmleridir. Türk sinemasında erkek eşcinsel karakterlerin nasıl temsil edildiğinin tespitine geçilmeden önce Türkiye sinema tarihi araştırılmış, sinemanın günümüze ulaşana dek hangi akımlardan etkilendiği özetlenmiştir. Ardından dünya genelinde yavaş yavaş kabul görmeye başlayan eşcinselliğin Türk sinemasına yansımaları incelenmiştir. Özellikle 1970 ve sonrasında artan özgürlük arayışı, kadınların iktidara ortak olma isteği ve kadın-erkek dışında toplum içinde farklı cinsel kimlik ve eğilimlerin de bulunduğunun kabul görmeye başlaması ile birlikte, eşcinselliğin ön planda tutulduğu filmler de çekilmeye başlanmıştır.

Sinemamızda eşcinselliğin kabul görmeye başlaması hemen olmamış, öncelikle çeşitli eşcinsel hareketler kısa sahnelerle gösterilmiştir. İki kadının öpüşmesi, erkeklerin birbirine âşık olması gibi sahneler eşcinsel insanların da duygularının anlaşılması konusunda toplumun yol kat etmesine yardımcı olan unsurlar olmuştur. Sonrasında eşcinselliği odak noktası yapan filmler de gelmeye başlamış, bunlardan bazıları büyük bir izleyici kitlesine sahip olmuş bazıları ise ödüller almasına rağmen az izleyiciye ulaşmıştır. Çalışma genelinde eşcinsel karakter barındıran filmler genel hatları ile incelenmiş, özel olarak da erkek eşcinselliğini konu edinen beş adet film, *Acılar*

Paylaşılmaz (1989), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Lola ve BilidiKid* (1999), *Teslimiyet* (2010) ve *Zenne* (2011) filmlerinin söylembilimsel ve göstergebilimsel analizleri verilmiştir. Göstergebilimsel inceleme ve kıyaslamalar yapılmıştır. Mekânlar, giyim-kuşam, doğa, dil ve üslupla ilgili ifadeler tablolarla yer almaktadır. Eşcinsel karakterlerin genel analizlerine bakıldığında beş filmdeki sonuçlar aşağıdadır.

- * Eşcinsel karakterlere bakıldığında *Acılar Paylaşılmaz* filminde Sinan'ın heteroseksüel (Erdoğan) kişiliğin karşısında naif yapılı bir karakter olduğu görülmektedir. Sinan küpe takmakta ve seksenli yılların modasına uygun giyinmektedir. Sinan filmde küpeyi sağ kulağına takarak aslında bir eşcinsellik göstergesi ortaya koymaktadır. Sinan'ın diskoda Murat adlı bir arkadaşıyla içli dışlı olduğu ve yakın mesafe içerisinde elini omuzuna atmış gözlerinin içine bakarak sohbet ettiği sahnede ve yine Murat'ı samimice öptüğü sahnede eşcinsellik belirtisinin olduğu anlaşılmaktadır. Sinan'ın babasının kız arkadaşının bacaklarına bakmaması, yazlık komşularından Emre'ye ilgi duyması, vedalaşırken onu samimi öpmesi, babasından dayak yediğinde ağlaması gibi durumlar onun eşcinsel bir karakter olduğunu adeta doğrular niteliktedir. Bu filmde Sinan'ın film boyunca fiziki anlamda abartılı kadınsı bir özellik sergilediği görülmez. Makyajı abartılı takıları, öyle açıkça kendini gösteren kırıltma, kıkırdama, ses inceliği gibi kadınsı tavırları gözlenmez. Kadın kılığına da girmemiştir. Bütün bunlara rağmen babasının evinde erkek arkadaşı Emre'yle aynı yatakta ve çıplak olması izleyiciye bu karakterin eşcinsel olduğu mesajını vermektedir.
- * *Dönersen Isık Çal* filminde Travesti rolündeki karakterin ismi verilmez. Bu karakter gece fahişelik yaparak hayatını kazanmaktadır. Çünkü Sinan'ın karakterinin aksine toplumun tepkisi ve bakışları onu gündüz rahat bırakmamaktadır. Bu karakter sürekli kadınsı bir haldedir. Sürekli çeşitli takılar ve kadın çantaları kullanır. Sesi bile kadınsıdır. Bu karakterin doğuştan eşcinsel olduğu anlaşılmaktadır. Bu filmdeki travesti karakteri kadınsıdır ama bunu gülünçlük olsun diye yapmaz. Filmin eşcinselliğe, travestiliğe karşı tutumu olumludur. Film izleyiciye bir travesti gözüyle yaşamın zorluklarını yansıtmaya çalışmıştır.
- * *Lola ve Bilidiki* filmindeki karakterlere bakıldığında bu karakterlerin travesti olduğu, kadın kıyafetleri giymeleri, ağır gece makyajı yapmaları ve

konuşurken kadınsı ifadeler kullanmaları ile belirtilmiştir. Filmin erkek karakteri başka bir erkeğe doğru dansözünü taklit ederek yaklaşmaya başlamakta, bu esnada da ceketini çıkartmaktadır. Buradan da bir kadını taklit eden erkeği algılamak mümkündür. Yine aynı sahne içerisinde görülen dansözün de erkek olduğu anlaşılmaktadır. Sahneye çıkan kadınlar (eşcinseller) erkek sesi olmasına rağmen kadın isimleri (Şehrazat ve Lola) kullanmaktadır. Dansözün, kadın kıyafetleri giymiş, göğüslerini kadın gibi kapatmış biçimde dans ettiği görülmektedir. Filmdeki diğer eşcinsel ilişki ise İskender'in bir Alman ile arasındaki ilişkidir. Bu ilişkide zengin ve yaşlı Alman (Friedrich), hayatında ilk defa ilgi gördüğü için eşcinsel İskender'e âşıktır ve İskender'i de eşcinsel olabileceğine ikna etmek için uğraşır. İskender ilişkinin başında Friedrich ile ilişkiye girse bile, kendisinin eşcinsel olduğunu kabul etmemekte ve onunla duygusal ilişki yaşamayı reddetmektedir. Daha sonra ise bu eşcinsel ilişkiyi kabul etmektedir. Bir başka sahnede Murat'ı annesinin yıkaması, o yaştaki bir erkeğin annesi tarafından yıkanıyor olması, annenin bu karakteri bir kız çocuk gibi yetiştirdiğinin bir göstergesi sayılabilir. Filmde oynayan birçok eşcinsel karakter görülmektedir ve her birinin ilişkisinin detayı verilmektedir. İzleyiciye erkeklerin birbirlerine karşı olan aşklarının gerçek olabileceği mesajı verilmeye çalışılır.

- * *Teslimiyet* filmde rol alan dört ana karakterin tamamı transseksüel oyuncularından oluşmaktadır. Filmde transseksüel karakterler açıkça kendilerini gösterirler. Her biri erkeksi ses tonlarına ve bedensel yapılaraya sahip olmalarına rağmen kadın kıyafetleri giymekte ve kadınsı hareketler sergilemektedirler. Bu karakterlerin çoğu ailesini, karısı ve çocuğunu terk etmiş ve bu yolu tercih etmiştir. Filmdeki iki travestinin (Hayat ve Mavi) normal birer kadın gibi erkekler tarafından gerçek bir aşkla sevilme istedikleri anlaşılmaktadır. Filmdeki eşcinsel karakterler, kendi istekleri dışında seçimler yapmaya zorlanmaktadırlar. Filmde rol alan eşcinseller sürekli olarak mutlu olma hayali kurmakta ve bir gün fuhuş yapmayı bırakma isteği ile hayata tutunmaktadırlar. Filmdeki karakterlerin temsil durumu klasik temsilden uzak ama gerçek hayatla çok bağlantılıdır. Karakterler gerçek yaşamlarında da olduğu gibi kadın gibi giyinen, konuşan, davranan

yani kısacası kadın gibi yaşayan bireylerdir. *Teslimiyet* filminde travestilerin sahip olduğu aşk, nefret, dostluk, kararlılık gibi ruhsal ve duygusal özellikler oldukça belirgin ortaya konmuştur. Film toplumun eşcinsellere bakış açısını doğrudan yansıtmaya çalışmıştır. Gökhan'ın sevgilisi Buket'in, travestilerin yaşadığı muhite girer girmez tiksinti ve hayretle karışık tavırları ve söylemleri ve orada ev istememesi toplumun travestileri dışlayış şekliyle paralellik göstermektedir. Aynı şekilde polislerin ve basının tavrı da toplumun ve devletin bu insanlara yaklaşımına birer örnektir.

- * *Zenne* filminde karakterlerin benlik yapıları ve duyumları, hisleri topluma yani genel kültürün sembollerine yükledikleri anlamsal değişiklikler geniş manada, filmin karakterlerinin duygu durumları ise kendi içinde incelendiğinde içinde yaşanan sistemle ve ortamla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Bu filmde de diğerlerinde olduğu gibi homoseksüel erkek ilişkiler ele alınmıştır. Film, askerlikten kaçış ve birbirini tanımayan üç erkeğin arasında yaşananlar üzerine kurulmuştur. Filmde, *Lola ve Bililid*'de olduğu gibi, eşcinsellik genetik kodlar ile bir sonraki nesle geçmiştir. Filmlerde, eşcinselliğin, yetiştirilme tarzından çok yapısal bir durum olduğu için izleyicinin dikkati çekilmeye çalışılmıştır. Kısaca bu filmde karakterler olarak daha çok erkeklik halleri ve bu hallerin birbirleriyle nasıl etkileşime girdikleri, birbirleri üzerinde kurdukları iktidar ilişkileri anlatılmaktadır. Bu film ayrıca, tipik Türk eşcinsel filmleri arasından sıyrılmaktadır. Filmde doğu kökenli eşcinsel karakterin babası tarafından vurulması hala doğu kültüründe eşcinselliğin kabul görmediği anlaşılmaktadır. Fakat İstanbul'un şehir yaşantısı içinde tüm eşcinsel karakterlerin mutlu biçimde yaşaması, kozmopolitlerde insanların cinsel tercihlerine diğer şehirlere göre biraz daha fazla saygı duyulduğunu göstermektedir. *Zenne*'deki karakterler gerçek yaşamdaki eşcinselleri diğerlerine göre daha tarafsız yansıtmaktadır. Eşcinsel bireyler illa bedenleri ile çelişkiye düşmemektedir ve her zaman fuhuş yapmak zorunda değildirler. Bu özelliği ile *Zenne* eşcinsellerin bugünkü yaşamını doğru aktarmaktadır.

Çalışmada analiz edilen filmlerden yola çıkılarak öngörülen araştırma soruları ve hipotezler hakkında aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

Araştırma soruları;

- * Türk sinemasında eşcinsellere yönelik tutum, egemen toplum anlayışıyla örtüşmektedir. Türk kültürü ve toplum yapısı ile İslam inancının getirmiş olduğu homofobik tutum, Türk sinemasının eşcinselliğe bakış açısını genel olarak olumsuz yönde etkilemiştir.
- * Türk sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği üzerine kurulmamış filmlerde eşcinsel erkek karakter ya da karakterlerin eşcinsellikleri genel olarak basmakalıp ve ikonik bir şekilde temsil edilmekle birlikte, özellikle 90'lı yıllar itibariyle yapılan filmlerde bu durumda olumlu gelişme ve değişimler gözlenmiş, olumlanan ve yüceltilen erkek eşcinsel karakterler filmlerde yer almaya başlamıştır.
- * Türk sinemasında ana konusu erkek eşcinselliği üzerine inşa edilmiş filmlerde eşcinsel erkek ya da erkekler çelişkileri ve yaşayan yönleri olan tam bir karakter olarak temsil edilmişlerdir.
- * Türk sinemasında filmlerin kronolojik sırası ile eşcinselliğe karşı olan tutumun ve erkek eşcinselliğinin temsilinin değişmesi arasında bir paralellik vardır. 80'li yılların sonu ve 90'lı yıllar itibariyle erkek eşcinselliğinin sinemada temsili kronolojik bir şekilde ve olumlu yönde ciddi bir değişim göstermiştir.

Hipotezler;

- * Türk sineması 80'li yılların sonuna kadar genel olarak homofobik bir tutum içinde olmasına karşın, 90'lı yıllarla beraber bu tutumda bir yumuşama gerçekleşerek homofobik yaklaşımdan uzaklaşmaya başlamıştır. Özellikle de ana konusu erkek eşcinselliği olan filmlerde homofobik yaklaşım yerini empatik yaklaşıma bırakmıştır.
 - * Türk sinemasında erkek eşcinsel bireyler 90'lı yıllara kadar hastalıklı, komik, kadınsı, sakar, küçükken yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle sapkın davranışlara yönelmiş vs. “stereotipler” olarak derinlikten yoksun ve olumsuz bir şekilde temsil edilmiş karakterlerdir ve filmlerde ana konu içinde yer alamamışlardır. Durumu daha iyi görebilmek açısından Türk sinemasında 90'lı yıllara kadar erkek eşcinselliğinin temsilinin geçirdiği evreleri birkaç maddeyle özetlemek mümkündür:
- i) Türk sinemasında ilk eşcinsel karaktere (travesti olarak), ilk Türk sinema filmi olarak kabul edilen Leblebici Horhor filminde rastlanmasına karşın bu

eşcinsellik 1970'li yılların ortalarından itibaren başlayan Türk sinemasındaki seks furyası dönemine kadar sadece bir zorluktan ve ya sıkıntıdan kurtulmak ya da bir amaca ulaşmak üzere başvurulmuş kısa süreli kadın kılığına girme şeklindedir. Erkek karakter amacına ulaştıktan hemen sonra eski heteroseksüel haline geri dönmektedir. Karakterlerin kadın olarak temsil ediliş şekli ise gösterişli kadın kıyafetleri içerisinde, abartılı makyaj ve takılarla ve yine abartılı kadın davranışları (abartılı kahkaha ya da yürürken gereğinde fazla kırıtarak yürüme gibi) şeklindedir. Bu durum aynı zamanda izleyici için de bir güldürü unsurudur.

- ii) 1975-1979 yılları arasında Türk Sinemasında yaşanan seks furyası da erkek eşcinselliğinin temsilini olumsuz etkilemiştir. Bu dönemde içerisinde eşcinsel tipler barındıran filmlerde oynayan oyuncular kendi özel hayatlarında erkekten kadına dönmüş (transseksüel) olan kişilerdir. Bu tipler filmlerde birer seks malzemesi olarak daima travesti veya kadınsı erkek olarak algılanmaya gebedirakılmışlardır
- iii) 80'li yıllarla beraber erkek eşcinselliği Türk sinemasında asıl anlamda görünür hale gelmiştir. Bu dönem çeşitli sanatçıların çabalarıyla travestiler farklı bir biçimde işlenmeye çalışılsa da, erkek eşcinselliği kadınlara benzeyen veya kadınsı davranışlar içinde görünen, davranış ve kıyafet bakımından kadına özenen olmakla eşdeğer tutulmuş ve bu şekilde sunulmuştur. Tamamen kadın görünümünde olan bu tipler yalancı, kötü ve düzenbaz, bencil, nankör olarak sunulmuş ve çoğu zaman da bu durum komedi unsuru olarak kullanılmışlardır.
- * 90'lı yıllarla beraber ana konusu eşcinsellik olan filmler yapılmaya başlanmış ve bu filmlerde erkek eşcinsel bireyleri olumlayan bir yaklaşım içine girilmiştir. Eşcinsel ana karakterler psikolojik ve duygusal açıdan derinlemesine verilmeye çalışılmıştır. Filmlerdeki yer alan eşcinseller bireyler bir komedi ya da aşağılama ögesi olarak değil, yaşam realitesi olarak filme konmuştur. Fahişeler ve para için eşcinsel olan erkeler yanında, ruhu ve bedeni ile tamamen kendini karşı cins gibi hisseden karakterler filmlerde işlenmeye başlanmıştır. Dış görünüş olarak ağır makyajlı, abartılı kıyafetler ve takılar içerisinde gösterilen fakat duygusal olarak oldukça sığ işlenen erkek eşcinsel bireyler bu yıllarla beraber artık hem dış görünüş olarak farklılık göstermeye başlamış hem de duygusal ve psikolojik açılardan derinlemesine ele alınmıştır.

Sonuç itibariyle Türk sinemasında 90'lı yıllarla beraber olumlu şekilde değişen erkek eşcinselliğinin temsili hem sinemamız hem de genelde insan hakları özelde ise LGBT haklarının gözetilip iyileştirilmesi bakımından önemli bir gelişmedir. 90'lı yıllardan günümüze değin erkek eşcinselliği barındıran filmlerde özellikle de ana konusu erkek eşcinselliği olan filmlerde krolonojik sıraya paralel olarak eşcinselliğin bir sapkınlık, hastalık ya da psikolojik bir bozukluk olmadığı vurgulanarak, eşcinsellere karşı homofobik tutumun yanlış olduğu mesajı verilmeye çalışılmıştır. Filmler eşcinsellerin de heteroseksüel insanlardan insan olarak hiçbir farklılıklarının olmadığına altını çizerek bu insanların dışlanmaması gerektiğini ve hatta onlarla empati kurulması gerektiğini anlatmaya çalışmaktadır. Fakat bu yapılırken kültürel (*Lola ve Bilidikid* / Türk-Alman kültürü), ahlaki (acılar paylaşılmaz / Sinan karakteri) ve dini (*Zenne* / Kezban karakteri) normlarla çatışmaya girilmiş eşcinsellikle bu normların bir arada olamayacağı gibi bir imaj çizilmiştir. Kanaatimce doğru olan Türk sinemasında erkek eşcinselliğinin işlenişinin Türk toplumunun kültürel dini ve ahlaki değerlerden pek de uzaklaşmadan gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır. Homofobik bir tutum sergilemekten uzak fakat kültürel, ahlaki ve dini değerlerimizi de yok saymayan bir bakış açısıyla yapılacak olan filmler toplumsal çatışmanın önüne geçebilmek ve eşcinsellerle heteroseksüellerin birbirlerine karşı tutumlarının olumlu yönde değişmesini sağlayabilmek adına faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Agocuk, P, (2014); “Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma”. Journal of International Social Research, Cilt: 7, Sayı:31, sy: 7-18
- Akın, A, (2007); “Toplumsal Cinsiyet (Gender) Ayırıcılığı ve Sağlık”. Toplum Hekimliği Bülteni, Cilt: 26, Sayı: 2, Sy: 1-9.
- Amanat, Ç, (2011); “Erkek Homoseksüel Ve Heteroseksüellerde Depresyon Ve Suçluluk-Utanç Düzeylerinin Cinsiyet Rolüne Göre Karşılaştırılması.” Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Anabilim Dalı Klinik Psikoloji, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Arıcı, F, (2011); “Üniversite Öğrencilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Algılar ve Psikolojik İyi Oluş.” Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Arkın Aile Ansiklopedisi, (1980); “Cinsel Bilgiler”. Cilt: 2, İstanbul.
- Aşkın, M, (2007); “Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler”. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 2, sy: 213-220.
- Atabek, E, (1992); “Cinsellikten İkmale Kalmak”. Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Beşen, M, A & Aslan, E, (2014); “Transseksüalite: Genel bakış”. Androloji Bülteni, Cilt: 2014, Sayı. 57, sy: 145–48.
- Aytan, N. (2014); “Türkçe Derslerinde Yaratıcı Okuma Uygulamaları”. Yayımlanmış Doktora Tezi, Çanakkale.
- Barker, C,& Galasinski, D, (2001); “Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on language and identity”. Sage, London.
- Barthes, R, (2005); “Göstergebilimsel Serüven”. Çev: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bilgiç, F, (2002); “Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları”. T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bolat, D, (2016); “Zorunlu Heteroseksüellik ve Türkiye Muhalefet Alanı Üzerine Bir Tartışma”. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt.71, Sayı: 4, sy; 1091-1117.
- Bora, A, (2012); “Kadınların Sınıfı”. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bozdemir, N, & Özcan, S, (2011); “Cinselliğe ve Cinsel Sağlığa Genel Bakış”. Turkish Journal of Family Medicineand Primary Care, Cilt: 5, Sayı: 4, sy:38.

- Butler, J, (1993); "Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex". Sy: 1-23.
- Çabuk, F, D, (2010); "Tıp Öğrencileri ve Hekimlerin Eşcinsellik Hakkındaki Tutumları ve Gey ve Lezbiyenlerin Sağlık Hizmeti Deneyimleri". Gazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Ankara.
- Çavdar, D, (2013); "Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Romantik İlişkilerde Akılcı Olmayan İnançlar". Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Çekirge, P, (1999); "Yalnızlık Adasının Erkekleri". Arma Eğitim Gereçleri Yayıncılık ve Tie. Ltd.Şti., İstanbul.
- Davison, C, G, & Nealle, J,M, (2004); "Anormal psikolojisi". Türk Psikologlar Derneği Yayınları, Ankara.
- de Beauvoir, S, (1974); "The Second Sex". Vintage, New York.
- Demirbilek, S, (2007); "Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi". Finans Politik & Ekonomik Yorumlar Dergisi, Cilt: 44, Sayı: 511, sy: 12-27.
- Diken, B, & Laustsen, C, B, (2000); "Filmlerle Sosyoloji". Metis Yayınları, İstanbul.
- Doğan, İ, T, (2016); "Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bakımından 1990 Sonrası Türk Sinemasında Eşcinsellik". Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Dökmen, Z, Y, (2004); "Toplumsal cinsiyet". Sistem yayıncılık, İstanbul.
- Elliott, R, (1996); "Discourse analysis: exploring action, function and conflict in social texts. Marketing Intelligence & Planning".
- Eke, P, N, (2016); "Beyazperdede 'Öteki' Olmak 'Dönersen ıslık Çal' Filmi Üzerine Bir İnceleme". SineFilozofi dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2.
- Erdal, P, (2008); "1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlikler", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Erdoğan, B, Köten, E, (2014); "Yeni Toplumsal Hareketlerin Sınıf Dinamiği: Türkiye LGBT Hareketi", M.Ü.Siyasal Bilimler Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 1, Sy: 93-113.
- Erkan N, E, (2006); "Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden "Kentsel Eşitsizlik" ". T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Mahalli İdareler ve Yerinden Yönetim Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Freud, S, (1997); "Cinsellik Üzerine Üç Deneme". Öteki Yayınevi, Ankara.
- Ganong, L, H, & Coleman, M, (1992); "Gender Differences in Expectations of Self and Future Partner". Journal of Family Issues, 13 (1), sy: 55-64.

- Geçgel H, (2006); “Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine”. Hayal Dergisi, Sayı: 19, sy: 1-7
- Günaydın, U, A, (2012); “Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)”. T.C. Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Ankara.
- Gürhanel, M, & Arkonaç S, A, (2013); “Geylerin “Öteki” İnşası: Kadınsılık”. Psikoloji Çalışmaları Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 22, sy: 1-14.
- Gürkan, H, (2016); “Türkiye Sinemasında Lezbiyen Stereotipinin Temsili”. Erciyes İletişim Dergisi “Akademia”, Cilt: 4, Sayı: 4, sy: 30-46.
- Kabadayı, L, (2004); “Toplumsal cinsiyet ve film ‘90’lı yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk sinemasında üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunun feminist yaklaşımla incelenmesi”. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir
- Kablamacı, A, D, M, (2014); “Toplumun Yüz Karası Olmak: Şöhretin Sonu Filminde Hegemonik Erkekliğin İnşası”. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:46, sy: 37-56.
- Karacan, N, (2016); "Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları". İdil Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 24, sy: 1079-1093.
- Karagül, E, M, (2006); “Türk Sinemasında 70-80 Dönemi Kayıp Kuşak ve Erotik Sinema”. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo- TV Anabilim Dalı, Yüksek lisans Tezi, Konya
- Karataş, E, (2009); “Türkiye’de Kadın Hareketleri ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri”, Turkish Studies, Volume: 4, Issue: 8, sy: 1653-1673.
- Kavas, A, (2014); “ Eşcinsel İmgenin İnşası”. T.C. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- Keniş, Ş, (2012); “Türkiye'deki İslam ve Eşcinsellik Tartışmaları: Müslümanlar Arasında LGBTQ Hakları Üzerine Söylemsel Çatışmalar”. Koç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kılıç, D, (2011); “Bir Ötekileştirme Pratiği Olarak Basında Eşcinselliğin Sunumu: Hürriyet ve Sabah Örneği”. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:1, sy: 143-169.

- Kıraç, F, (2013); “Eşcinsellikle İlgili Dini-Psikolojik Algılar ve Maneviyat: Erkek Eşcinsel Örneklem”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara
- Kodan, S, (2013); “Evli Bireylerin Evlilik Kalitesi Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Yaşam Doyumları Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi”. Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Korkmaz, A, (2010); “İslami Eşcinsellik Algısında Çağdaş Kırılmalar -Din-Değişim Etkileşimi Bağlamında”. Contemporary Perceptions of Islam in the Context of Science, Ethics and Art International Symposium, 26-28 November, Samsun.
- Kozlu, D, (2009); “Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri”. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı: 3, sy: 1-15.
- Kurt, A, (2013); “Hegemonik Erkeklikten “Kadınsallaştırılmış” Erkekliğe: Biscolata Reklamlarında Erkekliğin Üretimi ve Yeniden Üretimi”, T.C. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar, Bildiri Kitabı, sy: 204, Muğla.
- Kuyucak, E, Ş, (2010); “Türk Sinemasının Kilometre Taşları”. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- LeVay, S, & Hamer, D, (1994). “Evidence For A Biological Influence In Male Homosexuality”. Scientific American, Volume: 270, Sy: 44-45.
- Mondimore, F, M, (1999); “Eşcinselliğin Doğal Tarihi”. Çev: Berna Kılınçer, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Oksaçan, H, E, (2012); “Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi”. Tekin Yayınevi, 1. Baskı.
- Oktan, A, (2008); “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”. Selçuk İletişim, Cilt: 5, Sayı: 2, sy: 152-166.
- Okumuş, F, (2003); “Sıradışı Cinsel Yaşantılarımız ve Sinemamız”. Kurgu Dergisi, Sayı: 20, sy: 183-204.
- Oral, G, (1999); “Adli Psikiyatri”, Ed: Z. Soysal & C. Çakalır, Adli Tıp Dergisi, Cilt:3, sy: 1504-1510, İ.Ü. Basımevi, İstanbul.
- Önder, S, & Baydemir, A, (2005); “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 2, sy: 113-135.

- Öngen, B, & Aytaç, S, (2003); “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Yaşam Değerleri İlişkisi”. Sosyoloji Konferansları, Sayı: 48 sy: 1-18.
- Öngören, M, (1982); “Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü”. Dayanışma Yayınları, Ankara.
- Öntaş, C, Özlem & Saygı D, E, (2013); “ Lisede Okuyan Erkek Çocukların “İdeal Erkek Algısı””, T.C. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Uluslararası Katılımlı VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar, Bildiri Kitabı, sy: 215, Muğla.
- Örs, B, (2006); “Siyasal Temsil”, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Sayı: 35.
- Özdamar, Z, (2006); “İstanbul’un 1950-1990 dönemindeki kentsel gelişiminin Türk sinemasındaki temsili”, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özgüç, A, (1993); “100 Filmde Başlangıcından Günümüze - Türk Sineması”. Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Özgüç, A, (2006); “Türkiye sinemasında Cinselliğin Tarihi”. +1 Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Özkan, T, (2004); “Türkiye’de Eşcinsellik ve KAOS GL Grubu”. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Özsungur, B, (2010); “Cinsel kimlik gelişimi ve cinsel kimlik bozukluğunda psikososyal değişkenler: gözden geçirme”. Çocuk ve Gençlik Ruh Sağlığı Dergisi, Sayı: 17, Sy: 163-174.
- Pasinlioğlu, T, Tan, G, Koyuncu, H. & Çelik, A, S, (2013). “Üniversite Öğrencilerinin Cinsiyet Eşitliği Tutumlarının Belirlenmesi”. Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi, Cilt: 21, Sayı: 3, sy:181-186.
- Pösteği, N, (2012); “1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)”. Umut-Tepe Yayınları, Kocaeli.
- Propp, V, (2001); Masalın Biçimbilimi-Olağanüstü Masalların Yapısı (2.Baskı), Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul.
- Saraç, L, (2008); “Sporda Homofobi Ölçeği: Türkçeye Çevrilmesi ve Adaptasyonu”. Spor Bilimleri Dergisi, Cilt: 19, Sayı: 4, sy: 238–249.

- Sayer, H, (2011); “Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Erkeklerin Katılımı”. T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi, Ankara.
- Sözen, M, (2013); “Sinemasal Dramaturgi Ve Örnek Bir Çözümleme”. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, Mayıs-Haziran, Sayı: 11, sy:100-119.
- Strickland, B, R, (2001); “The Gale encyclopedia of psychology”. 2nd Edition, Gale Group, United States of America.
- Sungur, M, Z, (1998); “Cinsel Eğitim”. Klinik Psikiyatri Dergisi, Sayı: 2, sy: 103-108
- Süslü, D, P, (2002); “Çalışan ve Öğrenci Ergenlerde Kimlik Duygusu, Kazanımının Araştırılması”. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimde Psikolojik Hizmetler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara .
- Şah, U, (2012); “Eşcinselliğe, Biseksüelliğe ve Transseksüelliğe İlişkin Tanımlamaların Homofobi ve LGBT Bireylerle Tanışıklık Düzeyi ile İlişkisi”. Psikoloji Çalışmaları Dergisi, Cilt: 32, Sayı: 2, sy: 23-48.
- Şah, U, (2011); “Türkiye’deki gençlerin cinsel yönelimlere ilişkin sosyal temsilleri”. Türk Psikoloji Yazıları, Cilt: 14, sayı: 27, sy: 88-99.
- Şahin, N, Z, (2015); “İslam Hukuku ve İnsan Hakları Bağlamında Eşcinsellik Sorunu”. Ekev Akademi Dergisi, Yıl:19, Sayı: 62, sy: 507-530
- Tan, M, (1979); “ Kadın: Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi”. Türkiye İş Bankası, Ankara.
- Tezel, T, (2009); "Türkiye Sinemasında Eşcinsel Cinsel ve/veya Duygusal Yönelime Sahip Birey ya da Bireylerin Temsili." Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Toker, İ, (2009); “ Eşitlik ve Adalet Kavramları Çerçevesinde Müslüman Kadınlarda Toplumsal Cinsiyet Örüntüleri”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:1, Sayı:1, sy: 142-165
- Topgül, S, (2011); “Çalışma Yaşamında Cinsiyet Eşitsizlikleri ve Eşitsizlikleri Gidermeye Yönelik Ulusal ve Uluslararası Mevzuat”. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, sy. 23.
- Tuna, S, (2004); “ Eşcinselliğe Sosyolojik Bir Yaklaşım”. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sivas.
- Tunç, H, (2014); “Toplumsal Cinsiyet Farklılaşması Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Erkeklerin Küpe Takması Örneği”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 33, sy:

623.

- Uluyağcı, C, Ünlü, S & Bayçu S, U, (2001); “TV Dizilerindeki Mekânlarda Kültürel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi: Canım Ailem”, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir.
- Vatandaş, C, (2007); “Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı”. DergiPak, Sosyoloji Konferansları, Cilt:0, Sayı: 35, sy: 29-56.
- Yavuz, F, & Mitrani A, (2008); “Erkeklerle Yönelik Cinsel Şiddetin Özellikleri: Eşcinsel ve Heteroseksüel Mağdurların Karşılaştırılması”. Adli Tıp Dergisi, Sayı:1, Cilt: 22, sy: 1-12
- Yavuz, D, (2012); “Türk Sinemasının 22 Yılı”, Antrakt Sinema Kitaplığı, İstanbul.
- Yumul, A, (2012); “Ötekiliği Bedenlere Kaydetmek”. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yüksel, E, (2016); “Güneşi Gördüm ve Teslimiyet Filmlerinde Trans Kimliklerin Mekânsal Örgütlenmesi ve Sınırlılıkları”. Fe Dergi, Cilt: 8, No: 2, sy: 138-148.
- Zeyneloğlu, S, (2008); “Ankara’da Hemşirelik Öğrenimi Gören Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları”. Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

İnternet Kaynakları:

- Aydemir, A, (2015); “ Erkeklik Söyleminin Sunduğu Özne Konumları: Zenne ve İki Genç Kız Filmlerinde Erkeklik Halleri”. Eleştirel Psikoloji Bülteni, Sayı: 6, Nisan 2015, <http://elestirelpsikoloji.org/wp-content/uploads/2015/04/108-124-Aydemir.pdf> Erişim: 28.05.2016.
- Alp K, Ö, (2013); “Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Teslim”. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, Sayı:12, ISSN 1308-2698, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018003975/1018003425> Erişim: 01.02.2017
- Britanya Ulusal Sağlık Hizmeti, (2014); “Britanya Sağlık Bakanlığı, Sağlık Çalışanlarına Yönelik Bilgilendirme Metni, Lezbiyen, gey, biseksüel ve trans (LGBT) bireylerle çalışmak”, http://www.spod.org.tr/turkce/wp-content/uploads/2014/04/saglik-calisanlarina-yonelik-bilgilendirme-metni_spod_ceviri_21.04.2014.pdf Erişim: 03.03.2016.

- Davies, D, (2012); “Cinsel Yönelim”. sy: 2,
http://www.pinktherapy.com/portals/0/downloadables/Translations/TUR_Sexual_Orientation.pdf Erişim: 05.02.2015
- Gence, H, (2010); “Transseksüeller travestilerin hayatını oynadı”,
<http://www.hurriyet.com.tr/transseksueller-travestilerin-hayatini-oynadi-16570449> Erişim: 24.05.2016.
- Listag (Lambdaistanbul Aile Grubu), (2009); “Eşcinsel ve Biseksüel Bireylerin Aileleri ve Arkadaşları İçin Bir Rehber”
http://www.rightsagenda.org/attachments/493_Listagbros%C3%BCr.pdf
 Erişim: 03.03.2016.
- SinemaTürk, (2009); “Türk Sinemasında Eşcinsellik Teması”,
<http://www.sinematurk.com/icerik/2619-turk-sinemasinda-escinsellik-temasi/>
- Öztekin, A, (2007); “ Türkiye Sinemasında Eşcinsellik”,
<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1350> Erişim: 05.06.2016
- Sungur, Z, M, & Yalnız, Ö, (1999); “Transseksüalite: İlgili Kavramlar ve Cinsiyet Düzenleme Girişimleri”. Klinik Psikiyatri Dergisi, Cilt:1, sy: 49-54
<http://www.klinikpsikiyatri.org/files/journals/1/26.pdf> Erişim: 02.02.2016.
- Tapan, B, (2010); "Öteki Melekler" in "Teslimiyet'i Vizyonda, İstanbul - BİA Haber Merkezi,
<http://bianet.org/biamag/azinliklar/126690-oteki-meleklerin-teslimiyeti-vizyonda> Erişim: 20.05.2016.
- Tekeş, K, (2013); “Türkiye Sinemasının Onur Yürüyüşü”. BİA Haber Merkezi, İstanbul.
<http://bianet.org/biamag/sanat/148062-turkiye-sinemasinin-onur-yuruyusu> Erişim: 22.05.2016.
- Türk Sineması Dönemleri,
<http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasinindonemleri.pdf>
 Erişim: 15.03.2016.
- Ulusay ,N, (2011); “Yeni queer sinema: Öncesi Ve Sonrası, Fe Dergisi, Sayı: 3, No: 1, Sy. 1-15,
<http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.pdf> Erişim: 17.03.2016
- Uluslararası tanı sistemlerine göre Eşcinsellik, (2011),
<http://www.escinsellik.net/uluslararasi-tani-sistemlerine-gore-escinsellik/#.V0FlCZGLS00> Erişim: 21.05.2016.
- <http://www.al-monitor.com/pulse/tr/originals/2014/05/prejudice-turkey-against-homosexuals.html#>, Erişim: 24.04.2016.

- <http://www.beyazperde.com/filmler/film-134678/> Erişim: 03.01.2017.
- <http://www.beyazperde.com/filmler/film-176639/> Erişim: 03.01.2017.
- <https://bilmiyorsanogren.com/sinema/turkiye-sinema-tarihi/2393-kronolojik-turk-sinema-6.html> Erişim: 01.03.2017.
- <http://www.escinsellik.net/escinsel-yonelim-terapisi/#.WMxZKPnyiUk> Erişim: 02.01.2017.
- <http://blog.milliyet.com.tr/anadolu-erkegi/Blog/?BlogNo=42571> Erişim: 10.03.2015.
- <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177913> s.157 Erişim: 01.02.2017.
- <http://film.yazarokur.com/destere> Erişim: 14.03.2016
- <http://gayb-garb.blogspot.com.tr/> Erişim: 23.04.2016.
- <http://homojen.ayisozluk.com/turkiye-ve-dunya-sinemasinda-escinsellik/> Erişim:25.02.2017.
- <http://www.40ikindi.com/sinema/oku.php?id=824> Erişim: 12.01.2017
- <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1350> Erişim: 15.11.2016
- <http://www.lambdaistanbul.org/s/yasam/tabular-agir-agir-yikiliyor/> Erişim: 25.12.2016.
- http://www.mafm.boun.edu.tr/files/297_kabadayi.pdf Erişim: 10.02.2016.
- <http://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/009/dergi/6/ocak2008.pdf> s.153 Erişim 14.11.2016.
- <http://www.sinematurk.com/film/1014-donersen-islik-cal/> Erişim: 25.12.2016
- http://tr.wikipedia.org/wiki/1980%27ler#Giyinme_K.C3.BClt.C3.BCr.C3.BC Erişim 23.04.2016.
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58c2bef9eccc60.21132680 Erişim: 01.02.2017
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Ac%C4%B1lar_Payla%C5%9F%C4%B1lmaz Erişim 21.12.2016
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Anlat_%C4%B0stanbul Erişim: 21.01.2017
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/E%C5%9Fcinsellik> Erişim: 25.02.2017
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Krali%C3%A7e_Fabrika'da Erişim: 12.03.2017
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Lola_%2B_Bilidikid Erişim: 25.12.2016
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Teslimiyet_\(film,_2010\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Teslimiyet_(film,_2010)) Erişim 10.01.2017
- www.sinematurk.com.tr Erişim: 21.12.2016
- <http://yenidemokratkadin.net/index.php/guncel-makale/374-ecinsel-biseksueel-ve-trans-kimlikler-ve-kavramlar.html>

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Ayşe Şebnem YOLCU
Öğrenci Numarası	132209111
Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri ABD
Programı	İletişim Bilimleri
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN
Tez Başlığı (Türkçe)	Türk Sinemasında Ana Konusu Erkek Eşcinselliği Olan Filmlerde Eşcinselliğin Temsili

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 236 sayfalık kısmına ilişkin, 22/03/2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programında aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10 dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azan benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ve ilgili makale şartını¹ sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

¹ Makale şartı doktora öğrencilerini kapsamaktadır.

Ek 2. Fotoğraflar

Çalışma kapsamında incelenen beş filmin karakter yansımaları izlendiğinde bu karakterlerin dış algılama olarak benzer bir görüntü verdikleri anlaşılmaktadır. Bu görüntü de onların yaşantısı ve eşcinsel olduklarına dair fikir vermektedir.

Beş tane filminden alınan sahneler film akışı içinde karakterlerin tavır, davranış, giyim-kuşam, mekân vs. ile ilgili fotoğrafik bilgi vermektedir.

- *Acılar Paylaşılmaz* Filmi Karakter Yansımaları (Sinan)



- *Dönersen Isık Çal* Filmi Karakter Yansımaları (Travesti)



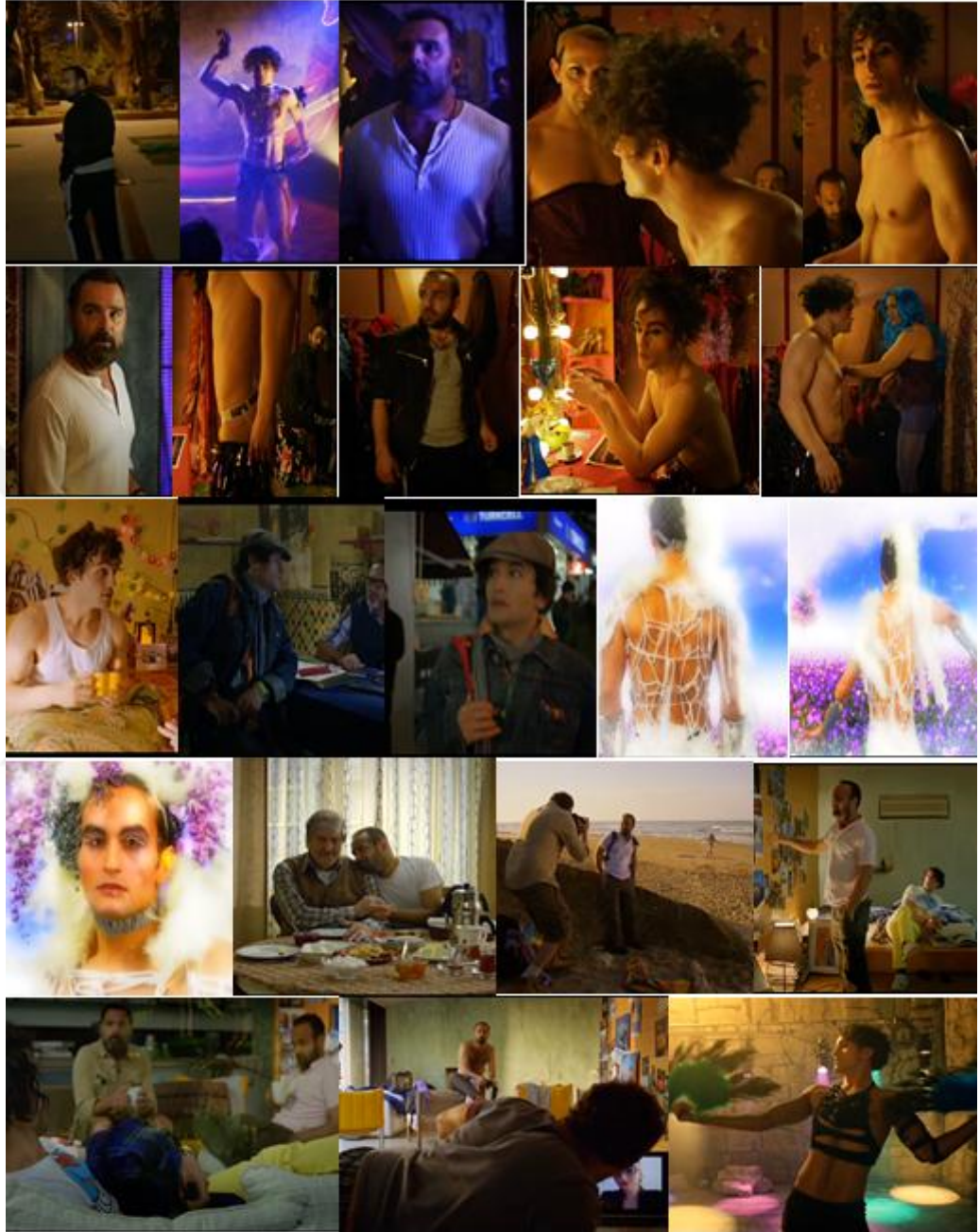
- *Lola ve Bilidikid* Filmi Karakter Yansımaları (Lola, Bill, Travesti arkadaşları, Alman eşcinsel Friedrich, İskender, Murat ve diğer Alman eşcinsel)



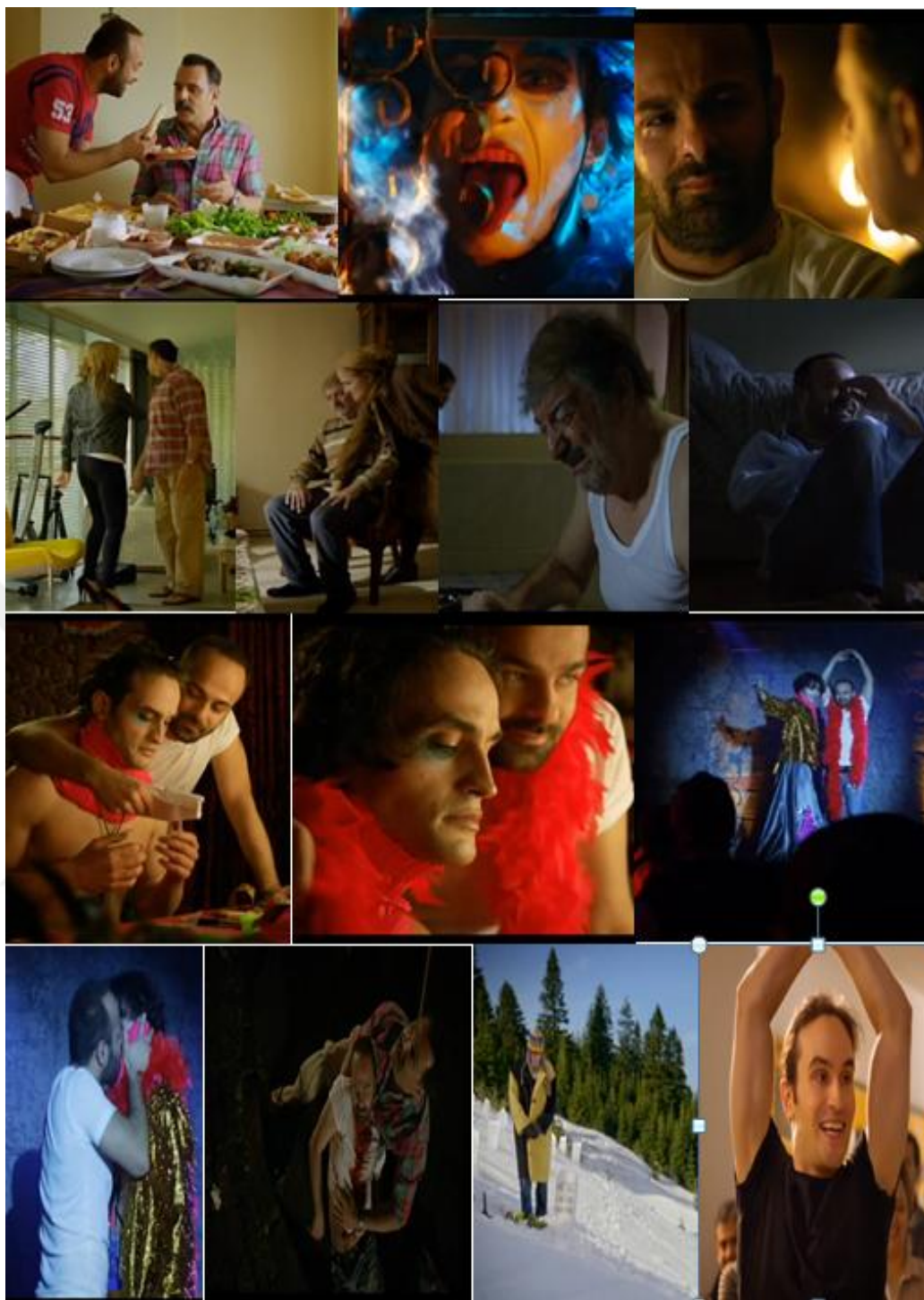
- *Teslimiyet Filmi* Karakter Yansımaları (Sanem, Ayhan, Hayal ve Mavi)



- *Zenne* Filmi Karakter Yansımaları 1 (Murat, Can, Daniel, Murat'ın babası ve diğer travestiler)



- *Zenne* Filmi Karakter Yansımaları (2)



ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Malatya'nın Arapkir ilçesinde doğdu. İlköğretimini Arapkir'de, orta öğretim ve liseyi Malatya'da tamamladıktan sonra 1999'da Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünü kazandı. 2003 yılında buradan mezun oldu. 2004- 2005 yılları arasında bir GSM şirketinin çağrı merkezi bölümünde agent olarak çalıştı. 2005 yılında KPSS ile bir kamu kurumuna memur olarak atandı. Aynı zamanda 2009-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde okuyarak, burayı başarıyla tamamladı.2013 yılında memurluk görevinden ayrılarak bir kamu üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı ve halen görevine devam etmektedir. Evli ve iki çocuk annesidir.

