

Başvuru Tarihi: 07.12.2015 **Received Date:** 07.12.2015

Yayına Kabul Tarihi: 16.03.2016 **Accepted Date:** 16.03.2016

Yayınlanma Tarihi: 31.07.2016 **Published Date:** 31.07.2016

DOI Numarası: 10.17680/akademia.58107 **DOI Number:** 10.17680/akademia.58107

Kaynakça Gösterimi (APA Formatına Göre)

Views in Bibliography (According to APA)

Gürkan, H., Ozan, R. (2016). Türkiye Sinemasında Lezbiyen Stereotipinin Temsili. *Akademia*, 4/4, 30-46. doi: 10.17680/akademia.58107



akademia

TÜRKİYE SİNEMASINDA LEZBİYEN STEREOTİPİNİN TEMSİLİ

Öz

Popüler bir kitle iletişim aracı olarak sinema, toplumun cinsel kimliklere olan genel anlayışını etkilemektedir. Toplumsal gerçeklik ile sinema arasındaki karşılıklı ilişkiden yola çıkarak, Türkiye filmlerinde temsil edilen lezbiyen kimliğinin sosyal bağlamda öneminin ne olduğu sorusunun yanıtı, bu çalışma kapsamında aranmaktadır. Bu makale, toplum içerisinde kendi cinsel kimliklerini *lezbiyen* olarak ifade eden kadın cinsiyetinin, sinema filmlerinde temsiline ve genel anlamda bu tasvirlerin alımı üzerine odaklanmaktadır. Çalışmada, son dönem Türkiye sinemasında lezbiyen cinsel kimliğinin temsilinin nasıl olduğu, temsil edilen bu karakterlerin gerçeklik ile olan ilişkisi ve 2000 yılı öncesi çekilen Türkiye filmleri ile 2000 yılı sonrası çekilen Türkiye filmlerindeki lezbiyen karakterlerin temsili arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların neler olduğu cevapları araştırılan başlıca sorulardır.

Bu çalışmada örneklem içerisinde yer alan filmler, toplum bilimsel analiz yöntemi ile incelenmektedir. Türkiye sinemasında 2000 öncesi filmler ile 2000 sonrası filmler arasında lezbiyen temsili kıyaslaması yapıldığında, öncelikle çok fazla sayıda filmde lezbiyen karakterlerin olmadığını söylemek mümkündür. Özellikle 1960'lı yıllardaki filmlerin (*Haremde Dört Kadın*, *Ver Elini İstanbul*, *Gramofon Avrat*) hemen her birinde lezbiyen ilişkiye sadece dolaylı bakışlar atılmıştır. Sadece *Düş Gezginleri*, *İki Genç Kız* ve *Nar* filmlerinde lezbiyen cinsel kimliklerine sahip kadın karakterleri filmlerde başrolde ve filmlerin olay örgüsü bu karakter/ler üzerinden ilerlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Sineması, Lezbiyen Kimliği, Temsil, Stereotip.

LESBIAN STEREOTYPE REPRESENTATION IN CINEMA IN TURKEY

Abstract

Cinema, as a popular mass media, affects the general perception of the society against sexual identity. By establishing on interaction relationship with cinema and social reality, the study tries to answer what the importance of lesbian identity in social life in films in Turkey is. This article focus on representing and recepting the description of the women characters who call themselves lesbian in cinema in Turkey. The study tries to answer these three questions: First, how lesbian characters are represented in films in Turkey? Second, what is the reality of lesbian sexual identity in the films? And third what are the differences and similarities between the lesbian characters in films in Turkey before 2000s and after 2000s?

The films are analysed by the sociological film interpretation in this study. When comparing the films before 2000 and after 2000, it is possible to say that there have been no lesbian characters in many films. Especially almost all of the films (*Haremde Dört Kadın*, *Ver Elini İstanbul*, *Gramofon Avrat*), during 1960s, just threw looks indirect the lesbian sex identity. Just in the films *Düş Gezginleri*, *İki Genç Kız* and *Nar*, the women character (also called them as lesbian) are the leading role and the plot of the films is progressing over these characters.

Keywords: Cinema in Turkey, Lesbian Identity, Representation, Stereotype.

1. Giriş

Medya ve film çalışmalarında marjinal grupların temsili dendiğinde, akıllara ilk olarak gay ve lezbiyen stereotipler gelmektedir. Kitle iletişim araçlarında eşcinsel stereotiplerin temsili, bu araçların var olduğu andan itibaren kendini göstermektedir. Özellikle sinemada gay ve lezbiyen stereotiplerinin temsili, sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar işlenen bir konudur.

Eşcinsel sineması, *Capote* ve *Brokeback Mountain* gibi son dönemin başarılı filmleri ile ana akımın oldukça dikkatini çekmiş olsa da, söz konusu bu iki film ile sinemada eşcinsel temsili toplum(lar)da ön plana çıkmıştır¹. Eşcinsel karakterler, sinema var olduğundan bu yana ana akım, Avrupa ve Türkiye sinemalarında temsil edilmektedir. Daha önce bu alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde Hollywood sinemasının, eşcinselliğe, sinemanın doğuşundan bu yana yer verdiğini görmek mümkündür. Ancak bu karakterler genellikle gülünecek, acınacak ve korkulacak bir şekilde temsil edilmişlerdir.

Türkiye sinemasında özellikle lezbiyen stereotiplerin temsili ilk yıllarda “görünür”lük şeklinde gerçekleşmiştir. Filmlerde eşcinsel karakterler 1960’lı yıllarda imalar, 1980’lerde ve 1990’larda filmlerin ana teması olmuş, 2000’li yıllar ile birlikte tamamen toplumsal gerçeklik ile yakından ilgili hale gelmişlerdir. Bu bağlamda Türkiye’de üretilen filmlerdeki lezbiyen temsilleri toplumsal koşullar ve sosyo-tarihsel düzen içerisinde değerlendirildiğinde, bu karakterlerin temsillerinde de bir takım farklılıkların olduğunu görmek mümkündür.

Literatürde birçok kuramcı (özellikle feminist kuramcılar ile feminist-lezbiyen kuramcılar), zorunlu heteronormativiteden hareketle, sinemanın özellikle ilk yıllarında eşcinsel karakterlerin çoğunlukla sönük/sinik karakterler olarak temsil edildiklerini söylemektedirler. Bununla birlikte eşcinsel karakterlerin film(ler)de görünür olmaktan kurtulduğunda ise, çoğu zaman kolektif bilincin her daim dışladığı düşkün, kötü, kısacası “öteki” olarak temsil ediklerinin altını çizmektedirler. Türkiye sinemasında da durum, Avrupa ve Hollywood sinemalarından farksız değildir.

Bu çalışmanın asıl amacını, cinsel kimliklerini lezbiyen olarak tanımlayan kadın cinsiyetinin sinema filmlerinde nasıl temsil edildiklerini saptamak oluşturmaktadır. Çalışmada, özellikle Hollywood ve Avrupa sineması örneklerinin yanı sıra geçmişte Türkiye sinemasından da film örneklerine yer verilmektedir. Çalışmada stereotip, lezbiyen kimliği, toplumsal cinsiyet (social gender), cinsiyet (sex) gibi kavramlara ışık tutulmaktadır. Türkiye sinemasında lezbiyen kimliğinin temsiline araştırılması, geçmişteki Türkiye filmleri ile günümüz Türkiye filmlerinde temsil edilen lezbiyen stereotiplerinin benzerlikleri ve farklılıkları da araştırma kapsamında yanıtları aranan başlıca sorular arasında yer almaktadır.

2. Genel Olarak Stereotip

Sosyoloji çerçevesinde insanların belli davranış ve niteliklerini sınıflandırmak için kullanılan stereotip sözcüğü, Yunanca katı, sert ve etki, izlenim sözcüklerinden türemiştir. Bu noktada stereotipi kısaca sert bir bakış açısı, değişmesi zor izlenim olarak tanımlamak mümkündür. Bu kavrama çeşitli teori ve kuramlarda yer verilmektedir. Bir yerde tanımı belli bir alandaki heterojen olgu olarak yapılırken, bir başka yerde önyargı halini almış ve sosyal alanda yaygınlaşmış düşünceleri nitelendirmek için kullanılmaktadır (Scheweinitz, 2011, 4).

Stereotip ilk olarak Walter Lippman’ın 1922 yılında yazdığı *Public Opinion (Kamuoyu)* adlı kitabında ortaya attığı bir kavramdır. Lippman stereotip kavramı ile aslında insanların zihinlerinde resmettiği bir takım anlamlara gönderme yapar. Lippman’ın “*kafamızdaki resim*” olarak adlandırdığı stereotip kavramı; standartize edilmiş kalıp yargılar, basmakalıp fikirler, düşünce klişeleri ve zihinlerde birleştirilen bir takım zihinsel göstergeler olarak tanımlanır.

¹ Bu iki filmin başarılı görülmelerinin temel nedeni, *Capote* filminin 49.2 milyon Amerikan doları; *The Brokeback Mountain* filminin ise 178.1 milyon Amerikan doları gişe hasılatı yapmış olmalarıdır. Söz konusu her iki filmde de başkarakterler eşcinseldir ve filmlerin olay örgüsü bu karakterler üzerinden ilerlemektedir. Bununla birlikte her iki film de birçok dalda film ödüllerine aday gösterilmiş ve çoğu ödüle sahip olmuştur. (Filmlerin gişe bilgilerine www.boxoffice.com internet adresinden ulaşılmıştır).

Stereotip, bir sosyal grubun üyelerinin özelliklerini (niteliklerini) tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu nedenle stereotipler, sosyal grupları tanımlamak ve grup üyeleri olarak bu tanımlamalar ile ilgimizi çekmektedir (Oakes, Haslam ve Turner, 1994, 1). Bu noktada stereotip kavramının, toplum içerisinde bireylerin sosyal ilişkilerini kolaylaştıran bir takım etkisinin olduğunu söylemek de mümkündür.

Gordon Allport 1954 yılında yazdığı *The Nature of Prejudice* adlı kitabında Lippmann'ın teorisini geliştirir. Bilişsel bir perspektife sahip olan kitap, özetle, insan zihninin dış dünyaya dair son derece kompleks olan gerçeklikleri ancak kategorize ederek anlamlandırabildiğini ifade eder. Bu süreçte, zihin, gözlemlediği her varlığın belli özelliklerini ön plana çıkarmakta ve bu varlıkları, ön plana çıkardığı bu özellikler doğrultusunda kategorize etmektedir. Stereotipler de aynı sürecin bir ürünüdür. Allport (1954, 19) "İnsan zihni, kategorilerin yardımıyla düşünmek zorundadır. Kategoriler, bir kez oluştuktan sonra, normal ön-yargılamaya temel teşkil ederler. Bu süreçten uzak durmamız mümkün değildir. Düzenli bir şekilde yaşamak buna bağlıdır" diyerek stereotip kavramının insan zihni içerisinde kategorilere işaret ettiğini vurgular. Stereotip kavramı Allport'un belirttiği tanım ile birlikte, zihinsel kurabiye kalıbı (mental cookie cutter) olarak da tanımlanır. Herhangi bir nesne ya da özne grubuna ilişkin standartlaştırılmış bir imajdır. Popülerleştiği ölçüde doğal ve zararsız görünür ve algılanır. Karmaşık gerçekliğin belli bir şekilde algılanması için basitleştirici bir araç sunar ve çok fazla sorgulanmadan kabul edilir. Oysa bu ortak ve doğru sanılan algılama biçimi, insanların sosyalleştiği kültürle doğrudan ilişkilidir ve hatta o kültürün ürünüdür.

3. Bir Cinsiyet Kimliği Olarak Lezbiyenlik

Ann Oakley, cinsiyet (sex) kavramının biyolojik erkek-kadın ayrımını anlattığını; toplumsal cinsiyet (social gender) kavramının ise erkeklik ve kadınlık arasında toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yaptığını belirtir (akt.: Marshall, 1999, 98). Bu bakımdan Oakley, toplumsal cinsiyetin kadın ve erkek arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde inşa edilmiş yönlerine dikkat çeker.

Simone de Beauvoir cinsiyeti (gender), cinsellik (sex) tarafından yapılandırılan kültürel bir kimliğin karşılığı olarak ele alır. Ona göre kadın olmanın yolu, doğal ve biyolojik bir kendilik olarak kadın cinselliğinin biçimlenmesinin sonucudur. Bu anlamda cinsellik, toplumsal cinsiyeti yapılandıran, işaret eden, gösteren bir kavram olarak değer bulur (akt. Taburoğlu, 2013, 9).

Homoseksüellik terimi ise, aynı cinsteki insanlarla cinsel ilişkiye giren ya da cinsel eğilim duyan kişileri anlatır. Bu terim Michel Foucault'un (2003) *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde belirttiği gibi, cinsellikle ilgili tıbbi ve bilimsel söylemin parçası olarak Macar bir doktor tarafından kavramlaştırılmıştır. Modern Batı'da kadın homoseksüellere *lezbiyen* adı verilmektedir. Mary McIntosh'un (1968) homoseksüellik kuramını destekleyen bir önerme ile homoseksüelliğin bir durum değil, Batı dünyasında 17. yy'dan itibaren kendisini göstermiş bir toplumsal rol olduğunu savunur. Queer kuramcıları, kendilerini önceleyen feminist kuramcıların cinsellikle, cinsiyet arasındaki nedensel bağı belli şekillerde telaffuz ettiğini ortaya koyarlar. Queer kuramcısı Judith Butler, özellikle Monique Wittig'in çalışmalarında lezbiyenin bir tür kadın sayılmayacağını; farklı bir cinsellikle ya da cinsiyetle donandığını belirtir. Kadınlık, erkeklik dünyasına ait bir ayrımdır. Ancak lezbiyenlik, bu dünyayı görünür kılan stratejik bir konum gibi anlaşılmalıdır. Kadınlık erkeklik dünyasından görülebilir, erişilebilir değildir; ancak lezbiyenin varlığı bu örtük kadın kimliğine karşı bir örtü gibi ortaya çıkar (Taburoğlu, 2013, 10).

Eşcinsel yönelim bireyin cinsel duygu istek ve davranışlarının kendi cinsine dönük olmasıdır ve kadın eşcinsel için lezbiyen ifadesi kullanılmaktadır. Bireyin eşcinsel olması biyolojik cinsiyetinden farklı bir cinsel kimliği (örneğin kadın eşcinselse kendini erkek gibi hissetmesi ve kadın olmaktan rahatsızlık duyması) olmasına sebep olmamaktadır. Eşcinsellik cinsel kimlik bozukluğu değildir; cinsel yönelimlerden biridir ve hastalık ya da bozukluk olarak kabul edilmemektedir (Başar, Nil ve Kaptan, 2014).

Türkiye’de eşcinsellik (homoseksüellik-homoseksüalite), özellikle son 30 yıldır toplumun dikkatini çeken ve üzerinde düşünülen, zaman zaman olumlu/olumsuz fikirlerin konuşulduğu bir kavramdır. 30 yıl boyunca öncelikle kentlerde eşcinsellerin kendi haklarını ve özgürlüklerin aramaları ve toplumsal alanda eşcinseller kendilerini ifade eder gibi görünüyor olsalar da, Türkiye toplumundaki kolektif görüş eşcinsellere karşı hala kalıp yargılar ve ön yargılar barındıklarını göstermektedir.

3.1. Popüler Kültürde ve Sinemada Lezbiyen Stereotipi

Kurguda, stereotip kavramı belirli bir sosyal grubun genel ve tekrarlayan özelliklerine işaret eden ve o grubun hemen tanınmasını sağlayan belirleyici özelliklerin kullanımı ile inşa edilmektedir (Dyer, 1993). Kimi zaman genellemelerle karıştırılıyor olsa da, ‘stereotip’ kavramı genellenin çok daha ötesindedir. Stereotipler toplumdaki belli insan gruplarının basit formlara sığdırılmasıyla oluşturulur (Nittle, 2014). Bu formlar belli bir ırk, dinsel kimlik, milliyet olabileceği gibi cinsiyet ayrımı da olabilir.

Richard Dyer (1993, 74), stereotip kavramını öteki olarak sunulanın görüntüsünü bulabilmek için ortaya konan klişe, karmaşık, çelişki olarak tanımlamaktadır. Dyer’a göre stereotipler her zaman olumsuz ya da negatif olarak kodlanmazlar; Hollywood’un siyahi dadıları olduğu gibi bazen de sinemada stereotipler olumsuzlukla ya da negatifle sınırlanmazlar. Dyer üzgün genç adam stereotipinin 1940’ların ve 1950’lerin popüler film ve edebiyat eserlerinde ortak özellikler gösterdiğini söyler. Dyer bu genç adam stereotipinin James Dean ve Montgomery Clift ile vücut bulan isyankâr, mutsuz, cinsel sorunları olan erkekler olarak temsil edildiğini belirtir.

Popüler sinema dendiğinde akla Hollywood geliyorsa, Hollywood her şey gibi belli başlı stereotipleri her daim kullanmaktadır. Hollywood eşcinselliğe sinemanın doğuşundan beri yer vermiştir; ancak bu daima gülünecek, acınacak ve korkulacak bir şey şeklinde olmuştur. Endüstri sınırlı ve basmakalıp gay/lezbiyen imajları üretmek konusunda kötü bir üne kavuşmuştur (Davies, 2010, 17-18). Charlie Chaplin’in 1915 yılında çektiği *A Woman (Bir Kadın)* filminde Chaplin, bir kadın gibi giyinir ve çeşitli erkekler ile oynar (Mangin, 1989, 50). Bununla birlikte Hollywood’da ilk ünlü kadın kılığına giren karakter Miss Fatty (1915)’dir. Oyuncu Wallace Beery bu kılık ile oldukça esprili bir üslup yakalamıştır ve 1910 ile 1920’li yıllar arasında oldukça eğlenceli bulunmuştur. Bu betimlemeler Hollywood Production Code² sisteminin kurulması ile üretilen ana akım ticari filmlerin daha az olmasını beraberinde getirmiştir. 1990’lü yıllardaki başlıca eşcinsel içerikli filmlerin bazıları ise şu şekildedir: *A Florida Enchantment* (1914), *Mabel’s Blunder* (1914), *Sylvia Scarlett* (1936), *Glen or Glenda* (1953), *Some Like It* (1959) (Benshoff ve Griffin, 2005, 28).

Sinemada stereotip olarak lezbiyenler de, sinemanın ilk başladığı yıllardan bu yana hayat bulan karakterler olmuşlardır. Davies (2010, 23-24) 1900’lerin başlarında, Vitagraph Stüdyoları’nın piyasaya sürdüğü *The Spy* (1907), feminist bir taşlama olan *When Women Win* (1909) ve DW Griffith’e ait *Getting Even* (1909) gibi filmlerde kadın taklitçilerin ve erkek rollerini oynayan kadınların yer almaya başladığına dikkat çekerek, bu karakterlerin bugün çok daha açık şekilde gay ya da lezbiyen imgeler olarak görüldüklerini belirtmektedir.

Edith Becker, Michelle Citron, Julia Lesage ve Ruby Rich (1981, 17-21) gibi isimler, lezbiyenlerin ana akım sinema tarihinde neredeyse görünmez olarak temsil edildiklerini belirtirler. Söz konusu temsil, kötü bir karakter ya da toplumun olumsuzladığı bir örnek karakter

² Production Code; 1930 ile 1967 yılları arasında Amerikan film endüstrisinde bir tür sansür sistemi ifade etmektedir. The American Motion Picture Association (MPAA) 1937 yılında zorunlu bir takım kurallar koydu ve 1967 yılında bu kurallar ortadan kaldırıldı. Konulan bu kararlar, Amerikan film endüstrisi içerisinde üretilen filmleri izleyenleri korumayı hedefliyordu. Bu kurallar genel olarak vahşi ölümleri, alkolizmi ve uyuşturucuyu, cinselliği, tecavüzü, kadının ya da erkeğin cinsel organlarının sergilenmesini, kaba davranışların sergilenmesini, Tanrı’ya ve dine saygısızlığı gibi şeyleri tamamen yasaklıyordu (Ayrıntı için bkz.: Gürkan, 2015, 156)

olduğunda, lezbiyenlerin filmdeki temsilinde bir artış olduğunu belirtirler. Örneğin *Windows* filminde temsil edilen lezbiyen karakteri kötü bir kadın karakter olarak yer almakta ve diğer birçok film eleştirmenine göre yakın Hollywood sinemasındaki lezbiyen karakter her daim birer tehdit olarak sunulmaktadır. Bununla birlikte yine ana akım sinema içerisinde temsil edilen bazı lezbiyen karakterler vampir olarak sunulmaktadır (*Les Biches* ya da *Open City* gibi filmlerde). Aslında Becker, Citron, Lesage ve Rich yazmış oldukları eleştiride birer feminist eleştirmen olarak bu olumsuz temsillere dikkat çekerler; ancak bu durumu yalnızca lezbiyenlik ile iliştiirmemekte yanı sıra gerçekte bu durumun kadın cinsiyetine ve bağımsızlığı ile ilgili olduğunun altını çizmektedirler.

Filmlerdeki lezbiyen imaları 1920'lerin sonları ile 1930'larda görülmeye başlamıştır. İlk lezbiyen filmi olarak *Pandora's Box* (1929) Kontes Geschwitz'i bir adım öne çıkarmıştır. 1931 yılında yine bir Alman yapımı olan ve yatılı okuldaki genç bir kızın kadın öğretmene duyduğu aşkın ortaya çıkışını konu edinen *Maedchen in Uniform* gelir. 1930'lu yıllarda Amerika'da ise *Morocco* adlı filmde smokin giyen Marlene Dietrich gece kulübünde bir kadını dudaklarından öpmesi, ses getirir (Davies, 2010, 24).

Özellikle bağımsız sinemanın yükselişi öncesinde, 60'lar öncesi ve tüm 60'lar boyunca gay ve lezbiyen karakterler ya korkulması gereken kötüler olarak ya da acınması gereken, işkence görmüş, intihara meyilli bireyler olarak betimlenmişlerdir. Kurbanların ve kötülerin yanı sıra 60'lar sineması kırıktık karakterler ile doludur. Bu dönemde cinsel özgürlükler artmasına rağmen, eşcinsel olan karakterler genellikle her şeyi başkaları için yapan ve kendisi için bir mutluluk istemeyen, acınası rollerde temsil edilmişlerdir. Eşcinsel karakterler cinsiyetsiz olarak temsil edildiklerinde gayet sevimli görünürler.

İngiltere'de ilk lezbiyen film ise 1963 yılında *The Children's Hour* adlı filmidir. Hollywood sinemasında ise *The Group* filminin prömiyerinde lezbiyen sözcüğü ilk olarak kullanılmıştır (Davies, 2010, 68). 1970'li yıllarda sinemada, eşcinsellerin sonu intihar ile sonuçlanır. Ancak genel olarak bakıldığında eşcinsel karakterlerin 1970'li yıllarda iyiye doğru mutlak bir değişim yaşandığını görmek mümkündür (Davies, 2010: 97-98). 1980'li yıllarda lezbiyen karakter betimlemelerinde büyük bir sıçramanın yaşandığını söylemek mümkündür. *Personel Best* (1982) kendinden nefret etmeyen ve intihara yeltenmeyen lezbiyenlerin görünür oldukları bir Hollywood filmidir. 1983 yılında çekilen *Silkwood* filmi ise, lezbiyenliği bir tür ergen safhasından çok daha fazlası olarak betimlemiştir (Davies, 2010, 137-138).

AIDS'in ortaya çıkması ile birlikte AIDS sineması da ortaya çıkar. Bu sinema anlayışında ise eşcinsel karakterler kederli ve bu hastalıkla boğuşan orta sınıf insanları konu alır. Bu filmler, ağlak sahneleri ve barındırdığı dramatik öğeler ile bu hastalıktan kurtulmak isteyen insanların imgelerini içerir (Davies, 2010: 140). 1990'lı yıllar ise eşcinsel komedi yılları olarak tanımlanmaktadır. Bu yıllarda göz alıcı travestiler, kas yığını erkeklerin başrolde olduğu filmler olarak dikkat çekmektedir. *Philadelphia* (1993) ile başlayan dramatik öğelerden uzaklaşarak, komedi unsurlarını barındıran filmler üreten bir on yıl olur (Davies, 2010, 173-178).

Tricia Jenkins da *Potential Lesbians at Two O'Clock": The Heterosexualization of Lesbianism in the Recent Teen Film* (2005, 491) adlı makalesinde, lezbiyenlerin özellikle 2000'li yıllar ile birlikte ana akım sinema içerisinde daha fazla görünür olduklarını belirtmektedir. Tüm dünyada gay ve lezbiyen film festivalleri düzenlenmeye başlanmış ve 1990'ların sonlarında, daha önce çekilmişlerin toplamından daha fazla eşcinsel filmi çekilmiştir. Bunların kimisi muhteşem, kimisi iyi, kimisi ise gerçekten de iyi değildir. Eşcinsel yer altı, eşcinsel ana akım tarafından hızla sıradanlaşınca, pek çok film şirketi yapabildikleri denli çok kalitesiz eşcinsel dram ve komedi çekmeye koyulmuştur.

Bu bağlamda ana akım sinema, lezbiyen karakterlerin olumlu/olumsuz gösterilmelerinde oldukça önemli bir rol üstlenmektedir. Bununla birlikte ana akım sinema her daim heteroseksüelliği olumlamakta, lezbiyenliği ise olumsuzlamaktadır (Becker, vd, 1981, 21).

3.1.2. Türkiye Sinemasında Lezbiyen Stereotipi

Geçtiğimiz yıl itibarıyla 100. yılını dolduran Türkiye sineması, dünya sinemasıyla karşılaştırıldığında yer yer benzer, yer yer de birbirinden farklı stereotipler içermektedir. Amerika menşeli filmlerde ‘siyah ve beyaz ırk ayrımı’ ve ‘Adem ile Havva’ gibi İncil’den öğeler yer alırken, Türkiye’nin ataerkil ve kapalı toplum yapısı filmlere de kadın-erkek ayrımı olarak yansır. Kadın her zaman için arka plana itilmiş ve susturulmuş bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye sinemasında 1950’li yıllara kadar erkek karakterler beyaz perdeye pek yansıtılmamışlardır. Bunun aksinin gerçekleşmesi Tarık Akan, Kadir İnanır ve Cüneyt Arkın gibi jönlere kendini göstermeye başladığı 1970’li yıllara tekabül etmektedir. Bu tarihlerden itibaren aktörlerin o yumuşak ifadesi sert bir ifadeye dönüşmüş ve sinemanın yeni jönlere polis, mafya, kısacası insanların kaderini değiştiren karakter olarak rol almışlardır (Yeşim, 1996). Güçlünün zayıfa karşı savaştığı ve zayıfın her daim acıma duygusunu harekete geçirdiği bu filmler kadının da geleneksel rollerine hapsedildiği filmler olarak görülebilir.

Türkiye sinemasına bakıldığında da bu ayrımların her birine biraz olsun rastlamak mümkündür. Örneğin bir zamanlar Almanya’ya işçi olarak giden halkın filmlere yansıtış şekli farklıdır. Filmlerdeki bu karakterler, işçi kimliklerinden hiçbir şey kaybetmedikleri gibi, hiçbir zaman üst sınıfa ait olarak da tanımlanmazlar. Öte yandan, filmlerin birçoğunda Müslüman olmayan kişiler hep toplum normlarından uzaklaşmış, toplumsal deyişle “kötü kadın”, “savaşçı adam” şeklinde yansıma bulurlar. Bu şekilde sinema, dönemde yaygın olan imgeleri kullanır ve bunu yaparken de dönem psikolojisini bugüne kadar taşır (Gabbard ve Gabbard, 1992, 114).

Agâh Özgüç’e göre (2006, 175-189) Yeşilçam sinema sanayisinin tarihi boyunca “imalı” da olsa eşcinsel ilişkiler daima işlenmiştir. Örneğin 50, 60, 70, 80’lilerin filmlerinde lezbiyen aşk veya erotik sahneleri açık bir şekilde sergilenmeseler de duyarlı seyirci kaş ile göz arasındaki iki kadının erotik/duygusal ilişkilerini sezebilmektedir. Lezbiyen temalı filmlere örnek olarak Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı *Haremde Dört Kadın* (1965) adlı film gösterilebilir. 1960’lı yıllarda üretilen ve gösterimi gerçekleşen *Ver Elini İstanbul* (1962, Yönetmen: Aydın Arakon) ve *İki Gemi Yan Yana* (1963, Yönetmen: Atıf Yılmaz); 1980’lerde üretilen ve gösterimi gerçekleşen *Dul Bir Kadın* (1985, Yönetmen: Atıf Yılmaz); 1987 yılında Yusuf Kurçenli’nin yönetmenliğini yaptığı *Gramofon Avrat* filmi de yine lezbiyen ilişkiye dolaylı bakışlar atan sinema filmleridir. Atıf Yılmaz’ın *Düş Gezginleri* (1992) adlı filmi, tamamen lezbiyen ilişki üzerine temellenmiş bir sinema filmidir. Türk-Alman yapımı ve yönetmenliğini Kutluğ Ataman’ın 1998 yılında üstlendiği *Lola and Billidiki* adlı film fahişe film özellikleri gösterir (Davies, 2010, 175) ve lezbiyen ilişkiler üzerine kuruludur. 1996 yılında gösterime giren ve Ferzan Özpetek’in yönettiği *Hamam* adlı Türk filminde, erotik bir dram söz konusudur. Aynı yönetmenin *Cahil Periler* adlı filmi ise gizli eşcinselliğe vurgu yapan (Davies, 2010: 180-248) diğer Türk filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 2000’lerde üretilen ve gösterimi gerçekleşen Türk filmleri ise *İki Genç Kız* (2005, Yönetmen: Kutluğ Ataman) ve *Nar* (2001, Yönetmen: Ümit Ünal) filmleri lezbiyen temsili Türk filmleri olarak sinema tarihindeki yerlerini almışlardır.

4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada Türkiye sinemasında lezbiyen cinsel kimliğinin temsilinin nasıl olduğu, temsil edilen bu karakterlerin gerçeklik ile olan ilişkisi ve 1960-1990-2000’li yıllarda çekilen Türkiye filmlerindeki lezbiyen karakterlerin temsili arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların neler olduğu cevapları araştırılan başlıca sorulardır. Periyodik olarak bu 3 dönemin özellikle seçilme nedenleri;

- Sinema ve toplumsal yapı arasındaki karşılıklı etkileşimden hareketle 1960’lı yıllarda Türk toplumunun darbe sonrası yeni bir anayasayı benimsemesi; milli, demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devleti kimliğine bürünme çalışmaları ve bu demokratik sistem içerisinde eşcinsellerin, yedinci sanat sinemada nasıl yer bulduklarını belirleyebilmek,

- 1990'lı yıllarda, 1980 darbesi ve yeni şekillenen anayasa ve dünyada küreselleşme esintilerinin yerel kültürleri etkisi altına alması ve kitle iletişim araçlarında yer alan her medya metninin bu esinti rüzgârından etkilenerek eşcinsellerin nasıl temsil edildiklerini tespit edebilmek,
- 2000'li yıllarda, postmodern bir dünya düzeninin şekillenmesi ve toplumsal ve kültürel hayatta tüm sınırların sınırsızlaşması, bu sınırsızlaşmanın toplumsal yaşama ve sanatta temsilini belirleyebilmek.

1960'lı yıllarda üretilen ve gösterimi gerçekleşen Türkiye filmi olarak *İki Gemi Yan Yana* (1963, Yönetmen: Atıf Yılmaz); 1990'larda yıllarda üretilen ve gösterimi gerçekleşen Türkiye filmi olarak *Düş Gezginleri* (1992, Yönetmen: Atıf Yılmaz)³; 2000 sonrası üretilen ve gösterimi gerçekleşen Türkiye filmi olarak *İki Genç Kız* (2005, Yönetmen: Kutluğ Ataman) incelenmektedir.

Bu araştırmada örneklem içerisinde yer alan filmler, toplumbilimsel film yorumlama (sociological film interpretation) yöntemi ile analiz edilmektedir. Toplumbilimsel film yorumlama, aynı zamanda kültür tarihinin de bir parçasını oluşturmaktadır. Toplumbilimsel film yorumlama analizinin anahtar kategorisini toplum oluşturmaktadır, bu nedenle toplumbilimsel bakış açısıyla filmler kapsamlı bir şekilde toplumsal bağlamda ortaya konulmaktadır. Filmlerin, ait oldukları toplumsal dönemle ilişkileri, filmlerin toplumsal koşulları, sosyal anlamları, işlevleri, toplumda marjinal gruplara, azınlıklara ya da kişilere, kurumlara, sosyal sınıflara, rollere karşı önyargı ve ötekileştirmeler, sorunlar ve çıkar çatışmaları sorgulanır. Toplumbilimsel film yorumlama analizi ile filmler dönemin gerçekliğinin yansımaları ışığında değerlendirilir ve araştırılır. Toplumbilimsel film yorumlama analizinin anahtar kategorisini yönetmenin 'biyografisi' ya da 'gelenek' oluşturmaz, aksine temel kategori 'toplum'dur. (Faulstich, 2002, 195-196). Bu bakımdan sinema toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunar ve toplumsal teşhise katkıda bulunur (Diken, 2010, 22-23).

Bu bağlamda filmlerdeki lezbiyen karakterlerin;

- ✓ İsimlerinin analizi
- ✓ Fiziksel özellikleri ve dış görünüşleri
- ✓ Kullandıkları üslup ve sosyal çevre ile olan ilişkileri
- ✓ Kullandıkları beden dili
- ✓ Kamusal ve özel alanda davranış farklılıkları incelenmektedir ve değerlendirilmektedir.

4.1. Türk Filmlerindeki Lezbiyen Kimliğinin Temsili

Bu bölümde incelemeye dâhil edilen filmler toplumbilimsel film yorumlama yöntemi çerçevesinde analiz edilmektedir.

4.1.1. Filmlerdeki Karakterlerin İsim Analizleri

İki Gemi Yan yana (1963) filmi olay örgüsünü karışan bavullar etrafında örmektedir. Bir tarafta iyi niyetli, saf, duygulu mahalle çocuklarından oluşan taksiciler, diğer tarafta masum ama kendisine sunulan fırsatları değerlendiren uyanık hacı amca ve eroin kaçakçılığı yapan yeraltı dünyasının kadınlı erkekli kötü yüzleri karşı karşıya gelmektedir. Gül adının anlamı, "katmerli, kokulu çiçekleri olan, pek çok türleri bulunan gülgillerin örnek bitkisi" (TDK, 2015) anlamlarına gelmektedir. Yani çiçek ve güzellik ile bağdaştırılan kadın cinsiyetine verilen bir ad

³ Örnekleme dahil edilen üç filmde ikisinin (İki Gemi Yan Yana ve *Düş Gezginleri*) yönetmeni Atıf Yılmaz'dır. Atıf Yılmaz, Türkiye sinemasında, toplum içerisinde çoğu zaman "öteki" olarak tanımlanabilecek hayat kadınları, eşcinseller, düşkünler, deliler vb. gibi stereotiplerin temsiline yer vermektedir. Bu çalışmada da söz konusu üç filmde ikisinin aynı yönetmene ait olması, örnekleme dahil edilen zaman aralığında yine aynı yönetmenin o süre içerisinde benzer temalı filmler üretmiş olmasıdır.

olan bu isim, filmde de lezbiyen eğilimler gösteren bir kadın karakter üzerinden verilmektedir. “Ay gibi parlak, ışıklı güzel” (TDK, 2015) anlamlarına gelen Aysel ismi ise, yine “güzel” sıfatı ile birlikte anılan kadın cinsiyeti için oldukça uygun bir isimdir.

Düş Gezginleri (1992) filminin anlatısı, iki genç kadının hayatları üzerinden ilerlemektedir. Filmde Nilgün (Meral Oğuz) karakteri; doktor ve dul bir kadındır. Nilgün adının anlamı koyu mavi renkli, çivit renginde olan (TDK, 2015) anlamındadır. Film süresince Nilgün’ün hayatta yalnız başına olması ardından İstanbul’dan geldiği İzmir’in bir kasabasındaki hareketlerinde ve tavırlarında gayet erkeksi tavırlar ve hareketler sergilemektedir. Nilgün, özellikle Havva ile olan aşk ilişkisinde aynı isminin anlamı gibi “mavi” bir kimlik taşımış gibi erkekleşmekte, Havva’ya hükmetmeye çalışmaktadır. Havva ismi ise “kutsal kitaplara göre yaratılan ilk kadın ve esmer kadın” (TDK, 2015) anlamlarına gelmektedir. Havva filmde de esmer ve güzel bir kadındır ve kadınsı özellikler sergilemektedir. Geçimini hayat kadını olarak sağlamaktadır. Havva’nın Nilgün ile olan ilişkisinde, genellikle edilgen bir konumda olduğunu görmek mümkündür. Film kasaba ve kent yaşamı olarak iki farklı mekanda geçmektedir.

KAOS GL Dergisi’nin 2007 yılı sayısında (KAOSGL, 2015) film ile ilgili olarak şu açıklama yer almaktadır:

Kişilerin karakter özellikleri, aralarındaki hayat tarzı, yaşam standartı ve kültür ortamlarından doğan zevkleri, beğenilerindeki farklılıklar ve cinsiyet rolleri, filmin kente taşındığı yerde çatılır ve anlatı yeni bir yol ayrımında, ani bir kararla iktidar temasına yönelir. Kadınlardan birine erkek diğerine de kadın rolünün giydirildiği filmde Nilgün artık evin erkeğidir; parayı o kazanır, dışarıda bir sosyal ortamı olan odur, ayrıca içine doğduğu yaşam standartı açısından da Havva’dan daha şanslı olmuştur. Evin kadını Havva’nın ise dış dünyayla iletişimi son derece sınırlıdır. Sürekli evin dekorasyonu ile uğraşır, arabesk müzik dinler, evden alt komşuya gitme konusunda bile çekingen davranır çünkü akşam yemeği hazırlaması gerekmektedir. Nilgün’ün sert çıkış ve eleştirilerini suskunlukla karşılar. Dolayısıyla, filmde, toplumsal hayatın cinsiyetçi ve heteroseksist örgütlenişinde, iki kadının birbiriyle ilişkisinin de yeni bir iletişim biçimine neden olamadığı ifade edilir. Filmin sonunda Havva, Nilgün’le karşılaşmadan önceki, eski yaşantısına geri dönmek zorunda kalır ve mesleğini büyük kent koşullarında sürdürmeye yönelir. Nilgün de doktor olarak olağan yaşantısına devam eder. Buradan hareketle ‘Düş Gezginleri’nin, toplumsal hayatımızın cinsiyetçi ve heteroseksist örgütlenişini bir değişmez olarak kabul ettiğini söyleyebiliriz. Karakterler değişir, karakterlerin cinsel yönelimleri değişir, kültürel alt yapıları değişir vb. fakat ‘biri erkek biri dişi’ formu, içerdiği iktidar ile birlikte sabit kalır. ‘Böylece ortaya estetikten uzak, inandırıcılığı olmayan, sıradan kadın erkek ilişkisine benzeyen bir lezbiyen ilişki çıkar’.

Bu bağlamda iktidar ilişkilerini, kadın-kadın ilişkilerde de bulmanın olası olduğunu söylemek mümkündür. Filmde iki kadının sınıfsal konumları birbirlerinden farklı ise (biri doktor, diğeri seks işçisi); her sevgili ilişkisine erkek-kadın çerçevesinden bakmak mümkündür ve yaşanan ilişki çeşitliği yelpazesini basitleştirir, eşcinselliği de heteroseksüelliğin basit bir kopyası gibi gösterir.

İki Genç Kız (2005) filminin anlatısı da *Düş Gezginleri* filmine benzer şekilde, iki genç kızın yaşamları üzerinden ilerlemektedir. 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. “Behiye” isminin sözlük anlamına bakıldığında; ismin cinsiyet olarak “kız” ve “güzel kız” (TDK, 2014) anlamlarına geldiği görülmektedir. Ancak filmde Behiye’nin toplumsal cinsiyet bağlamında “kız ve güzel kız” olarak bir hareket, söylem ve davranış sergilemediği görülmektedir. Behiye bunların aksine erkeksi tavırlar sergilemekte; küfürler etmekte, erkekler ile kavgalar etmekte ve giyimi ile de gayet erkeksi bir görüntüye bürünmektedir. Behiye, film içerisinde gerek Handan’a gerekse Leman Hanım’a bakışlarında kendi göğüsleri ve vücuduyla kıyaslamalı bir tavır takınmaktadır. Handan’la taksiye bindiğinde, Handan’ın bluzunu kapatması ve göğüs dekoltesini örtmesi anlamına gelen bakışlar fırlatır. Özel ve kamusal alanlarda kadınların vücutlarının belli yerlerine gözü takılır. Bu da feminenlik değil, belli bir erkeksi yanı gösterir. Genelde kadınlar değil, erkekler kadınların bacak, göğüs ya da kalçalarına bakarlar. Behiye adıyla uyumlu bir tavır içerisinde değildir. Filmin diğer

başrol karakteri olan Handan'ın isim anlamı ise, “şen, neşeli” ve “babası belli olmayan piç” (TDK, 2014) anlamlarına geldiği görülmektedir. Handan'ın babası yıllar önce annesi Leman'ı terk etmiş ve Avustralya'ya kaçmıştır ve Handan ile Behiye'nin bir konuşmalarında da Behiye, Handan'a babası olmadığı için “Hayatımda ilk kez bir piç gördüm. Sen piçsin!” diyerek şaka yapmıştır. Handan isminin diğer anlamı olan “şen ve neşeli” özellikleri ise karakter Handan ile birebir örtüşmektedir. Çünkü filmde Handan karakteri, oldukça sıcakkanlı, cana yakın ve sosyal bir heteroseksüel kadın olarak temsil edilmektedir. Her iki kızın isimlerinin anlamlarına olan uyumları/uyumsuzlukları film örgüsü içerisinde çizdikleri zıt karakterler ve sosyal seviyeleri ile de uyumluluk gösterir. Yönetmen filmdeki iki başrol kadın (biri heteroseksüel, diğeri lezbiyen) karakter ve onların isimleri üzerinden aslında bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Handan karakterinin babasının kim olduğu bilinmemektedir ve kişilik özellikleri olarak gayet sosyal bir insan olması Handan ismi ile temsil edilmektedir. Yönetmen Behiye ismi ve bu ismin “kız” ve “güzel kız” anlamları ile bir eytişim (diyalektik) sunmaktadır. Çünkü Behiye isim anlamı ile örtüşmemekte; aksine sergilediği ve sahip olduğu erkeksi tavırları ve görünümleri ile bir isminin anlamının aksi zıt özellikler sergilemektedir.

4.1.2. Karakterlerin Fiziksel Özellikleri & Dış Görünümleri

İki Gemi Yan Yana filminde Aysel ve Gül karakterleri kadınsı fiziksel özelliklere ve dış görünme sahiptirler. Simone de Beauvoir (2010, 168), toplumun, kadından cinsel nesne olmasını istediğini söyler. Ona göre kadın, kölesi olduğu modanın ereği kadının kendisini özerk bir birey gibi göstermek değil, aşkınlığından koparıp erkeklerin arzulanacağı bir av haline getirmektedir. Herhangi bir giysi, vücudun biçimini gizlese, bozsa ya da tıpatıp uysa da, sonuç olarak gözler önüne serer. İşte tam bu noktada yönetmen Atıf Yılmaz, toplumun kadından beklediklerini Simone de Beauvoir'ın ifade ettiği şekilde göstermektedir. 1960'lı yıllarda Türk toplumunun lezbiyenliğe aşına olmaması nedeni ile yönetmen, toplumsal cinsiyet rol kalıplarına uygun olarak filmdeki iki karakter (Aysel ve Gül) üzerinden bunu vermektedir. Hem Aysel'in hem de Gül'ün dış görünüşleri ve giyimleri oldukça kadınsı ve seksidir. *Düş Gezginleri* ve *İki Genç Kız* filmindeki karakterlerden (Nilgün, Behiye ve Havva) farklı olarak Aysel ve Gül karakterleri süslenerek Beauvoir'ın da dediği gibi (2010, 168), hem doğaya benzemektedirler; gerek erkeğin gözünde ve gerekse de kendi içlerinde çiçek ve tomurcuk haline gelmektedirler.

Kültürel çalışmalar kuramcılarının da belirttiği gibi ideoloji, görünen kimlikleri ve konumları inşa eder. Cinsiyet, en azından modern zamanlarda, bu ideolojinin bir tamamlayıcısıdır. Kültür kuramcısı Adrienne Rich “şart koşulan heteroseksüellik” kavramını, popüler kültürün heteroseksüelliği sanki doğal ve kaçınılmazmış gibi gösterdiğini; cinsiyetin alternatif biçimlerini “diğer” olarak konumlayan olarak tanımlamaktadır. Şart koşulan heteroseksüellik yükümlülükleri (ya da heteronormativity⁴ olarak da adlandırılabilir), heteroseksüelliğin yerleşmiş bir gelenek, belirli davranış kurallarının ve kalıplarının olduğu bir pratiktir (Raymond, 1998, 103-104). Bu nedenle *Düş Gezginleri* filminde Nilgün karakteri toplum içerisinde toplumsal statüsü nedeni ile her daim heteroseksüel kadın yükümlülüklerini yerine getirmeye çalışır. Kısa etekleri, sınırlı makyajı ve bakımlı dış görünümü ile “heteroseksüel kadın”ın dış görünüş yükümlülüklerini yerine getirir. Bu durumu benzer şekilde İki Gemi Yan Yana filminde de görmek mümkündür. Bu filmde de hem Aysel hem Gül karakterleri, o dönemin dış görünüş anlamında heteroseksüel kadın yükümlülüklerini yerine getirmektedirler. Özellikle Gül'ün kadın dansçı olması nedeni ile bir arzu nesnesi olarak konumlanması ve “baştan çıkarıcı dişi” tavırları ve görünümü, yine heteronormativityyi akıllara getirmektedir. Ancak İki Genç Kız filminde Behiye'nin tavırları, toplum içerisinde heteroseksüel bir kadından beklenen tavırlar ve dış görünüş yükümlülükleri ile uygunluk göstermemektedir. Behiye'nin hiç makyaj yapmaması; erkeksi dış görünümü ve tavırları, bu karakterin Andre Rich'in belirttiği şart koşulan heteroseksüellik kavramı ile

⁴ Bilinçli veya bilinçsiz olarak heteroseksüelliğin tek normal cinsel yönelim olduğunu düşünen; erkek ile kadın dışındaki cinsiyetleri/biyolojik cinsiyet-dışı cinsiyetleri yok sayan ve erkek ile kadına toplumsal cinsiyet rolleri biçen görüşte olan insanlar ve bu görüşün kendisi için kullanılan bir sıfat (Lovaas ve Mercilee, 2006).

uygunluk göstermemektedir. Bu nedenle üç film içerisinde İki Genç Kız filmindeki Behiye karakterinin lezbiyen karakterler arasında daha ön plana çıktığını söylemek mümkündür.



(Behiye –soldaki-, Andre Rich'in belirttiği şart koşulan heteroseksüellik kavramı ile uygunluk göstermemektedir. Daha erkeksidir ve Handan ile olan arkadaşlık ilişkisinde erkek tarafıdır).

İki Genç Kız filminde Behiye kısa saçları, 1.70 cm civarlarında boyu ile zayıf bir kadındır. 20'li yaşların başındadır. Kesinlikle makyaj yapmaz. Saçları kıvılcıktır. Genelde kıyafet olarak bol pantolonlar, bol sweat-shirtler ve bol mantolar/kabanlar tercih eder. Ayakkabı olarak bot giyer. Kendisine kişisel bakım yapmaz ve yaptırmaz. Handan'ın annesi Leman'ın kendisine önerdiği ve hediye ettiği makyaj ve saç bakımı teklifini dahi geri çevirir ve her zamanki görüntüsünü ve kıyafetlerinin kullanmaya devam eder. Çünkü Fiske'ye göre (1999, 13) giysiler en geniş anlamda kişisel duyguları ya da ruh hallerini dışa vurmak için değil; toplumsal anlamları aktarmak için kullanılırlar. Bu bağlamda Behiye de makyaj yapmayarak, bol pantolon ve kabanları tercih ederek, topuklu ayakkabı değil de bot giyerek, saçlarını taramayarak aslında toplumun kadın cinsiyetine atfettiği giyim kodlarını reddetmektedir. Aksine erkeklere yönelik giyim özelliklerini tercih etmektedir ve bu tercihi, toplumsal yaşamda ona başkalarının bakış açısını ve davranış biçimlerini değiştirmesine/farklı şekillerde⁵ kodlamalarını da beraberinde getirmektedir. Ruhuyla ve görüntüsüyle kadınsı bir çizgide olmadığını kanıtlar. Handan⁶ ise uzun saçları, 1.60-1.65 civarında boyu ile zayıf bir kadındır. Henüz 20'li yaşların başında bile değildir. Saçları sarı renktedir. Genelde kıyafet olarak kısa etekler, dar pantolonlar, topuklu ayakkabılar, kısa şortlar ve vücuda yapışan body'ler giymektedir. Zaman zaman makyaj da yapmaktadır. Bakımına özen göstermektedir. Sıcakkanlı ruhu bakışlarına yansır. Canlı ve heyecan dolu bir genç kızdır.

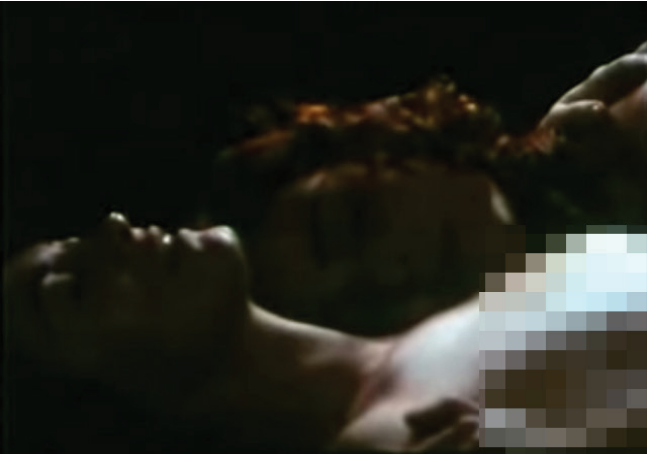
4.1.3. Karakterlerin Kullandıkları Üslup ve Sosyal Çevre ile İlişkileri

Lacan'a göre cinsiyeti biçimlendiren söylemlerdir. Kadını erkekten ayrı kılan, taşıdığı cinselliğe dair işaretler değil, içerisine yerleştiği söylemin farklılığıdır. Erkek olmayanlar, erkek dünyasında var olan arzu ekonomisi içerisinde gezinerek cinsiyetlerini yaratmak zorunda kalırlar. Maske, özellikle kadının kendi sahip olduğuna yabancılaşması pahasına takması zorunlu olduğu bir örtüdür. Cinsel farkın kaynağı sadece biyolojik gerçeklikler değil, aynı zamanda dilbilgisi, gramer ve söylemler içerisinde yaratılan simgesel ve söylemsel farklar da olurlar. Bu noktada kadın olmanın ya da eşcinsel olmanın, cinsellikle ilgili hallerden biri (Taburoğlu, 2013, 12) olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle İki Genç Kız filminde Behiye'nin erkek dünyasında erkek gibi davrandığını söylemek mümkündür. Benzer şekilde *Düş Gezginleri* filminde Nilgün de erkek

⁵ Örneğin Behiye, Handan ile birlikte takside yolculuk ederlerken taksici Handan'ı dikiz aynasından izlemektedir. Behiye de bir kadın olmasına rağmen ona bakmamaktadır. Çünkü Behiye gerek giyim ve gerekse de oturuşu ve bakışları ile erkek gibi hareket etmektedir. Behiye'nin bu özellikleri nedeni ile taksici Behiye'yi arzulanacak bir kadın olarak görmemektedir, algılamamaktadır. Behiye'nin giysileri, kadınlığın anlamlarını taşımamaktadır.

⁶ Filmde, Behiye, Handan'a platonik olarak aşık olduğu; ancak açılmadığı için Handan karakteri burada incelemeye alınmıştır. Oysaki Handan erkeklerden hoşlanan ve ilk cinsel deneyimini de genç bir erkek ile deneyimleyen heteroseksüel bir kadındır.

gibi davranmaktadır. Doktor olması ve 1990'lı yılların başında Türkiye toplumunda, özellikle de kırsal kesimlerde çalışıp ayakları üzerinde durmanın ön koşulunun “erkek gibi olmak”tan geçtiği düşünüldüğünde Nilgün, erkek dünyasında var olabilmenin koşulunun, erkek gibi bir kadın olmaktan geçtiğinin farkındadır. Havva ile yollarının kesişmesi, Nilgün'ün söylemlerinin ve davranışlarının daha da erkeksileşmesini beraberinde getirir. Hangi özelliklerin kesin olarak kadınsı diye görülebileceği duruma göre değişmekle birlikte; pasiflik, bağımlılık, zayıflık genelde kadınlara özgü özellikler olduğu düşünülmektedir (Segal, 1990, 374). Kadınlar güçsüzlük ve öfke, hayal kırıklığı ve az gelişmişlik, kendilerini tamamlanmış insanlardan daha aşağı görme gibi hisleri paylaşmaktadırlar. Onlar, belirli rollere ve etkinliklere yönlendirilmelerinin, ayrımcı muamele görmesinin, cinsel ifadelerinde sınırlandırılmalarının, yaşamın ve gelişmenin diğer birçok alanında kısıtlandırılmanın ortak deneyimini yaşamaktadırlar. Kadınlar öncelikli olarak eş ve anne olarak dünyaya gelirler (Eichenbaum ve Orbach, 1997, 12-13). “Dişil” ilke kültürün ürünüdür; terbiye olmuş, evcil ve uygardır. “Eril” kültürün yaratıcısı olarak görülür; “dişil” ise içgüdüye ve biyolojiye dönüşür (Segal, 1990, 25-26). Bu bağlamda *Düş Gezginleri* filminde Nilgün ve İki Genç Kız filminde Behiye karakterleri eril özellikler gösteren kadın karakterler olarak karşımıza çıkarken; *Düş Gezginleri* filminde Havva ve İki Genç Kız filminde Handan karakterleri kadınsı (dişil) özellikler gösteren karakterler olarak temsil edilmektedirler.



(Nilgün ve Havva'nın cinsel ilişkiye girdikleri bir sahne. Nilgün'ün söylemleri ve davranışları daha erkeksidir. Bu sahnede de Nilgün, Havva'yı kolları arasında kavrar ve onu sahiplenir)

Behiye asi ve agresif özellikler sergilemektedir. Gerek ev içinde aile üyeleri, gerekse dışarıda başkaları ile olan iletişim biçimi son derece sert ve agresif bir biçimde şekillenmektedir. Behiye'nin özellikle annesi ve ağabeyi ile olan diyalogları; arkadaşı ile şehir içi otobüse yetişmeye çalışırken koşması ve otobüse binip şoföre bağırıp azarlaması ve gündelik yaşamında çoğu söylemini argo sözcüklerden üzerinden oluşturması O'nu daha fazla asi kılmaktadır. Segal (1990, 25) erkeksilik kavramını maskülenlik ile özdeşleştirmekte ve toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde erkek olmanın gerekliliklerini ise aktif, saldırgan, kavgacı olma gibi davranışlar ve roller ile karşılığını bulduğunu belirtmektedir. Bu nedenle Behiye erkeksi davranışlar sergileyen bir kadın olarak filmde dikkat çekmektedir. Özellikle az gelişmiş toplumlarda ve Türkiye'de olduğu gibi, sosyo-ekonomik düzeye bağlı olarak, söylem ve hareketlerde 'erkek' olmak belli bir sertliği, küfür, argo gibi bir takım 'destek'lere yaslanmayı gerektirmektedir. Özellikle özel ve kamusal alanda erkek rahatlıkla küfür etmeye hak sahibidir. Çevredeki kadınlar ise bu durumda üç maymunu oynarlar. Behiye'nin özellikle küfürlü ve argo kelimeleri tercih etmesi, onun toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde erkeksi özelliklere sahip olduğunu gösterir. Kökeni Arapça olan “küfür” sözcüğü; “sövme, sövmek için söylenen söz, sövğu” (TDK, 2014) anlamlarına gelmektedir. “Sövğu, çirkin söz” gibi anlamlara gelen “küfür” sözcüğüyle ilgili olarak kaynaklarda fazla bir açıklama bulunmamakla birlikte genellikle “argo” ile olan farkına dikkat çekilmekte; ancak bu ayrımın nasıl yapılabileceği konusunda da fazla ipucu verilmemektedir. Ancak genel olarak küfürün, hakaret içeren baskın özelliği ile argodan ayrıldığı ve argonun küfre kıyasla daha özel kullanım alanları içerdiği düşünülebilir (Aydın, 2006, 92). Behiye ise sosyal

çevresi ile olan iletişimini küfür ile inşa etmektedir. Toplum nezdinde küfür ve argo kelimelerin kullanımı ise saldırganlık, aktif olma ve kavgacılıkla özdeşleştirilebilir ve bu özellikler de toplumsal cinsiyet kavramı ve tanımları çerçevesinde erkeksiliğe uygun olduğundan Behiye de kullandığı söylem ve sosyal çevresi ile olan ilişkilerinde erkeksi özellikler göstermektedir.

Düş Gezginleri filminde Nilgün, Havva'yı genelevden çekip kurtarır⁷ ve Havva'ya göz-kulak olmaya başlar. Havva tamamen bir özel alan mekânı olan ev içerisinde yaşamını sürdürür; toplumsal cinsiyetin kadına atfettiği "iyi eş" rolünü gerçekleştirirken; Nilgün ise çalışmakta ve para kazanmakta, kısacası evin geçimini sağlamakta; hem kendisine hem de Havva'ya bakmakta ve toplumsal cinsiyetin erkeğe atfettiği rollerden "evin direği" ve "evin geçimini sağlama" rollerini gerçekleştirir.

İki Gemi Yan Yana filminde sadece bir sahnede lezbiyenliğe vurgu yapan yönetmen, Aysel ve Gül karakterlerinin durumu, Laura Mulvey'in erkek bakışı (male gaze) olarak adlandırdığı kavramı akıllara getirmektedir. Cinsel bir edim olan bakmak, sinemada erkeğe özgüdür ve seyirciler bakabilecekleri güzel nesnelere istemektedirler. Bakışın maskülenliği ve bakılan nesnenin dişilliği Freud'un ve Lacan'ın teorileri üzerinden gidilerek kurgulanmaktadır. Sinemanın cevap verdiği cinsel hazlar ve temel ihtiyaçlar, en başta diğer insanlara bakarken alınan cinsel haz olan skopofili, daha sonrasında anneye özdeşleşerek kendini dünyanın bir tanesi sanmanın perdedeki karaktere bakarken ikame ettirilmesiyle bir kendinden geçmeye yol açması olmaktadır. Mulvey'e göre skopofiliyi güzel ve insanın aklını başından alan kadın karakter, özdeşleşmeyi de o karakteri kendi cinsel nesnesi haline getiren mükemmel erkek karakter sağlamaktadır (Mulvey, Erişim Tarihi: 15 Aralık 2014). İki Gemi Yan Yana filminde ise Aysel ve Gül'ün eşcinsel yakınlaşması, daha çok erkek bakışına hizmet amaçlı verilmiş gibidir. Çünkü hem Aysel hem de Gül, giyim-kuşamları ve hareket-söylemleri ile kolektif bilince uygun "normal" bir kadın olarak temsil edilmektedirler. Ancak her iki karakterin de oldukça dışı olması, bakışın maskülenliğini ve bakılan nesnenin dişilliğinin Freud'un ve Lacan'ın teorileri üzerinden gidilerek kurgulandığını ve temsil edildiğini söylemek mümkündür.



(Aysel ve Gül'ün yakınlaşma ve koklaşma sahnesi. Bu sahne, yukarıda da bahsedilen erkek bakışına vurgu yapar ve iki kadının birbirleri ile cinsel ilişkileri birer arzu nesnesi/faaliyeti şeklinde temsil edilir. Benzer sahneler *Haremde Dört Kadın* filminde de söz konusudur.)

4.1.4. Karakterlerin Kullandıkları Beden Dili

Sosyolog Pierre Bourdieu'nun temel kavramlardan biri olan habitus, toplumsal faillerin algılama, hissetme, düşünme ve davranma şemaları olarak içselleştirdikleri toplumsallık anlamına gelir. Buna göre habitus, toplumsal faillerin günlük hayattan siyaset alanına, kültürel beğenilerden konuşma tarzına kadar bütün toplumsal pratiklerini yapılandıran içsel yapıdır. Yani her bireyin kendi toplumsallaşma süreci boyunca kendi bedeninde içselleştirdiği nesnel

⁷ Böylelikle Nilgün, bir erkek gibi Havva'yı kötü yoldan çekip onu kendi evine alır ve evinin kadını yapar.

varoluş koşulları, o birey için kalıcı ve aktarılabılır habitus'u oluşturur. Bireyin toplumsal dünyayla karşılaşma ve toplumsal dünya içinde toplumsallaşmasının kurucu yapısı olarak habitus, kendisini üreten nesnel koşullarla uyum içindeyse bireye mümkün eylemler bütünü sunar. Bireyin toplumsal hayattaki eylemleri, tenis oyuncusunun rakibinden gelen topun nasıl geldiğine dair hangi vuruşu yapacağını kestirebilmesi gibidir, birey, habitusuna uygun nesnel koşullarda evinde gibidir. Habitus bu anlamda bireyin eyleme dönük yatkınlıklar setidir. Aslında kültürümüz kendisini cinsellik ve cinselliği bir başkasının bedenine duyulan arzu etrafında şekillendirmektedir. Eğer homo/hetero şeması Batı toplumlarının kültürel değerleri içerisinde yazılmış ise, homoseksüellik/heteroseksüellik kişisel kimliğinin de önüne geçer (Raymond, 1998, 104). Fuss, Sedgwick, Butler ve diğer araştırmacıların da belirttiği gibi heteroseksüellik kendisi ile ilişkili olmayan (zıttı olan) şeylerde zarar veren (asalak) bir kavramdır; yani homoseksüellik (eşcinsellik) söz konusu olduğunda gayet parazit özellikler gösterir. Fuss (1991, 4) her birinin diğerleri tarafından yakasının bırakılmadığını ve homoseksüelliğin heteroseksüellik karşısında korkutucu olarak sunulduğunu belirtir. Bu nedenle incelemeye alınan hiçbir filmde karakterler, kendi cinsel kimliklerini açık açık ifşa etmemektedirler. Aksi halde bir takım tepkiler ile karşılaşmaları mümkün olabilir.

Habitusun yanı sıra doğa ile kültürün farkını belirtmek için kullandığımız simgelerin kimisinde “eril” ilkeye doğaya daha yakın görülür: Güçlü, şiddetli, hayvansı ve içgüdüsel (Segal, 1990, 25). Bu bağlamda hem *Düş Gezginleri* hem de *İki Genç Kız* filmlerinde Nilgün ve Behiye karakterleri daha güçlü, şiddetli ve hayvansı özellikler göstermektedirler. *Düş Gezginleri* filminde Nilgün karakterinin Havva'ya karşı söylemlerinde bir erkek gibi konuşmakta ve Havva'yı üzmektedir. Donuk bakışı, sarhoş olması, sarhoşken Havva'nın üzerine daha çok gitmesi yine Nilgün'ün beden hareketlerinde de bir gücü ve şiddeti temsil ettiğini, yani daha erkeksi özelliklere sahip olduğunu göstermektedir.

İki Genç Kız (2005) filminde olay örgüsü içerisinde karakterlerin sergiledikleri beden dili, üstlendikleri cinsiyetçi rolle bağdaşmaktadır. Handan Behiye'yi gördükçe çok sevdiğini, ona sarılarak ya da güzel sözler söyleyerek belli eder. Samimi bir tavır içerisinde. Daha tanışmalarının ikinci gününde Handan Behiye'ye aynı evde oturmayı teklif eder. Behiye, karamsar tavırlar sergiler. Gece vakti sokakta havuza girmesi, bağırması vb. hareketleriyle Handan'dan ayrılır. Her ikisi de karşı cinse tepkili olmalarıyla ortak paydayı yakalarlar. Karşılıklı diyaloglarda iki genç kız normalden fazla birbirlerine yakınlaşır ve çok az mesafeden iletişim kurarlar. Bazı sahnelerde neredeyse burunları birbirlerine değecek ve adeta birbirlerinin kokusunu duymak istemiş gibi davranırlar. Evde salon kanepesinde uyurken üst üste bir durumdadırlar. Leman Hanım gelip bu pozisyonu görür, ancak o da rahat bir anne olduğundan gördüklerinden rahatsızlık duymaz. Hoşgörülü bir annedir. Daha çok kızının eğitim parasının derdine düşmüş, kafası doğum gününde ve ilişkide olduğu adamdadır. Burada çizilmek istenen resim, evde baba rolü olmadığından kaynaklanan bir serbesti ortamı, güç ve otoritenin kadında yani annede olmasından gelen bir gevşeklik halidir. Türkiye toplumunda baba ailede otorite ve erkeklikle bütünleşen bir güç simgesidir. “Erksiz evin hali işte böyle!”, toplum değerlerine ters insanların barındıkları bir yerdir.

İki Gemi Yan Yana filminde ise Aysel ve Gül karakterleri, alabildiğine kadınsı beden diline sahiptirler. Biraz önce bahsedilen habitus kavramına uygunluk çerçevesinde hem Aysel hem Gül karakterleri beden dili hareketlerinde de oldukça kadınsı özellikler göstermektedirler. Bu da, onların çevresine olan uyumsuzluklarını minimize etmektedir.

5. Sonuç ve Değerlendirme

Anaakım (Hollywood) ve diğer ülke sinemalarında olduğu gibi (Avrupa ülkeleri sineması) Türkiye sinemasında da lezbiyen karakterlerin temsili tarihsel süreç içerisinde farklılık göstermektedir. Türkiye sinemasının ilk yıllarında lezbiyen karakterler, özellikle Hollywood sinemasında olduğu gibi yalnızca “görünür” kılınmıştır. Lezbiyen karakterlerin görünür olma

özellikleri, film içerisinde sadece gözükmeleri ya da lezbiyen ilişkiye dair ufak bir sahne⁸ üzerinden desteklenmiştir. Özellikle İki Gemi Yan Yana (1963) filmi, Atıf Yılmaz tarafından 1963 yılında çekilmesine rağmen, iki kadın arasındaki bir anlık yakınlaşma ve arkasından gelen öpücük ufak da olsa, o devir için sinemada oldukça büyük bir adım olmuştur. Aysel (Suzan Avcı), sanatçı ve rahat hareketlerle, program yaptığı gazinoda soyunması ve erkekleri memnun etmekle görevli genç kadınla (Sevda Nur) öpüşmesi filmin kırılma noktasını oluşturur. Bu öpüşme iffetli genç güzel sanatçı Gül değil, yine genç güzel ama ‘hafif kadın’ ve olgun ‘kötü kadın’ üzerinden yansıtılmıştır. O devir düşünülecek olursa, bu kare bile, Yeşilçam sinemasında önemli bir kilometre taşı oluşturur. İzleyici açısından da bir ilktir. Yılmaz, bu sahneyi oldukça kısa tutmuştur. Filmde; erkekler kamusal alanda argo konuşur, dominant ve kaba karakter sergilerler. Kadın karakter, geri planda ve erkekler tarafından kullanılan, erkeklere cinsel obje olarak sunulan olmuştur. Diğer taraftan, toplumun genel değer yargıları çerçevesinde namuslu, parasını helal yollarla kazanan, utangaç, duygularını kolayca açamayan yani değerli kadın tiplemesi yine kutsal ve değerli olarak sergilenir. Lezbiyenlik olgusu, toplumun değer vermediği, ucuz mal olarak gördüğü alt toplumsal sınıfa ait kadınlar üzerinden verilmiştir. Aslında günümüzde bile olumsuz/sapkın olarak görülen, ayıplanan lezbiyenlik, yine toplumda olumsuz olarak kabul gören kişiler üzerinden verilmiştir.

1980’li yıllar ile birlikte küreselleşmenin ve küresel kültürel değerlerin hemen her toplum üzerinde egemen olma süreci ile birlikte eşcinsel karakterler Türk filmlerinde daha belirgin olmaya başlamış ve film(ler)⁹in olay örgüsü bu eşcinsel karakterlerin hayatları üzerinden örülmeye devam etmiştir. 1994 yapımı *Düş Gezginleri* filminde Atıf Yılmaz, farklı açılardan insan ilişkilerini sorgular. Bu filmde Yılmaz, lezbiyen ilişkiyi, ilk kez beyaz perdeye taşıyan, toplumda görmezden gelmeyecek, gün yüzüne çıkarıp izleyiciyle buluşturduğu filmi olan İki Gemi Yan Yana ile kıyaslanmayacak bir görsellikte, cüretkâr kareler sunar. Aradan geçen 31 yıl sonra sinemaseverler bu filmle, değişen toplumsal yapıyla beraber, farklı hoşgörü ve görece toplumsal kabullere güvenerek, aynı yönetmenin kadın kadına ilişkiyi oldukça rahat olarak görselleştirmesiyle karşılaştılar. Filmde, erkekler toplum içerisinde kadınlara düzenin devam etmesi için sahip çıkmalıdır, bu onların toplum tarafından verilmiş görünmeyen görevidir. Kendi halinde bir cinselliğin olanaksızlığını savunan Queer kuramcıları, inşa edilen toplumsal cinsiyetin geriye dönerek cinselliği yapılandırdığını ifade ederler. Bu iki kavramın bitmeyen edimsel ya da performatif, icraya dayalı etkileşimine vurgu yaparlar. Cinsiyet, cinselliğin tamamına ermiş bir yorumu gibi görünse de, hayat boyu cinsellikle edimsel bağlarını korur. Cinsellik, belli bir kimliğe sahip toplumsal failin, tekrarlar yolu ile kendi cinselliğini aralıksız ilan etmesi gibi de anlaşılabilir. Cinsiyet gibi cinsellik de, özünde şekilsiz ve temelsiz olan beden yüzeyine geçirilmiş bir maske işlevi görür. Ancak maskelenen, bir tür gerçeklik/doğallık değil, yokluktur ve hiçliktir. Lacan’a göre kadının kararlı bir toplumsal cinsiyete kavuşabilmesi için bu maskeyi giyinmesi, olduğundan farklı görünmesi, adeta sahte bir benlik icra etmesi gerekir (akt.: Taburoğlu, 2013, 10). *Düş Gezginleri* filminde yönetmen Atıf Yılmaz da, iki lezbiyen karakterlerin toplumsal cinsiyete kavuşabilmelerinin yolunun Lacan gibi sahte birer benlik inşa ederek gerçekleştirdiklerini savunur. Çünkü ne Nilgün ne de Havva ile ilgili olarak görüşlerinde ve tavırlarında her ikisinin de lezbiyen olabileceğine dair kesin bir yargı söz konusu değildir. İki yetişkin kadın özel alan olarak evde aynı bir karı-koca gibi yaşıyor olsalar bile, kamusal alanda ve sosyal çevrelerinde ilişkilerini yansıtmazlar ve göstermezler. Aslında lezbiyen kelimesi bile telaffüz edilmez. Bu nedenle filmde özellikle Nilgün karakterini Lacancı bir yorumla “sahte lezbiyen” olarak tanımlamak mümkündür. Havva için ise durum tam olarak böyle yorumlanamaz. Havva cinsiyet eğilimi anlamında daha kararlı bir yapı sergilemektedir. Onun için önemli olan aşk ve güvendir. Cinsel deneyim önceliği kadındır. İçerisinde bulunduğu toplumsal statü ile ilgili olarak da Havva’nın kaybedecek çok şeyi bulunmamaktadır. Bu nedenle Havva’yı “kendiyle barışık lezbiyen” olarak tanımlamak mümkündür.

⁸ Örnek için bkz.: İki Gemi Yan Yana (1963) filmi Aysel ve Gül karakterlerinin yakınlaşarak öpüşükleri sahne.

⁹ Örnek için bkz.: *Düş Gezginleri* (1994) filmi, tamamen Nilgün ve Havva karakterlerinin hayatları ve ilişkileri üzerinden ilerlemektedir.

İki Genç Kız (2005) filmindeki “Behiye”yi “*asi, agresif, öfkeli lezbiyen*” olarak tanımlamak mümkündür. Tolumda kendisine saygın bir yer bulamamış, mutsuz ve gelecekte beklenmesi olmayan bir tiptir. Saygın bir üniversitenin geçerli bir bölümünde öğrenci olmak, ona mutluluk vermemektedir. Hâlbuki o yaşta kendi akranları için bu durum başlı başına bir övünç kaynağı olabilmektedir. Film genel olarak kabul görülen toplum kurallarını yansıtmayan, farklı yaşam biçimleri ve cinsel tercihlerin olabileceği, iki ayrı sosyal seviyeden ve cinsel tercihten gelen kişilerin karşılaşabilecekleri olağan yaşam koşullarını anlatır. Gençlerin içerisinde buldukları kimi dar durumları ele alır. Okul için ayrılan parayı alıp ülke dışına çıkmayı, hatta kaçmayı bile planlarlar. Behiye asi ve agresif, hareket ve tavırları oldukça erkeksi olmasına rağmen evde yemek ve temizlik yapar. Aslında Türk toplumunun geleneksel aile kalıpları içerisinde ev içi işlerinin kadın tarafından gerçekleştirilmesi durumunu gösterir. İki Gemi Yan Yana filmindeki Aysel ve Gül karakterlerini de Nilgün karakteri ile benzer şekilde *sahte lezbiyen* olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü her iki karakter de olabildiğine kadınsı ve toplum içerisinde, özellikle de erkekler tarafından birer arzu nesnesi olarak konumlandırılmaktadırlar. Hem Aysel hem Gül, bunun farkında olduklarını bilmelerinin yanı sıra hemcinsleri ile de yakınlaşmaktan kendilerini alamazlar.

Türkiye sinemasında 2000 öncesi filmler ile 2000 sonrası filmler arasında lezbiyen temsili kıyaslaması yapıldığında, öncelikle çok fazla sayıda filmde lezbiyen karakterlerin olmadığını söylemek mümkündür. Özellikle 1960’lı yıllardaki Türk filmlerinin (*İki Gemi Yan Yana, Haremde Dört Kadın, Ver Elini İstanbul, Gramofon Avrat, Düş Gezginleri*) hemen hepsinde lezbiyen ilişkiye sadece dolaylı bakışlar atılmıştır. Sadece *Düş Gezginleri, İki Genç Kız ve Nar* filmlerinde lezbiyen cinsel kimliklerine sahip kadın karakterleri filmde başrolde ve filmin olay örgüsü bu karakter/ler üzerinden ilerlemektedir.

KAYNAKÇA

- Allport, G. (1954), *The Nature of Prejudice*, Addison-Wesley Publishing Company, London
- Aydın, H. (2006), “G.O.R.A. Filmindeki Argo ve Küfür Kullanımının Mizahi İşlevi”, *Millî Folklor*, Yıl: 18, s. 71-92.
- Aysel, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=1110&guid=TDK.GTS.54c24c0e756397.04687622, Erişim Tarihi: 23 Ocak 2015
- Başar, K., Nil, Ş. M. ve Kaptan, S. (2010), “Eşcinsellikle İlgili Yaygın Yanlışlar, Bilimsel Doğrular”, <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=6004>, Erişim Tarihi: 10 Kasım 2014
- Becker, E., Citron, M., Lesage, J. ve Rich, B. R. (1981), Introduction to special section Lesbians and film, *Jump Cut*, No: 24-25
- Behiye, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.549699843328d9.24667790, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2014
- Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2005), *Queer images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Rowman & Littlefield Publishers
- Boozer Jr. (1989), “The commodification of perception”, *Journal of Popular Film and Television*, 17 (3), s. 90–99
- Bougen, P.D. (1994), “Joking apart: the serious side to the accountant stereotype” *Accounting, Organizations and Society*, 19 (3), s.319–335
- Davies, S. P. (2010), *Eşcinsel Sineması Tarihi - Sinemada Görünür Olmak*, Kalkedon Yayınları, İstanbul
- de Beauvoir, S. (2010), *Kadın “İkinci Cins” 2 Evlilik Çağı*, Çev. Bertan Onaran, Peyal Yayınları, İstanbul
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010), *Filmlerle Sosyoloji*, Metis, İstanbul
- Dyer, R. (1993), *The matter of images*, Routledge, New York
- Eichenbaum, L. ve Susie O. (1997), *Kadınları Anlamak*, Çev. Sezgi Altınok, Meral Kara, Yayınevi Yayınları, İstanbul
- Faulstich, W. (1989), “Film Aesthetics and New Methods of Film Analysis”, *Empirical Studies of the Arts*, Volume 7, Number 2, s. 175 – 190
- Fiske, J. (1999); *Popüler Kültürü Anlamak*, Ark Yayınları, Ankara
- Foucault, M. (2003), *Cinselliğin Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Fuss, D. (1991), *Inside/out: Lesbian theories, gay theories*, Routledge, New York
- Gabbard G. O., Gabbard K. (1992), Cinematic Stereotypes Contributing to the Stigmatization of Psychiatrists, *American Psychiatric Association*, xiii, s.114
- Gordon, M. (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- Gül, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=3708&guid=TDK.GTS.54c24b82689441.78417829, Erişim Tarihi: 23 Ocak 2015
- Gürkan, H. (2015), Is Film “Noir a genre, or a style?”, *IV. International Conference on*

Communication, Media, Technology and Design 16-18 May, 2015, Dubai - United Arab Emirates, Conference Proceedings, 156-160, www.cmdconf.net/2015/pdf/proceedings.pdf, Erişim Tarihi: 6 Ekim 2015

Gürler, H. (2007), Türkiye sinema tarihinde lezbiyenler, <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1284>, Erişim Tarihi: 12 Ocak 2015

Handan, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5496998b420665.60284089, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2014

Havva, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisadlari&arama=anlami&uid=4207&guid=TDK.GTS.54b416221b4c85.88003058, Erişim Tarihi: 12 Ocak 2015

Jenkins, T. (2005), "Potential Lesbians at Two O'Clock": The Heterosexualization of Lesbianism in the Recent Teen Film, *The Journal of Popular Culture*, Cilt: 38, Sayı: 3

Küfür, <http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul>, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2014

Lovaas, K. ve Mercilee M. J. (2006) "Charting a Path through the Desert of Nothing" Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader, Sage Publications Inc.

Manchel, F. (1978), *Film study: a resource guide*, Rutherford, New Jersey.

Mangin, D. (1989), "College Course File: The History of Gays and Lesbians on Film", *Journal of Film and Video*, University of Illinois Press, 41 (3): 50-66

McIntosh, M. (1968), "The Homosexual Role", *Social Problems*, Vol. 16, No. 2. (Autumn, 1968), s. 182-192, <http://www.csun.edu/~snk1966/McIntosh%20-%20The%20Homosexual%20Role.pdf>, Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2015

Mulvey, L. (1975) Görsel Haz ve Anlatı Sineması. *Screen*. Vol. No. 28 - 46., Çev. Veysel Atayman, <http://www.filmmor.com/default.asp?sayfa=66>, Erişim Tarihi: 15 Aralık 2014

Nilgün, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisadlari&arama=anlami&uid=5979&guid=TDK.GTS.54b415e5456090.31631340, Erişim Tarihi: 12 Ocak 2015

Nittle, N. K. *What Is a Stereotype?* <http://goo.gl/HFzpLw>, Erişim Tarihi: 30 Ekim 2014

Oakes, P.J., Haslam, S.A., Turner, J.C. (1994), *Stereotyping and social reality*, Blackwell, Oxford

Özgüç, A. (2006), *Türkiye sinemasında Cinselliğin Tarihi*, +1 Kitap Yayınevi, İstanbul

Raymond, D. (2003), "Popular Culture and Queer Representation: A Critical Perspective." s. 98-110 *Gender, Race, and Class in Media: A Text Reader* (içinde) eds. Gail Dines & Jean Humez. Thousand Oaks: SAGE Publications

Segal, L. (1990), *Gelecek Kadın Mı?*, Çev: Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul

Smith, M, Briggs, S. (1999), "From bean-counter to action hero: changing the image of the accountant", *Management Accounting*, January, s. 28-30

Schweinitz, J. (2011), *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, New York.

Taburoğlu, Ö. (2013), "Queer Kuramı: Yapılaşmamış Kimlikler, Keyfi Cinsiyetler", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 16, Sayı: 64, Şubat-Mart-Nisan, Tarcan Matbaacılık, Ankara

Yeşim, Erdem (1996), *Male Stereotypes in Turkish Cinema*, Turkish Daily News, 1996.