

## *Queer Kuram, Queer Öznellikler: Hamam ve Cahil Periler*

Eda Evlioğlu Gezer<sup>1</sup>

*Received/ Başvuru:* 20.04.2022

*Accepted/ Kabul:* 27.07.2022

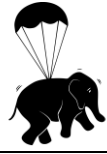
*Published/ Yayın:* 30.12.2022

### Özet

1960'lı yılların özgür ruhu ve bu yıllarda yaşanan muhalif ortam beraberinde heteroseksüellikten farklı düşüncelerin, yönelimlerin (eşcinsellik gibi) ortaya çıkmasına ve zaman içinde de queer kavramının gündeme gelmesine zemin hazırlamıştır. Tüm dünyada tartışılmaya ve etkili olmaya başlayan bu farklı yönelimler hiç şüphesiz düşler diyarı sinemanın da zaman içinde ilgisini çekmiş, cinsel yönelimin normatif algılarının dışına taşan oluş halleri ve queer gibi kavramlar beyaz perdeye yansıtılmaya başlanmıştır. Gus Van Sant, Ang Lee, Jonathan Demme, Xavier Dolan, Mehmet Binay, Kutluğ Ataman vb. yerli/yabancı yönetmeler gibi Ferzan Özpetek de filmlerinde eşcinsellik ve queer unsurları işleyen yönetmenlerden biridir. Bu bağlamda makalenin amacı queeri, queerin gelişim sürecini ve queer kuramı açıklayarak queer öznelliklerin Ferzan Özpetek sinemasında, özellikle *Hamam* ve *Cahil Periler* filmlerinde nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** queer, queer kuram, queer öznellikler, sinema, ferzan özpetek

<sup>1</sup> Doktor, Bağımsız akademisyen, Isparta, Türkiye. [eevlioglu@gmail.com](mailto:eevlioglu@gmail.com), ORCID: 0000-0003-0926-964X



## ***Queer Theory, Queer Subjectivities: Turkish Bath and Ignorant Fairies***

### **Abstract**

The free spirit of the 1960s and the opposition atmosphere in these years paved the way for the emergence of different thoughts, orientations (such as homosexuality) and the concept of queer to come to the agenda in time. These different orientations, which have started to be discussed and effective all over the world, have undoubtedly attracted the attention of dreamland cinema over time, and queer concept and states of being that go beyond the normative perceptions of sexual orientation have begun to be reflected on the white screen. Gus Van Sant, Ang Lee, Jonathan Demme, Xavier Dolan, Mehmet Binay, Kutluğ Ataman etc. like local/foreign directors, Ferzan Özpetek is also one of the directors who deal with homosexuality and queer elements in his films. In this context, the aim of the article is to explain how queer subjectivities are represented in Ferzan Özpetek's cinema, especially in *The Turkish Bath* and *Ignorant Fairies* films, by explaining queer, the development process of queer and queer theory.

**Keywords:** queer, queer theory, queer subjectivities, cinema, ferzan özpetek



## EXTENDED ABSTRACT

**Background & Purpose:** Queer theory, which is at the center of gender studies, creates an important and broad perspective on gender and sexuality issues with its political potential. The last of a series of words that have formed the semantic force field of homosexuality since the 19th century, queer is not only lesbian or gay in its widest use; it also characterizes transgender, bisexual, and even heterosexual identities. Queer, which refuses to be stuck in a certain form and maintains a resistance relationship with whatever constitutes normativity, today has influenced many branches of art, especially cinema. As a matter of fact, homosexuality and queer elements are observed in the films of domestic/foreign directors such as Gus Van Sant, Ang Lee, Jonathan Demme, Xavier Dolan and Mehmet Binay, Kutluğ Ataman, Ferzan Özpetek. In this context, in this article, the development process of queer and queer theory are explained, Ferzan Özpetek's cinema is discussed, and especially two films (*The Turkish Bath* and *Ignorant Fairies*) of the director are analyzed in the context of queer subjectivities. The reason why the films analyzed by the qualitative content analysis method were chosen as samples is that the family forms in the films *The Turkish Bath* and *Ignorant Fairies* are different from the traditional family structure, and the elective family<sup>2</sup> form comes to the fore in both films. In addition, orientalist and queer other in films are established through the use of music. The main problematics of this article, which aims to draw the theoretical framework of queer theory, to reveal how queer theory is represented in cinema, to analyze how queer subjectivities are represented in Ferzan Özpetek's filmography and especially in the director's two films, is queer subjectivity and the elective family form consisting of queer individuals.

**Research Method:** The research method of this study is qualitative content analysis.

**Conclusion:** It has been observed that elective family and queer subjectivities constitute the common theme in these two films, which are analyzed within the framework of queer theory and queer subjectivities. Both films begin with the death of the bisexual character, and this bisexual character is included in an elective family of queer individuals. These queer subjects, on the other hand, are always displayed in the same places (such as home, dinner table) in both films. While the "orientalist" and "queer other" are established by music in the films, another character (nephew, spouse) takes the place of the deceased bisexual character. Also, the main characters (such as Marta in *The Turkish Bath* and Antonia in *Ignorant Fairies*) discover their husband's bisexuality after their death, however they don't mind it. They even accept the situation as it is and be part of their husband's elective family.

---

<sup>2</sup> The traditional nuclear family is a completely patriarchal and heterosexual family structure; the elective family is an alternative family consisting only of LGBT+ individuals within the framework of queer theory, completely independent of the patriarchal structure (Weston, 1997, s.58).



## 1. GİRİŞ

1980’li yılların sonunda ortaya çıkan, 1990’lı yıllar boyunca gelişip günümüze kadar uzanan “queer” kavramı, toplumsal cinsiyet çalışmalarının merkezinde yer alır. Barındırdığı siyasi potansiyel ile cinsiyet, cinsellik konularında önemli ve geniş bir perspektif oluşturmayı başaran bu kavram, 19. yüzyıldan bu yana eşcinselliğin anlamsal kuvvet alanını oluşturan bir dizi sözcükten sonuncusudur. Queer, en geniş kullanımıyla sadece lezbiyen, gay değil; aynı zamanda transeksüel, biseksüel, transgender hatta bazı heteroseksüel kimlikleri de niteler. Dolayısıyla belirli bir forma sıkışıp kalmayı reddeden ve normativiteyi oluşturan her ne ise onunla bir direniş ilişkisi sürdüren queer, günümüzde de birçok sanat dalında yer bulmaktadır. Queer öznelliklerin temsil edildiği sanat dallarından birisi de sinemadır. Nitekim Gus Van Sant, Ang Lee, Jonathan Demme, Xavier Dolan ve Mehmet Binay, Kutluğ Ataman, Ferzan Özpetek gibi yerli/yabancı yönetmenler filmlerinde eşcinsellik ve queer unsurlara yer vermektedir. Queerin, queerin gelişim sürecinin ve queer kuramın açıklandığı bu makalede de Ferzan Özpetek sineması ele alınmış, *Hamam* (1997) ve *Cahil Periler* (2001) filmlerinde queer öznelliklerin nasıl temsil edildiği niteliksel içerik analizi yöntemi ile ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda makalenin temel amacı; feminist kuramdan başlayarak queer kuramın teorik çerçevesini çizmek, sinemada queer kuramın nasıl temsil edildiğini ortaya koymak, Ferzan Özpetek sinemasında ve özellikle yönetmenin iki filminde queer öznelliklerin nasıl temsil edildiğini çözümlenektir. Benimsenen yöntem ve amaç doğrultusunda filmler aşağıda belirtilen sorular çerçevesinde analiz edilmiştir.

- a) Filmlerdeki ortak tema nedir?
- b) Film karakterlerinin özellikleri ve aile ilişkileri nasıldır?
- c) Filmlerde müzik kullanımı nasıldır?
- d) Filmlerdeki müzik kullanımı ile inşa edilen düşünce/fikir nedir?
- e) Analiz edilen iki filmdeki benzerlikler (olay örgüsü, hikâye, mekân, karakterler bakımından) nelerdir?
- f) Filmlerde oryantalist motiflere rastlanıyor mu?
- g) Filmlerde queer ve queer öznellik nasıl kuruluyor?
- h) Filmlerde seçilmiş aileye rastlanıyor mu?
- i) Filmlerdeki seçilmiş aile üyeleri farklılık gösteriyor mu?
- j) Filmlerde queer karakterlerin görüldüğü mekânlar sınırlı mı, queer karakterleri genellikle hangi mekânlarda gösteriliyor?

## 2. TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARINDA ÖNEMLİ DURAK NOKTALARI

### 2.1. Feminist Hareketin Tarihsel Süreci

Bir toplum içinde doğan bireyin sosyalleşme süreci, kadın ve erkek olmak üzere iki biyolojik cinsiyet temelinde kendi kimliğini inşa etme sürecini gösterir. Bu süreçte birey, toplumsal cinsiyet rollerine göre kendi kimliğini inşa eder. Bireyin biyolojik cinsiyeti üzerine inşa ettiği roller ve davranışlar ise toplumsal yapılar tarafından kontrol edilir, belirli kalıplara sokulur ve



yeniden üretilir. Connell (1998, s.166), bu üretim sürecini “toplumsal cinsiyet düzeni” olarak tanımlar. Dolayısıyla birey, toplumda biyolojik cinsiyetine göre konumlandırılarak, rolleri belirlenir ve ayrıştırılır. Connell’a göre, bu ayrıştırmanın temeli geleneksel ataerkil toplumun davranış kalıpları üzerinden pekiştirilir. Böylece kadın ve erkek için uygun olan roller belirlenir ve bu roller aracılığıyla bireylerin toplumsal ilişkilere yerleştirilmesi sağlanır (1998, s.79). Yani bireyin içinde yaşadığı toplum kadının/erkeğin tanımını yapar, onların bu tanımlara uygun rollere göre davranmasını sağlar, bu rolleri bireye öğretir hatta bireyi bu rollere göre inşa eder.

Ataerkillik üzerinden pekiştirilen toplumsal cinsiyet düzeninin cinsler arası eşitsizlikler yarattığını düşünen ya da bunun farkındalığını yaşayan bireyler özellikle de feministler bu düzeni değiştirme mücadelesi içine girmişlerdir. Toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak için sosyal, kültürel, ekonomik ve akademik olmak üzere birçok alanda mücadele veren feministler, ataerkil düzeni ve bu düzendeki kadının konumunu tartışmışlardır. Bu tartışmalar ile bir mücadele alanı yaratan feminizm, 1792 yılından bugüne toplumsal cinsiyet eşitliği için üç dalga halinde ilerlemiştir. Feminizmin ilk dalgası, siyasal anlamda kadının özne olması için verilen mücadeledir. Bu dönem kadının oy kullanması, siyasal alanda ve mülkiyet/egitim hakkında erkek gibi özne olması çabasını içerir. İkinci dalga feminizm sürecinde kadınlar bedenleri üzerinden özne olma mücadelesini verirken, 1990’lı yıllarda başlayan üçüncü dalga feminizm hareketi, ikinci dalganın mücadele alanını hem genişletmiş hem de farklı yönlere çevirmiştir. Kimliklere önem verilen üçüncü dalga feminizmde, ırk ve cinsel yönelim üzerinden ötekileştirilen kadınlar düşünce kapsamına alınmıştır. Dolayısıyla bu dönem farklılıkların dillendirildiği dönem olarak tanımlanmıştır (Orhun ve Delibaş, 2021, s.17-18). Feminizm ile yükselişe geçen kadın çalışmaları, erkeklik çalışmalarının ortaya çıkması ve yükselmesinde etkili olmuş, eleştirel erkeklik çalışmaları bağlamında erkekliğin nasıl üretildiği ve sürdürüldüğü incelenmiştir.

## 2.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmalarına Genel Bir Bakış

1980 ve 1990’ların başında ampirik araştırmalar ile gündeme gelen eleştirel erkeklik çalışmaları, iki farklı dinamiğe dayanır. İlk dinamik, erkeklik çalışmalarını feminist harekete tepki olarak 1970’lerin sonlarında ortaya çıkan bir disiplin olarak kabul eder. İkinci dinamik ise, tüm çalışmaların erkeklik deneyimlerini ve pratiklerini temel alan çok eski bir tarihe dayandığını belirtir (Kimmel, 2005, s.16). Eleştirel erkeklik çalışmaları da feminist harekette olduğu gibi üç dalgada ortaya çıkmıştır. Birinci dalgada ideal erkekliğin nasıl olması gerektiği sorgulanırken; 1980’li yılların sonunda ortaya çıkan ikinci dalgada tek bir erkeklikten söz etmenin imkânsız olduğu ve bu savdan hareketle erkekliklerden söz edilmesi gerekliliği ileri sürülmüştür. Hala devam eden üçüncü dalga erkeklik çalışmaları ise, erkeklerin kimlikleri üzerinden farkındalığın nasıl sağlanabileceğini değerlendirir (Edwards, 2006, s.35-36). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları ile birçok yönden farklılık gösteren erkeklik çalışmaları, kollektif bir çıkar üzerine değil erkek olmaktan kaynaklı avantajlı konumun ya da sahip olunan çıkarın/ayrıcalığın ortadan kaldırılması üzerine kuruludur.



1980’li yıllardan bu yana erkeklik çalışmaları alanına büyük katkısı olan Connell ise, farklı erkekliklerin var olduğunu ileri sürerek “Erkeklikler Teorisi”ni geliştirmiştir. Bu teorisi ile tek tip bir erkekliğin olmadığını ve erkekliklerin çoğul olarak tartışılması gerektiğini ortaya koyan Connell “hegemonik”, “suç ortağı/işbirlikçi”, “marjinal” ve “madun” erkeklik olmak üzere dört tip erkeklikten bahseder.

Bu erkeklik tiplerinden hegemonik erkeklik, geleneksel ataerkil toplum yapısının ürettiği bir erkeklik tipidir. En basit anlamda, toplumda varlık gösteren erkeklikler içinden üstün olan erkeklik tipine atıf yapar. İktidarı elinde bulunduran hegemonik erkeklik hem kadınlar hem de diğer erkekler üzerinde üstünlük kurar ve dominanttır. Ataerkil bir toplumda, hegemonik erkeklikle ilişkilendirilenler genellikle iktidarı elinde tutan daha çok beyaz, orta sınıf, iyi bir işe sahip, sportif faaliyetlerde bulunan, atletik, heteroseksüel gibi özelliklere sahip erkeklerdir (Connell, 2005, s.77; Sancar, 2009, s.27). Dolayısıyla erkeğin toplumdaki üstünlüğünü ve egemen konumunu besleyen hegemonik erkeklik, erkeklerin tabiiğini, kadınlarınsa bağıllığını garantilemek için çalışır. Toplumda küçük bir grup hegemonik erkeklik pratiklerini ve özelliklerini sergilerken, geriye kalan büyük bir grup hegemonik erkeklik dışında kalanlar olarak tanımlanır. Suç ortağı/işbirlikçi olarak tanımlanan bu erkeklik tipi, direkt olmasa da ataerkilliği onaylayarak kadınların ikincil kılınmasından yararlanır. Erkeklerin büyük çoğunluğu bu gruba dâhildir. Ayrıcalıkların farkında olan bu erkekler, ataerkil yapıda meydana gelebilecek olan risklerin sorumluluğunu alamadıkları için hegemonik erkeklerin bu süreci idare etmesine seyirci olurlar. Yani hegemonik erkekliğini kaybetmek değil, sürdürmek isteyen erkekler ataerkil yapının yeniden üretilmesini sağlarken, suç ortağı/işbirlikçi gruba dâhil olan erkeklerde bu işleyişten aldıkları ataerkil payla ilgilenirler. Çünkü ataerkil toplum yapısını yeniden üreten ve yöneten hegemonik erkeklik pratiklerine sahip erkekler, bu yapıya karşı durabilecek potansiyele sahip olan suç ortağı/işbirlikçi erkekler üzerinde baskı, tahakküm kurar ve onlara karşı durmamaları gerektiğini dayatır (Orhun ve Delibaş, 2021, s.23,24). Böylece bu grup, hegemonik erkekliği üreten ataerkil yapının nimetlerinden kendi payına düşeni sessizce alırken, suça ortak olan bu erkek kitlelerinin desteğini alan iktidardaki küçük grup ise devlet, ordu, siyaset, heteroseksüel aile, ordu vb. kurumlar vasıtasıyla hegemonik erkekliği yeniden üretir.

Toplumsal cinsiyetin sınıf, ırk ve etnisite ile olan etkileşimleri sonucu ortaya çıkan marjinal erkeklik, toplumun ürettiği ideal ve standart kavramların dışında kalan tüm erkeklerin dahil olduğu bir kategoridir (Connell, 2005, s.155). Nitekim fiziksel güç üzerinden hegemonik erkekliğini üreten Muhammet Ali (boksör), Müslüman olması ve beyaz olmaması nedeniyle marjinal erkeklik kategorisine dahildir. Connell’a göre, marjinalleştirme daima hegemonik erkekliğin yetkilendirilmesiyle alakalıdır. Çünkü beyaz ve heteroseksüel olan hegemonik erkek genellikle siyah erkeklere otorite verilmesine engel olur (2005, s.156,157). Ataerkil yapının hâkim olduğu toplumlarda marjinal erkeklikler ikincil kılınsa bile, kadına karşı hegemonik erkeklik pratiklerinin sağladıklarından yararlanırlar. Geleneksel ataerkil toplumda beyaz, heteroseksüel erkekler egemendir ve egemenliklerini normalleştirerek idealleştirir. Böylece heteroseksüel erkeklerin toplumda uyguladığı tahakküm, ataerkil toplumun normal

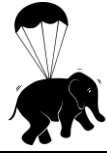


dışı olarak nitelediği homoseksüelleri madunlaştırır. Madun erkek kimliğine sahip erkekler, hegemonik erkeklik pratiklerinin tersi pratikler sergiler. Geleneksel ataerkil toplumun ürettiği cinsiyet rollerine uygun davranmayan madun erkeklik kimliğine sahip erkekler, fiziksel olarak zayıf ve duygularını fazla ön plana çıkararak şekilde tanımlanır. Connell'in (2005, s.153) teorisinde madun erkeklik en alt basamakta yer alır ve hegemonik erkekliğin barındırmadığı ne varsa bünyesinde barındırır. Dolayısıyla hegemonik erkeklik kendisine uygun olarak görmediği olumsuz her şeyi eşcinselliğe yani madunluğa ait olarak görürken, eşcinselliği ise tahakküm kurduğu ve baskıladığı kadın üzerinden tanımlayıp, eşcinselliğe kadınsılık olarak bakar. Erkeklik çalışmaları literatüründe eşcinsellik ilişkilenen madun erkeklik, marjinalleştirilmiş cinsel kimlikleri bünyesinde barındıran ve şemsiye bir terim olan queer kavramını akla getirir.

### 2.3. Queer Tarihi, Queer ve Queer Kuram

Tüm dünyada, özellikle 1960 ve 1970'li yıllarda, yaşanan politik ve toplumsal gelişmeler "queer" kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1960 ve 1970'li yılların özgür ruhu, bu yıllardaki muhalif ortam beraberinde farklı düşünce ve yönelimleri gündeme getirmiştir. Nitekim eşcinsel hareket bu düşünce ve yönelimlerin sadece birisidir. Bu hareketin kamusal alanda kendini gösterdiği en önemli hadise ise Stonewall İsyanı'dır (Bayramoğlu, 2011, s.387-390). Stonewall İsyanı ya da ayaklanması, 28 Haziran 1969 tarihinde New York şehrindeki gaylerin gittiği Stonewall Inn adlı bir bara polis baskın yapması sonucu yapılan bir dizi gösteri ve direniş eylemidir. Bu gösteri ve direniş eylemleri ABD tarihinde eşcinsellere ve cinsel azınlıklara baskı uygulayan bir sisteme karşı ilk açık direniştir. Ayrıca, Stonewall İsyanı ABD'de başta olmak üzere tüm dünyadaki "eşcinsel hakları hareketini" tetikleyen bir hadise olarak kabul edilir.

1980'li yıllarda ortaya çıkan AIDS krizi ve bunun çok yönlü sonuçları, kimlik politikaları ve cinsel yönelimlerde bir kırılmaya yol açmıştır. Çünkü AIDS'in ortaya çıkmasını, hem Reagan hükümeti hem de ABD toplumunun önemli bir kesimi, 60'ların özgür ruhuyla entegre olan cinsel özgürlük dalgasına ve daha özelde eşcinsellere bağlamaktadır. Walters ise, 1980'lerde ACT UP ve Queer Nation gibi grupların ortaya çıktığını ve ana akım eşcinsel örgütlerin gizlilik çağrılarında kendini ayıran bu grupların, farklı cinsel yönelimlere daha radikal bir yön kazandırmayı hedeflediğini belirtir. Reagan hükümetinin toplumun sağlığını önemli derecede etkileyen AIDS tehdidinde gereken önemi vermemesi ve hastalığa karşı yeterli önlem almaması, eşcinsel kesimin ise hem hastalığa hem de kendilerine yönelen her türlü saldırıya karşı beraber hareket etmeleri, hükümetin zaman içinde bu konu hakkında farklı ve radikal politikalar üretmesine yol açmaktadır (2005, s.7). Öte yandan, hastalık ile mücadele etmek için yeterli kaynak bulmayı amaçlayan eşcinsel hareket lobcilik, fon bulma, eğitim programları gibi çalışmalar yürütmektedir. Yürütülen bu faaliyetler nedeniyle eşcinsel hareketi oluşturan bu grupların zaman içinde kurumsallaştıkları ve profesyonelleştikleri gözlemlenmektedir (Bayramoğlu, 2011, s.392). Bu düşünsel atmosfer ise "queer" kavramının çıkışına zemin hazırlar. Gezer "queer" kavramının, 1980 ve 1990'ların sonlarında kuramcılar



ve aktivistler tarafından cinselliği sorgulamak, bireyin merkezi konumunu sarsmak, topluma ve kültüre biçim veren homoseksüel-heteroseksüel ayrımına alternatif bir düşünce/fikir alanı inşa etmek için kullanıldığını belirtmektedir. Nitekim Althusser, Freud, Lacan, Foucault gibi düşünürlerin çalışmaları queer ve queer kuramın ortaya çıktığı postyapısalcı zeminin oluşmasında etkilidir (2022, s.28).

Dolayısıyla 1980'lerin sonunda ortaya çıkan, 1990'lar boyunca gelişip günümüze kadar uzanan "queer" kavramı, toplumsal cinsiyet çalışmalarının merkezinde yer alırken barındırdığı siyasi potansiyel ile cinsiyet, cinsellik konularında önemli ve geniş bir perspektif oluşturmayı başarmıştır. Son dönemlerde kullanılmaya başlanmış bir kavram olsa da "queer" aslında 19. yüzyıldan bu yana eşcinselliğin anlamsal kuvvet alanını oluşturan bir dizi sözcükten sadece bir tanesi ve sonucusudur. Argoda aşağılayıcı bir anlam ifade eden ve homofobik (eşcinsellik korkusu) hislerin belirtisinde kullanılan queer, "1990'larda farklı ve kültürel olarak marjinalleştirilmiş cinsel kimlikleri içeren şemsiye bir kavram"a dönüştürülmüş ve "daha geleneksel bir nitelik taşıyan lezbiyen ve gay çalışmalarından geliştirilen, yeni bir teorik modeli tanımlamak üzere kullanılmaya başlanmıştır" (Ulusay, 2011, s.1). Yani queer daha önceki dar kimlik politikalarına, katı kategorilere ve birbirinin tıpa tıp aynı olan gruplara karşı bir tepkidir. Queer, en geniş kullanımıyla sadece lezbiyen, gay değil; aynı zamanda transeksüel, biseksüel, transgender hatta bazı heteroseksüel kimlikleri de niteler.

George Chauncey'in (1994) gözlemiyle, "İkinci Dünya Savaşı öncesi New York'un görünür ve karmaşık gay dünyasını oluşturan farklı alt kültürlerde 'queer' terimi 'gay' teriminden daha erken bir kullanımdadır. 1910'lar ve 1920'lerde kadını andıran cinsiyet konumlarından ziyade, öncelikli olarak eşcinsel ilgileri temelinde kendilerini diğer erkeklerden farklı olarak tanımlayan erkekler kendilerini genellikle queer olarak adlandırmışlardır" (s.101). Dynes "Encyclopedia of Homosexuality" eserinde 'queer'i arkaik bir sözcük olarak açıklar ve 20. yüzyıl Amerika'sında 'queer'in eşcinsellere yönelik tacizde muhtemelen en popüler argo sözcük olduğunu kabul eder. 'Eşcinsel', 'gay', 'lezbiyen' ve 'queer' hareketin takip ettiği yol 20. yüzyılda eşcinsel arzuyu çerçevlendirmede kullanılan terim ve kavramları açıklar niteliktedir.

Queer hareketinin ne zaman başladığı tam olarak tarihlendirilemese de 1990'larda yaygın biçimde kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Queer, lezbiyen ve gay kimlik meselelerine ilişkin tartışmaları şekillendiren belirli kültürel ve teorik baskıların ürünüdür (Jagose, 2015, s.97). Kantçı bir senaryoda "queer", değişmeyen, statik homoseksüel (eşcinsel) isteğin ürünü olan bir gay kimliğini temsil ederken (Millet, 2015, s.15); Butlercı bir perspektifle "queer" kavramının potansiyellerini anlamının yolu queerin neyi temsil ettiğinden ziyade neyi temsil etmediğini anlamaktan geçer. Queer, bir gruba ya da bir pratiğe atfedilebilecek bir kimlik olmaktan öte, her türlü normu saptırıp bozma ve sürekli bir kimliksizleşme fikrini ortaya koyar. Normatif olana, etiketlere ve kategorilerin tümüne karşı duruşu ile queer, normallığı inşa eden normların kuruluş ve işleyiş yapısını sunar (Yardımcı ve Güçlü, 2013, s.18). Bu





sebeple queer, sabit düşüncenin karşısında konumlanan, bir kimlikten çok bir kimlik eleştirisi özelliğini taşıyan, muğlak, geçirgen ve gezinen bir terimdir.

Özetle, Annamarie Jagose'un belirttiği gibi queer, doğal yollardan evrildiğine inanılan her tür kimlik, toplum ve toplumsal cinsiyet alternatifini eleştirmektedir (2015, s.121). Queer belirli bir forma sıkışıp kalmayı reddederek, normal oluşturan her ne ise onunla bir direniş ilişkisi sürdürmektedir. Heteronormatif olandan sapan, onu altüst etme fırsatı doğuran tüm cinsiyet ve cinsellik ifadelerini içerecek biçimde genişleyebilir bir kavram olan queerin “muhtemelen en tartışmalı yanı, normatif olmayan cinsel edimler ve kimliklerdeki müşterek sorumluluklarının bir araya getirdiği, bütünlük oluşturan farklı özneler için bir şemsiye terim olarak kullanımınıdır” (Jagose, 2015, s.134).

19. yüzyıldan bu yana eşcinselliğin anlamsal kuvvet alanını oluşturan bir dizi sözcükten sonuncusu olan ve bir şemsiye terim olarak kullanılan queer, literatürde sadece bir kavram olarak değil, aynı zamanda bir kuram olarak da varlık gösterir. Queer kuramın feminist kuramdan doğduğu ve Butler'ın feminist eleştirisinden beslendiği yaygın bir görüştür. Kadınların haklarını kabul ederek söz konusu hakların korunması, eşitsizliklerin ortadan kalkması için mücadele eden feminizm, toplumsal cinsiyet kavramıyla cinsiyet farklılığını kadının özgürleşmesi adına sorgular. Queer kuram ise bu sorgulamayı radikalleştirerek, feminizmi heteronormatif bir söylem olmaktan çıkmaya zorlamaktadır. Genel olarak, “queer, geleneksel cinsel kimlik anlayışlarını onları oluşturan kategoriler, zıtlıklar ve denklikleri yapı sökümü uğratarak sorgulamaya açan bir kuram olarak görülür” (Hennessy, 1994, s.94). Queer kuramın hedefi, genel olarak tüm insanların, özellikle de heteroseksüel olmayan insanların toplumsal olarak kısıtlanan özgürlüğünün önündeki zihinsel engelleri aşmakken; kuramın ilk sorunu ise heteroseksüelliğin zorunlu olmasıdır. Tabii ki heteroseksüelliğe bir varoluş biçimi ya da bir tercih olarak saygı duyulmalıdır; ama heteroseksüelliği destekleyen normların baskısı, başka türlü tercihlerin ve eğilimlerin özgürce yaşanmasını engelliyorsa bu normlarla mücadele edilmesi gerekir. Queer kuram heteronormativitenin bir eleştirisi olarak gelişmiş ve normativite sorununun da felsefi düzlemde daha iyi düşünülmesini sağlamıştır (Direk, 2013). Her türden kimlik politikalarının karşısında olan queer kuram alternatif, yozlaştırıcı, ihlal edici olarak cinsel kimliklerin koalisyonunu savunur (Gezer, 2022, s.29). Dolayısıyla queer, cinsiyetle ilgili normlarda bir yırtılmayken queer kuram, cinsellik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında var olan doğrusal bağı bozmayı ve bunu heteronormativiteyi tahrip eden tüm cinsellik şekilleri ile yapmayı amaçlayan bir yaklaşım olarak tanımlanabilir.

### 3. SİNEMADA EŞCİNSEL TEMSİLLER VE FERZAN ÖZPETEK SİNEMASI

#### 3.1. Sinemada Eşcinsel Temsiller<sup>3</sup>

Sinemada eşcinsel temsilleri değerlendirdiğimiz zaman William Dickson yönettiği, 1895 yapımı *The Gay Brothers*'da iki erkeğin dans ettiği sahne Amerikan sinemasının ilk eşcinsel

<sup>3</sup> “Sinemada Eşcinsel Temsiller” adlı başlıkta söz edilen filmler tablo haline getirilerek, EK-A sunulmuştur.



temsili olarak bilinir. Amerikan sinemasının ilk dönemlerindeki en temel ve görünür eşcinsel tiplmesi **sissy** diye adlandırılır. Sissy tiplmesi ile eşcinselliğin bir komedi ve alay ögesi olarak sessiz komedilerden bu yana anlatılara dâhil edilmesi söz konusudur (Davies, 2010, s.26). Öte yandan, yönetmenliğini Vincente Minnelli'nin üstlendiği *Tea and Semphaty* (1956) filminde görülen eşcinsel karakter sissy tiplmesinden farklıdır. Bu filmde, sissy tiplmesi yerini intihara meyilli genç bir adam arketipine bırakır. Buna ek olarak, sinemada katil ve cani eşcinsel imgesi de varlık göstermeye başlar. Böylece ilk zamanlar komedi filmlerinde bir alay ögesi olarak kullanılan eşcinsel karakterin, zamanla farklı türlerde (korku, gerilim filmleri gibi) endişe ve korku yaratan bir metafor olarak kullanıldığı görülür.

Sinemada, özellikle Hollywood'da, eşcinsellik uzun bir süre arkadaşlık ve düşmanlık hikâyelerinin de alt metinleri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1959 yapımı *Ben Hur* (William Wyler) buna iyi bir örnektir. Ayrıca Joseph Losey'nin *The Servant* (1963) filmi de açık gay göndermeler içerir (Kaya, 2014). Amerikan sinemasında ağırlıklı olarak akli dengesini yitiren, kötü veya intihara yatkın şekilde temsil edilen eşcinsel karakterler genellikle kaybedendir. Ulusay'ın "Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası" adlı çalışmasında belirttiği üzere, 1961-1967 yılları arasında İngiltere ve Amerika'da çekilen toplam 32 filmin 13'ünde eşcinsel karakter intihar ederken, 18'inde filmlerdeki başka karakterler tarafından öldürülür. Steve Carver, Burt Kennedy'nin yönettiği 1976 yapımı *Drum* filminde ise çiftlik sahibi eşcinsel karakter hadım edilir (akt. Ulusay, 2011, s.3). Ayrıca, bu yıllarda sissy tiplmelerinin varlığı da devam eder.

AIDS krizinin yaşandığı 1980'li yıllarda, Reagan hükümetinin bu krize uzun süre sessiz kalarak hastalığın sadece eşcinselleri tehdit ettiğini düşünmesi ve bu nedenle yeterli müdahalede bulunmaması önemli bir durumu da gündeme getirmiştir. Bu durum, Amerika'daki bağımsız filmlerin oluşturduğu bir AIDS sineması olarak dillendirilir. İlk örnekler arasında John Erman'ın yönettiği *An Early Frost* (1985) ve Michael Lindsay-Hogg'ın yönettiği *As Is* (1986) gibi filmler sayılabilir. Bu iki filmde de beyaz orta sınıf gaylerin AIDS ile mücadelesi ağırlıklı olarak duygusal, hazin bir şekilde ele alınır. AIDS sinemanın ilk filmi olarak kabul edilen 1985 yapımı *Buddies* (Yön. Arthur J. Bressan Jr.) ve hastalığı eşcinsel hayatın sadece bir boyutu olarak işaret eden Bill Sherwood'un yönettiği *Parting Glances* (1986) AIDS sinemasının daha olumlu emsalleri olarak nitelendirilir. 1980 yılının ikinci yarısında, 'olumlu eşcinsel temalı' filmler yine Amerikan bağımsız yapımları arasından çıkmıştır. Örneğin, düşük bütçeli, siyah-beyaz bir film olan ve Gus Van Sant yönettiği *Mala Noche* (1986) bunlardan biridir (Candemir, 2016, s.36-37).

"Queer sinema" tabirinin ortaya çıktığı 1990'lara kadar tam olarak bir eşcinsel sinemadan söz etmek zordur. Queer sinema türü olarak akla gelen ilk film Gus Van Sant'ın yazıp yönettiği 1991 yapımı *Benim Güzel Idahom/My Own Private Idaho*'dur. Ang Lee'nin yönettiği 2005 yapımı *Brokeback Mountain* Amerikan sineması açısından bir dönüm noktasıdır. Çünkü hem gay hem de heteroseksüel izleyiciye hitap edebilecek bir aşk filmi olarak kodlanır ve pazarlanır. Öpüşme sahnesinin belli belirsiz olduğu temkinli bir film olan Jonathan Demme'in

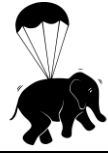


yönettiği 1993 yapımı *Philadelphia* yine AIDS temasını işler. Kevin Kline’ın, eşcinsel olduğunu bilmeyen eşcinsel bir öğretmeni canlandığı Frank Oz’un yönettiği 1997 yapımı *Vücut Dili/In&Out* izleyicinin beklentilerinin altını oyan, Hollywood’un dilini çok işlevsel kullanabilen bir film olarak önemlidir. Özellikle Kevin Kline’ın “*I will survive*” eşliğinde dans etmemeye çalıştığı sahne bir klasiktir. Avrupa sinemasında ise 1919 Almanya yapımı Richard Oswald’ın yönettiği *Başkalarından Farklı/Anders als die Andern* eşcinselliği politik bağlamda gündeme getiren ilk film olarak nitelendirilir. Avrupa sinemasında Andrew Haigh’ın yazıp yönettiği 2011 yapımı *Weekend* insanlara gaylerin ille çok güzel vücutlu, zengin, estetik meraklısı olmadıklarını hatırlatırken; *Göldeki Yabancı/L'inconnu du lac/Stranger by the Lake* (Yön. Alain Guiraudie, 2013), *Mavi En Sıcak Renktir/Blue is the Warmest Color* (Yön. Abdellatif Kechiche, 2013) de önemli filmlerdir (Kaya, 2014). Artık sinemada ‘eşcinsellik’ en azından kabul edilebilir bir noktaya ulaşmıştır.

Candemir’in tezinde belirttiği şekliyle Türk sinemasındaki durum ise şöyledir: İlk kez Aydın G. Arakor yönettiği *Ver Elini İstanbul* (1962) filminde iki kadının öpüşmesi görülürken, Halit Refiğ’in filmlerinde de lezbiyen öpüşmeler vardır. Örneğin, *Haremde Dört Kadın* (1965) bunlardan biridir. Yine Atif Yılmaz’ın filmi olan *İki Gemi Yanyana* (1963)’da da iki kadın arasındaki erotik ilişki gösterilir. Türk sinemasının ilk interseks karakteri ise *Köçek* (Yön. Nejat Saydam, 1975) filminin ana karakteri Caniko’dur. Müjde Ar’ın canlandığı Caniko karakteri çift cinsiyetlidir. 1980’li yıllara gelindiğinde ise yerli yapımlarda kadınlar arasındaki eşcinselliğin “platonik yaklaşımları” ile karşılaşırız. Örneğin, 1983 yapımı Halit Refiğ’in *İhtiras Fırtınası*’nda Şeref ile Müjgan arasında, 1985 yapımı Atif Yılmaz’ın *Dul Bir Kadın*’ında ise Suna ile Ayla arasında eyleme dökülmeyen bir erotizm vardır. Dolayısıyla Türk sinemasında erkek eşcinselliğini mesele edinen filmlerin ortaya çıkışı kadın eşcinselliğinden daha geç olmuştur. Çünkü kadın eşcinselliği erkek eşcinselliği kadar ürkütücü ve bir o kadar önemli bulunmamıştır.

Bülent Ersoy’un oynadığı *Beddua* (Yön. Osman F. Seden & Melih Gülgen, 1980) filmi Agâh Özgüç’e göre bir travesti filmi olarak değerlendirilse de Kenan Tekeş, filmin Türk sinemasında ilk erkek eşcinsel konulu film olduğunu ifade eder. Atif Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Düş Gezginleri* (1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993) dışında ilk dönem filmlerde, eşcinsel ilişkiler bir yozlaşma ögesi olarak kullanılmıştır. Bu iki filmin öne çıkardığı karakterler ve yaşam deneyimi, bakışı normatif olanın dışına çevirir ve bu yönüyle queer okumalara fırsat tanır. Bu filmlerden sonra eşcinsel karakterleri barındıran *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Yön. Mustafa Altıoklar, 1996) ve *Ağır Roman* (Yön. Mustafa Altıoklar, 1997) filmleri gelir. Almanya’da yaşayan Türk gaylerin ve trans kadınların hayatını mercek altına alan Kutluğ Ataman’ın yönettiği *Lola+Bididikid* (1999) ise hem bedensel zorlamalar hem de seks işçiliğini içeren yaşam kesitleri ile Türk sinemasında queer okumalara açık yapımlardan biri olarak düşünülebilir.

2000’li yıllara gelindiğinde LGBT+ konulu ve karakterli yapımların sayısında bir artış olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin *Yazı Tura* (Yön. Uğur Yücel, 2004), *Anlat İstanbul*

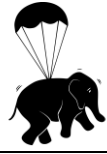


(Yön. Ümit Ünal, Selim Demirdelen, Kudret Sabancı, Ömür Atay, Yücel Yolcu, 2005), *Güneşi Gördüm* (Yön. Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Zenne* (Yön. Mehmet Binay, M. Caner Alper, 2011), *Nar* (Yön. Ümit Ünal, 2011), *Kuma* (Yön. Umut Dağ, 2012) gibi filmler açık LGBT+ karakterlere sahip olan yapımlardan bazılarıdır. Kutluğ Ataman'ın yönettiği *İki Genç Kız* (2005), Erden Kıral'ın yönettiği *Vicdan* (2008) ve Seyfi Teoman'ın yönettiği *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) gibi filmler ise açık LGBT+ karakterlere sahip değil, fakat arkadaşlık ile aşk arasında belirsiz bir homososyal alan yaratan filmlerdir. Bu filmler karakterlerini eşcinsel olarak kimliklendirmez. Bunun yerine cinsel yönelime dair sabitlenemeyen bir geçişkenliği ortaya koyar ve böylece queer okumalara fırsat yaratır (Candemir, 2016, s.53-56). Amerika, Avrupa ve Türkiye sinemasındaki eşcinsel temsilleri kısaca açıkladıktan sonra filmlerinde queer öznelliklere yer veren nadir yönetmenlerden biri olan Ferzan Özpetek sinemasından bahsetmek yerinde olacaktır.

### 3.2. Ferzan Özpetek Sineması

Türkiye'de dünyaya gelen, ardından eğitim için İtalya'ya giden Ferzan Özpetek dünyaca tanınan bir yönetmendir. Yönetmen hem Türkiye hem de İtalya'da filmler çektiği için sinemasında iki kültürün varlığını hissetmek mümkündür. Dolayısıyla Özpetek sinemasında yönetmenin kendi kültürünün yansıması olan yerel unsurlar dikkat çeker. Örneğin *Hamam*'da (1997) Türk hamamlarına, *Kutsal Yürek*'de (2005) Mevlana'ya, *Harem Suare*'de (1999) ise Osmanlı İmparatorluğu'nun ritüellerine yer verilmesi gibi. Filmlerinde Akdeniz kültürünü yansıtarak Türk gelenekleriyle bir harman oluşturan yönetmen, insanların öykülerini ise 'aile' kavramı üzerinden anlatır. Genellikle geçmişle hesaplaşmaların sunulduğu konulara yer verilen filmlerdeki öyküler, abartılı anlatımlardan ziyade sade bir tarzda ve güldürü ile dramatiklik harmanlanarak beyaz perdeye yansıtılır. Ayrıca Özpetek sinemasında 'aşk' kavramı önemli ve temel meseleyi oluşturur. Yönetmen filmlerindeki aşk kavramını cinsiyetçi bakıştan ziyade "aşkın kutsallığı" üzerinden anlatmayı tercih eder (Özkan, 2014).

Özpetek sinemasının ilk örnekleri olan *Hamam* ve *Harem Suare*'de Türk motifleri ve oryantalizm ağırlıktadır. Bu filmlerinde, Batı'nın Doğu toplumuna bakışını görebilmek mümkündür. Yönetmenin bu filmlerindeki oryantalizm; mistik öğeler, insanlar, mekânlara, ritüeller ve toplumsal ilişkiler açısından stilize edilmiş bir oryantalizmdir. *Hamam* ve *Harem Suare* filmlerinde Türk hamamı, Osmanlı gelenekleri gibi Türk ezgilerini ve bu bağlamda geleneksel ölçütleri kullanan Özpetek, Avrupalıların yabancı olduğu yerel ritüellerin geniş kitlelere ulaşmasını sağlar. Özpetek, ilk iki filmdeki gelenekselliğin ardından yüzünü Batı'ya çeviren, küresel ve kültürlerarası değerlerle işlenmiş filmleriyle karşımıza çıkar. Böylece, yönetmen odak noktasından Türkiye'yi çıkarır ve yaşadığı ülke olan İtalya'ya dair filmler yapmaya başlar. *Cahil Periler* (2001), *Karşı Pencere* (2002), *Kutsal Yürek* (2005) gibi filmler bu duruma birer örnek teşkil eder. Bu nedenle Özpetek sineması transnational bir sinemadır. Bu filmlerde Özpetek'in yüzünü Batı'ya çevirdiği ancak kendi içerisinde geleneksel ritüelleri de hissettirdiği söylenebilir (Özkan, 2014). Bu da Özpetek sinemasının görsel ve işitsel olarak ulusötesi bir sinema olduğunu bize gösterir. Filmlerindeki İtalyan ses



ya da doku Batılı izleyiciyi çekmek için oryantalizmi kullanırken, Türkçe ses ya da doku kendileri hakkında sınırlı bilgisi olan yan kapıda kimin yaşadığını bilmeyen seyirciyi kendisiyle yüzleştirir.

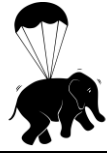
Son olarak Özpetek, aile vurgusunu filmlerinin hemen hemen hepsinde kullanır. Bu, Özpetek sinemasının kalıplaşmış bir ritüelidir. Genellikle filmlerinde işlediği ‘aile’ kavramı, Türk ve İtalyan kültürlerinin sentezi olarak görülebilir. Fakat bu aile heteronormatif bir aile değildir. Yönetmenin filmlerinde aile kavramının öne çıkışıyla paralel olarak *ev ve yemek masası* da önemli öğeler haline gelmiştir. Ev, karakterlerin bireysel sorgulama yaptıkları, rahatladıkları bir mekân, sığınılan bir liman biçiminde sunulurken; yemek masası ise ailenin bir arada bulunmasını, yüzleşmesini ve aile bireylerinin iletişim kurmasını sağlayan bir araç konumunda sunulur (Öztürk, 2013). Ferzan Özpetek, Türk ve İtalyan ana akım sinemasında queer kimlikleri görünür kılan nadir yönetmenlerden de biridir ve filmlerini hiçbir zaman Hollywood filmlerinde olduğu gibi mutlu bir heteroseksüel sonla bitirmez. Örneğin, *Hamam* filmi ana karakter Francesco’nun ölümü, *Cahil Periler* ise bir batıl inançla biter.

## 4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

### 4.1. Queer ve Queer Öznellikler Bağlamında “Hamam”

Ferzan Özpetek, Türk ve İtalyan ana akım sinemasında queer kimlikleri görünür kılan nadir yönetmenlerden biridir. Yönetmenin ilk filmi olan *Hamam*’da (1997) da queer ve queer öznelliklere rastlanır. Filmin ana karakterleri olan Francesco ve Marta, Roma’da güzel şehir manzaralı bir evde yaşayan, evli bir çifttir. Her ikisi de mimardır ve sorunlu bir evlilikleri vardır. Aile ilişkileri ise çok zayıftır. Film boyunca ne Francesco’nun ailesinden bir fert ne de Marta’nın ailesinden bir fert görülür. Sadece Francesco’nun teyzesi Anita’dan filmde söz edilir. Çünkü Madam Anita’nın ölümü ve miras olarak bıraktığı hamam, filmin olay örgüsünün kurulmasını sağlar. Fakat Francesco’nun Marta ile diyalogunda teyzesini hiç tanımadığını söylemesi ise aile ilişkilerinin zayıf olduğunun somut bir kanıtıdır. Aile ilişkileri zayıf olan bu karakterler, arkadaşları Pablo ve ev işlerini yapan Japon bir yardımcı dışında kimse ile yakın ilişki içinde değildir. Her iki karakterde sigara ve alkol kullanır. Marta daha agresif, saldırgan ve tartışmaya meyilliyken; Francesco ona göre daha rahat, sakin mizaçlı ve umursamazdır.

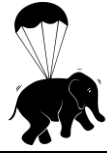
Film Francesco’nun teyzesi Anita’nın yani madamın ölümü ile başlar. Francesco, Marta ile evli heteroseksüel bir karakterdir. Marta ile evliliği sorunlu olmasına ve sürekli tartışmalarına rağmen bunun üzerinde durmaz, olağan karşılar ve cinsel tercihinin normal olduğunu düşünür. Filmdeki bu durum ise heteroseksüel ilişkilerin kişiyi mutlu etmediği şeklinde okunabilir. *Hamam* filmindeki diğer bir karakter olan madam somut olarak filmde varlık göstermezken, ölümü ve bıraktığı miras yeğeni Francesco’nun sıradan yaşamını değiştirir. Madam yıllar önce İtalya’dan İstanbul’a göç etmiş, yalnız ve bekâr bir kadındır. Madamın kardeşine (Francesco’nun annesi) yazdığı mektuplarda, madam kendisini sınırsız güçlü bir şehirdeki (İstanbul) erkek hamamının ilk Batılı sahibesi olarak tanımlar. Madamın sınırsız



güçlü (omnipotent pater familias) tabiri, gay jargonunda Latince besleyen (breeder) anlamında kullanılır. Mektuplarında bu mesleği seçme sebebi olarak, gizli gizli erkeklerin birbiri ile olan ilişkilerini seyretmekten zevk aldığını anlatır. Madamın bu cinsel haz durumu eşcinsel/gay jargonunda “fag hag” ile tabir edilir. Bu tabir gay erkeklerle birlikte olmaktan hoşlanmak anlamındadır. Biseksüel olan madamın ölümüyle Francesco İstanbul’a gelir ve aynı mekânda (hamam) kendi içindeki biseksüel arzuları fark eder (Anderlini-D’Onofrio, 2004, s.166-167). Filmin başında ana karakter Francesco, heteroseksüel olarak gösterilirken filmin sonunda kendi içindeki arzuları keşfeden bir biseksüel olarak gösterilir. Yani Francesco, filmin başında kendi queer eğilimlerinin farkında değil iken film ilerledikçe bunları kendisinde fark eder. O zamana kadar yaşadığı geleneksel heteroseksüel hayat Francesco’ya yeterli gelmemeye başlar ve iki cinsi de sevebilme kabiliyeti olduğunu anlar.

Francesco Roma’dan ayrılıp, İstanbul’a Anita teyzesinden kalan hamamı satmaya geldiği zaman kendi cinsel tercihini, içindeki queer arzuları keşfetmiş, böylece hamamı satmaktan vazgeçerek restore etmeye ve tıpkı teyzesi gibi İstanbul’da kalmaya karar vermiştir. Türk ailenin oğluya hamama gittiklerinde Mehmet’e ilgi duyduğunu anlar, ama aynı zamanda evin kızının da ona ilgisi olduğunu farkındadır. Fakat Francesco evin kızına değil, evin oğlu Mehmet’e karşı bir ilgi duyduğunun farkına varır. Çünkü Mehmet karakteri, Marta’nın aksine Francesco’ya karşı son derece anlayışlı, hoşgörülü ve sevecendir. Bu sebeple “*Hamam* filmindeki Francesco ile Mehmet’in öpüştüğü sahne queer özellikler taşıması bakımından önemli bir örnektir”. Francesco’yu ziyarete gelen Marta İstanbul’a geldiği ikinci gece uyanır. Hamamla yan yana olan binanın ara koridorlarında dolaşırken, kocası ve Mehmet’i yarı çıplak halde bir sigarayı paylaşırken görür. Yarı aydınlatılmış, karanlık bu sahnede, hafif bir parkisyon (vurmalı çalgı sesi) çalarken ney, flüt ve daha sonra kanun ezgisi duyulur. Bu sahnede kullanılan Orta Doğu enstrümanları gittikçe artan, gergin bir ortam yaratırken sonrasında müzik durur. Marta kapının arasından bakar ve iki adamın öpüştüğünü görür. Kullanılan Orta Doğu enstrümanları, parkisyon ve izlenen sahneler tehlikeli bir oryantalist ötekinin çekimini uyandırır. Böylece filmde doğulu öteki kurulur. *Hamam*’da doğu ezgilerinin kullanımı, sahne tasarımı (geleneksel hamam ve eski İstanbul sokakları) sadece doğululuk, doğulu ötekiyi değil; oryantalist öteki queer arzuyu da gösterir (Boschi, 2015, s.249). Yani *Hamam*’da oryantalist müzik sahneye doğulu bir atmosfer katarken, queer arzuları öteki olarak temsil eder ve kurar. Özetle, iki adamın öpüştüğü sahnede doğu enstrümanlı müzik kullanımı, hikâyenin eski İstanbul’da ve hamamda geçiyor olması, görsel/işitsel olarak filmi oryantalist perspektiften okumaya olanak sağlar. Dolayısıyla burada oryantalist-queer-öteki müzik ve sahne tasarımı ile gösterilir.

Filmde Francesco ile Mehmet’in hamamda sigara içtiğini ve öpüştüğünü gören Marta geri dönmek ister, ama geri dönmez ve onları seyrederek. Bu sahnede izleyici ve Marta, Francesco’nun biseksüel olduğunu öğrenir. Bu sahne eşcinsel izleyiciye çekici gelebilirken, monoseksüel izleyiciler de bu sahneden hoşlanabilir. Çünkü Marta da bu sahneden erotik bir zevk almıştır. Marta, Francesco’dan boşanmak istediğini ve iki yıldır aşk yaşadığı Pablo ile evlenmek istediğini söylemek için İstanbul’a gelmiştir. Fakat İstanbul’a gelince Francesco’ya



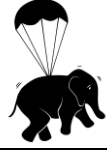
tekrar âşık olur. Çünkü Francesco'daki bu biseksüellik Marta'yı cezbeder ve onun arzularını da dönüştürür. Nasıl madamın ölmesiyle İstanbul'a gelen Francesco biseksüel arzularını keşfettiyse, Francesco'nun öldürülmesiyle de Marta kendindeki bu biseksüel arzuları keşfeder (Anderlini-D'Onofrio, 2004, s.169). Francesco'nun yeni keşfettiği biseksüel hayat Marta'nın da ilgisini çeker ve ölen kocasının "seçilmiş aile"sine (elective family)<sup>4</sup> bağlanır. Böylece madamın bıraktığı boşluğu önce Francesco daha sonra ise karısı Marta doldurur. İstanbul'da kalıp madamın hamamını işletmeye karar veren Marta ile Türkiye'de tekrar Batılı bir kadın erkek hamamın sahibi olur. Yani madam, Marta ile reenkarne olmuştur. Özpetek filmlerindeki bu nostalji, doğu inanç sistemindeki reenkarnasyon ile ilgilidir. Çünkü bu filmlerde ruhun yeniden başka bir şekilde göç etme meselesi gözlemlenir. Bireysel ölüm filmlerdeki hayatın kolektif bir şekilde devam etmesinin bir parçası olur ve bir karakterin ölümü diğer bir kişinin yeniden başlangıcı olarak gösterilir. Bu ölümün yaşlılık, kaza, cinayet ile olmasının ise bir önemi yoktur. Tıpkı *Hamam*'da madamın yaşlılık nedeniyle ölmesi, Francesco ve Marta'nın onun yerini alması gibi. *Cahil Periler*'de (2001) de biseksüel Massimo'nun trafik kazası sonucu ölümü ile Antonia'ya onun diğer hayatını keşfeder ve Massimo'nun yerine geçer. Yani yine bir reenkarnasyon söz konusudur.

*Hamam*'daki seçilmiş aile klasik bir Türk ailesidir. Anne, baba ve çocuklardan oluşur. Fakat bu aileye önce madam ve daha sonra Francesco ile karısı dışarıdan katılır. Bu aile, Francesco ve karısına karşı son derece sıcak davranır ve misafirperverdir. Filmde seçilmiş aile sadece kendi mahallelerinde, muhitlerinde ve evlerinde görüntülenir. Yani kendi sosyal çevrelerinin dışında görüntülenmezler. Bu da seçilmiş aile'yi oluşturan karakterlerin toplumsal/kamusal alanda görünürlüğü'nün sınırlı olduğunu bize gösterir. Bu seçilmiş aile'nin tüm fertleri, sabah ve akşam olmak üzere, sadece yemek masası etrafında birlikte olurlar. Madamın ölmesi ile önce Francesco daha sonra ise Marta yemek masasında madamın boş kalan yerine oturur. Bu durum ise onların, madamın boşluğunu dolduracağı anlamına gelir. Yemek masasında geleneksel Türk yemeklerine (dolma, haydari, karnıyarık gibi) yer verilir. Francesco şarap içerken, evin babası rakı içer. Bunların yanı sıra filmde ayrıca dansöz, sünnet düğünü, halay, çarşafli kadın, hamam, peştamal, fal kapatma, kahve falına bakma, yola gidenin arkasından su dökme gibi oryantalist motiflere de yer verilir. Akdeniz kültürünü yansıtarak, Türk gelenekleriyle bir harman oluşturduğu *Hamam* filminde Özpetek, doğu ve batı motiflerini birlikte kullanarak queer ve queer özneliği "oryantalist öteki" olarak kurar.

#### 4.2. Queer ve Queer Öznelikler Bağlamında "Cahil Periler"

Ferzan Özpetek filmlerinde queer ve queer özneliklere rastladığımız diğer bir film ise *Cahil Periler*'dir. Bu filmde hikâye, heteroseksüel olan bir kadın karakter, Antonia üzerinden anlatılır. Antonia, Roma burjuvazisinden, son derece düzgün giyimli, hoş ve bakımlı bir kadındır. Güzel sanatlara ve şiire ilgi duyar. Bu nedenle de hassas ve duygusaldır. Aynı

<sup>4</sup> Geleneksel çekirdek aile, tamamen ataerkil olan ve heteroseksüel bireylerden oluşan aile yapısı; seçilmiş aile, ataerkil yapıdan tamamen bağımsız queer teori çerçevesinde sadece LGBT+ bireylerden oluşan alternatif ailedir (Weston, 1997, s.58).



zamanda yardımseverdir. Diğer ana karakter Michele ise meyve halinde çalışır. Dünyaya karşı umursamaz davranır. Duygusal bir mizacı olmasına rağmen aksini yansıtır. Ukala ve lakayttır. Ferzan Özpetek'in bu filminde heteroseksüel kadın karakter ön planda ve başrolde. Antonia, kocası öldükten sonra kocasının Michele ile yedi yıl boyunca gizlice sürdürdüğü ilişkisini yani büyük sırrını öğrenir. Film tıpkı *Hamam*'da olduğu gibi bir karakterin ölümü ile başlar. *Hamam*'da Anita teyze ölürken, *Cahil Periler*'de Massimo ölür. Yani, iki filmde de anlatının başlangıcı queer ya da biseksüel karakterin ölümüdür. Bu da iki film arasındaki temel benzerlik, önemli bir ortak özelliktir. Filmin ana karakteri Antonia da Roma'da yaşayan bir doktordur ve heteroseksüel bir kadın karakterdir. Antonia'nın Massimo ile on beş yıllık bir evliliği vardır. Nehir kenarında çok güzel bir evde yaşarlar. Francesco ve Marta'nın aksine evlilikleri sorunsuzdur ve mutlu bir birliktelikleri vardır. Japon bir görevli ise ev işlerinde onlara yardımcı olur. Tıpkı *Hamam* filmindeki gibi. Antonia daha kuralcıyken, Massimo daha rahat ve hoşgörülüdür. Antonia ve Massimo'nun da aile ilişkileri zayıftır. Bu sebeple Massimo ölünce tesadüfen onun seçilmiş aile'sini keşfeden Antonia bu aileye katılır. Onlarla arkadaş olur. Massimo'nun gizlediği bu hayat Antonia ve Michele'nin buluşmasına, birbirlerinin yaralarını sarmalarına da vesile olmuştur. Bu iki filmde de (*Hamam* ve *Cahil Periler*) arkadan gelen karakterler, Massimo'nun karısı ile Francesco'nun karısı, kocalarının deneyimlediği veya yaşadığı biseksüel ilişkiyi keşfettiklerinde şaşkınlık yaşamalarına rağmen sorun çıkarmazlar. Tam tersine kendileri de daha sonra biseksüel ilişkiye sıcak bakar. Yani bu karakterlerin aralarında bir rekabet olmaz. Aksine durumu kabullenip seçilmiş aile'nin bir parçası olurlar.

*Cahil Periler*'de, *Hamam*'ın aksine, seçilmiş aile'yi oluşturan üyelerin her biri marjinal gruba aittir. Örneğin, Mara karakteri Güney İtalyalı bir transeksüel, Serra karakteri etnik olarak Türk mülteci, Luisella ise Napolili genç bir kadındır. Ayrıca filmdeki bu marjinal grup içinde bir eşcinsel çift ve AIDS'li bir eşcinselde vardır. Bu filmde "fag hag" rolünü üstlenen Serra karakteridir. Diğer yandan, yönetmenin başka bir filmi olan *Bir Ömür Yetmez* (2007) filminde de seçilmiş aile'ye rastlanır. Bu filmdeki seçilmiş aile'de ise geleneksel evli çiftler ve birkaç tane bekâr karakter vardır. İki filmde seçilmiş aile'nin farklılık göstermesi, hem queer hem de queer olmayan karakterleri barındırması queeri gettolaştırmaz ve alt kültüre itmez. Ferzan Özpetek'in filmlerinde "seçilmiş aile"yi bu şekilde kurması, queer olan ve olmayan karakterleri bir arada göstermesi, queeri bir alt kültür olarak yansıtmadığını bize gösterir. Örneğin, Lorenzo'nun ölümünden sonra yapılan cenaze töreninde queer ve queer olmayan karakterler bir arada gösterilir ve bu karakterler (queer ve queer olmayan) geleneksel olan cenaze törenini birlikte gerçekleştirir (Boschi, 2015, s.255).

*Cahil Periler*'de seçilmiş aile'nin üyeleri olan queer karakterlerin görüldükleri yerler ve mekânlar sınırlıdır. Queer karakterler kapalı ve karanlık mekânlarda gösterilirler ve kendi oturdukları bina, daire ve mahalleyi terk etmezler. Heteroseksüel karakterler ise hem kendi evlerinde hem de kendi çevreleri dışında gösterilir. Bu durum queer karakterlerin kamusal alanda görünürlükleri hakkında izleyiciye fikir verir. Bu keskin mekân ayrımı queer karakterlerin görünürlüğünü sınırlar ve queer karakterlerin nerede, nasıl görüneceğini önemli

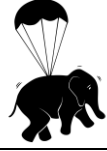




kılar. Bu da bize queer karakterlerin toplumsal/kamusal alanda görünürlüğünün sınırlı olduğunu ve filmde bu şekilde okunması gerektiğini belirtir (Boschi, 2015, s.252). Böylece gerçek hayatta olan şey filme de yansıtılır. Queer karakterlerin filmlerde de görüldükleri yerler ve mekânlar sınırlıdır. *Cahil Periler* filminde de seçilmiş aile'nin tüm fertleri sadece yemek masasında toplanır ve sohbet ederler. Yemek masasında Massimo'nun yerini ise bu filmde Antonia alır. Genellikle makarna, salata gibi İtalyan mutfağından yemeklere yer verilen filmde, Türk misafirperverliğini ve sıcaklığını binanın yöneticisi olan Türk mülteci Serra karakteri üstlenir.

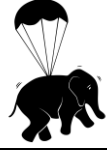
Bu filmde queer atmosfere en güzel örnek, Michele'nin Antonia'yı davet ettiği partidir. Bu partide rock müziğin yanı sıra romantik müzik de çalar. Antonia queer ailenin bir üyesi olan Emir ile dans ederken, bu sırada Michele'de bir erkekle samimi şekilde dans ediyordu. Michele'nin bir erkekle yaptığı bu erotik dansa daha sonra başka bir erkek de katılır. Bu üç erkekten oluşan grup birlikte dans etmeye ve öpüşmeye başlarlar. Bu sırada Michele Antonia'ya bakar ve Antonia'nın onları izlediğini görür. *Cahil Periler* filminde gördüklerinden Marta gibi etkilenen karakter ise Antonia'dır. Dolayısıyla bu sahne queere güzel bir örnektir (Anderlini-D'Onofrio, 2004, s.170). Daha sonra Antonia ile Michele birbirlerinden hoşlandıklarını kabul ederler. İlk başta birbirlerine yaklaşımları ölen Massimo'nun kaybını örtmek olsa da daha sonra bu erotik bir yaklaşma halini alır. Bu durum da aslında monoseksüellikten biseksüelliğe geçişin bir habercisidir. Bir gün Antonia, Michele'yi Massimo ile birlikte yaşadıkları villaya davet eder. Böylece Michele ilk kez Massimo'nun hiç bilmediği dünyasına girer. Bu sefer Antonia'ya Michele'nin yüzüne ona ait olmayan hayatı vurmuştur. Michele, Massimo'nun Antonia'ya olan aşkının da gerçek bir aşk olduğunu anlar ve ağlamaya başlar. Sonra Antonia ona sarılır ve bir anda öpüşmeye başlarlar ki bu sahnede queere güzel bir örnektir (Anderlini-D'Onofrio, 2004, s.171). Filmin sonunda Antonia, Massimo'dan hamile olduğunu öğrenir. Bunu kimseye söylemez ve seyahate çıkmaya karar verir. Michele ise kırılıp kırılmayacağını görmek için evde yere bir bardak atar. İnanca göre, bardak kırılırsa Antonia geri dönmeyecek; kırılmazsa geri dönecektir ve bardak kırılmaz. Böylece, Michele Antonia'nun bir gün geri döneceğine inanır. Yani film, mutlu bir sonla değil de bir batıl inançla biter.

Yönetmenin filmde tercih ettiği müzikleri genel olarak değerlendirdiğimizde ise İtalyan olmayan müzik kullanımının yanı sıra birkaç İtalyanca şarkı ve Andrea Guerra'nın orijinal bestesini de kullandığını görürüz. Doğulu ve Batılı müziklerin filmde birlikte kullanılması nedeniyle melez/hybridity müzik kullanımı göze çarpar. Bu filmde queer aile ve queer kimlikler baskın bir biçimde İtalyan olmayan müzik ile temsil edilirken, heteroseksüel kadın karakter İtalyan müzik ile temsil edilir. Son olarak, *Cahil Periler* filminin sonunda 200 bin kişinin katıldığı Roma'daki gay yürüyüşü gösterilir. Çünkü Katolik kilisesi 2000 yılını kutsal yıl olarak tanımlamış ve aynı yıl bir çocuğa tacizde bulunan papazı savunmuştur. Buna tepki için Roma'da gay yürüyüşü yapılır ve bu yapılan yürüyüş filmin sonunda gösterilir. Bu da Özpetek'in gay, lezbiyen, biseksüel özgürlük hareketi ve alternatif cinsel tercihler gibi konulardaki farkındalığını ve duyarlılığını bize gösterir.



## 5. SONUÇ

Yazınsal, görsel ve işitsel sanat dalları içinde bulunduğu dönemin izlerini taşır. Önemli bir sanat dalı olan sinema da toplumsal sorunlara duyarsız kalmaz ve her film üretildiği dönemin sorunlarını, politikalarını ve sosyo-ekonomik durumunu beyaz perdeye yansıtır. Çalışmamızın konusu olan queer ve queer öznellikler de 1960'lı yıllara damgasını vuran özgürlük anlayışıyla birlikte gelişen farklı bazı düşünceler, yönelimler (eşcinsellik) sonucu gündeme gelmiştir. Tüm dünyada tartışılan bu farklı yönelimler, 19. yüzyıldan bu yana eşcinselliğin anlamsal kuvvet alanını oluşturan ve bir şemsiye terim olarak kullanılan queer kavramının ortaya çıkmasına ve hatta bu meselenin bir tema olarak sinemada işlenmesine sebep olmuştur. Çünkü bu unsurlar ait oldukları dönemin birer özellikleridir ve o dönemin sanat eserlerinde yer almaları çok doğaldır. Amerika ve Avrupa sinemasında eşcinsel temsillere rastlansa da “queer sinema” tabirinin ortaya çıktığı 1990'lara kadar tam olarak bir eşcinsel sinemadan bahsetmek zordur. Türk sinemasında da eşcinsel temsillere örnek teşkil eden birçok film olsa da filmlerde daha çok lezbiyen ilişkiler ön plana çıkarılmıştır. Fakat 1990'lı yıllarla birlikte birçok kimliği bünyesinde barındıran ve bir şemsiye terim olan queer kavramı ve bu kavramın sinemaya yansımaları görülür. Çalışmamızın konusu olan queer kuram, queer öznellikler çerçevesinde uluslararası bir yönetmen olan Ferzan Özpetek'in yönettiği *Hamam* ve *Cahil Periler* filmi analiz edilmiş; bu filmlerde *seçilmiş aile* ve *queer öznelliklerin* ortak temayı oluşturduğu gözlemlenmiştir. Her iki filmde biseksüel olan karakterin ölümü ile başlar. Bu karakterlerin dâhil olduğu bir seçilmiş aile vardır ve bu aile queer bireylerden oluşur. Bu queer öznelerin, filmde görüntülendikleri mekânlar ise hep aynıdır (ev, yemek masası gibi). Analiz edilen iki filmde yozlaşma ve suç ile ilgisi yoktur. Yönetmenin iki filmde de (*Hamam* ve *Cahil Periler*) müzik kullanımı aynı özellikler taşır. Yani bu iki filmde çoğunlukla İtalyan olmayan müzik kullanımı söz konusudur. Bunun yanı sıra filmlerde İtalyan müzik ise genellikle marjinal olmayan, düz karakterlerin, özellikle de kadın karakterlerin olduğu sahnelerde devreye girer ve bu sahneler heteronormatif seyirciye hitap eden sahneler olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla *Hamam* ve *Cahil Periler*'de kullanılan film müziği, filmlerdeki sahnelerin iki ayrı şekilde okunmasını sağlar. *Birincisi*, İtalyan müziğin kullanıldığı sahneler ki bunlar heteronormatif bir okuma yapmamızı sağlar. Yani heteronormatif karakterlerin olduğu sahnelerde İtalyan müziği kullanılır. *İkinci olarak*, İtalyan olmayan müziğin kullanıldığı sahnelerdir ve bu sahnelerde queer kimlikler 'öteki' olarak gösterilir. Oryantalist müzik/doğu enstrümanlarının kullanıldığı bu sahnelerde “oryantalist” ve “queer öteki” kurulur. Ayrıca, filmlerde ölen karakterin yerini arkadan gelen karakter doldurur. Arkadan gelen karakter (Marta ve Antonia) ise kocasının biseksüel özelliğini keşfetse de sorun çıkarmaz, durumu kabullenir hatta kocasının seçilmiş aile'sine katılır. Ayrıca, analiz edilen iki filmde mutlu son ile bitmez. *Cahil Periler* batıl inançla biterken, *Hamam* Francesco'nun ölümüyle biter. Bu bağlamda çalışmanın önemi, queer sinemanın bir tür olarak postmodern sinemada nasıl farklılaştığı, queer kimliklerin nasıl temsil edildiği, Avrupa'da yaşayan ve queer filmler yapan Türkiyeli bir yönetmen olarak Ferzan Özpetek'in



iki önemli filminin düşünsel arka planı ve neden queer film kategorisinde sayıldığı gibi konuları tartışarak literatüre katkı sağlamaktır.

### Kaynakça

- Anderlini-D'Onofrio, S. (2004). Bisexual games and emotional sustainability in Ferzan Özpetek's Queer films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2(3), 163-174.
- Bayramoğlu, Y. (2011). Stonewall'dan onur yürüyüşü'ne... *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Sayı: 65-66 Bahar (s. 387-394). İstanbul: YKY.
- Boschi, E. (2015). Loose cannons unloaded. Popular music, dpace and Queer identities in the films of Ferzan Özpetek. *Studies in European Cinema*, 12(3), 246-259.
- Candemir, D. M. (2016). *2000 sonrası Türkiye sinemasında queer imkânlar: Benim çocuğum, zenne ve bizim büyük çaresizliğimiz üzerine bir çözümleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi.
- Chauncey, G. (1994). *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. HarperCollins.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Davies, S. P. (2010). *Eşcinsel sineması tarihi: Sinemada görünür olmak* (A. Toprak, Çev.). Kalkedon.
- Direk, Z. (2013). *Queer kuram ve cinsiyet farklılığı*. <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/queer-kuram-ve-cinsiyet-farklilikgi/> (Erişim Tarihi: 13 Kasım 2016).
- Edwards, T. (2006). *Cultures of masculinity*. Routledge.
- Gezer, S. (2022). *Sinema ve öznellik*. Nobel Yayınları.
- Hennessy, R. (1994). Queer theory, left politics. *Rethinking Marxism*, 7(3), 85-11.
- Jagose, A. (2015). *Queer teori* (A. Toprak, Çev.). NotaBene Yayınları.
- Kaya, E. (2014). *Eşcinseller Hollywood'da rahat, Türkiye'de homofobiye takılıyor*. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7553/escinseller-hollywoodda-rahat-t%C3%BCrkiyede-homofobiye-takiliyor> (Erişim Tarihi: 23 Kasım 2016).
- Kimmel, M. (2005). *The history of men: Essays in the history of american and british masculinities*. State University of New York Press.
- Millet, K. (2015). Bin Queer yayla. Özgürleşmiş arzu kartografisi olarak delezecü belirsizlik. (I. Ergüden, Çev.). *Kaos Q Dergisi*, 3, 13-19.



- Orhun, O. & Delibaş, K. (2021). Eleştirel erkeklik çalışmaları ve raewyn connell. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 14(1), 14-30.
- Özkan, Z. (2014). *Kültürlerarası etkileşimde sinemanın rolü: ferzan özpetek ve fatih akın filmlerinde kültürlerarasılık*. [http://www.iscsjournal.com/Makaleler/571992779\\_si\\_1\\_21ozkan.pdf](http://www.iscsjournal.com/Makaleler/571992779_si_1_21ozkan.pdf) (Erişim Tarihi: 20 Kasım 2016).
- Özpetek, F. (Yönetmen). (1997). Hamam [Film]. Promete Film.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2001). Cahil Periler [Film]. Medusa Film.
- Öztürk, D. (2013). *İki kültürün sentezi olarak ferzan özpetek sineması: serseri mayınlar ve bir ömür yetmez filmleri*. <http://demetozturk.blogspot.com.tr/2013/11/iki-kulturun-sentezi-olarak-ferzan.html> (Erişim Tarihi: 17 Aralık 2016).
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. Metis Yayınları.
- Ulusay, N. (2011). Yeni Queer sinema: Öncesi ve sonrası. *Fe Dergisi*, 3(1), 1-15.
- Walters, S. D., Morland, I., & Willox, A. (2005). From here to Queer: Radical feminism, postmodernism and the lesbian menace. In I. Morland, & A. Willox (Eds.), *Queer Theory* (pp. 6-21). Palgra ve Macmillan.
- Weston, K. (1997). *Families we choose lesbians, gay, kinship*. Columbia University Press.
- Yardımcı, S. & Güçlü, Ö. (2013). *Queer Tahayyül*. Sel Yayıncılık.

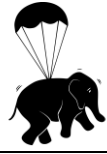
**Katkı Oranı Beyanı:** Tek yazarlı olan bu çalışmada yazarın katkı oranı %100'dür.

**Destek ve Teşekkür Beyanı:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kişiden destek alınmamıştır.

**Çatışma Beyanı:** Yazar herhangi bir çıkar çatışması olmadığını deklare etmektedir.

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

Bu makale **benzerlik** tespit yazılımlarıyla taranmıştır.



## EK-A

## Sinemada Eşcinsel Temsillerin Görüldüğü Filmler

Film Adı	Yönetmen	Yapım Yılı
The Gay Brothers	William Dickson	1895
Tea and Semphaty	Vincente Minnelli	1956
Ben Hur	William Wyler	1959
The Servant	Joseph Losey	1963
Drum	Steve Carver, Burt Kennedy	1976
An Early Frost	John Erman	1985
As Is	Michael Lindsay-Hogg	1986
Buddies	Arthur J. Bressan Jr.	1985
Parting Glances	Bill Sherwood	1986
Mala Noche	Gus Van Sant	1986
My Own Private Idaho	Gus Van Sant	1991
Brokeback Mountain	Ang Lee	2005
Philadelphia	Jonathan Demme	1993
In&Out	Frank Oz	1997
Anders als die Andern	Richard Oswald	1919
Weekend	Andrew Haigh	2011
Stranger by the Lake	Alain Guiraudie	2013
Blue is the Warmest Color	Abdellatif Kechiche	2013
Ver Elini İstanbul	Aydın G. Arakor	1962
Haremde Dört Kadın	Halit Refiğ	1965
İki Gemi Yanyana	Atıf Yılmaz	1963
Köçek	Nejat Saydam	1975
İhtiras Fırtınası	Halit Refiğ	1983
Dul Bir Kadın	Atıf Yılmaz	1985
Beddua	Osman F. Seden & Melih Gülgen	1980
Düş Gezinleri	Atıf Yılmaz	1992
Gece, Melek ve Bizim Çocuklar	Atıf Yılmaz	1993
İstanbul Kanatlarımla Altında	Mustafa Altıoklar	1996
Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	1997
Lola+Bilidikid	Kutluğ Ataman	1999
Yazı Tura	Uğur Yücel	2004
Anlat İstanbul	Ümit Ünal, Selim Demirdelen, Kudret Sabancı, Ömür Atay, Yücel Yolcu	2005
Güneşi Gördüm	Mahsun Kırmızıgül	2009
Zenne	Mehmet Binay, M. Caner Alper	2011
Nar	Ümit Ünal	2011
Kuma	Umut Dağ	2012
İki Genç Kız	Kutluğ Ataman	2005
Vicdan	Erden Kıral	2008
Bizim Büyük Çaresizliğimiz	Seyfi Teoman	2011