
KaosQueer+

Queer Çalışmaları Dergisi

Sayı 7 2018



**Kaos GL Derneği Adına Sahibi
ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**
Tarık Yıldız

Genel Yayın Yönetmeni
Ayline Aslı Demir

Editörler
Umut Tümay Arslan
Fatih Özgüven

Ön ve Arka Kapak
Serkan Çalışkan

Grafik Tasarım
Mustafa Demirtaş

Yönetim yeri
Kaos GL
Remzi Oğuz Arık Mah.,
Tunus Caddesi 93/8
Kavaklıdere - Ankara
Faks: +90(312) 230 6277
E-posta: editor@kaosgl.org
URL: http://www.kaosgl.org

Basım tarihi
15 Nisan 2018

Baskı
Ayrıntı Basımevi
İvedik Organize Sanayi Bölgesi
28.cad. 770.sok. no: 105 Ostim Ankara
Telefon: 0 312 394 55 90

ISSN
2148-8681

Yayın Kurulu
Ali Erol
Ayşe Uslu
Demet Gülçiçek
Emek Çaylı
Gülbanu Altunok
Gülsüm Depeli
Hande Öğüt
Haydar Öztürk
İdil Engindeniz
İlke Cide
Remzi Altunpolat
Sevcan Tiftik

Danışma Kurulu

Aksu Bora
Alev Özkazanç
Ayşe Devrim Başterzi
Betül Yazar
Devrim Sezer
Elifhan Köse
Figen Çok
Gülşah Seydaoglu
Hülya Şimğa
Judith Butler
Koray Başar
Melek Göregenli

Nilgün Toker Kılınç
Nilgün Tural Cheviron
Osman Elbek
Selçuk Candansayar
Sema Buz
Sibel Yardımcı
Simten Coşar
Şahika Yüksel
Şevki Sözen
Yusuf Eradam
Zafer Aracagök

Kaos Queer+ Çalışmaları Dergisi, Kaos Gey ve Lezbiyen
Kültürel Araştırmalar ve Dayanışma Derneği'nin süreli,
hakemli yayınıdır.

Dağıtım: NotaBene Yayınları, Renas Yayıncılık,
Matbaacılık, Reklam, Yazılım, Donanım, Bilişim, San. Tic.
Ltd. Şti. Adres: Bankacı Sok. 18/1 Çankaya/Ankara Tel:
03124170544 Sertifika No: 18074

Kaos Q+ Dergisi, Gökkuşluğu Projesi
kapsamında, İsveç Uluslararası
Kalkınma ve İşbirliği Kurumu SIDA
tarafından desteklenmektedir.



içindekiler

TEORIA

Queer sinema: “Bedenin bir yeşil ışık”

4

Editör

Yeni Queer Sinema

6

B. Ruby Rich

Normatif Perdeyi Saran Mavi Ayaz,
ya da Mümkün Olanın Manzarasını
Değiştirebilme Kabiliyeti: Blue (Derek Jarman, 1993)

18

Özlem Güçlü

Yeni Queer Sineması Yeniden:
Deneysellik, Revizyonizm, Historiyografi

26

Serdar Küçük

Meleklerin Payı

36

İlhan Sayın

Xavier Dolan Sinemasında
Aile Bağları, Queer İttifaklar ve Tekillik

46

Dijan Özkurt
Elif Demirkaya
Nilgün Küçükbatman

Koca Dünya Filminin Kuir Okuma Denemesi

60

Kaan Akın

Kendimi Paketledim

68

Serkan Çalışkan

Hollywood ve Camp

76

Aysun Öner

Brokeback Dağı: Dışlama Coğrafyaları

86

Volkan Demirkan-Martin

Yazarlar Hakkında

95

Queer sinema: “Bedenin bir yeşil ışık”*

Kaos Q+ 7. Sayısında queer sinemaya odaklanıyor. Derdimiz queer sinemayı film türlerinden bir tür olarak incelemek değil. Belirli kodlar, türsel özellikler, biçim ve dil ortaklığından yola çıkarak bir tanımlama çabasına girişmek de değil. Queer sinemayı bir tür olarak ele alıp şu temcit pilavı gibi tekrar eden tanıma bir kez daha ulaşılabilir elbette: Anlatısının merkezinde LGBTİQ karakterler olan ve bu karakterleri “olumlu” bir biçimde temsil eden filmler. Sadece böyle kavradığımızda queer sinema, tanınmadan, muhayyel bir queer kültürün ve topluluğun bir parçası olarak var kılınmaktan ibaret ve kendi başına akan bir kulvara, bir sığfata dönüşebiliyor. Yerleşik sinema tarih yazımlarına, film estetiğı ve etiğı üzerine tartışmalara, nihayet film kuramına değmeden, onları aşındırmadan akan bir kulvar.

Belki de bu yüzden vazgeçilemez gibi görülen sorularda bir perspektif değışimine giderek başlayabiliriz. “Sinema queerleri nasıl temsil etti?” yerine şu soru mesela: “Sinema

queer sızıntılara karşı heteronormatif kesintileri nasıl üretti?” Yerleşik, yapışkan ve tanıdık kadrarların imalatının queer-dekadrajla bağlarını kurabilmemizi mümkün kılabilcek bir soru olabilir bu. Perspektifi bu şekilde kaydırmak, sinemanın uzun ve coğrafyalara yayılan hetero-patriyarkal tarihi içinde queer karakterlere dair ürettiğı görme bozukluğunun teşhisini halen hiçe sayılamayacak ve heba edilemeyecek bir müdahale olarak koruyor; lakin bu teşhisi queerlerin temsiline indirgenebilecek bir mesele olmaktan çıkarak, sinema perdesinin görme ve görülme biçimlerimizi üretme, bedenleri ve cinselliğı ideal ve normatif olana sürüklemeye, norm-dışı varoluşları hazmedilebilir ya da topyekun inkar edilebilir nesnelere dönüştürme kabiliyetine doğru genişletiyor. Bununla da kalmıyor; bu kabiliyeti alıp, başka türlü kullanmanın imkanlarını sorguluyor. İnsanın kendisinden çok uzağı ittiğı bir bedenle özdeşleşmesinin, onun tarafından alıp götürülmesine, onun kadrarından dünyayı görebilmesine, başkalığı yiyip yutmak yerine, onun başkalığını kabul ederek ona maruz kalmaya, ona kendini açık kılmaya imkan verecek bir özdeşleşmenin

* Isaac Julienü Looking for Langston, 1989.

yollarını arıyor. Ne de olsa sinema, normlar üreten kültür perdesinin bedeni ele geçirme gücünü görebildiğimiz bir yer olduğu kadar, bedenin bir taşıt gibi alıp götürüldüğü, başka bedenlere açıldığı, başkalaşabildiği yerdir de.

Sinema sayısının çağrısını gerçekleştirdiğimiz zaman aklımızda şöyle sorular vardı: Heteronormativiteyle kurulmuş bir dünyaya “iyi”, “olumlu”, “bize benzer” ya da “kurbanlaştırılmış” queeri anlatmak değil, belki de bu dünyayı tekrar tekrar kuran ve ayakta tutan heteroseksüel ideallerin, bedenlerimizi, görme ve görülme biçimlerimizi istimlak edişi üzerine sinemayla düşünmenin yolları? Cinselliği ve cinsiyeti heteronormatif perdeyi söndürerek anlatma biçimleri? Sadece içerik bahsinde değil, içerikle biçimin kesişiminde queer arzuyu keşfeden filmler? Film türlerinin, sinemanın ana hatlarının nasıl queerleştiği? Sinema tarih yazımlarını queerleştirmek, queer historiyoğrafiler? Sinemanın kırılmış tarihine videonun, dijital teknolojinin olanaklarıyla queer gözler açan seyircilik deneyimleri? Film seyretme deneyimin, film seyirciliğinin bizatihi queerliği? Sinema tarihinin

henüz içselleştirilmemiş ya da vakitsizce ölen anlarını kurtaran tarih meleşine göz kırpan filmler? Queer tahayyül ile dekolonizasyon süreçleri arasındaki kesişimler? Pink washing’e, queeri mutenalaştıran, sabitleyen çerçevelere karşı queerin aurasını hem sürdüren hem de onun yapaylığını, kurgusallığını, bir pelerin gibi takılışını, değişebilirliğini gösteren örnekler? Queere karşı queer?”

Hem bu sorulara yanıtlar arayan hem de bunlara yeni soruların eklendiği pek çok makale geldi bu sayıya. Bu makalelerden hakem sürecini başarıyla tamamlayan Özlem Güçlü, Serdar Küçük, Kaan Akın, Volkan Demirkan, Aysun Öner ve Dijan Özkurt, Nilgün Küçükbatman, Elif Demirkaya’ya, sergi bölümlerinde eserlerine yer verdiğimiz İlhan Sayın ve Serkan Çalışkan’a, hakemlerimize, çevirmenlerimize ve katkı sunan herkese sonsuz teşekkürler.

Bir sonraki sayımızın dosya konusu “Edebiyat”, katkılarınızı bekliyoruz.

Yeni Queer Sinema*

B. Ruby Rich

TEORİA

Yönetmenin Kurgusu

Son birkaç aydır film festivali haberlerini takip edenler, 1992 yılının bağımsız gey ve lezbiyen filmleri ve video işleri açısından bir dönüm noktası olduğunu fark etmişlerdir. Geçen bahar başında, New York'ta Paul Verhoeven'in *Basic Instinct* (1992) ve Derek Jarman'ın *Edward II* (1991) filmlerinin tam da aynı gün ilk gösterimleri vardı. Bu gösterimlerden sadece birkaç gün sonra *ünl* New Directors / New Films festivali, *dört yeni "queer" filmin ön gösterimini gerçekleştirdi*: Christopher Munch'un *The Hours and Times* (1991), Tom Kalin'in *Swoon* (1992), Gregg Araki'nin *The Living End* (1992) ve Laurie Lynd'in *R.S.V.P.* (1991).

Ana akım basında daha önce bu bir konuyla ilgili bu kadar çok yazılıp çizilmiş miydi? *Basic Instinct*, queer camianın ahlakçı kanadınca (lezler¹) bunun ne denli eğlenceli olduğunu fark edinceye dek) kazığa oturtulurken, ana akım eleştirmenler ise yeni dalga queer denilen şeyden epeyce etkilenmiş ve sinemanın bu yeni ve genç çocuklarını yıldız haline getirmek amaçlı işe koyulmuş durumdaydı. Aslında mevcut durumda çelişkiler de yok değildi: O yaz, San Francisco Gey ve Lezbiyen Film Festivali, 1991 yılındaki izleyici sayısını ikiye katlayarak on altı yıllık tarihindeki en başarılı dönemini yaşıyordu; ve fakat "aile değerlerinin" savunulduğu her bir yerden oy alma ihtimali gören Cumhuriyetçi Parti'nin dirilen sağ kanadı nedeniyle Ulusal Sanat Vakfı festivalden bir şekilde finansal desteğini çekmişti.

Queer film fenomeni, 1991 yılında, Kuzey Amerika'da sinemayla ilgili yeni eğilimleri keşfetmek açısından en iyi yer olan festivallerin festivali Toronto'da lanse edildi.² Festivalde, yeni şeyler yapan, öznellikleri yeniden *müzakere eden*, bütün akımları birbirine tutturan, tarihleri kendi suretlerinde tashih eden bir sürü film ortaya çıkıvermişti. Kış, bahar ve yaz boyu verilen mesaj apaçık ve netti: Queer ateşlidir. O festival senin bu festival benim dolaşp Rutgers Üniversitesi'ndeki Beşinci Yıllık Lezbiyen ve Gey Çalışmaları Konferansı'nda mola verene dek izlediğim güzergâh, yaptığım keşfin derecesini hayli artırdı. Park City'den Berlin'e ve Londra'ya kadar uluslararası bir gezi yaptım. Ödüller kazanıldı, partiler düzenlendi. Sundance'te, Mormon topraklarının bağrında bile, bendenizin ev sahipliği yaptığı, queer konusuna hasredilen bir panel olabildi.

"Barbed Wire Kisses" etkinliğine sekiz tane panelist çağrılmıştı; dinleyici koltuklarında ise birçok film yönetmeni vardı; her birinin isimlerinin okunması elzemdi. Yönetmenler isimleri okundukça birer birer ayağa kalkıp kalabalığı selamladı ve alkış aldı. "Sundance, endüstrinin neler ortaya çıkarabileceğini gördüğünüz yerdir," diyordu Todd Haynes konuşmasında, bir önceki sene eleştiri oklarına hedef olan *Poison*'dan bahsederken. Haynes, on sekiz yaşındaki ağırbaşlı parlak zekâ Sadie Benning'e halen hayran halde. Benning'in Fisher-Price Pixelvision oyuncak kamerayla çekilmiş ve 20 dolardan az bir masrafla üretilmiş ucuz işi videoları New York Modern Sanat Müzesi'nde bir retrospektif halinde sergilenmiş.

Isaac Julien, şaşırtıcı bir biçimde eski kuşak rolüne seçilmiş. Julien, queer ürünlerin ortalama seyirciye pazarlamasındaki çıkmazları özetleyerek, kendi filmi *Young Soul Rebels* (1991) için sanki Benetton'a dönüşmüş bir Newport reklamı gibi takılan adamların ve kadınların sıradan bir görüntüsünü kullanan bir Miramax Prestige reklam kampanyasından bahsetti.³ Julien, tanıtımı hazırlayanları, siyah ve beyaz erkek arkadaşların, Caz ve Billibud'un yatakta öpüşme sahnesini kullanmaya zorlayana dek film iyi iş yapmamıştı. Bu değişiklikten sonra ise gişe hemen yükselmişti.

Tom Kalin, geçen bahar çekilen *Basic Instinct*'e dair queer camiada var olan görüş ayrılığını, *Swoon* filminde öznel olarak queer katilleri anlatarak uzlaştırmaya çalıştı. Aynı zamanda, queer ihlale duyduğu tutkunun, *döneminin* New York'unun unutulmaz grafiklerinin pek çoğunu yapan Act Up'ın sanat kanadı olan Gran Fury üyeliğiyle ilişkisini ifade etmeye de çalıştı. Panele *Resonance* isimli kısa dans filmleriyle katılan Avustralyalı yönetmenler Stephen Cummins ve Simon Hunt, izleyicileri *The Simpsons*'ın bir bölümünde Homer'ın ibne ahbabını öptüğü sahnenin montaj odasında nasıl sansüre uğradığının hikâyesini de katıp Avustralya tarzı sansürün öyküsünü anlatarak eğlendirdiler.⁴

Seyircilerin *sözlerine sıra gelince, panel şaşırtıcı bir şekilde katılımcı bir hal aldı. Bir Disney yapımcısı kendisini gey olarak tanımladı; ardından endüstrinin homofobisini sert bir şekilde eleştirdi. Bir film yapımcısı, çekileceği ilan edilen Harvey Milk biyografik filmini Oliver Stone'un yönetmemesini talep eden bir kampanya çağrısında bulundu (daha sonra 1992'de Stone'un ortak yapımcılığıyla Gus Van Sant'ın yönetmesine hazırlanıldığı söylendi).*⁵ Bu esnada, queer eylemliliğinin kırkuncu yılında koca yaşlı adam Derek Jarman'ın yüzü sevinçle parladı. Daha önce ana akım bir festivalde queerlerin bir paneline katılmadığını dile getirdi.

Park City'deki manzarayı tahayyül etmeye çalışın bir: Robert Redford bir basın toplantısı düzenliyor ve kendisine kamera önünde festivalde niçin tüm bu eşcinsel filmlerinin olduğu soruluyor. Redford durumu ustalıkla idare ediyor: Bu filmlerin hepsi Sundance'in varoluş nedeni olan bağımsız film spektrumunun bir parçasıdır. Hatta geçen sene en iyi uzun metraj ve en iyi belgesel ödülleri *Poison*'a (1991) ve Jennie Livingston'ın *Paris Is Burning*'ine (1991) verilmesinin

festivali gey ve lezbiyenler için daha davetkâr hale getirmiş olabileceğini de itiraf ediyor. Aslında daha basitçe, bunlar yalnızca yapılmakta olan en iyi filmler de diyebilirdi.

Elbette ki yeni queer filmlerin ve videoların hepsi birbirinin aynı değil ve tek bir estetik dağarcığı, stratejiyi ve kaygıyı paylaşmıyorlar. Yine de müşterek bir tarzda birleşiyorlar: "Homo Pomo" [eşcinsel postmodernizmi] deniyor buna. Hepsinde temellükün [*appropriation*], pastişin ve ironinin izlerinin yanı sıra toplumsal inşacı perspektifle tarihin yeniden ele alınması epey ön planda. Eski hümanist yaklaşımlarla ve kimlik politikalarına eşlik eden filmler ve videolarla bağıni koşulsuzca koparan bu çalışmalar, riayet etmiyor, yerinde durmuyor ve dönüşümlü olarak hem minimalist hem de aşırı uçtalar. Hepsinin ötesinde, salt haz ürünleri bunlar. Onlar burada, onlar queer, uyanık olun.⁶

Gelgelelim, başarı memnuniyetsizliğe yol açar. 1992 yılı ise başka bir yıldan farklı olamaz. Getto ana akıma dönüşünce, keyifsizlik ve paranoya baş gösterir. Bunun nedeni ideolojik, nesnel veya cinsinesil [genderational] olabilir.⁷ Huzuru bozabilecek meseleleri bir düşünün. Hâlihazırda on yıllardır sıklıkla avangard gelenekler içinde bağımsız filmler yapmakta olan lezbiyen ve gey yönetmenlere ne olacak? Sürpriz! Dağıtımclarca havada kapılan, festivallerde gösterilen ve salonlara satılan tüm yeni filmler oğlanlarca yapılır. Sürpriz! Popüler kültürle olan tüm lez ilişkilerini yeniden tanımlayan şaşırtıcı lezbiyen videolar zor bulunmaya ve kıyıda kalmaya devam eder.

Amsterdam Gey ve Lezbiyen Film festivali bu bölünmeleri gün gibi ortaya çıkardı (res. 2.1). Festival, 1991 yılının Kasım ayında, Toronto ve Sundance arasında bir tarihte tertipleniyordu. Olabilecek en heyecan verici yer olması gerekirdi, lakin öyle olmadı; katiyen olmadı. Oysa Amsterdam, kızların olduğu yerd. Videoların olduğu yerd. Beyaz olmayanların ve eski demir perde ülkesi vatandaşlarının olduğu yerd. Bir kudret simsarları [power broker] eksikti.

Swoon'un ve *Poison*'ın ortak yapımcısı Christine Vachon, bu sene ortalığı kızıştıranın para olduğundan emin: "Bir anda bu filmlerin ticari geçerliliğini gösteren bir spot yanıverdi." Halen herkes bu büyülenme süresinin ne kadar daha devam edeceğine dair tahminlerde bulunmaya

çalışıyor. Tüm bu cazibeye karşın, olan biten dış dünyadan kopuk bir şekilde gerçekleşmiyor: Festivalde alkışlanan sokaklarda hor görülüyor. Eşcinsellere uygulanan şiddet istatistiklerine bir göz gezdirin. Sözümona başkan adayı Pat Buchanan'ın Marlon Riggs'in *Tongues Untied* 1 (1989) şeytanlaştırışına, filmin başlı başına saldırılara maruz kalışına ve Ulusal Sanat Vakfı'na verilen fonun durdurulması için araç olarak kullanılmasına bir bakın. Birleşik Devletler'in göçmenlik politikasını bir inceleyin. Bir de üstüne öldürücü muharebelerin alışıldık kotasını ekleyin: Kızlara karşı erkekler, anlatıya karşı deneysel, beyaz erkeklere karşı herkes, seçkinciliğe karşı popülizm, görüş alanının genişlemesine karşı sınırların kontrolü. Her şey güllük gülistanlıkken bile cennette sorun yaşanması kaçınılmaz.



2.1 1991 yılı Amsterdam Gey ve Lezbiyen Film Festivali için tasarlanan tişört. Yazarın kendi koleksiyonu.
Tarih: Toronto, 1991

1991 Eylül'ünde queer filmlerin ve videoların itibarı artmaya başladığı sırada, müzik de kulağımızdaydı. Ya da belki ben Laurie Lynd'in *R.S.V.P.*'sini sevdim; çünkü asansöre bindiğimde Jessye Norman'ı duyabilmemi sağladı. Lynd'in filmi, Berlioz'ün *Les Nuits d'Ete* ariasının Norman yorumunu nostalji tetikleyici [Madeleine] olarak kullandı. Söylendiğine göre Lynd gecikmiş bir izin alma biçimi olarak filmin bitmiş halini Norman'a göndermiş. Norman filmi öyle sevmiş ki filmin Toronto'daki dünya prömiyerine katılmayı teklif etmiş. Kırmızı halıda yerini alıp hayranlarını çılgına çevirerek, gösterim boyunca Lynd'in elini tutmuş. *R.S.V.P.*, Aids trajedisinin ve travmasının yeni bir film ve video pratiğinin oluşmasına yol açtığını gösteriyor bize; yönetmenlerin halihazırda öğrendikleri estetik stratejileri koruyan ve onları sanat için sanat olmaktan daha muazzam bir ihtiyaca yönelik kullanan bir pratik bu. Bu kez bizim için sanat ve bu sanat güçlü bir sanat: Kimse bu zarif ağıt karşısında gözyaşlarını tutamaz.

Kanadalı ahababı John Greyson'ın *The Making of "Monsters"*ında görev almış olan Lynd, orada yapımcı kimliğiyle de bulunuyordu. Greyson'ın müthiş yoğun hayal gücüyle Georg Lukacs gizlendiği köşeden çıkıp bir televizyon filmi yapıyor ve Bertolt Brecht'i yönetmenlik koltuğuna getiriyor. Greyson imzalı komediyle ve iç çamaşırılı oğlanların ağır çekim sahneleriyle birlikte, Frankfurt Okulu'nun, günümüzdeki eşcinsel karşıtı tepkinin, şiddetin ve Aids çağının televizyondaki ele alınış biçiminin yarattığı temsil krizi için de geçerli olan temel estetik argümanının tekrar dile getirilmesi söz konusu.

Hem düşük bütçeli hem de üst düzey filmler kendini Toronto'da gösterdi. Beklendiği üzere erkeklerinki üst düzey, kadınlarinki düşük bütçeliydi. Kazandığı parayı Gus Van Sant'a çok görmüyorum ya da Fassbinder'in veliahtı olma konumunu güvenceye alan filmi *My Own Private Idaho*'dan tek bir sahne dahi atacak değilim. Ama Oscar'a layık görülmediğini bir düşünelim. Yelpazenin diğer ucunda, büyük oranda queerlerden oluşan izleyici kitlesinin yuhalamalarına sebep olan son filmi *First Comes Love* ile kıdemli avangard Su Friedrich duruyor. Bu yuhalamaların nedeni, konusunun evlilik olup konuya dair filmin hınçla imrenmeyi, öfkeyle arzuyu kaynaştıran, samimiyetle müphem bir konum alması mıydı? Veya Friedrich'in, kurumsallaşmış heteroseksüelliğine

bağlı olarak kolay bir queer tespite alışkın, yabancılaşmış olması muhtemel seyirciyi itham ederken yarı yapısalıcı bir tarzı benimsemesinden ötürü estetik kaygılarla verilen bir tepki miydi? Tepkilerin nedeni bir kadın yönetmen olması mıydı? Zira onun dışındaki tek lezbiyen, filmlerindeki karakterlere ve işlediği konulara bakılacak olursa şimdiye dek queer sonrası şeklinde sınıflandırılması gereken Monika Treut'tü. Sebebi ne olursa olsun Friedrich'in kısa metraj filmi çıkıntılık yaptı; seyirci memnuniyetini düşünenler güruhunda barometre fırtınanın yaklaştığını haber veriyordu.

Şayet festivalin bir aydınlanma anı var idiyse, bu an eşcinselliği on altıncı yüzyıl köklerine sağlam bir biçimde yeniden yerleştiren Jarman'ın *Edward II* filminin gösterildiği andı. Jarman'a göre, aslına bakılırsa, bundan tam üç yüz yıl önce seks işçiliği yaptığı meyhanede çıkan kavgada öldürülmesinin ardından Christopher Marlowe'un cesedinin Westminster Manastırı'nın kutsal Şairler Köşesi'ne gömülmesini, sahip olduğu hayat tarzı engelledi. İnsanın en güzel yaratılarından birinin büyüüne kapıldığına şüphe yok. Bunu onurlandırmak adına Jarman, filmin kendisi tarafından yazıldığı kuşku götürmez "QE2" etiketine kolaylıkla uyacak kadar geçmişle geleceği kurnazca birleştiren sinkretik bir tarza başvurmuştu. Minimalist dönem filmiyle karışık OutRage gösterileri ve gey oğlan jimnastiği formunda anakronistik pastışı düşünün. Homofobi, yüzyıllardır izi sürülen lakin hiçbir zaman tarihsel özgünlükten yoksun olmayan zamanlar üstü bir tasarruf olarak ortaya seriliyor. Aynı zamanda saplantılı aşk, ön planda olması gereken trajedinin meşru kaynağı olarak queer arzuyu içerecek şekilde genişletiliyor.

Edward II, kadınlar açısından biraz daha karmaşık. Çünkü kahramanlar erkek ve filmin esas kötü karakteri bir kadın. Bazı eleştirmenler filmin sehven kadın düşmanı olduğuna hükmettiler. Esasen, Tilda Swinton'ın bir oyuncu olarak ve rolünün öz-yaratıcılarından biri olarak ihtişamı, karakterine daha bir ağırlık veriyor ve böylelikle perdede herkesten daha şeytani duruyordu. Ayrıca film hem heteroseksüelliğin hem de muhafazakâr yönetimin bir eleştirisiydi: Asillerin ve Torilerin hükmettiği bir dünyada Isabella, genelleşmiş bir kadın düşmanlığından ziyade Margaret Thatcher nefretinden ilham alır görünüyor. Annie Lennox açıkça kızlardan ve meleklerden taraf. Solo şarkısı "Every Time We Say Goodbye", trajedilerine görkem, modernlik ve hatta

postmodernlik getirerek kral Edward II ve aşığı Galveston'ın son dansına eşlik ediyor. Şarkı ilk kez, Aids hastaları yararına oluşturulan koleksiyonunun ilk kaydı, çığır açan *Red Hot and Blue* CD'sinde kaydedildi ve video formunda da yayınlandı. Aslında Lennox için bu videonun yönetmenliğini Jarman'ın yapması bekleniyordu; lakin bunu gerçekleştiremedi Jarman. AIDS bağlantılı körlük yaşıyordu ve anlaşılan o ki ölmek üzereydi. Lennox planlandığı gibi videonun çekimine devam etti; ama Jarman'ın çocukluğuna ait görselleri de katarak devam etti. Jarman'ın amatörce çekilmiş videoları Jarman'ın yaşamına, aktivizmine ve HIV pozitif olma durumuna bir övgü niteliğinde Lennox'un yüzüne yansıtıldı. Jarman, Lennox'u ve bu şarkıyı Edward II'nin taştan kalesinin içine koyarak filme yalnızca şarkıcıyı değil, kendi hayatını da dâhil etmiş oldu. Bu yolla Jarman'ın zamanda yolculuk eden sineması, geçmişin hükümdarlığını günümüzün queer dünyasına veya günümüz queer dünyasını geçmişin hükümdarlığına taşımaktaki ısrarını sürdürmektedir.

Tarih: Amsterdam, 1991

Festivalin, her yerinde ateşler içinde yanmakta olan kız ve oğlanlar bulunan şehvetli posteriyle birlikte resmi araba havaalanında görüldü. İbneler ve lezlerin Paris'i olan Amsterdam, şehrinde sadece queer oluşu kutlayan bir etkinlik vaat ediyordu. En iyi yasaları olan şehir. "Eşcinsel kurtuluşunun" en fazla kurumsallaştığı yer. Dünyada kadın filmlerinin en eski dağıtıcısı olan Cinemien'in yuvası. Açılış gecesinde ön sıralar heteroseksüel mevki sahiplerine ayrılmış durumdaydı ve queer seçmenlere sahip çıkmaya pek hevesli yerel politikacılar konuşma yapacaklardı. Belediye başkanlarının ve kültür bakanlarının konuşmaları bitecek gibi değildi. Lakin katılımlarından ötürü kendilerine ufak bir ayrıcalık verildi: Oynaşır vaziyetlerde, yataкта kızmış halde, sonra tensel zevklere palas pandiras yerlerde yuvarlanarak boyun eğen, muhtemelen festival organizatörlerinden Annette Forster'in favorisi olan lezbiyen hemşire temasına bir selam çakmak adına bir hemşire tarafından hareketsiz kılınmış her iki cinsten çıplak queer çiftlerle dolu 35mm bir tanıtım filmi ekrana yansıtıldı.

Açılış töreninin resmi ve alt kültürel söylemleri, yönetmenler Ulrike Ottinger ve Derek Jarman'a sunulan yaşam boyu başarı ödülleriyle birleşti. Tipik plaketter verildi; andıkları kişi düşünüldüğünde daha az tipikler ama: Bob Angelo ödülleri idi bunlar. Takma adı Angelo olan ünlü Felemenk antifaşist ve direnişçi adına veriliyorlardı. Ödüller aynı zamanda onun öne çıkan queer kimliğine de vurgu yapıyordu. Savaşın hemen ardından 1945 yılında ilk Felemenk “eşcinsel kurtuluş” örgütünü kurmuştu Angelo ve günümüz Hollanda'sının başlıca eşcinsel hak savunucusu grupların öncüsü niteliğinde bir örgütü kurmaya girişmişti. Ben genellikle ödül törenlerini oldukça sıkıcı bulurum; fakat bu seferkinde candan bir hareketlilik söz konusuydu. Derek Jarman bu vesileyle Oscar Wilde'in mahkum edilşinin yüzüncü yıldönümünde, 1995'te resmi bir özürle suçluluk durumundan çıkarılması çağrısında bulunurken ve Londra caddelerine Wilde'in bir heykelinin dikilmesi için kurulacak komisyonun öncülüğünü üstlenme sözü verirken, sanki queer geçmiş ve gelecek birbiriyle sebat içinde diyalog halindeydi.

Festivalin biri kadın biri erkek iki direktörü ve biri kızlı diğeri oğlanlı iki çeşit tişörtü vardı. İngiliz arkadaşım Mark Nash kendisi için kadınlı olanı isteyince şamata koptu. Festivalde iki tane gösterim salonu vardı ve erkeklerin filmlerini daha büyük olan salonda gösterme eğilimi söz konusuydu. Uluslararası bir misafir bu tahmini yürütmüştü; zira alenen bir lezbiyen ihtiyacı gibi görünen sıcak çikolatanın olduğu tek açık büfe küçük salondaydı.

Beklentiler yükseliyordu; ama aslına bakarsanız festival, getto yaşamının yol açtığı tüm nadide avantajları ve sınır bozucu sorunları dışı vuruyordu. Amsterdam queer işlerin yapılageldiği bir pota vazifesi görüyordu kuşkusuz: Bazısı alkışlandı, bazısı yerildi. Bazısı her iki tepkiden de kaçabildi. Bu etkinlik büyük festivallerce oluşturulan büyük resmin neresinde duruyor? Aslında hiçbir yerinde. Başka bir bağlamda onur nişanı olan kimlik burada bir deli gömleğine dönüşmüştü. Fakat şunu soralım: “Başka bir bağlam”, “burası” olmaksızın var olabilir mi?

Amsterdam, zevklerle ve tehlikelerle diyalektiğin eylem halinde ifa edilmesiydi. Turizm diyalektiği için video yönetmeni Cecilia Dougherty ve video dağıtıcısı Kate Horsfield beni şehrin gey anıtına doğru bir geziye çıkardı.

Bu, Nazi işgali altında soykırıma uğrayan eşcinselleri anmak için yapılan, üç parçalı üçgenlerin taşa oturtulmasından oluşan bir anıttı. Pejmürde buldum ben bu anıtı. Cecilia hoş buldu. Kate *orada* oluşu bile yeter, dedi. Her zaman hazır ve nazır son teknoloji ürünü Video-8 kamerasıyla kaydetti. Tura katılmamış olsa da Sadie Benning de orada, Amsterdam'daydı. Amerika Birleşik Devletleri dışına ilk kez çıkıyordu. Çeşitli maceraları oldu. Bir gün bir pazarından çalınmış bir bisiklet satın aldı; birkaç gün sonra festivalden çıkıp da kilidi kayıp olsa da bisikletinin halen orada olduğunu görünce şaşırdı. Gözüpek bir tavırla radikal on dört yaş kızlarını aramaya gitti (ve buldu tabii).

Filipinli yönetmen Nick Deocampo ülkesinin ilk eşcinsel festivalini organize etmeyi planlıyordu ve *Dulların Savaşı*'nın [*War of the Widows*] ⁸ bu etkinliğin önüne geçmemesini umuyordu. Lakin şimdiye dek olan bitenden anlaşılan, Deocampo'nun problem yaşayabileceğiydi. Sözelimi, Ishmael Bernal'in *Manila by Night* (1980) filminin Amsterdam'da yeniden gösterilme planı gerçekleşemedi: Marcos rejimi yasakladı; ironik bir şekilde kopyasının Aquino'nun Filipinleri'nden dışarı çıkarılmasına izin verilmedi de. Thai queer sinemasına yapılmak istenen saygı gösterisi de gerçekleşemedi: Thai filmleri üçlemesi festivale ulaşmadı, kopyalara Bangkok havaalanında el konuldu, filmlerin ülkeden çıkışı yasaklandı.

Festival izleyicisinin fikrinin sorulduğu noktalarda, ırk, statü, romantizm, toplumsal cinsiyet, hatta Amsterdam festivalinin gerekliliği müdahale ve müzakere konusu oldu. Pratibha Parmar, queer camianın “hayatımın gidişatının” önemini teslim etti ve çoğunlukla (İngiliz queer uyanışında epeyce rolü olan) Channel Four için ürettiği işlerin ortaya çıkması açısından çok mühim bir rolü olduğundan emindi. İngiliz vatandaşı Jarman buna katılmadı: “Belki zamanı geçmiştir.” Belki de gettoda yaşam şimdilerde pek de yeterli olmuyordur. Jarman, “getto” festivallerinin sona erdiği günleri umutla beklediğinden bahsetti.

Amsterdam'da iyi filmler de yok değildi. Fakat en iyi film yıllar öncesinden veya çok uzaktan gelmiş görünüyordu: Urban Gad'ın *Zapata's Band* (1914) filminde Asta Nielsen'i, erken dönemlerinde Ernst Lubitsch'in *Ich Mochte Kein Mann Sein*'ini (Erkek Olmak İstemiyorum, 1918) ve hatta

Reinhold Schunzel'in bir Julie Andrews olmaksızın *Viktor und Viktoria*'sını (1933) içeren Alman crossdress filmlerinin muazzam arşivi gibi. Polisiye romancı Mary Wings "Greta Garbo'nun lezbiyen geçmişine" saygı duruşunda bulundu. Lakin bana göre en olağanüstü gösterim, daha yeni tarihli bir film ve şaşırtıcı bir şekilde pek izleyici bulamamış bir film: Toshio Matsumoto'nun *Funeral of Roses* (1969) filmi. Japonya'dan bir eşcinsel bilim kurgu filmi. Jean-Luc Godard ve merhum şanlı Lino Brocca melezi, çılgın bir yeraltı farfarası. Alt üst edilmiş ödipal bir anlatıyı, entrikayı, cinsel özgürleşmeyi, uyuşturucuları, crossdressi, protestoyu, karmakarışık olmuş renkleri ve Jonas Mekas'tan alıntı yapan estetik bir manifestoyu içinde barındırıyor. Filmin zevkle ve şaşkınlıkla çığlıklar atan seyircileri vardı.

Kült statüsüne layık iki muhteşem lezbiyen filmi daha vardı festivalde. Eski Oberhausenlı, şimdi Frankfurt'ta yaşayan Karola Gramann'ın ince ayar gösterisi ilk dakikasından büyüleyen bir İsviçre filminin ortaya çıkmasına vesile olmuştu. Cleo Uebelmann'ın *Mano Destra* (1986) isimli filmi, bağlama fetişini ve yansıtılma beklentisinden [*specular anticipation*] duyulan heyecanları sinemanın kendi iktidarını tekinsiz bir şekilde idrakini ortaya koyarak bağlama ve hükmetme pratiklerini doğrudan seyircinin gözüne gözüne soktu. Seyirciyi doğrudan bağlama ve hükmetmenin kılcal deneyimine düğümledi.

Viyanalı yönetmenler üçlüsü Angela Hans Scheirl, Dietmar Schipek ve Ursula Puerrer'den kabare, bela ve intikam atmosferinin içinde görselleştirilmiş bir insan-sonrası aşk hikâyesini anlatmak üzere çizgi romandan ve bilim kurgu geleneklerinden yararlanan sürreal bir fabl, *Flaming Ears* (1991) filmi geldi.⁹ Super-8'in görsel hamlığıyla ve sanki J. G. Ballard'ın yazdığı bir senaryoyla çekilmiş filmin zinde siber-lez tarzı, Valie Export ve Otto Muehle kadar birbirinden farklı Avusturya kökenli üslupları yansıtıyordu. Anlatıdan kaçınarak sürrealizm enkazını makul bir ikame olarak benimsemişti ve festivalin en sükseli lezbiyen filmi oldu.

İşin garip yanı şu ki Amsterdam Gey ve Lezbiyen Film Festivali aslında ciddi anlamda kamusal alan yokluğu çekiyordu. Küreselleşmiş ama yerel bir etkinlik bu, kimliksiz bir kimlik festivali. Tamamen göz önünde ve ilgili olmasını umduğum Felemenk basını ortalarda yoktu. Festivali marjinalleştirmiş

olmaları utanç vericiydi; zira *New York Times* ve *Newsweek*'in daha sonra Utah'ta bir nevi haber avına çıkıp sonunda yapacağı keşfi onlar tam da kendi memleketlerinde elde edebilirdi.

Kamusal bir diyalogun vuku bulduğu bu tür nadir durumlarda gündemlerin uyuşmaması ve birbirinden uzaklığı acı bir şekilde görünür oluyordu. O sonbahar Utrecht Üniversitesi'nde oturumda olan film kuramcısı Teresa de Lauretis, "Lezbiyen Sineması: Aşk Hikâyesinden Sonra" isimli bir panel organize etmişti. Müthiş bir fikirdi; kızlar kızlarla buluşuyor safhasının ötesine geçme girişimiydi bu. Şöyle bir tekrar düşünün. Felemenk kadınları aşk hikâyesinin ötesine geçmek istemediler; kızdılar, zevklerini onlardan almak isteyen akademik bir komplonun yanılışına düşmeye direndiler.

Tüm bunlar olurken, ırk konusunu ele alan panelde ise, konferansın gösterimler için beyaz olmayan lezbiyenlerce ve geylece yapılmış bir dolu film ve davet edecek yabancılar bulmadaki başarısıyla, düzenlendiği bölge olan Amsterdam'da ikamet eden beyaz olmayan kişileri bulma ve içermedeki olanca başarısızlığı arasında bir bağdaşmazlık olduğu dile getirildi. Pratibha Parmar, Marlon Riggs ve Felix de Rooy (1990 tarihli *Ava and Gabriel* filminin Cruçao Adası'ndan Felemenk yönetmeni), hepsi de bu meseleye değindi. Ancak, festivalin eş direktörü Paul Verstraeten hepsine bağırarak karşılık verdi; zaman zaman tüm salonu karşısına alarak hevesle karşı saldırıya geçti ve tartışma altta kalanın canı çıksın noktasına geldi. Yalnızca Guyanalı Felemenk lezbiyen aktivist ve panel katılımcısı olan birinin ağırbaşlılığı durumu kurtarabildi. Durum bu hale gelince, Felemenkler Felemenk olmayanları bilgisizlikle ve yanlış anlaşılmış bir durumu kötüye kullanmakla suçlarken, Kuzey Amerikalı ve Avrupalı temsilciler Felemenk "hoşgörüsünün" revize edilmiş bir şeklini deneyimlemiş olarak salondan ayrıldılar.

Festivalin kendi kendini yiyip bitiren bir dünya temayülü vardı; ırk yalnızca gerilimlerin en öngörülebilir tezahürüydü. Diğer gerginlik, erkek uzun metraj yönetmenlerine kıyasla hor görüldüklerini hisseden bazı lezbiyen film ve video yönetmenlerinin isyanıydı. Bir başka gerginlik konusu ise yerel basının yetersiz katılımı nedeniyle gösterimlerde salonların çoğunlukla yarısının boş olmasıydı. Yine de yeni

bir lezbiyen video türü, bu festivalde yüzeye çıktı ve bu türle birlikte çağdaş bir lezbiyen duyarlılığı da zuhur etmiş oldu. Şimdilerde ilgi odağı olan eşcinsel erkek filmleri gibi bu video türü de yeni bir tarih yazımıyla ilgiliydi. Lakin oğlanların arkeolog olduğu yerde, kızlar simyacı olmak zorunda. Biçimleri kendilerinden önce gelen hemen her şeyden farklı. Ben olsam buna lezbiyen üslubu derdim; fakat neticede üsluplar en iyi uygulanma biçimleriyle anlaşılır.^{10*} Ve tarihsel revizyonizm hileli bir kavram değildir. O yüzden bu kavramı Hollywood'dan ödünç alıp Büyük Lez Yeniden Yazımı olarak düşüneneğim.

İşte yeni akımdan bir tadımlık: Genel hatlarıyla Yoko Ono'nun kitabına dayanan Cecilia Dougherty'nin *Grapefruit* (1989) filminde birkaç beyaz San Francisco lezi (erken zamanlarında bir Susie Bright da dâhil olmak üzere), iç etmenin ve cinsiyetin içine sığınmanın [gender-fuck] muazzam bir bileşim olduğunu kanıtlayarak pişmanlık duymaksızın John, Yoko ve Beatles'ı canlandırıyor. Canlandırmak mı dedim? 1960'lar rock ortamında hep bir hayrandan daha fazlası olmayı istemiş, tüm lezlerin bu ihtiyacını en nihayetinde karşılayarak videonun kısa bir bölümünde Beatles oluyordular.

Bazen lez hayran, hayran olduğu kişiyi tam da ekranda ilk görüldüğü haliyle ama pekâlâ da farklı bir biçimde görmek istiyor. Cecilia Barriga bunu net bir şekilde hissetmiş ve buna dair bir şey yapmış. Barriga'nın *The Meeting of Two Queens* (Encuentro entre dos Reinas, 1991) filmi Dietrich ve Garbo filmlerini düşlerin anlatısını inşa etmek amacıyla yeniden kurguluyor: Kızlar bir araya gelsin, buluşmalarına yardım edilsin, sevişmeleri sağlansın. Bu, "tersine okuma" feminist edebi eleştiri pratiğini, ürünlerini perdede (veya daha doğrusu ekranda) patlatarak imajlar alanına taşıyan bir çeşit putperestlik.

Kaucyia Brooke ve Jane Cottis'in *Dry Kisses Only* (1990) filminin bir bölümünde *All About Eve*'deki Anne Baxter'in Bette Davis ile sahne arkası görüşmesi değiştiriliyor; Baxter yerine, bir çiftlikte büyüyüşünden, San Francisco'ya herhangi bir lezbiyen barda çalışmak üzere gelişinden, orduda kızlarla tanışmasından, gerçek aşkını İkinci Dünya Savaşı'nda yitirışinden dem vurduğu trajik hayat hikâyesini dosdoğru kameraya bakarak anlatan bir lez yerleştiriliyor. Bette'nin orijinal filmdeki tepkilerini alıp çapraz kurgu yapıyor

yönetmen; Davis'in elini (ve evini) tuttuğu anla bitiriyor kurguyu. Çapraz kurgu heteroseksüel ıstırap ve tutkunluğu lezbiyen ıstırabına ve yürekliliğine ilâştiriveriyor. Brooke ve Cottis, lezbiyen izleyici için mutlu bir son yaratmakla kalmıyor; aslına bakılırsa esas filmin anlatısının mantıklı bir açıklamasını da sunuyor.

Festivalin lezbiyen katılımcıları, videolar dışında tüm röntgencilik umutlarını, sonunda havuza girebilecekleri "ıslak" partiye bağladı. Yani, bir bakıma. Herkes kuşkusuz şansını denedi. Çocukluğun deniz-kenarında-kamp yapıyorum-kıyafetlerinden tutun da derilerini-çek ciddiyetine dek her nevi giyim kuşam mevcuttu. Kadınlar havuzda şişme botlarla ve şişme siyah ve beyaz tenli düz-beni bebekleriyle oynayıp durdu (Parmar, şişirilebilir oyuncakların gerçek kadınlardan daha az beyaz olduğunu daha sonra not düşecekti). San Francisco seks yıldızları Shelly Mars ve Susie Bright'ın her ikisi de performans sahneledi. Ama esas görkemli an, Bright'ın bize "ödüpal iç çamaşırı" dersi verir görüldüğü ama amansız bir akustik şakaya dönüşen o andı: Bright esasen yenilebilir iç çamaşırının meziyetlerini övüyordu. Arka salonlar sohbetler için kullanıldı; pek öyle aksiyon yoktu. Giyinik ve soyunuk olma arasında sıkışmış olan herkes birilerinin çıkıp da bir şeyler yapmasını bekledi.

Başka partiler başka hazlar sunuyordu. Bir tanesinde Jimmy Somerville, San Francisco'nun merhum, lakin çok özlenen disko divası Sylvester'e spontane bir saygı gösterisi icra etti. Bir başka partide sadece erkek şeflerce bölüştürülen devasa bir pastanın üstünde eteğine yapışmış halde Marilyn Monroe ortaya çıktı. Eninde sonunda ve her nasılsa Amsterdam, nefreti sevdiğiniz, herkesin dünyayı istediği ve daha azıyla yetinmediği, kirli çamaşırların ulu orta yıkanabildiği ve otorite sahiplerinin azar işittiği, izleyicilerin deneysel olana ve anlatsal-olmayana direnç gösterdiği ve eleştirilerin övgülerden daha cömertçe bahşedildiği bir festival oldu. Hal böyleyken... Pazar yeri baştan çıkarıcı olabilir; ama demokratik bir yer değildir. Amsterdam, en azından bir Islak Partinin düzenlendiği, kadınlarca ve beyaz olmayanlarca üretilmiş işlerin en üst mertebeye çıkarıldığı, videonun tamamıyla programa dâhil olduğu bir yerdi. Amsterdam, sanki kutlamanın yanı sıra klişelerle, gerilimlerle ve belirsizliklerle dolu bir mezunlar günü toplantısıymış gibi kabilenin törensel bir ritüeliydi aynı zamanda.

Tarih: Park City, Utah, 1992

Park City'deki Sundance Film Festivali'nde her şey bir araya geldi. Her şey. Toronto'da sonbaharda yükselmeye başlayan heyecan daha da hızla arttı. Tartışmaya açık da olsa Amsterdam'da başlayan tarihsel bir anın yaşanıyor olduğu hissi, şimdi daha aleni hale geldi. Bir şey oluyordu ve nihayet bu kez herkes olan bitenin farkındaydı.

Christopher Munch'un *The Hours and Times*'i iyi bir örnek. İzleyiciler, Brian Epstein ve John Lennon'ın Barselona'daki son tangosunun bu hayali kaydına âşık oldular. Munch'un kamerası ve senaryosu, *cinéma vérité* nin bir tekrarıydı; sanki Liverpool'da bir dolapta birkaç tozlu makara bulunmuş da uzmanlarca yeniden düzenlenmiş gibiydi, sanki Leacock ya da Pennebaker eşcinselliğe olumlu bakar olmuştu. Epstein, modası geçmiş endişeyi, ibne yabancılaşmasını, Yahudi cazibesini kullanarak Lennon'ı yatağa atmaya çalışıyordu. Lennon, eş Cynthia'yı hayranıyla, Epstein'la karşılaştırarak hayatını çözümlemeye çalışıyor, aklını başına almaya ve olacak olanı idrak etmeye çabalıyordu. Homofobi örtüsünün kaldırılmasıyla ortaya çıkan tarihin yalın bir görünüşü bu sadece. Dedikodulara göre Sundance'in duygusal jürisi filmi çok sevmiş ve Büyük Ödülü ona vermek istemiş; fakat film uzun metraj olacak kadar uzun olmadığından özel bir jüri ödülünde karar kılınmış.

"Puts the Homo back in Homicide" [İbneyi Cinayet Hikâyesinin içine Yeniden Yerleştirin], Tom Kalin'in ilk uzun metrajlı filmi *Swoon*'un tanıtım filmi; fakat pekâlâ Gregg Araki'nin son filmi *The Living End*'in tanıtımı için de kullanılabilirdi (res. 2.2). Kalin'in filmi bir geçmiş sorgulaması iken Araki'ninki kesinlikle bugünde geçiyor. Öyle mi ya da? Sinemasal olarak 1960'ların ve 1970'lerin asetat filmlerini [celluloid] yeniden sahneye taşıyor: Erken Godard, *Bonnie and Clyde* veya *Badlands*, Araki'nin bilincine nüfuz etmiş her türden suç ortağı ikili filmi. Gerçi burada çift hem erkek hem de HIV-pozitif; biri sıkkın ve biri öfkeden patlayacak durumda, her ikisinin de kaybedeceği bir şey yok. Başka bir bağlamda porno film karakterleri, azgın aktif ile full pasif olabilirlerdi. Benim bakış açım göre, önceki Araki filmleri çoğunlukla fazla göz boyamacı, fazla yala yut, aşırı

göz yorucuydu; ama bu diğerlerinden farklı. Kamera stili ve renkler Yeni Dalga'yı çağdaştırmış. Araki'nin tarzına özel kestirme sonlar miadını doldurmuş; bu defa Araki, film tarihinde bir yeri hak ederek kaçak queerlerin portresini çiziyor: Queerleri dikkate değer meşru birer özne olarak gösteren, porno sonrası çağa ait varoluşsal bir film bu. Tam anlamıyla zamanının filmi.

Gözünüze farklı görünebilir ama *Swoon* da uydurma dönem hikâyesiyle, 1920'lerden aşırma görüntülerle ve 1924 yılında Chicago'da iki Yahudi oğlan Leopold ve Loeb'in bir oğlanı bağlayıp gasp edip nihayetinde öldürdüğü davaya dayanan mahkeme salonu gerçekliğinde senaryosuyla zamanının filmiydi. Jeffrey Dahmer vakasının ardından bu filmin korkunç eylemlere dair bir film olduğunu düşünmek kolay.¹¹ Fakat *Swoon*, farklı mevzularla iştigal ediyor. Bu film, Kalin'in mikroskobunda bir söylemler tarihine dönüşüyor; zira 1920'ler ana akım toplumunun dışarıda bırakılmış münferit topluluklarının (Yahudiler, queerler, siyahlar, katiller) nasıl sapkınlık müsterekliğinde birleştirebileceğini gösteriyor. Filmin, Ellen Kuras'ın Sundance sinematografi ödülünü kazanmasını da sağlayan bütünsel ifadesi bu bakış açısını vurgulamış. Antirealizmin grafik özellikleri de Kalin, Kuras ve ortak yapımcı Vachon'un filmin ifadesini bu örtük argümanlarına göre uyarladıklarını ortaya koyuyor.¹²



2.2 Gregg Araki'nin yönettiği *The Living End* (1992) filminin İngiltere tanıtım afişi. Craig Gilmore'un izniyle.

Yeni yönetmen kuşağının bir üyesi olarak Kalin, postmodern bile olsa geçmişte yaşamaktan hoşnut değil. Evet, *Swoon* bunun gibi bir projeyi koşulsuzca reddedip sistemi tamamen değiştirerek, queerler için tüm o “pozitif imgeleri” gösterme cesaretini üstleniyor.¹³ Jonathan Demme’in *The Silence of the Lambs*’ındaki toksik homofobiye lanet okuyan birinin *Swoon*’u kolayca sindirebileceğinden kuşkuluyum. Fakat umarım ki bu film, bu tür konumlar üzerine yeniden düşünmeye zorlayacak izleyiciyi. Kahramanları görmeyi iste, zalimleri görmeyi iste ve hiçbirini gerçeklikle karıştırma.

Richard Dyer’in Amsterdam’da yaptığı bir yorum, Sundance boyunca hatırımdan çıkmadı. Eşcinsel filmlerini ciddiye almamanın iki şekli var demişti: Biri “Ah, yalnızca bir eşcinsel filmi” diyerek, diğeri “muazzam bir film, tek farkı eşcinsel filmi olması.” Bunları, Jarman’ın ve Ottinger’in filmlerinden bahsederken söylemişti; her ikisinin de tam da eşcinsel olmaları sayesinde şahane olduğunu savunuyordu. Sundance’te ardı ardına izlenen queer filmler tahayyülümü, izleyici alkışlarını ve basının ilgisini kendine çekerken de bu beklenti söz konusuydu. Ama hayır, bu filmlerin queer oluşları estetiğinden, tarihi sorgulama biçiminden daha fazla keyfi değil. Asetat filmde olsun manyetik bantta olsun, tıpkı ekran dışındaki yaşamda ve kültürde olduğu gibi queer şimdiki zaman, queer bir geleceğin söz konusu olduğunun tamamıyla bilincinde olarak geçmişle müzakereye girer.



2.3 Sundance 1992, “Barbed Wire Kisses” panelistleri. Ön sıra: Stephen Cummins, Simon Hunt, Derek Jarman; arka sıra: Todd Haynes, Ruby, Isaac Julien, Tom Kalin, Sadie Benning, Lisa Kennedy. Photo © Brook Dillon. Fotoğrafçının izniyle.

Bahsi geçen bu geleceğin en büyük müjdecilerinden biri de video; lakin pek çok film festivalinde olduğu gibi Sundance’te de hiç video gösterilmedi. Lezbiyen uzun metraj film çalışmalarının eksikliği konusuna parmak basmak ve endüstrinin kendi dışlayıcı tavrını açıkça ortaya koymak için “Barbed Wire Kisses” panelimiz Sadie Benning’in *Jollies* video çalışmasının ekrana yansıtılarak gösterilmesiyle açıldı (res. 2.3). Benning, sahip olduğu sınırlı araçlarla, daha önce karşılaşmadığımız bir şeyi, “Genç Bir Lezin Sanatçı Olarak Portresi”ni yaratmış. “Vuruldum ona. 1978 yılıydı ve kreşteydim.” Sözler kameraya doğru söyleniyor, Benning’in duygularını ekranda anlatmak amacıyla kaydettiği kelimelerin yanı sıra siyah-beyaz imajlar çerçeve içine süzülüyor, çağrışım kurgusu [associative edits] yerleşik varsayımların doğruluğunu sorguluyor. Ve evet, yeni bir akım doğuyor.

Festival elbette sona erdi. Isaac Julien, *Black and White in Color* isimli İngiliz televizyonunda siyahların tarihini anlatan belgeselini bitirmek üzere Londra’ya döndü. Lise terk Sadie Benning, videolarını Princeton’da göstermeye ve başarısının bir rastlantı olmadığını kanıtlayan *It Wasn’t Love* isimli bir başkasını yapmaya gitti. Derek Jarman ve Jimmy Somerville, parlamentonun dışında yapılan gösterilere katılmaktan Londra’da tutuklandı.¹⁴ Christopher Munch ve Tom Kalin Berlin’de ödülleri topladı. Gregg Araki kendine bir dağıtımçı buldu. Yeni işler üretilmeye devam ediyor: Frameline’in San Francisco Gey ve Lezbiyen Film Festivali kendilerine gelen işlerin Haziran’da yüzde elli arttığını bildirdi. *The Queer New Wave* eski haline döndü: Oğlanlar ve filmleri, ulaşması gereken ellere ulaştı.

Ama bazı sorular var hala: Lezbiyenlerin işleri erkeklerin işlerinin gördüğü ilgiyi hiç görebilecek mi? Beyaz olmayan queerler beyaz olanlarla eşit gösterim sürelerine sahip olabilecek mi? Ya da videolar filmlere mahsus olan statüye erişebilecek mi? Sözgelimi, *She Don’t Fade* ve *Vanilla Sex* isimli işleri siyah romantizmini ve ırklar arası yanılışmaları sertçe eğip büken genç video sanatçısı Cheryl Dunye’yi ele alalım.¹⁵ Ya da Jean Carlomusto’nun bir Reno performansında arkadaşların Fran Lebowitz’i izleyiciler arasında fark etmesi, sonrasında Fran ile birlikte olan kişinin Dolly Parton’dan başkası olmadığını yavaş yavaş anlaması etrafında dönen olayları anlatan *I Is for the Way You Look*’unu gözden kaçırmayın. Lez hayranlığı,

öznenin konumu ve bir ünlü mevzu bahis olunca arkadaşlığın kırılmaşması üzerine kusursuz bir deneme.

Hala geride cevaplanmamış sorular kalmış, hayaller canlanmış, düş kırıklıkları önümüze serilmiş olabilir; ama bilinmesi gerekir ki Park City’de büyüü bir Cumartesi öğleden sonrasında, tarihin izini süren bir panel gerçekleşti: Bir uça elliinci doğum gününün arifesinde Derek Jarman, diğ er uça henüz reş it olmuş olan Sadie Benning. Her ikisinin ve ikisi arasındaki bir sürü kuşağın o an orada olabilmesine izin verecek denli değ iş ti dünya. Hepsi de yollarına taş koyulmaz ise bir sonraki on yılı değ iş tirebilecek kudrette yeni bir queer tarih yazımının başlangıcına iştirak ettiler. Onun, benim, hepimiz için.

* Bu makale ilk olarak “A Queer Sensation” başlığıyla şurada yayımlandı: *Village Voice*, March 24, 1992. Daha sonra “The New Queer Cinema” başlığıyla özel bir bölümde baş makale olarak şurada yeniden yayımlandı: *Sight and Sound* 2.5 (1992), 30-34. Başlıktaki bu ifade, Philip Dodd ile ve daha sonra baş editörle *Voice*’ta yayımlanan makaleden bu yana olan bitenleri nasıl gördüğüme dair yaptığım bir konuşmada ortaya çıktı. Oluşturduğum bu ifadenin bir başlık olarak ve daha sonra bir hareket olarak ölümsüzlüğünün mutlu tesadüf ü bu konuşma sayesinde. Derginin özel bölümünde editörler Dodd ve Pamela Cook, Derek Jarman, Isaac Julien, Pratibha Parmar ve Constantine Giannaris’ten benim manifestoma cevap yazmalarını talep etti; ek olarak Amy Taubin ve Andy Medhurst’ten makale yazmalarını da istediler. 1992 yılına ait orijinal makaleyi içeren ve onun epeyce ötesine geçen seçkiler için bkz. Aaron, *The New Queer Cinema: A Critical Reader*; Benshoff and Griffin, *Queer Cinema: The Film Reader*. Makale daha yeni tarihli olarak genel tabiriyle eleştirel çalışmalar alanı kapsamında şurada basıldı: Corrigan, White, and Mazaj, *Critical Visions in Film Theory*. 1992 yılında ilk basıldığında makale *Voice* tarafından yer kısıtlılığı ve haber değeri göz önünde bulundurularak kısaltılmıştı. Tüm önceki yeniden basımlar aynı metni kullandığından, bu versiyon ilk yazıldığı haliyle bir bütün olarak yazının ilk kez yayımlandışı.

Not

- 1 “Lez” ifadesini metin boyunca İngilizcedeki “dyke” karşılığı olarak kullanıyorum. (ç.n.)
- 2 (Bugün Toronto Uluslararası Film Festivali veya TIFF olarak bilinen) Toronto Festivallerin Festivali, önceki direktörü Helga Stephenson, basın işlerinden sorumlu merhum Jay Scott ve program sorumluları Kay Armatage, Noah Cowan ve merhum David Overby sayesinde, bugün hangi anlama gelirse gelsin her daim queer dostu bir etkinlikti.
- 3 1992’de bir anda ortaya çıkan sonradan görme bir şirketti; Prestige onun kısa ömürlü sanat filmleri markasıydı.
- 4 Stephen Cummins, iki yıl sonra, 1994 yılında AIDS bağlantılı nedenlerden hayatını kaybetti. Simon Hunt, yazar, hicivci, hatta sözümona politikacı olarak Pauline Pantsdown ismiyle icra ettiğ i uzun süreli ve halen devam eden bir kariyere sahip. Benimle 1999 yılında Sydney’de görüştü.
- 5 Bundan ancak on dört yıl sonra nihayetinde film Van Sant tarafından Stone iş in içinde olmaksızın çekildi.
- 6 * “We’re here, we’re queer, get used to it! [Buradayız, queeriz, alışın!]” sözünün dönüştürülmüş hali (ç.n.)
- 7 Bu teoride kalmadı. Tartışmanın dışında bırakıldığını hisseden yönetmenlerin saldırısına maruz kalmış bulundum. Her zaman olduğ u gibi Sundance kadrosu panelistleri filmleri festivalde gösterilen yönetmenler arasından seçti (bir de önceki yılın ödül sahibi olarak Todd Haynes vardı). Tamamen erkeklerden menkul bu panelin kolaylaştırıcılığını üstlenmeyi reddettikten sonra video sanatçısı Sadie Benning’i ve *Village Voice* editörüm Lisa Kennedy’yi panele konuşmacı olarak aldırabildim; ama hiçbir yönetmeni alıdıramadım. Su Friedrich bana tek aralıkla yazılmış, beni hainlikle ve vefasızlıkla suçlayan sert bir eleştiri yazısı gönderdi. *Voice*’un okuyucu mektupları bölümünde Jennie Livingston tarafından onu makale dış ı bıraktığım için saldırıya uğradım; gerçi anlattığım olaylarda anlatılacak herhangi bir rolü yoktu kendisinin. O hayran olunan Teresa de Lauretis bile bana bir şikâyet mektubu gönderdi. Neyse ki bir miktar daha destekleyici bir mektuptu o; öfkeden ziyade düş kırıklığıyla yazılmıştı: Niç in bu denli sevimsiz bir cinsiyet dengesizliğinden bahsetmişim?
- 8 Imelda Marcos’un Corazon Aquino yönetimine meydan okuyarak Manila’ya dönüşünün etrafında geliş en olaylar için kullanılan terim. Aquino’nun şehit olmuş kocası Imelda’nın kocasının diktatörlüğü zamanı geri dönmeye çalışıldığında öldürülmüşü. Daha detaylı bilgi için bkz. Sandra Burton ve Nelly Sindayen, “The Philippines: The War of the Widows,” *Time*, Kasım 18, 1991.
- 9 Festivaldeki adı *Red Ears Hunt through Ash* idi.
- 10 * Camp: Üslup anlamında kullanılıyor. Buradaki tam cümle şu: “I would call it lesbian camp, but the species is, after all, better known for the kind of camping that takes place in a tent.” Dilden dile aktarımda yaşanan problemler gereğ i yukarıdaki gibi bir söyleyiş i daha uygun buldum. (ç.n.)
- 11 Jeffrey Dahmer, Milwaukee’de on yedi erkeğ i ve oğ lan çocuğ unu

öldüren kötü namı ve yamyam seri katildi. 1991 yılında, on sekizinci kurbanı elleri kelepçeliyken elinden kaçabilince ve polise daireyi bulması konusunda rehberlik edince yakalandı. Dahmer, 1992’de yargılandı, hapishaneye gönderildi ve iki yıl sonra başka bir mahkûm tarafından öldürüldü. *Swoon’un* Sundance’te prömiyeri olduğu esnada işlediği suçlar medyada geniş yer buluyordu.

- 12 Bu etki, sinematograf Ellen Kuras orijinal 16 mm filmde görülmesi imkânsız bir netlik sunan dijital mastering uyguladığı için, *Swoon’un* Strand tarafından piyasaya sürülen dvd’sinde daha da belirgindir. Strand’ın erken 1990’ların pek çok filmini yüksek kalite dvd formatında geri döndürmeye kendini adanmasının, kuruluş olarak NQC’nin filizlenmesinde önemli bir yeri olması gibi NQC tarihinin muhafaza edilmesinde temel bir rolü var.
- 13 Kimse Vito Russo adından bahsetmedi; ama *Celluloid Closet* (kitap), kendisinin pozitif ve negatif imgeler haritasına sağlam bir rehber olarak görülüyorsa, Russo mezarında ters dönüyor olabilir. Rob Epstein ve Jeffrey Freedman’ın *Celluloid Closet*’i ve Jeffrey Schwartz’ın *Vito* isimli belgeseli Russo’nun aktivist fikirlerini öğrenmek açısından mükemmel kaynaklar.
- 14 AIDS’e bağlı komplikasyonlardan ötürü 1994 yılının 19 Şubat’ında ölecekti.
- 15 Dunye, *The Watermelon Woman*’ı ve başka filmleri çekmeye devam ediyor. Chicago’dan isimleri Rose Troche ve Guinevere Turner olan genç bir lezbiyen çift bu makaleyi *Sight and Sound*’un 1992 yılı Sonbahar sayısında okuyacak ve üzerinde çalışmaya başladıkları *Go Fish* isimli film hakkında Christine Vachon ile iletişime geçmeye karar vereceklerdi.

Normatif Perdeyi Saran Mavi Ayaz, ya da Mümkmn Olanın Manzarasını Değiştirebilme Kabiliyeti: Blue (Derek Jarman, 1993)

Özlem Güçlü

Özet:

Bu yazıda, Derek Jarman'ın yönettiği *Blue*'nın, normatif perdenin bakış, ses ve temsil düzeneklerini nasıl söktüğü ile meşgul oluyorum. Filmin, biçimsel tercihleri ile temsil rejimini, görmenin ve görünürlüğün tabi olduğu düzenlemeleri ve sinemasal beklentileri nasıl sorunsallaştırdığını göstermeyi deniyorum. İzleyici ve perde arasındaki ilişkiyi farklı şekilde kurması üzerinde durarak, "AIDS gösterisi"nin ötesinde, filmin mümkün olanın manzarasını değiştirebilme kabiliyetini araştırıyorum.

Anahtar kelimeler: *Blue*, Derek Jarman, normatif perde, queer sinema.

Abstract:

In this paper, I examine how *Blue*, directed by Derek Jarman, dismantles the visual, aural and representational codes and conventions of the normative screen. I try to show the formal choices by which the film problematises the representational regime, the regulations that apply to vision and visibility, and cinematic expectations. I explore the film's ability of changing the view of the possible, beyond the "spectacle of AIDS", with an emphasis on its different way of constructing the relationship between the spectator and the screen.

Key words: *Blue*, Derek Jarman, normative screen, queer cinema.

İmgenin keşmekeşinde

Sana Evrensel Mavi'yi sunuyorum

Mavi, ruha açık bir kapı

Elle tutulur olan

Sonsuz bir ihtimal.

Jarman'ın AIDS'e bağlı sitomagolovirüsten kaynaklı kısmi görme kaybı yaşadığı bir dönemde ürettiği *Blue*'nun (1993), bedenimde, zihnimde ve kalbimde uyandırdığı hissin her zaman taze yoğunluğu ile, bu hissi açıklamaya beyhude bir şekilde girişmeden, bu tesire doğru beni alıp götüren yapıp etme şekli üzerine düşünmek istiyorum. Neyin “aslında” queer sinema olduğunu tanımlama çabasından ziyade filmin normatif perdeye ne yaptığıyla meşgul olmayı arzu ediyorum.

Gözümüzü mavi bir perdeye sabitleyerek, kulaklarımızı AIDS'le yaşayan bireyin hissinin ve deneyiminin çoklu sesine –imajına değil- açan *Blue*, geleneksel film konvansiyonlarını reddeden (Hallas 2009, 218) normatif olmayan bir anlatı biçimi kurar. Görme rejiminin kendisini problematik hâline getiren yapısıyla (Ellis 2009, 243) izleyiciyi, alışlageldik güvenli koltuklarından eder. *Blue*'nun görselliği, ses perdesi ve temsiliyetle olan meselesi üzerine çok önemli yazılar yazıldı (Ellis 2009; Griffin 2000; Hallas 2009; Khalip 2010; Lawrence 1997; Pearl 2004; Richardson 2008; Sobchack 2012; Wollen 2004). Niyetim bunları basitçe tekrarlamak değil. Bunun yerine, sinemanın normatif bakış, ses, anlatı ve temsil düzeneklerinin oluşturduğu görme, duyma ve bilme biçimlerini 74 dakika boyunca donduran *Blue*'nun, “dünyayı görülmek-için-olanın önceden belirleyip kabul ettirmiş olduğu şartlar altında değil de başka koşullar altında ayımsama olanağı” (Silverman 2006, 277) üzerine bunlarla birlikte bir kez daha düşünmek. *Blue*, AIDS'e ve AIDS'le yaşayan bireye dair muazzam bir görme bozukluğunun içinden parlamıştı. Bugün, kendini, özellikle “makul” ve “makbul” cinsellik ve cinsiyet sınırlarını koyultmak üzerinden seslendiren yeni muhafazakârlık rüzgârının etkisinde bu olanağı hatırlamaya ihtiyacım var. Queer'in sinemanın önüne yapışan bir sığara, yeni queer sinemanın bir türe dönüşmeye meylettği bir zamanda perdenin görme biçimlerini hiç sorgulamadan, normatif anlatı, kod ve konvansiyonlarını, biçimsel aşinalıkları queer karakterlere sadece nakleden

örneklerin bolluğu içinde; bu olanağı hatırlamaya ihtiyacım var.

Filmlerin mümkün olanın manzarasını değiştirebilme kabiliyetini hatırlamaya ihtiyacım var. Filmler üzerine yazmanın aslında çoğu zaman bu kabiliyeti hatırlamak için olduğuna inanarak; okuyucuyu, *Blue*'nun normatif perdeyi sararak sonsuz bir başkalık ihtimalini nasıl dokunabilir kıldığını, benimle birlikte bir kez daha düşünmeye, hatırlamaya davet ediyorum.

Sola bak

Aşağıya bak

Yukarıya bak

Sağa bak

Gözlerimde mavi çakımlar.

Rancière, kurmacanın işinin “uyuşmazlıklar meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri veya ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışması” olduğunu söyler (2015, 62). Sinemasalın görsel teamülleri ve biçimsel normları; bu teamül ve normlarla güvenli bir şekilde bakılabilir, okunabilir, bilenebilir bir gösteriye dönüştürülmüş AIDS ve AIDS'le yaşayan birey temsili düşünüldüğünde, *Blue*'nun yaptığı tam da budur: Monokroma başvurarak, temsili ve sinematik dilin gramerini reddetmek (Hallas 2009, 218; Lawrence 1997, 252). Böylelikle, temsilin kendisini, görmenin ve görünürlüğün tâbi olduğu düzenlemeleri, görsel ve anlatısal beklentileri, tanıklığı sorunsallaştırmak (Ellis 2009; Griffin 2000; Hallas 2009; Lawrence 1997; Pearl 2004; Richardson 2008). En nihayetinde, film, izleyici ve perde arasındaki ilişkiyi başka bir biçimde kurmak (Ellis 2009, 240).

Monokrom, perdede görülecek bir şey olmadığını, bakılanın bir boşluk olduğunu, Jarman'ın imajı tamamen reddettiğini düşündürebilir. Zira *Blue*'da, sinematik olanın “tabiatı” olarak tanımlanan hareketli görüntü ve onu yakalayacak bir bakış yoktur:

“Kaynağında resim var, Yves Klein falan gibi. Pek çok açıdan resimle ilgili, diğer yandan bir film. Bu bayağı ilginç çünkü teknik yönünden konuşmak gerekirse film olmamalı, bir çeşit deneme olmalı. Bir deneme değil ve herhangi tür bir deneysel film değil. Ve, şu ya da bu nedenle, konu için aslında en iyi çözüm hiç imajın olmamasıydı. İmajlarla onu hayal edemiyorum.” (Jarman 1994)

Bu biçimsel tercihle, Griffin’in öne sürdüğü gibi bakma ve görme *Blue*’da başka anlamlar kazanır; görülecek bir şey olmadığı için değil, izleyicinin bakışının sinemanın alışlageldik şekilde karşılanan temsil beklentilerinden, temsili olmayan bir yüzeye uyum sağlaması gerektiği için (2000, 14). Çünkü aslında, *Blue*’nun bir imajı vardır; sadece, bu imaj normatif perdenin aşına olduğumuz imaj repertuarına ait değildir: “Baktığımız bir imaj-olmayan, ‘hiçbir şey’ değildir; daha ziyade ve daha doğrusu, baktığımız ‘bir şey olmayan’ın bir imajıdır” (Sobchack 2012, 26). Dolayısıyla, bir imaj yokluğu ya da imajın tamamen reddinden değil, normatif perdenin imajlarının reddinden söz edilebilir. Uluslararası Klein Mavis’i’ne referansla perdeyi kaplayan mavilik, bir şey olmayan’ın imajı olarak normatif perdenin dayattığı görme ve görünürlük biçimlerini işletmeme ve filmsel olanla ve gerçekliğin kavranışıyla başka bağlar kurma imkânına açılır.

Monokrom, imaj yokluğu şeklinde düşünülmesinin uzantısı olarak, Jarman’ın görme kaybının metaforu olarak okunur (Lawrence 1997; O’Pray 1996). Perdeyi kaplayan mavilik, Jarman’ın AIDS’e bağlı olarak yaşadığı görme kaybıyla tamamen ilişkisiz değil şüphesiz. Ancak, bu ilişkiyi metafor üzerinden okumanın, çokluğa açılan bir ilişkiyi belirli bir anlam ile sabitlemek, dolayısıyla *Blue*’nun içeriksel ve biçimsel yapısının yapmaya direndiğini ona yüklemek olduğu kanısındayım. Metaforda benzetim yoluyla ideal bir anlamla özdeşleştirme vardır ve bir metafor tek bir şeyi ifade eder: “Metafor paradigmatiktir (düzen belirtir), hipotaktiktir (imgeyi anlamın arkasına itmeyi belirtir) ve ayırıcıdır (ya/ya da önermeleri biçiminde çalışır)” (Ryan & Kellner [1990] 2010, 41). Monokromu metafor olarak okuma, son kertede, mavinin “körlüğün imajı” olarak sabitlenmesini getirecektir ki aslında senaryoda bile mavinin tek bir anlamı, ifadesi, delaleti yoktur. Perdeyi kaplayan mavilik, tam da *belirli bir sabitlemeden kaçınmak* –“ne olduğunu” bir nesnede

sabitlenmemek- için biçimsel bir tercih olarak karşımızda durmaktadır.

Aslında, görme kaybı ile mavi imaj arasındaki ilişkiyi metafor zaten karşılamaz. Çünkü metafor bir imgenin üzerine ilişkisinin olmadığı bir anlam yüklenerek oluşturulur. Oysa perdeyi kaplayan mavilik görme kaybından tamamen ilişkisiz bir şey değildir, onun parçasıdır. Dolayısıyla, bu ilişkiyi ifade etmek için ancak metonim kullanılabilir. Metonim, benzetim yoluyla tanımlamadan ziyade birbiri ile yakın ya da ilişkili ayrı ayrı imgelerin arasındaki bağlantının ifadesidir. “Bağlamsal ve birleştirici, parataktik (ya da eşgüdümsel) ve bitiştirici (*conjunctive*) (hem/hem önermeleri biçiminde çalışır)” (Ryan & Kellner [1990] 2010, 41). Bağlantıyı ön plana çıkarmasıyla, imajı belirli bir anlamda sabitlemez, bunun yerine, ilişkinin çokluğa -hislerin, referansların, ifadelerin çokluğuna- açılmasına imkân tanır; zira “bitişik ilişki ya da bağlantılar çok sayıda ve kestirilemezdir” (Ryan & Kellner [1990] 2010, 41). *İmgenin keşmekeşinde sonsuz bir ihtimal* ortaya çıkarır.

Rancière, Alfredo Jaar’ın, *Gutete Emerita’nın Gözleri* adlı enstalasyonda metonim kullandığından; Ruanda Katliamı’nda katledilen bedenleri göstermek yerine, ailesinin katledildiğini görmüş bir kadının gözlerini gösteren bir fotoğraf tercih ettiğinden bahseder: Neden yerine sonuç (2015, 90). Bu tercih Rancière’e göre şunu ortaya koyar:

“Kurban, görünür olanla ilgili belli bir bölüşüm rejiminin parçası olarak kurul[muştur]. Hiçbir görüntü tek başına çıkmaz karşımıza. Her görüntü, temsil edilen bedenlerin statüsünü ve ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen belli bir görünürlük düzeneğine aittir. Mesele şu veya bu düzeneğin nasıl bir dikkat uyandırdığıdır. [...] Hangi duyumsanabilir düzeneğin içinde baktığımız[dır].” (2015, 91-2)

Blue’nun statik mavi perdesiyle Jarman’ın yaptığı da benzerdir; AIDS’le yaşayan bedenleri göstermek yerine, ona bağlı görme kaybıyla ilişkilendirilebilecek mavi imaj ile perdeyi kaplar. Böylelikle, “AIDS gösterisi”ne (Watney, 1987) dahil olmak yerine, onun normatif temsil düzeneği ile ilişkisine dikkat çeker. İzleyiciye “ne görmeyi bekliyorsun?” diye sorar (Griffin 2000, 18).

Normatif perdenin “AIDS gösterisi”nde AIDS, “biçimi bozulmuş” (*disfigured*) bir beden ile çokça temsil edilir (Richardson 2008, 182). AIDS ile yaşayan birey bu anlamda görsel olarak aşırı belirlenmiştir: Hastanede, ya da ölüm döşeginde, yalnız, fiziksel olarak zayıf, halsiz, kurumuş kurbanlar. Bu görsel belirlenmişlik, çoğunlukla AIDS’in eşcinsel hastalığı olduğu ya da reva bir ceza olduğu gibi mitleri yeniden üretir (Richardson 2008, 187) ve izleyicinin kendisini güvenli ve “sağlıklı” bir şekilde imajdan ayırabilmesine yarar (Griffin 2000, 19). Buna karşılık, *Blue*, monokrom perdesiyle:

“[...] *AIDS’le yaşayan bireyleri imgeleme teamüllerine müdahale etmeyi başarır. [...] Bu filmdeki perde nesneleri göstermez; yüzeyi yansıtmaktan (reflect) ziyade saptırır (deflect). Hem seyretmeyi bekleyeceğimiz bir nesneden, mesela bir bedenden, hem de kendimizin anlık yansımasından saptırır. İzleyici hesabına sinematik ve imajla alâkalı beklentilerin yeniden intibakını şart koşar. Ne bakışın bir imajı yakalaması gerektiğine dair beklenti, ne de AIDS’ten ölmek üzere olan birini görme beklentisi karşılanır.*” (Griffin 2000, 24)

Blue’nun monokrom perdesi, AIDS’le yaşayan bedenin görsel temsilini reddederek kategorileştirmeye ve sabitlemeye karşı durur. Pearl, bu biçimsel değişimin tam da AIDS krizinden kaynaklandığını ileri sürer (2004). *Blue*’nun da içinde yer aldığı yeni queer sinemanın ortaya çıkışında AIDS en büyük tetikleyicidir. Ancak, Pearl, Arroyo’nun izinden yeni queer sinemanın AIDS sineması olduğunu öne sürerken, sadece bu neden sonuç ilişkisinden hareket etmez. Ona göre, bu filmler, anlatı yapıları, biçimsel devamsızlıkları ve yarılmalarıyla AIDS’le bağlantılıdır (2004, 23). Zira;

“*AIDS insanları, toplulukları ve şeylerin düşünülebilme, söylenebilme ya da ifade edilebilme yollarını alt üst etmiştir. [...] Yeni Queer Sinema’da tutarlı anlatının ya da tür kabullerinin ya da teklifsizce karşılanmış sinematik beklentilerin eksikliği, retroviral davranışın doğasına, bir ölçüde temsili ya da “artistik” bir tepkidir.*” (Pearl 2004, 24)

Blue, artık eskisi gibi ifade etmenin ya da düşünmenin mümkün olmadığı bir zamanda (Pearl 2004, 25) eskisi gibi bir görme biçimini reddederek AIDS’le yaşayan bedeni “göstermemeyi” seçer. Ancak, “AIDS döneminde queer hayat üzerine son derece otobiyografik bir tefekkür” (Khalip 2010, 76) ile AIDS’le yaşayan bedenin deneyimleri, hisleri ve düşünceleri doğrusal olmayan, parçalı, süreksiz bir anlatı ve değişen anlatıcılarla monokrom perde üzerine ses perdesinden akar. Böylelikle, *Blue*, sadece normatif perdenin düzeneğine müdahale etmekle kalmaz, aynı zamanda bu düzeneğin sınırlarının ötesinde –ses, his, deneyim, anlam, durum olarak- çokluğa açılan başka bir düzenek kurarak, mümkün olanın manzarasını değiştirir.

Bu odayı birçok sesin yankısıyla dolduruyorum

Burada zaman geçirmiş sesler

Çoktan kurumuş boyanın mavisinden kopmuş sesler

Güneş çıkıyor ve bu boş odaya doluyor

Benim odam diyorum buraya

Odam nice yazı karşıladı

Gülüştü ve gözyaşlarını kucakladı

Senin kahkahanla doldurabilir mi kendini

Her sözcük bir güneş ışını

Aydınlıkta parlayan

Bu, Benim Odamın Şarkısı.

Blue üzerine yazılanların ve söylenenlerin çoğunlukla vurgusu –çok da şaşırtıcı olmayan bir şekilde- görselliğindedir. Ses, filmdeki belirgin yerine rağmen ikinci planda kalır (Khalip 2010; Sobchack 2012). Sobchack, *Blue*’nun izleyiciler tarafından görselci (*visualist*) bir önyargı ile “boşluk”, “değişmeyen”, “boş”, “imajsız”, “görececek bir şey yok” gibi kelimelerle, “sessel çokluğu” yerine öncelikli olarak “görsel yokluğu”na vurgu yapılarak tanımlandığını öne sürer (2012, 26). Benzer şekilde, Khalip de pek çok eleştiride başlangıç noktasının, filmin imajdan vazgeçiş ve bunun epistemolojik, ontolojik ve etik belirlilikleri yerinden etmesi olduğunu yazar (2010, 79). Oysa, “sadece *Blue*’nun maviliğine iştirak etmeyiz, seslerine, duyulmamış küçük şeylerine de iştirak

ederiz” (Khalip 2010, 80). Dolayısıyla, *Blue*’da esas mesele, seslerle imajın ilişkiselliğidir. Eğer ki *Blue*, normatif perdenin ötesinde “yeni bir görme biçimi” öneriyorsa (Wollen 2004), bunu, eşzamanlı “yeni bir duyma biçimi” ile *birlikte* öneriyor diyebiliriz. Zira *Blue*’nun ses perdesi hem biçim hem içerik olarak, anlatının tali değil -monokrom kadar- kurucu bir öğesidir. Ancak, hatırlanması gereken hem monokrom perdenin hem de ses perdesinin birbirleri *sayesinde* işlediğidir.

“Blue’yu bir duyunun diğerine üstünlüğü şeklinde düşünmek cezbedici olsa da, Jarman’ın ses arkeolojisinde [archaeology of sound] meselenin, gözün kulak üzerindeki hegemonyası ya da tersi olmaktan çok, bu duylardan herhangi birinin çokluğuna ve kendine yeterliliğine bir güvensizlik olduğuna dikkat etmeliyiz.” (Khalip 2010, 88)

Dört farklı kişinin seslendirdiği metin, bu kişilerin sesleri ya da ambiyans sesleri perdede, beklenin aksine kaynağını bulmadığı; bunun yerine tek renkli statik mavi bir imaj ile karşılandığı için –bu biçimde bir *birliktelikte*- *Blue* bir “AIDS gösterisine” dönüşmez: “Filmin bize öğrettiği bir şey varsa, o da gözle ilgili olan *içindeki* sesle ilgili olanın gösterileşmemiş biçimde bir queer deneyim yaydığı tarzları yakından dinlememiz gerektiğidir” (Khalip 2010, 78). Bu biçimsel birlikteliğin dinleme önerisi, Khalip’in hatırlattığı gibi, 1990’ların ACT UP! sloganlarından biri olan “Bize bakmayı bırakın: bizi dinlemeye başlayın”ı akla getirir (2010, 80).

Peki *Blue*, nasıl bir dinlemeye olanak verir? AIDS’le yaşayan bireyin his ve deneyimleri, monokrom üzerine düşen, bedenden ayrılmış (*disembodied*) üst ses (*voice over*), ambiyans sesleri ve müzikten oluşan bir “akustik brikolaj” (Khalip 2010) ile seslenir. Bu biçimsel birliktelikte, birbirleriyle bağlantılı üç önemli mevzu olduğunu düşünüyorum: AIDS’le yaşayan bireyin bakış açısının, his ve deneyimlerinin işitsel olarak öncelikli kılınması, normatif perdenin sese ilişkin ikiliklerinin (içerisi/dışarısı, arka plan/ön plan, seyirci/nesne, vb.) parçalanması ve bütün bunlarla beraber, hiçbir şekilde yeni bir sabitlemenin sızmasına izin vermeyen “gösterileşmemiş” bir tanıklığın mümkünâtı.

Blue’nun metni, dört farklı anlatıcı tarafından bedensiz üst sesler biçiminde seslendirilir. Bedenle sabitlenmemiş üst ses

kullanımı filmsel anlatıda bir öncelik ve güç alanı oluşturur (Chion 1999). Çünkü her yeredir, sesi maddeleştirilmemiş ve lokalize olmamış bir yerden gelir; böylelikle her şeyi görebilirlik ve her şeyi bilebilirlik iması taşır (Chion 1999, 24-7). *Blue*, AIDS’le yaşayan bireyin his ve deneyimlerini anlatan metnin sesini kaynağıyla görsel olarak sabitlemediği için, bu sesin *söylediklerini* –bedenini değil- anlatıda öncelikli kılar. Üst sesin, farklı kişiler tarafından, değişmeceli olarak, farklı tonlamalar ve yüksekliklerle seslendirilmesi, yani anlatıcının sessel olarak da sabitlenmemesi bu önceliği pekiştirir. Böylelikle, *Blue*, “AIDS gösterisi”nin düzenlemelerinin içinde kulak verilmemiş hisler ve deneyimlere dair bir dinlemeyi mümkün kılar. *Burada zaman geçirmiş sesleri* dinlemeyi.

Böylesi bir dinlemeyi, sadece *söylenenler* değil, sözel olmayan sesler de olası hâle getirir. Sobchack’ın öne sürdüğü gibi, ses perdede gördüğümüz şeylere –*Blue*’da ise görmediğimiz şeylere- durum ve boyut algısı sağlar (2012, 30). *Blue* muazzam genişlikteki farklı farklı sesleriyle bizi sarar. Optik kanıtı ihtiyaç olmadan (Khalip 2010, 82), farklı durumlarla, hislerle sarmalanırız. Seslerin, monokrom perdede bulunduğu herhangi bir beden ya da kaynak olmadığı için, bu çok yönlü ve boyutlu sarmalanma hissi pekişir: Ses her yeredir. Bu anlamda, *Blue*’nun izleyiciyi sarıp sarmalayan “akustik brikolajı”, onu, seyrettiği ya da duyduğu nesnesinden ayıran normatif perdeyi parçalar (Khalip 2010, 81). İzleyici ve görsel nesne arası sınırlar silinir (Hallas 2009, 230). Sesler ve dolayısıyla, hisler ve durumlar, izleyicinin ikâmet ettiği dünyanın deneyimi olarak onu sarar (Khalip 2010, 82).

AIDS gösterisini reddeden bir şekilde, bu benim “sarmalanma” olarak adlandırdığım deneyimin, Hallas, Marks’ın “haptik görsellik” kavramıyla açıklanabileceğini öne sürer (2009, 231). Marks iki görsellik kipinden söz eder: Optik ve haptik. Ona göre, optik görsellik, gören özne ile dünya arasında bir ayrılığa dayanırken; haptik görsellik, gören özne ile dünya arasında –mesafe yerine- bir yakınlık ve temas önerir (Marks’tan aktaran, Hallas 2009, 231). *Blue*’nun ses perdesi –monokromla birlikte- optik görsellığe, yani temsilin önceliğine direnen bir şekilde (Hallas 2009, 232) AIDS’le yaşayan bireyin his ve deneyimiyle bir yakınlık ve temas –sarmalanma- ilişkisi kurar. Ve bu ilişki biçiminde tanıklığın dinamiklerini değiştirir. İzleyici, AIDS’le yaşayan bedenle, optik görsellik mesafesiyle bir ayrılık, kendisinden

farklılık üzerinden ilişkilendirmez; bunun yerine *burada zaman geçirmiş farklı seslerin* hisleri ve deneyimleriyle bir yakınlık ve temas, bir sarmalanma üzerinden ilişkilendirir. Böylelikle, izleyicinin *burada zaman geçirmiş farklı seslerle aynı odada* ikamet ettiğinin altı çizilir.

AIDS’le yaşayan beden yerine, hisler ve deneyimlerle kurulan böylesine bir ilişkilendirme tasarısı, biçimsel olarak sabitlenmeden sürekli kaçınarak aynı zamanda her bir bireyin deneyiminin tekilliğine ve farklı deneyimlere vurgu yapar. Monokromun teklifi ve sabitliği karşısında farklı anlatıcı sesleri kullanılması; anlatıların tonlamalarında ve ses yüksekliklerindeki değişiklikler; doğrusal bir anlatının yerine parçalı bir anlatının kullanılması ve böylelikle, zaman-mekân süreksizliğinin sağlanmasıyla, biçimsel olarak teklife, sürekliliğe, birliğe kategorizasyona direnir. Metnin içeriğine baktığımızda da benzer şekilde çokluğa açılan bir manzara ile karşılaşırız. *Blue* bazen bir ışık, bazen bir ayaz, bazen bir sıfat, bazen de bir isim olarak karşımıza çıkar ve “okunmaya”, sabitlemeye sürekli direnir. Pearl’in yeni queer sinema örnekleri için öne sürdüğü gibi, böylesine bir direniş, virüsle yaşama deneyiminin –normatif temsilinin aksine- sabitlenemezliğinin, parçalılığının, yarılmasının, uyumsuzluğunun ve açık uçluluğunun yansımasıdır (2004, 33). *Blue*, normatif perdenin önerdiği tek, bütün, tutarlı, sürekli, orada ve bizden uzakta güvenle baktığımız bir seyirliği değil; yakın ve temasa dayalı bir ilişkiyle süreksiz, parçalı, çoklu seslerini dinlediğimiz bir *odadır*.

Boşluğun astronotu olmak için, sana güven vererek hapseden rahat evini terk et.

Bu odanın şarkısı, ben ve öteki/izleyici ve nesnesi arasında çizilen alışlageldik “güvenli” sınırları silerek farkı sökebilecek bir karşılaşmanın mümkünatını kalbinde taşır. Şimdiye kadar kendimizden ayırmaya alışkın olduğumuzun çoklu his ve deneyimleriyle, ikamet ettiğimiz dünyanın deneyimi olarak sarmalandığımız “akustik bir dünyada oluş” (Khalip 2010) önerir. Bu öneri, önceden tayin edilmiş olandan başka –gösterileşmemiş- bir seyir konumunu işgal etmesiyle AIDS’le yaşayan bireye dair bakışımızda bir “yeniden-görüş” (*re-viewing*) (Silverman 2006) imkânı yaratır. Normatif perdenin görsel ve işitsel teamüllerini monokrom perdenin ve çoklu seslerin *birlikteliğinde* saran, parçalayan bu *mavi*

ayaz, görsel belleğimizin bir köşesinde depolanmış “AIDS gösterisi”nin güvenli ve mesafeli imajlarına –kabul gören standartları reddederek ve sırası geldiğinde ilerideki bakışımızı etkileyecek bir yeniden değerlendirme ile (Silverman 2006, 264)- bir kez daha bakmamamızı sağlar.

Blue, perdeyle ilişkilendirme ve ikamet ettiğimiz dünyayla perde vasıtasıyla temas etme biçimlerimize dair mümkün olanın manzarasını değiştiren sonsuz bir başkalık ihtimâlidir.

Blue, normatif perdenin *rahat evini saran mavi bir ayazdır*.

Hâlâ...

Ve hep...

Çünkü bir gölgenin geçişidir zamanımız,

Ve hayatlarımız, kıvılcımlar gibi,

Ekin saplarının arasından çıkıp gidecek.

Mezarının üzerine bir bezaren bırakıyorum, Mavi.

Notlar:

- 1 Metin boyunca *Blue*’dan yapılan bütün doğrudan alıntılarda Meltem Ahıska’nın çevirisi kullanılmıştır (bkz. Jarman, 1995). İngilizce orijinali:
In the pandemonium of image
I present you with the universal Blue
Blue an open door to soul
An infinite possibility
Becoming tangible.
- 2 “Normatif perde” kavramını, Ranciere’in öne sürdüğü ve onu takip ederek Silverman’ın geliştirdiği “hakim (dominant) kurmaca” ve Silverman’ın “kültürel perde” kavramsallaştırmalarının hattından ilerleyerek, ancak kapsamını bir parça daha genişleterek kullanıyorum. Ranciere bir toplumun ideolojik “gerçekliği” olarak uzlaşım (consensual), hakim kurmacayı tanımlar. Ona göre hakim kurmaca, toplumsal konsensüs imajının bir toplumun üyelerine sunulduğu ve özdeşim kurmalarının istendiği, ayrıcalıklı hâle getirilmiş temsil modudur. Bu temsil modu, belirli kimlik kategorilerine dair “kendini gerçekmiş gibi gösteren” bir “gerçeklik

etkisi” yaratır. Böylelikle, bu kategorilere dair belirli bir bakış, bilgi, tanımlama ve ilişkilendirme şekli telkin eder. Rancière’den hareketle, Silverman, “hakim kurmaca”nın, cinsel, ırksal, sınıfsal kategorilere dair normatif temsiller “bankasını” oluşturduğunu öne sürer. Bu anlamda “kültürel perde”, ona göre, kültür tarafından üretilen ve özelerin oluşturulmasında ve çeşitli kategoriler içinde farklılaştırılmasında vasıta olan bir imgeler repertuarıdır. Ancak, Silverman, “kültürel perde”nin sadece “hâkim kurmaca”dan ibaret olmadığını ve sadece normatif temsilleri değil, normatif olanın güçlü bir şekilde belirlediği görme şekillerinin ötesinde muhalif temsilleri de kapsadığının altını önemle çizer. Buradan hareketle, “normatif perde” kavramını öncelikli olarak, perdenin sadece normatif olanı kapsamadığına daha belirgin bir vurgu yapmak üzere, “normatif” olanı işaretleyerek zihnimize “normatif olmayan” başka ihtimalleri canlandırmak için kullanıyorum. Bunun yanında, “normatif perde” kavramsallaştırmasını, sadece bir toplumdaki “makul ve makbûllük” tanımlamalarını ve buna tabi düzenlemeleri sinemasal olarak ortaya koyan bir imaj repertuarını tarif etmek üzere kullanmıyorum. Buna ilaveten, bu kavramı, mecranın kendisini, “sinema” dediğimiz şeyi, ondan anladığımızı ve beklediğimizi tanımlayan ve kuran –zaman zaman kültürel ve tarihsel olanın ötesine de geçebilen- yerleşik yapıp etme şekillerini –biçimsel mümkünlük mühürlerini- işaret etmek için de büyük oranda kullanıyorum. (Hâkim kurmaca ve kültürel perde üzerine daha detaylı tartışmalar için bkz. Jacques Rancière, “Interview: The Image of Brotherhood”, *Edinburg Magazine* no.2, 1977; Jacques Rancière, “Politik Sanatın Paradoksları”, Özgürleşen Seyirci. İstanbul, Metis Yayınları, 2015; Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Londra, Routledge, 1992; Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.)

- 3 Yeni queer sinema ile ilgili detaylı tartışmalar için bkz. Aaron 2004; Benshoff & Griffin 2004; Hanson 1999. Yeni queer sinemanın son dönemde geçirdiği dönüşüm ve/veya ana akıma meyledişi ile ilgili detaylı analizler için bkz. Davis 2013; Juett & Jones 2010; Rich 2013; Richards 2016.
- 4 Jacques Rancière’in, “Katlanılmaz Görüntü” adlı makalesinde görüntülerin bakışımızı ve mümkün olanın manzarasını değiştirebilir olduğundan bahsetmesinden ilhamla. (bkz. Rancière 2015, 96).
- 5 İngilizce orijinali:
Look left
Look down
Look up
Look right

Blue flashes in my eyes.
- 6 Blue’nun perdesine ilham kaynağı olan, Jarman’ın 1974 yılında Tate’de gördüğü, Yves Klein’in iki yüze yakın mavi monokrom resminden biridir: IKB 79 (1959). Yves Klein’in monokromlarında kullandığı mavi renk, kendisinin bir kimyagerle birlikte çalışıp geliştirdiği ve 1957 yılında Uluslararası Klein Mavisini vererek patentini aldığı mavinin yeni bir tonudur. Klein, geleneksel ve modernist resmin ötesinde, temsilden yoksun resimler yaratmanın arayışında olmuş ve resim “gösterisi”ne karşı çıktığını ortaya koymuştur (Klein, aktaran Stich 1994, 68). Bu anlamda, Klein’in

monokromlarının, imajın ve temsilin sınırlarını tartışmaya açan bir biçimsellik ortaya koyduğu öne sürülebilir. Klein’in monokroma ilgisi onun boyut ötesi karakterinden kaynaklanır (Stich 1994, 66). Klein, alışlageldik bir resimde çizgilerin, kontürlerin, formların, figürlerin ve kompozisyonların sınırlamalar yarattığını düşünür (Klein, aktaran Stich 1994, 67). Monokromlarında bunların reddiyle, bir yokluk ya da eksiklik değil, rengin sunduğu boyutlar ötesi uzam ile kısıtlayıcı sınırların yerine sonsuz ihtimaller ortaya koyar (Ellis 2009, 238). Klein’in monokromlarının, Blue’nun monokrom perdesine, alışlageldik anlamda temsili, “gösteri”yi reddetmesi ve ses perdesiyle birlikte işleyişinin yarattığı boyutlar ötesi karakteri ile sonsuz ihtimallerin alanına açılması bakımından ilham verdiği öne sürülebilir.

- 7 İngilizce orijinali:
I fill this room with the echo of many voices
Who passed time here
Voices unlocked from the blue of the long dried paint
The sun comes and floods this empty room
I call it my room
My room has welcomed many summers
Embraced laughter and tears
Can it fill itself with your laughter
Each Word a sunbeam
Glancing in the light
This is the song of My Room.
- 8 Laura U. Marks, on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihçisi Alois Riegl’in haptik ve optik imajlar ayırımından yola çıkarak, sinema ve video imajları üzerinden bir haptik görsellik teorisi geliştirir. Marks’a göre, görüntüyü algılama şeklimizi genellikle belirleyen optik görsellikte, izleyici şeyleri belirli bir mesafeden görür ve bu şekilde onları algılar. Bu tip görsellikte, izleyici ve nesnesi arasındaki ideal ilişki, izleyicinin nesnesini tecrit ettiği ve bu kavradığı bir üstünlük ilişkisidir. Bu anlamda, optik görsellik, her şeyden önce, gören özne ile nesnesi arasında bir ayrıma dayanır. Buna karşılık, Marks, haptik görsellikte, izleyicinin nesnesinden tamamen ayrı olarak konumlandırılmadığını, nesnenin tecrit edilmemiş olduğunu ve izleyiciyle arasında bedenen bir ilişkinin teşvik edildiğini öne sürer. Haptik görsellikte, izleyici ile nesnesi arasındaki ideal ilişki, izleyicinin kendisini imaja bıraktığı bir karşılıklı ilişkisidir. İzleme ediminde gören özne ve nesnesi karşılıklı olarak birbirlerini kurar. Bu karşılıklı ilişki, optik görselliğin üstünlük ve ayırım vurgusunun tersine, izleyicinin nesnesi karşısında kendini açması, korunmasız kılması üzerine kuruludur. Ayrıca Marks, bu tarif ettiği görsellik biçiminin bizzatı erotik olduğunu da ileri sürer. Zira, izleyici ve izlenen arasındaki mesafeyi ve ayrımı sürdürmeye dayanan voyörizmden farklı olarak, erotizm bu mesafeyi kapatır ve izleyeni izlenen içine karıştırır. (Marks 2000, 162-187).
- 9 İngilizce orijinali:
To be astronaut of the void, leave the comfortable house that imprisons you with reassurance.
- 10 İngilizce orijinali:
For our time is the passing of a shadow
And our lives will run like
Sparks through the stubble.

I place a delphinium, Blue, upon your grave.

Kaynakça:

- Aaron, Michele (der.), (2004), *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh:Edinburgh University Press.
- Benshoff, Harry ve Griffin, Sean (der.), (2004), *Queer Cinema The Film Reader*. London: Routledge.
- Chion, Michel, (1999), *The Voice in Cinema*. Çev. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Davis, Nick, (2013), *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Ellis, Jim, (2009), *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Griffin, Gabriele, (2000), *Representation of HIV and AIDS: Visibility Blues*. Manchester: Manchester University Press.
- Hallas, Roger, (2010), *Reframing Bodies: AIDS, Bearing Witness, and the Queer Moving Image*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hanson, Ellis, (1999), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham & London: Duke University Press.
- Jarman, Derek, (1994), *There We Are John – a Portrait of Derek Jarman*. Röportaj John Cartwright. Looseyard Productions Film, The British Film Council. https://www.youtube.com/watch?v=xddcSuzCrv&ab_channel=GuyLandver, 20.09.2017.
- (1995), *Blue*. Çev. Meltem Ahıska, İstanbul: Nisan Yayınları.
- Juett, Joanne C. ve Jones, David, (2010), *Coming Out To The Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Khalip, Jacques, (2010), “‘The Archaeology of Sound’: Derek Jarman’s Blue and Queer Audiovisuality in the Time of AIDS”. *differences*, 21/2, 73-108.
- Lawrence, Tim, (1997), “AIDS, The Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman’s Blue”. *Social Text*, 52/53, 241-264.
- Marks, Laura U., (2000), *Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham & London: Duke University Press.
- O’Pray, Michael, (1996), *Derek Jarman: Dreams of England*. London: BFI.
- Pearl, Monica B., (2004), “AIDS and New Queer Cinema”, Michele Aaron (der.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques, (2015), “Politik Sanatın Paradoksları”, *Özgürleşen Seyirci*. Çev. E. Burak Şaman. İstanbul, Metis Yayınları.
- (2015), “Katlanılmaz Görüntü”, *Özgürleşen Seyirci*. Çev. E. Burak Şaman. İstanbul, Metis Yayınları.
- (1977), “Interview: The Image of Brotherhood”, Çev. Kari Hanet, *Edinburg Magazine* no.2, 1977.
- Rich, B. Ruby, (2013), *New Queer Cinema: The Director’s Cut*. Durham, NC & London: Duke University Press.
- Richards, Stuart, (2016), “A New Queer Cinema Renaissance”. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 1/2, 215-229.
- Richardson, Niall, (2008), *The Queer Cinema of Derek Jarman*. London: I.B.Tauris.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas, ([1990] 2010), *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Silverman, Kaja, (2006), *Görünür Dünyanın Eşiği*. Çev. Aylin Onacak. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- (1992), *Male Subjectivity at the Margins*. New York, Londra, Routledge.
- Sobchack, Vivian, (2012), “Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy, And Derek Jarman’s *Blue*”. *Cinema Journal of Philosophy and The Moving Image*, 3, 19-38.
- Stich, Sidra, (1994), *Yves Klein*. Stuttgart: Cantz Verlag.
- Watney, Simon, (1987), “The Spectacle of AIDS”. *October*, 43, 71-86.
- Wollen, Peter, (2004), “Blue”. *Paris/Manhattan: Writings on Art*. London: Verso

Yeni Queer Sineması Yeniden: Deneysellik, Revizyonizm, Historiyografi

Serdar KÜÇÜK

Özet

Bu çalışma *Looking for Langston*, *Edward II*, *The Hours and Times*, *The Watermelon Woman*, *Swoon* ve *Tongues Untied* gibi queer temalı klasiklerdeki zaman kavramını yeniden değerlendirmek üzere 1980'lerin sonu ve 1990'ların başındaki Yeni Queer Sineması'nı ziyaret ediyor. Çalışmada Yeni Queer Sineması'nın deneysellik, revizyonizm ve tarih yazımına duyduğu yoğun ilginin AIDS krizi ve diğer etmenlerden çok hâlâ queer film üretimini olumsuz yönde etkilemeye devam eden görünürlük meselesi olduğu iddia ediliyor. Metinsel analiz yöntemiyle incelenen filmlerin seçiminde üç ana kriter rol oynuyor: Birincisi, Ruby Rich'in "New Queer Cinema" başlıklı başucu metninde bahsi geçen filmler arasında tarihsellik ve görünürlük konusunu biraz daha yoğun biçimde yansıtmaları. İkincisi, benzerlik veya zıtlık bakımından bütünlük-devamlılık arz etmeleri (örneğin aynı dönemden *Poison* filmi yerine içerik olarak *Tongues Untied* filminden daha fazla farklılaşan *Swoon* filminin seçilmesi gibi). Son olarak, daha az tartışılan Siyahî queer filmlere ağırlık verilmesi.

Anahtar Kelimeler: queer, sinema, deneysellik, revizyonizm, historiyografi

Abstract

This study revisits the New Queer Cinema of the late 1980s and early 1990s to reevaluate the notion of time in selected queer film classics such as *Looking for Langston*, *Edward II*, *The Hours and Times*, *The Watermelon Woman*, *Swoon* and *Tongues Untied*. It is asserted that more than the AIDS crisis and other factors, New Queer Cinema's penchant for experimentalism, revisionism and historiography stems from the problem of visibility, which still continues to beset queer film production. The selection of films, which are interpreted with textual analysis, is based upon three criteria: first, they reflect the concern for historicity and visibility a bit more intensely than the other examples mentioned in Ruby Rich's seminal text, "New Queer Cinema." Second, their discussions constitute a unity and continuity in terms of similarities or differences (as is the case with choosing *Swoon* instead of *Poison* from the same period because the former's content makes a greater contrast with *Tongues Untied*). And finally, most of the discussions are reserved for less-discussed Black queer films.

Keywords: queer, cinema, experimentalism, revisionism, historiography

Queer sinemasını¹ kanonize etmek veya birtakım teorik çıkarımlarda bulunmak endüstriyel sinemayla olan ilişkisini gözden geçirmeyi gerektirir. Her sene dünyanın dört bir yanındaki festivallerde boy gösteren onlarca bağımsız yapımla hızla büyüyen bu sinemayı yaratan güç aslında sığ temsillerle cinsel çeşitliliği yok sayan, biçim ve içerikte farklılaşmaya kapalı ana akım sinemanın ta kendisidir. Özellikle doksanlarda queer sineması yasak bir bölgenin işgalidir; kendine beyaz perdede asıl halleriyle yer bulamayan bireylerin “ben buradayım, hep vardım ve daima var olacağım” haykırışıdır.

Tarihsel sürece kısaca değinecek olursak, endüstriyel sinemanın merkezi Birleşik Devletler’de yasal ve ahlâkî kısıtlamalar yüzünden eşcinsel varoluş uzun bir süre, en azından Hollywood Film Sözleşmesi’nin² feshedildiği 1968’e kadar (Benshoff & Griffin 2004: 9), beyaz perdede yer alamadı. Michele Aaron’un belirttiği gibi “gerek Hollywood Film Sözleşmesi’nden gerekse popüler anlatıların normatif güvenilirliğinden mütevellit ekranlarda eşcinsellik sıklıkla gizlilik ve ayıplama arasında bir alacakaranlıkta yaşayageldi” (Aaron 2004[a]: 188). Sonuç olarak ana akım sinemada LGBTİ temsili “nonoş, mutsuz genç adam, gey psikopat, baştan çıkaran androjen tip, tuhaf kadın ya da lezbiyen vampir” gibi stereotiplerle sınırlı kaldı (Smelik 1998: 136). Queer sineması ise bağımsız sanatçıların üretimleri ile ancak yeraltında faaliyet gösterebiliyordu (Dyer 2003: 109–168). Altmışlarda cinsel devrim, insan hakları hareketleri, Stonewall direnişi ve seksenlerde AIDS krizi queer sinemasını şekillendiren gelişmelerdi (Waugh 2000). Sonrasında gelişen teknolojiyle film üretiminin ucuzlaması, dünya çapında bağımsız film festivallerinin yaygınlaşması, LGBTİ aktivizmi ve bazı stüdyoların bu alandan kâr edilebileceğini keşfetmesiyle doksanların başında, bugün Yeni Queer Sineması olarak adlandırılan dönemde (Rich 2004 [1992]), queer sinemasında çarpıcı bir sıçrama yaşandı. Günümüzde queer temalı film üretimindeki artışa ve bazı filmlerin dünya çapında başarı yakalamasına rağmen LGBTİ temsili oldukça düşük ve queer temalı filmlerin üreticileri sinema endüstrisi içerisindeki dezavantajlı konumlarını sürdürüyor. GLAAD tarafından 2017 yılında yayımlanan bir rapora göre bir önceki sene en çok ilgi gören 125 film içerisinde LGBT karakterlerin temsili sadece yüzde 18,4 ve bu görünürlük çoğunlukla bir dakikadan az süren yan rollerden ibaret (Townsend 2017:

çevrimiçi). Türkiye’de ise durum daha vahim. Engellemeler yüzünden hâlâ Türkiyeli bir queer sinemasından bahsetmek pek mümkün değil. Örneğin Ali Kemal Güven’in 2008 yapımı *Kraliçe Fabrika’da* adlı filmi iki dakikayı geçmeyen sevişme sahnelerinden ötürü yapımcı ve dağıtıcı bulamadığı gibi Kültür Bakanlığı’nın sansürüne takıldı (Gezici 2009: çevrimiçi).

Dolayısıyla queer temalı film tartışmalarında anahtar kelime her zaman “görünürlük”tür. Belirleyici unsur, kışkırtıcı ve iflah olmaz bir görünür olma talebiyken, sinema queer bireylerin kimliklerini, arzularını, deneyimlerini ve öfkelerini ifade ettikleri bir araç haline gelir, kendi hayatlarını ve tarihi diledikleri gibi şekillendirdikleri fantastik bir mecraya dönüşür. Rich’in “Homo Pomo” (*homosexual-postmodern*) olarak tanımladığı (2004 [1992]: 16) Yeni Queer Sineması’ndaki filmlerin önemli bir bölümü görünürlük meselesiyle yetinmez, biçim ve içerik olarak denyseldir, tıpkı kendilerine esin kaynağı olan Kenneth Anger, Jean Genet, Paul Morrissey ve Andy Warhol gibi queer yönetmenlerin yapıtları gibi birer karşı sinema ürünüdür. Sıra dışı anlatı teknikleri, cinsel taşkınlık, mekruh, kamp estetiği (heteronormativitenin dışına çıkan tarzlar, davranışlar, kıyafetler, söylemler, şakalar vs.), anti-gerçekçilik, türler-arasılık, parodi, pastiş, doğrusal olmayan olay örgüleri ve tarihsel revizyonizm sık başvurulan stratejiler arasında sayılabilir. Bu stratejiler film teorisyeni Stephen Heath’in 1976 tarihli ünlü yazısında kuramsallaştırdığı “anlatı uzamı” (*narrative space*) kavramından kopmalar olarak da düşünülebilir. Yani burada idealizm, serbest piyasa ekonomisi ve (her ne kadar Heath bu konulara değinmese de) cinsiyetçilik, ırkçılık ve heteronormativite gölgesinde şekillenen ticari film üretimindeki geleneksel biçimden kopma, ya da zamanında Baudry (1986 [1970]) ve Lyotard’ın (1986 [1973]) anlattığı gibi izleyiciyi hipnotize eden, aptallaştıran, zihnini sömürgeleştiren klasik yer-zaman bütünlüğünün dışına çıkma söz konusudur. Birkaç örnek vermek gerekirse, *Edward II* filminde bir görünüp bir kaybolan alakasız objeler ve performanslar, *Swoon*, *The Living End*, *Poison* gibi filmlerdeki gerçekçi olmayan oyunculuk, hikaye anlatımında düzensizlik ve avant-garde filmlere öykünen daha pek çok anti-illüzyonist kullanım. Asıl önemli nokta ise belki tüm diğer karşı sinemalardan daha yoğun biçimde anlatıda olaydan ziyade “resme” yer verilmesidir.

Doksanların başında oldukça revaçta olan bu postmodern eğilimlerin çoğu günümüze doğru kaybolmuş olsa da hâlâ yeni üretilen filmlerde izlerine rastlamak mümkün. Dahası bu eğilimlerin bazıları seksenlerin sonunda ve doksanların başında üretilen queer temalı pek çok filmin ortak noktasına, onların zaman kavramına olan takıntısına işaret ediyor. Queer filmler ve zaman kavramı arasındaki simbiyotik ilişkiyi birbirinden bağımsız iki kategoride inceleyebiliriz. Bunlardan birincisi anlatı zamanı (ya da olay-zaman örgüsü, *diegesis*) diğeri ise tarihselliktir. Birinci kategoriye örnek vermek gerekirse queer filmlerde yaygın olarak kullanılan bir stratejiye, doğrusal anlatıdan sapmalara değinebiliriz. Mesela, *Benim Güzel Idahom* ([*My Own Private Idaho*] ABD, 1991) filminde sevişme sahnelerinin canlı performans yerine *tableaux vivants* olarak betimlenmesi; karakterler film şeridinin akışına direnmek istercesine kameraya hareketsiz pozlar veriyor. Aynı kullanım *Looking for Langston* filminde bir grup gey Afro-Amerikalı erkeğin dans ettiği sahnede de mevcut. Benzer şekilde *Tongues Untied* (ABD, 1989) filminde Afro-Amerikalı erkeklerin sosyalleşirken, eğlenirken ya da sevişirken kaydedilmiş sıradan görüntüleri zamanı askıya alır gibi ağır çekimde yavaş bir kalp atışı efekti eşliğinde resmediliyor. Britanyalı kült yönetmen Derek Jarman ise Shakespeare'in aşk sonelerinin, psikedelik seslerin ve yer yer sessizliğin eşlik ettiği, baştan sona rûhânî ağır çekim kayıtlardan oluşan *Angelic Conversation* (Birleşik Krallık, 1985) filminde bu kullanımın sınırlarını zorluyor. Yakın dönem queer sinemasında ise daha ziyade çok katmanlı anlatılara rastlanıyor. Örneğin, en iyi film Oscar'ını kazanarak görülmemiş bir başarıya imza atan *Moonlight* (ABD, 2016) filminde Chiron'un yaşamını üç farklı segmentte izliyoruz. İran asıllı Amerikalı biseksüel Şirin'in yaşamını anlatan *Appropriate Behavior* (ABD, 2014) ve bir Hispanik-Amerikalı gencin hikâyesini anlatan *Elliot Loves* (ABD, 2011) gibi filmlerde ise zaman sıçrayışları kullanılıyor. Bu ve buna benzer stratejilerin ardında queer arzuya ve deneyimine görünürlük kazandırma isteği olduğunu vurgulamak gerek. Şu ana kadar verilen örneklerde ve birazdan bahsi geçecek filmlerde sanki yönetmen kendisinden veya bir topluluktan gasp edilmiş zamanın, hayatların ve tarihin hesabını soruyor.

İkinci kategori, tarihsellik konusu, belki birincisine göre daha baskın ve hâlâ güncelliğini koruyan bir konu. Heteroseksist ana akım medyada asla dillendirilmeyen, tarihten silinen, gölgede bırakılan yaşamlar, hikâyeler ve

olaylar queer sineması için vazgeçilmez bir kaynak. Yeni Queer Sineması'nın klasiklerinden *Looking for Langston*, birçok queer filmin tarihsel hafızaya olan tutku dolu bağlılığına iyi bir örnek teşkil etmekte. Her ne kadar gey Afro-Amerikalı şair Langston Hughes anısına yapılmış olsa da film, 1920'lerin Harlem'inde sanatsal ve kültürel zenginlikle yeşeren parlıtlı bir dönemin, Harlem Rönesansı'nın, gey şairlerine, yazarlarına ve sanatçılara atıfta bulunuyor. Bu dönemde aktif olan James Baldwin, Countee Cullen, Bruce Nugent, Alain LeRoy Locke ve Wallace Thurman gibi sanatçıların eserleri ve fotoğrafları film boyunca gösteriliyor. Sanatçıların şiirlerini ve yazılarını kurgusal bir alt metinle, jazz ritimleriyle, soyut fantezi sekanslarla ve arşiv görüntüleriyle harmanlayan film nihayetinde gey Afro-Amerikalı kültürel mirasın kutlanmasına dönüşmekte.

Roger Hallas, *Looking for Langston*'ın biçim ve içerikle olduğu kadar başlıkla da merkeze koyduğu "bakma" (*looking*) eyleminin hem çağdaş Siyahî bir sanatçının farklı bir zamana ve yere ait tarihî öncülerle bağ kurma arayışı (İngilizce'de "looking for" aramak anlamına geliyor), hem de diğer Siyahî erkeklere yöneltilen erotik bir bakış olduğunu söylüyor (Hellas 2013: 574). Gerçekten de bakma eylemi filmde o kadar merkezî bir öneme sahip ki pek çok sahnede mizansenî şekillendirmekle kalmıyor filme esin kaynağı olan metinlerin uyarlamalarında da bir takım dönüşümlere sebep oluyor. Bu sahnelerin en ilginç olanlarından biri de Afro-Amerikalı bir erkeğin vücudunun başka bir Afro-Amerikalı erkeğin nazarında fetişleştirildiği fantezi sekansı. Söz konusu fantezinin hemen öncesinde 1920'lerdeki içki yasağı boyunca yasa dışı olarak faaliyet gösteren gece kulüplerinden (*speakeasies*) birinin canlandırmasını görüyoruz. Ancak canlandırmada dikkat çeken nokta tarihte bilinenin aksine müşterilerin orta/üst sınıf Beyazlardan değil gey Siyahılardan oluşuyor olması. Filmin ana karakteri Langston ile "Beauty" lakaplı başka bir karakter bakışlarıyla birbirini kesiyor. Derken Beauty'nin kıskanç Beyaz sevgilisi elindeki şarap şişesini öfkeyle masaya vuruyor ve kesişme sona eriyor. İlerleyen sahnelerde Langston geniş bir arazide Beauty ile buluşmayı hayal ediyor. Bir önceki sahnede giydiği burjuva kıyafet hala üzerinde, Beauty ise çıplak ve kamera yakın planda Beauty'nin vücudu üzerinde geziniyor. Bu arada arka planda Harlem Rönesansı'nın açık kimlikli gey sanatçılarından Richard Bruce Nugent'in "Smoke, Lilies and Jade" (1926) adlı şiirinden bir pasaj dinliyoruz. Nugent'a

ait orijinal metinde Alex isimli bir adam, önce güçlü bacaklara ve Grek burnuna sahip Beyaz bir adamı, sonra da Melva isminde çekici bir Afro-Amerikalı kadını hayal ediyor. Filmde ise Beauty'nin beyazlığı siliniyor ve bir Siyah olarak temsil ediliyor, kadın karakter ise anlatıdan tamamen çıkarılıyor. Derinden akan bir kimlik politikasının sonucu olarak *shot/ reverse shot*³ sırasında heteroseksüel ve beyaz öğelerin fanteziden çıkarıldığını görüyoruz. Film, Laura Mulvey'nin "eril bakış" olarak tanımladığı kavramı⁴ (1986 [1975]) stratejik olarak kullanırcasına izleyiciyi sadece ve sadece Siyah eşcinsel arzuya özdeşleşmeye zorluyor.

Yeni Queer Sineması'nın zamana ve kolektif bir geçmişe duyduğu yoğun ilginin başka bir tezahürü ise revizyonizm (tarihi yeniden yorumlayıp yazmak) ve queer arkeolojisi (diğer bir deyişle gömülü olanı bulup çıkarmak). Jarman'ın *Edward II* (1991) adaptasyonunda yaptığı gibi, birçok queer yönetmen filmlerinde yüzyıllar boyu queer kimlikleri görmezden gelmiş bir tarihi ve edebiyatı yeniden yazmayı hedefler. Tarihte İkinci Edward ve Gaveston arasındaki eşcinsel ilişki hasıraltı edilen bir konu iken Jarman bu gerçekliği ya da en azından güçlü ihtimali kendine has üslubuyla ortaya koyar. Jarman'ın filmine kaynak olan, Rönesans oyun yazarı Christopher Marlowe'a ait 1594 tarihli orijinal metinde Gaveston karakteri oyunun başında aldığı bir davet üzerine yeni krala şükranlarını sunar. Bunu takiben üç adam sahneye çıkar ve Gaveston'ın sorması üzerine kendilerini seyis, yolcu ve asker olarak takdim ederler (Marlowe 1594: çevrimiçi). Jarman'ın filminde ise Gaveston aynı konuşmayı yaparken bir çift kişilik yatağın kenarında duruyor ve hemen yanı başında açıkça gece kolisi olduğu belli olan bir adam üzerine giyiniyor, diğer iki kişi ise arkadaki yatakta iş çeviriyor, bu esnada Gaveston yanındakilere dönüp kim olduklarını soruyor (!). Jarman'ın diğer filmlerinde olduğu gibi *Edward II* filminde de absürtlük, anakronizm, minimalizm ve homoerotik performanslar yer almakta. Bu arada kralın aşkından rahatsız olup Gaveston'ı öldürenler Thatcher'ın İngiltere'sinden bürokratlar, bakanlar ve kolluk kuvvetleri olarak resmedilirken kralın intikamını anlatan bölümler Stonewall ayaklanmalarına gönderme yapıyor.

Britanyalı queer sinemasından başka bir revizyonist klasik, *The Hours and Times* (1991), konusunu 1963 yılındaki Barcelona seyahati sırasında John Lennon ve The Beatles

menajeri Brian Epstein arasında yaşandığı rivayet edilen bir yakınlaşmadan alıyor. Tıpkı İkinci Edward ve Piers Gaveston arasındaki ilişki gibi Epstein'in eşcinselliği ve söz konusu yakınlaşma da fısıldanan ama asla konuşulmayan bir mevzudur; resmi tarihin satırları arasında sıkışıp kalmış bir anekdottan ibarettir. *Looking for Langston* gibi grenli siyah-beyaz dönem filmi tarzında çekilmiş olan film tarihte gömülü kalmış o queer anları bulup gün yüzüne çıkarmak ve görselleştirmek niyetiyle zamanda geriye giderek o yolculuk esnasında ikili arasında yaşanmış olabilecek şeyleri hayal ediyor.

Peki ya hikayeleri asla anlatılmayan insanlarla ilgili bir anekdot ya da en azından başlangıç için ufak bir rivayet bile mevcut değilse? Cheryl Dunye'nin bu soruna basit bir çözümü var: "Bazen kendi tarihinizi yaratmak zorundasınız" (*The Watermelon Woman*). Dunye'nin yazıp yönettiği ve başrolünde oynadığı çakma belgesel *The Watermelon Woman*, kendini Siyah ve lezbiyen bir film yönetmeni olarak tanıtan Cheryl'in yaşamından bir kesit sunuyor. Video mağazasında çalışan ve aynı zamanda amatör bir yönetmen olan Cheryl, filminin başında kameraya hitap ederek yaptığı konuşmada bir film koleksiyoncusu olarak kendisini şok eden ve üzen bir detay keşfettiğini anlatır. Söylediğine göre 1930'ların ve 40'ların Hollywood filmlerinde oynayan bazı Siyahî aktrislerin isimlerine kadro listesinde bile yer verilmemektedir. Bir belgesel çekmeye karar vermesi ise izlediği filmlerden birinde ismi "Karpuz Kadın" olarak geçen çok güzel bir *mammy* ("Arap bacı") karakterine rastlamasıyla olur. Martha Page isimli bir Beyaz kadın yönetmen tarafından çekilmiş olan filmdeki bu gizemli karakter Cheryl'de büyük bir merak uyandırmakla kalmaz aynı zamanda ona ilham kaynağı olur. Bu kadının gerçek kimliğini bulup onunla ilgili bir belgesel film çekecek, böylelikle ilk Siyahî lezbiyen kadın yönetmen unvanının sahibi olacaktır. Arşiv araştırmaları, koleksiyoncularla ve tanıdıklarla yapılan görüşmeler sonunda Cheryl aktrisin gerçek kimliğine ulaşır. Görünen odur ki Karpuz Kadın, ya da gerçek ismiyle Fae Richards, "ailedendir," diğer bir deyişle Siyahî bir lezbiyendir, dahası yönetmen Martha Page ile bir ilişki yaşamıştır. Filmin asıl sürprizi ise son notlarda açıklanır: Karpuz Kadın karakteri, Martha Page, arşiv fotoğrafları ve film kesitleri de dâhil her şey tamamıyla kurgudur.

Dünya revizyonist projesinde pek çok çetrefilli konuya ustaca ve kendine özgü üslubuyla el atmış. Örneğin, Hollywood'da ve Türkiye'de çoğunlukla aşağılayıcı bir karikatür olarak resmedilen Arap Bacı figürünü ele alıp yeniden yorumluyor. Araştırmacı Sheri Parks, Arap Bacı ile özdeşleştirilen bandanın aslında bir hizmetkarlık sembolü olmadığını, Afrikalı köle kadınlar tarafından statü ve bazen de direniş sembolü olarak kullanıldığından bahseder (Parks 2013: 79). Cheryl de filmde bandanayı gururla taşıyor. *Watermelon Woman* ise Siyah kimliğine sahip çıkan güçlü bir kadın karakter olarak betimleniyor.

Filmin başka bir anlatı katmanında izlediğimiz Cheryl ve Beyaz burjuva sevgilisi Diana arasındaki romantik ilişki ise bu tür beraberliklerde Siyahların nasıl risk altında olabildiğini gösteriyor. Film Diana'nın, Cheryl'in arkadaşı Tamara'nın deyimiyle bir "çikolata sever" olabileceğine, yani Diana'nın Cheryl'e olan ilgisinin siyah bedenlere duyduğu fetişistlik bir arzudan ibaret olabileceğine dair ipuçları sunuyor (Edward Said'in *Orientalism*'de bahsettiği, Avrupalı emperyalistlerin doğulu kadınları egzotik bir cinselliğin simgesi olarak görmeleri gibi (Said 1978: 190), daha da önemlisi Birleşik Devletler'de köleliğin karanlık tarihi boyunca yaşanan cinsel sömürde olduğu gibi). Her şeye rağmen filmde en dikkat çeken an herhalde zamanında *Philadelphia City Paper*'dan Jeannine DeLombard'ın "selüoit üzerine kaydedilmiş en ateşli lez seks sahnesi" (1996: çevrimiçi) sözleriyle tarif ettiği sahne olsa gerek. Bu sahnede bir dizi yakın plan hareketli çekim boyunca zıt renklerde iki bedenin tutkuyla birbirine kaynayışını izliyoruz. Bu arada arka planda Leslie Winer'in "Skin" ("ten") isimli parçası duyuluyor: "Geldiğin yerden korkmuyorum / Olduğun yerden korkmuyorum / Ulaşmakta olduğun şeyden korkmuyorum / Teninden korkmuyorum" (*The Watermelon Woman*). Filmin ilerleyen sahnelerinde Cheryl izleyicilere hitap ederek yaptığı konuşmada Diana ile yaşadığı deneyimden hoşlandığını söylüyor ancak "kalça sallayan lezbiyen olayı pek bana göre olmasa bile" demekten de geri durmuyor. Diğer anlatı katmanında Martha Page ve *Watermelon Woman* arasındaki güçlü-Beyaz-yönetmen ile zayıf-Siyah-oyuncu hiyerarşisi bu anlatı katmanında tersine çevriliyor. Böylece Fae'nin güçlüklerle dolu monokrom yaşam öyküsü yerini Cheryl'in başarısına ve geleceğe olan inancına bırakıyor.

İç içe sunulan üç farklı anlatı zamanında farklı jenerasyonlardan iki Siyahî lezbiyen kadının karmaşık deneyimlerini aktaran *Watermelon Woman*, orjinal anlatı biçimi, eğlenceli mizah anlayışı, hem Siyah hem de Beyaz toplumlardaki önyargılara karşı olan yapıbozucu yaklaşımı, zamanında bazı siyasetçiler tarafından hedef gösterilmesine sebep olan (DeLombard 1996: çevrimiçi) ırklar arası lezbiyen erotizmi ve hayranlık uyandıran çakma arşiviyle asla eskimeyen bir eser.

Eğer queer sinemaya özgü belgeselciliğe yenilik getiren filmlerden biri *Watermelon Woman* ise bir diğeri de kuşkusuz Marlon Riggs'in pek çok festivalden sayısız ödülle dönen *Tongues Untied* (ABD, 1989) filmidir. *Tongues Untied* bağımsız yönetmenlerin yapıtlarına yer verilen bir televizyon programında ilk kez gösterildiğinde bazı siyasetçiler böyle bir filmin tekrar yayınlanması durumunda devlet televizyonuna (PBS) ayrılan bütçenin kesilebileceğini duyurdu (Bullert 1997: 93). Bazı organizasyonlar da benzer şekilde devlet televizyonunu "müstehcen" ve "gey yaşam tarzını teşvik eder nitelikte" programlar sunmakla suçladı (ibid.).

Riggs, Türkçe'de "çözülen diller" anlamına gelen *Tongues Untied* isimli filmiyle Afro-Amerikalı geyleri esir alan yıkıcı sessizliğe son vermek istiyor; sözü onlara vererek bir yandan yaşam deneyimlerini anlatmalarını istiyor diğer yandan da kimlikleriyle gurur duymaya çağırıyor. Arşiv görüntüleriyle röportajları, şiirlerle yaşam öykülerini buluşturan, rap ve R&B ritimleriyle dolu film, Siyahî geylerin günlük hayatlarında karşılaştıkları baskının değişik yüzlerine dikkat çekiyor: Irkçılık, polis şiddeti, hetero Siyahların düşmanca tutumu, gey Afro-Amerikalıların Beyaz gey kültürü içerisindeki görünmezliği, Siyah bedenlerin aşağılayıcı pornografik temsilleri ve en nihayetinde gey Afro-Amerikalıları derinden zehirleyen içselleştirilmiş homofobi.

Sheila Petty, *Tongues Untied* filminde "gerek şiir ve bellek arasındaki gerekse yazarlık ve doğaçlama arasındaki belirsiz sınırların, müphem ancak bir o kadar da cüretkâr bir takım anlatı uzamları yarattığını" belirtiyor (2014: 425). *Tongues Untied* tipik bir "konuşan kafalar" tarzı belgesel örneği değil. Örneğin, Afro-Amerikalı gey şair Essex Hemphill'in görüldüğü sahnede Hemphill konuşmak yerine sadece kameraya bakıyor, arka planda ise Riggs ve Hemphill'i kafiyeli beyitlerden oluşan bir şiiri birlikte okurken duyuyoruz. Her

beyitin ilk satırı Hemphill tarafından okunuyor, Riggs ise fısıldayan bir ses tonuyla beyitleri tamamlıyor. Böylelikle şiir Hemphill ve Riggs arasında bir atışmaya dönüşüyor: “Sessizlik benim zırhım / *Sessizlik ezer*. Sessizlik benim pelerinim / *Sessizlik boğar*. Sessizlik benim kılıcım. / İki yanı da keser (*Tongues Untied*). Bu arada bu iç hesaplaşma sürerken araya bir takım görüntüler girmekte: Siyahî eşcinsellere hakaret eden ya da dinî söylemlerle kınayan Siyahî insanların ağızlarının yakın plan görüntüleri, Eddie Murphy’nin “ibnelerle” dalga geçtiği bir stand-up gösterisi, bir grup Siyahî dansçının eşcinsellerle alay ederken görüldüğü Spike Lee’nin *School Daze* (1988) filminden bir sahne ve dayak yiyen bir eşcinselin görüntüsü. Derken Hemphill sessizliğini bozuyor ve bir kalp atışı efekti eşliğinde kızgın bir ses tonuyla Siyahî lezbiyen şair Audre Lorde’un *Sister Outsider* (1993 [1984]: 153) kitabından bir pasaj seslendiriyor:

İçimdeki öfkeyi biliyorum, tıpkı kalbimin atışını, tükürüğümün tadını bildiğim gibi. Öfkelenmek acı duymaktan daha kolay. Öfkelenmek yaptığım en iyi şey. Öfkelenmek umut etmekten daha kolay. Kendimle beraber sizi de çarmıha germek, sırf birbirimizi arzuladığımız için sizden daha kötü olduğumuzu kabul ederek beyazlığın o tehditkâr evreniyle karşı karşıya kalmaktan daha kolay. (*Tongues Untied*).

Eleştirmen Mark Reid, söz konusu sahnedeki iç diyalogda birbiriyle atışan iki sesi köle anlatılarındaki çift sesliliğe benzetiyor (1997: 85). Reid birinci sesi nefreti içselleştirerek gizli ve suskun kalmayı tercih eden sömürgeleştirilmiş özneye, fısıldayan diğer sesi ise bilinçaltıyla ya da Lacan’ın deyimiyle “Öteki’nin sesi” ile yani özneyi toplumdan kabul görmeye çağırın bilinçaltı arzusuyla özdeşleştiriyor (Lacan 1998 [1973]: 131). Bu yorum haliyle Afro-Amerikalı düşünür W.E.B. Du Bois’un “çift bilinçlilik” kavramını, “bir kara bedenin içinde birbiriyle didişen iki ideali” hatırlatıyor: “Amerikalı Zenci’nin tek isteği hem bir Zenci hem de bir Amerikalı olmaktır; hem soydaşları tarafından yüzüne tükürülmesin, hem de Fırsatlar Dünyası’nın kapıları yüzüne kapanmasın ister” (Du Bois 1903: çevrimiçi). Bu çerçeveden baksaydık Riggs’in yaptığı tek şey birbiriyle çatışan kimliklere bir üçüncüsünü eklemek olurdu: “Zenci,” “Amerikalı” ve nihayet “gey.” Böylelikle filmdeki öznenin konuşma sebebi hem toplum tarafından

kabul görmek hem de Fırsatlar Dünyası’nın kapılarını açık tutma isteği olarak yorumlanabilirdi. Ancak farklı bir bakış açısıyla filmdeki kişinin kabul görmek için değil, kabul etme ayrıcalığına sahip otoriteyi alaşağı etmek için konuştuğu söylenebilir. Aslında Riggs’in hiç de kabul görmek gibi bir derdi yok. Filmdeki karakterler pervâsız ve asi bir duruş sergiliyor. *Looking for Langston* filmindeki burjuva makyaj ve duygusal dinginlik bu filmde bulunmuyor. *Tongues Untied* bir kabul arayışından ziyade tutkulu bir başkaldırının dışavurumu gibi.

Riggs film boyunca benzer deneyimleri paylaşan kolektif bir bilinç uyandırmaya çalışıyor. Röportaj verenlerin isimleri verilmediği gibi konuşmalar sıklıkla diğer katılımcıların konuşmalarıyla bölünüyor, böylelikle polifonik bir söylem ortaya çıkmakta. Filmin başında ve sonunda gey Afro-Amerikalı yazar John Beam’in 1986 tarihli yazısına gönderme yaparak hızlı ve ritmik bir şekilde tekrarlanan *kardeş-kardeşe* sözleri de bu söyleme işaret ediyor. Bu doğrultuda fısıldayan ikinci sesi bir alter-ego değil de bir kardeşin yüreklendirici teşviki olarak düşünmek daha doğru olur. Riggs, tıpkı çağdaşı Samuel Delany’nin yaptığı gibi yoldaşlarına Afro-Amerikalı geylerin yüzlerce yıl hayatta kaldığını ve süregelen nefret ve asimilasyona rağmen gelecekte de var olacaklarını hatırlatıyor. Daha da önemlisi hislerin an açık şekilde ifade edildiği, dillerin çözüldüğü yerin burada, filmdeki bu anlatı uzamında olması.

Ancak sona doğru Essex Hemphill’in arka planda bir rap sanatçısının *artık-sevişirken-düşünüyoruz* tekrarları eşliğinde yavaş ve dramatik bir ritimde “Artık düşünüyoruz” isimli şiirini okumasıyla film karamsar bir hale bürünüyor: “Artık düşünüyoruz / sevişirken / bu döl bizi öldürebilir diye. / Kondomda bir iğne deliği. / Ölümcül bir sıvıntı. / Bırakıyoruz öpüşmeyi / uzun kara yabancılar / bıyıkları emmeyi / koymayı dudakları / dilleri / her yere. [...]” (*Tongues Untied*). Filmin çekildiği yıl AIDS krizinin en yıkıcı olduğu ve henüz etkin bir tedavi yönteminin olmadığı dönem. Şiiri takiben Riggs kameraya “kanındaki saatli bomba”dan bahsediyor ve arka planda tık-tak sesleri eşliğinde Riggs’in arkadaşlarına ait ölüm ilanlarının görüntülerini izliyoruz. Resimlerin geçişi giderek hızlanıyor ve son olarak görüntü Riggs’in kendi fotoğrafı üzerinde donuyor, beraberinde saatin sesi de kesiliyor.

Her şeye rağmen Riggs kendi yaşam deneyimini Afro-Amerikalı özgürlük hareketinin bir parçası olarak görmekte teselli buluyor. Harriet Tubman, Frederick Douglas ve Martin Luther King gibi aktivistlerin siyah-beyaz arşiv görüntüleri ağır çekimde gösterilirken arka planda özgürlük hareketinin marşlarından "Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Round" ("Kimse Beni Durduramayacak") şarkısının değiştirilmiş bir versiyonu duyuluyor: "Homofobi beni durduramayacak / Yürümeye devam edeceğim, konuşmaya devam edeceğim / Özgürlüğün diyarına ilerleyerek." (Ibid.). Kolaj Afro-Amerikalı eşcinsellerin yakın zamanda çekilmiş renkli onur yürüyüşü görüntüleriyle tamamlanıyor. Göstericilerin taşıdığı pankartta "Siyah Erkeklerin Siyah Erkekleri Sevmesi Devrimdir" yazdığını görüyoruz ve aynı mesaj filmin son notlarında kelime kelime ekrana yansıtılıyor. Ne yazık ki biyografik bir detay yüzünden, Riggs'in Jack Vincent adında Beyaz bir erkekle yaşadığı uzun süreli beraberlik nedeniyle bu devrimci çağrı samimiyetini yitirmekte. Kaçınılmaz olarak zamanında Isaac Julien söz konusu çağırısı "ütopyacı," *Gay Community News* dergisinden Cary Alan Johnson ise "aldatmaca" olarak yorumladı (Gerstner 2011: 203). Bu arada Siyah hareketi içerisinde eşcinsellerin istenmeyen çocuklar olduğunu da belirtmek gerek. Rodney Evans'ın 2004 tarihli *Brother to Brother* filmi bu konuya değinen ve deneysellik-revizyonizm-tarih yazımı açısından çok şey vaat eden başarılı bir film.

José Arroyo ve Monica B. Pearl gibi eleştirmenler Yeni Queer Sineması'nın zaman ve tarih üzerinde hakimiyet kurma isteğini AIDS krizinin doğurduğu travma ve ölümle başa çıkma yolu olarak yorumluyor (Pearl 2004: 24). Bu her ne kadar haklı bir yorum olsa da Yeni Queer Sineması'nın geneline bakıldığında kanımca asıl mevzunun hâlâ geçerliliğini koruyan görünürlük meselesi olduğunu yinelemek isterim. Öte yandan Yeni Queer Sineması'nda Tom Kalin'in ünlü *Swoon* (ABD, 1992) filmi gibi kasıtlı olarak olumlu temsillerden kaçınan revizyonist eserler de mevcut. *Swoon* 1923 senesinde Birleşik Devletler'i sarsan gerçek bir cinayet olayını, Leopold ve Loeb adındaki iki ergenin heyecan olsun diye 14 yaşında bir çocuğu kaçırıp öldürmelerini konu alıyor. Ancak film aynı konuya dayanan daha eski iki filmden, Hitchcock'un *Rope* (1948) filmi ile Richard Fleischer'in *Compulsion* (1959) filminden, tamamen farklılaşarak çakma dönem filmi tarzı, anti-gerçekçilik ve

parodi yoluyla bireyleri kimlik kategorilerine hapseden özcü söylemlerin eleştirisini yapmakta. Michele Aaron filmin Hitchcock'un filminin yeni bir uyarlaması olduğunu ancak asıl farkın iki katilin eşcinselliğinin açık bir şekilde gösterilmesi olduğunu belirtiyor (2004[b]: 4).

Swoon'daki duruşma sahneleri gerçek mahkeme tutanaklarına dayanıyor (Rich 2004 [1992]: 21) . Duruşmalarda hâkim, savcılar ve bilirkişi suçlu çiftin cinsel faaliyetlerini ayrıntılı bir şekilde tartışıyor. Böylelikle işledikleri suç ve "cinsel sapkınlıkları" arasında simbiyotik bir bağlantı kurulmakta. Bu esnada heteronormatif ahlâka zarar gelmemesi için kadınlar hâkim tarafından mahkeme salonunun dışına çıkarılıyor. Çiftin gamsız ve pervâsız tavırları ise resmî makamları çileden çıkarıyor; savcı, "vatandaşlar, babalar, kadınlar ve çocuklar adına asılmaları gerektiğini" böylece "kamuoyunun onların da korku ve vicdan sahibi olduklarını göreceklərini" söylüyor (*Swoon*). Mahkeme sahneleri gerçek duruşmadan görüntüler ve Hollywood filmlerinden kesitlerle iç içe sunuluyor. Diğer bir yandan özcü yaklaşımlar ve azınlıkları yaftalayan söylemler tutukluların kafatası analizlerinin yapıldığı bir animasyonla ti'ye alınıyor. Analizler "suça hayranlık duyma ve ahlaki değerlerden yoksunluk" gibi özellikleri açıklayan Yahudilik-Katoliklik belirtilerine işaret ediyor (*Swoon*). *Film noir* ve belgesel troplarıyla oynayan Todd Haynes'in *Poison* (ABD, 1991) filmi gibi *Swoon* da toplumdaki ikiye bölünmüşlüğü dikkat çekmekte. Katı bir şekilde yargılanıp infaz edildikleri halde Leopold ve Loeb kamuoyunda film yıldızları gibi karşılanıyor, medyadan özel ilgi görüyorlar; sansasyonel imajları ve işledikleri suç insanları heyecanlandırıyor. Çiftin yaftalanması ve şeytanlaştırılması resmî makamlarda ve toplumda bir tür kendini aklama ve arınmaya dönüşüyor. Bütün olarak düşünüldüğünde gey katil stereotipine meydan okuyan *Swoon* revizyonizm ve görünürlük açısından provokatif, cesur ve bir o kadar da riskli bir hamle yapıyor.

Swoon ve benzeri filmler (örneğin *Poison*, *The Living End*, ya da Jarman'ın filmleri) Yeni Queer Sineması'nın görünürlük konusuna olan yaklaşımının homojen olmadığını kanıtı aynı zamanda. Rich'in "riyetsiz" diye tanımladığı (2004 [1992]: 16) bu filmler pozitif temsillerle uğraşmak yerine sanki çağın ruhuyla uyum halinde bir alt metin olarak kimliksizleşme politikası güdüyordu (yukarıda bahsi geçen animasyonda gözlemlenebilir). Akademide de aynı minvalde

yankı buldular ve pek çok araştırmacı bu filmleri okurken o zamanlar hayli revaçta olan performativite kuramını⁵ temel aldı. Ancak bu bakış açısı beraberinde başka sorunlar getiriyordu. Pratibha Parmar gibi eleştirmenler/yönetmenler filmlerin çoğunu elitist ve daha dezavantajlı grupları (mesela Siyahları ve emekçileri) dışlar nitelikte olmakla eleştirdi (Parmar 1993: 174). Bu eleştirmenlere göre sinemada ya da gerçek hayatta “kimlikten vazgeçmek kolaydı, eğer bir kimliğiniz varsa...” (hooks 1990: çevrimiçi). Yine de kimlik konusuna karşı ilgisiz gibi görünen ve Beyaz temsili ağır basan postmodern queer filmlerde bile uzun süre görmezden gelinen queer arzuyu ve kimliği izleyicinin gözüne sokma çabası olduğu açıktır, tıpkı *Swoon* örneğinde olduğu gibi.

Burada zaman ve tarihsellik bağlamında tartışılan örneklerle aynı dönemden aynı ölçüde renkli ve sıra dışı onlarca film daha eklenebilir. Yeni Queer Sineması çeşitlilik açısından zengin, enerji dolu ve yaratıcı bir dönemdi. Bu döneme damga vuran filmler için ateşleyici güç tıpkı bugün olduğu gibi queer arzuyu ve deneyimi görünür kılma isteği idi. Yeni Queer Sineması’nın zamana ve tarihe olan ilgisi pek çok çağdaş filme ve araştırmaya esin kaynağı oldu. Yakın dönem queer sineması aynı deneyimselliği paylaşmasa da *The Death and Life Of Marsha P. Johnson* (ABD, 2017), *Bayard And Me* (ABD, 2017) ve *Tab Hunter Confidential* (ABD, 2015) gibi belgesellerin aynı tarihsellik geleneğini sürdürdüğü söylenebilir. Görünürlük açısından dikkat çeken *Appropriate Behavior* (ABD, 2014), *Stranger by the Lake* (Fransa, 2013) ve *Weekend* (Birleşik Krallık, 2011) gibi queer temalı yakın dönem kurgu filmlere ise düşünsel yönü güçlü ve queer deneyimleri tüm karmaşıklığıyla ortaya koyan realist anlatılar hâkim.

Not

- 1 Bu bağlamda “queer” tabiri en yalın haliyle lezbiyen, gey, biseks, trans veya interseks yönelime sahip bireyleri, “queer sineması” ise açıkça queer kimliğe sahip ana karakterlerin deneyimlerini stereotipik olmayan bir şekilde aktaran filmleri ifade eder. Öte yandan, sözcüğün en geniş kullanımında konvansiyonel sinemanın dışına çıkan temsillere ve estetik biçimlere işaret edilmektedir.
- 2 Hollywood Film Yönetmeliği (Film Production Code), büyük stüdyoların ittifakla riâyet ettiği bir tür otosansür sözleşmesi.
- 3 Sinema dilinde bakan ve bakılan kişinin peş peşe gösterildiği montaj biçimine verilen isim.
- 4 Filmlerdeki erkek karakterlerin, kadın karakterleri nesneleştiren, fetiş haline getiren ve izleyiciyi de buna ortak olmaya sevk eden bakışı. Sinematik bakış olarak da bilinir.
- 5 Kimliklerin (özellikle toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelimin) aslında doğuştan var olmadığını, insan tabiatının değişken olduğunu, dahası kimliklerin insanları sınıflara ayırmak üzere davranışlar ve görünüş temel alınarak baskılayıcı söylemlerle inşa edildiğini savunan teori.

Kaynaklar

- Aaron, Michele. 2004(a). “The New Queer Spectator.” In Aaron, Michele (ed.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 187–200.
- . 2004(b). “New Queer Cinema: An Introduction.” Ibid., pp. 3–14.
- Baudry, Jean-Louis. 1986 (1970). “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.” Translated by the Regents of the University of California. In Rosen, P. (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 286–298.
- Beam, Joseph. 1986. “Brother to Brother: Words from the Heart.” In *In the Life: A Black Gay Anthology*. Beam, Joseph (ed.). Boston: Alyson Publications.
- Bullert, B. J. 1997. *Public Television: Politics and the Battle Over Documentary Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- DeLombard, Jeannine. 1996. “Watermelon Woman Review.” In *Philadelphia City Paper*, May 3. [Online] <http://citypaper.net/articles/042497/article043.shtml> [Accessed in August, 2016].
- Du Bois, W.E.B. 1903. *The Souls of Black Folk*. [Online] <http://www.bartleby.com/114/1.html> [Accessed on 6 August 2017].

- Dyer, Richard. 2003 (1990). *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London and New York: Routledge.
- Gerstner, David A. 2011. *Queer Pollen: White Seduction, Black Male Homosexuality, and the Cinematic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gezici, İlker. 2009. "Kraliçe fabrikada değil, sansürde!" In *Sabah*. [Online] <http://web.archive.org/web/20130423191405/http://arsiv.sabah.com.tr:80/2009/03/03/gny/haber,19F50B7A63A0453B9E486426C3473A39.html> [Accessed on 4 August 2017].
- Heath, Stephen. 1986 (1976). "Narrative Space." *Screen* 17 (3): 68–112. Rpt. In Rosen, P. (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press. pp. 379–420.
- Hellas, Roger. 2013. "Looking for Langston (UK, Julien, 1989)". In Aitken, Ian (ed.). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. London & New York: Routledge, pp. 573–74.
- hooks, bell. 1990. "Postmodern Blackness." In *Postmodern Culture*. Vol. 1, no. 1, Sep. [Online] http://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Postmodern_Blackness_18270.html [Accessed in April 2014].
- Lacan, Jacques. 1998 (1973). *The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Miller, Jacques-Alain (ed.). Translated by Alan Sheridan. New York: Norton & Company.
- Lorde, Audre. 1993 (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York: Quality Paperback Book Club.
- Lyotard, Jean François. 1986 (1973). "Acinema." In Rosen, P. (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 349–359.
- Marlowe, Christopher. 1594. *Edward II*. [Online] <http://www.readbookonline.net/title/41636/> [Accessed on 6 August 2017].
- Mulvey, Laura. 1986 (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Screen*, (Autumn 1975), (16)3. Rpt in Rosen, P. (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 198–209.
- Nugent, Bruce. 1926. "Smoke, Lilies, and Jade." In *Fire!!*. November 1926: 405–408. [Online] <http://userpage.fu-berlin.de/~wilker/harlem/smokelilies.htm> [Accessed in September, 2016].
- Parks, Sheri. 2013. *Fierce Angels: Living with a Legacy from the Sacred Dark Feminine to the Strong Black Woman*. Chicago: Chicago Review Press.
- Parmar, Pratibha. 1993. "Queer Questions: A Response to B. Ruby Rich." In Cook, Pam and Dodd, P. (eds.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Philadelphia, PA: Temple University Press, pp. 174–5.
- Pearl, Monica B. 2004. "AIDS and New Queer Cinema." In Aaron, Michele (ed.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 23–35.
- Petty, Sheila. 2014. "Silence and Its Opposite: Expressions of Race in *Tongues Untied*." In Grant, Barry Keith and Jeannette Sloniowski (eds.). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 424–437.
- Reid, Mark A. 1997. *PostNegritude Visual and Literary Culture*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Rich, Ruby. 2004 (1992). "New Queer Cinema." In *Sight and Sound*, (2)5, September 1992. Rpt. in Aaron, Michele (ed.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Jersey: Rutgers University Press, pp. 15–23.
- Said, Edward W. 1994 (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Smelik, Anneke. 1998. "Gay and Lesbian Criticism." In Hill, J. and Gibson, P. C. (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 135–147.
- Townsend, Megan. 2017. "2017 Studio Responsibility Index." [Online] <https://www.glaad.org/blog/glaads-fifth-studio-responsibility-index-shows-lgbtq-people-nearly-invisible-major-hollywood> [Accessed on 4 August 2017].
- Waugh, Thomas. 2000. *The Fruit Machine: Twenty Years of Writings on Queer Cinema*. Durham and London: Duke University Press.

İLHAN SAYIN



Mimar Sinan üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel bölümü mezunu olan Sayın, Galerist, Mixer, Art sümer, REM, Martch Art Project gibi galerilerde ve Hafriyat Karaköy'de karma sergilere katıldı. Bu sayıda 2016'da Depo'da gerçekleşen kişisel sergisinden işlere yer verdiğimiz Sayın İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.



Aysel

2016

30 cm x 21 cm

İlhan Sayın



Bergen

2016

30 cm x 21 cm





Sakal

2016

60 cm x 46 cm



Sakal

2016

60 cm x 46 cm

İlhan Sayın



Sakal

2016

60 cm x 46 cm



Tarak

2016

60 cm x 46 cm

İlhan Sayın

43



Xavier Dolan Sinemasında Aile Bağları, Queer İttifaklar ve Tekillik

Dijan Özkurt
Elif Demirkaya
Nilgün Küçükbatman

Özet

Bu makalede Xavier Dolan'ın *Herhangi Laurance* (*Laurence Anyways*, 2012), *Anne* (*Mommy*, 2014) ve *Alt Tarafı Dünya'nın Sonu* (*Juste la fin du monde*, 2016) filmlerinde aile bağları, ilişkisellik, (a)normallik, performativite, heteronormatif ve *queer* ittifaklar, iyi yaşam meselesi ve tekillik temaları üzerinde durulmaktadır. Üç filmdeki bu temalarla uyuşan sahneler seçilmiş ve Michel Foucault, Judith Butler, Sara Ahmed, Giorgio Agamben ve Jacques Derrida'nın metinlerine referansla tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Xavier Dolan, tekillik, (a)normallik, *queer* ittifaklar, performativite.

Abstract

This article focuses on family ties, relationality, the (ab) normal, performativity, heteronormativity and queer alliances, the theme of good life and singularity raised in the films *Laurence Anyways* (2012), *Mommy* (2014) and *It's Just the End of the World* (2016) by Xavier Dolan. In these three films, the matching scenes are assembled and discussed with reference to the texts of Michel Foucault, Judith Butler, Sara Ahmed, Giorgio Agamben, and Jacques Derrida.

Keywords: Xavier Dolan, singularity, (ab)normality, queer alliances, performativity.

Ne boka yaradı normal olmak?¹

Beni *whatever* sev seveceksen,

Olduğum gibi (*as such*) göreceksen.²

1989 Kanada doğumlu sinemacı Xavier Dolan, 2009'dan 2016'ya kadar altı uzun metraj filme imza atmış [Annemi Öldürdüm (*J'ai tué ma mère*, 2009), Hayali Aşklar (*Les amours imaginaires*, 2010), Herhangi Laurence³ (*Laurence Anyways*, 2012), Tom Çiftlikte (*Tom à la ferme*, 2013), Anne (*Mommy*, 2014), Alt Tarafı Dünyanın Sonu (*Juste la fin du monde*, 2016)] ve kısa sürede *queer* sinemanın önemli isimlerinden biri hâline gelmiştir. Henüz 20 yaşındayken yönettiği ilk filmi *Annemi Öldürdüm* ile dikkatleri üzerine çeken Dolan, aynı zamanda senaryosunu yazdığı ve başrolünü oynadığı bu filmde, 16 yaşındaki Hubert'in annesiyle olan ilişkisini sorunsallaştırmaktadır. Film boyunca Hubert ve annesi Chantale arasındaki dinamiklerin nasıl değiştiğini, birbirlerinden nasıl uzaklaştıklarını ve birbirlerine tekrar tekrar nasıl yaklaştıklarını izleriz. Eşinden boşanmış olan Chantale, Hubert'in sorumluluğunu yalnız başına üstlenmiştir; bunu da sıklıkla Hubert'in başına kakmakta ve ona, yaşadığı hayatı beğenmediği takdirde gidip babasıyla yaşayabileceğini hatırlatmaktadır. Ayrıca Hubert'i akranlarıyla kıyaslayarak sürekli tenkit etmektedir. Hubert ise başkaları gibi olamayacağını ve ondan bunu beklememesi gerektiğini söyler. Öte yandan Hubert de annesini kıyasıya eleştirmekte ve ondan utandığını belirtmektedir. Bu noktada, ikisinin de birbirlerini oldukları hâllerıyla kabul etmeyi başaramamalarının ancak sevmekten de vazgeçememelerinin esas sıkıntıyı ve gerilimi yarattığı öne sürülebilir.⁴ Annesinin onu olduğu hâliyle kabul etmeyi reddetmesi Hubert'i daha da hırçınlaştırır ve kendini ondan gizlemesine neden olur. Hubert ne gey olduğunu ne de yazdığı yazıları annesiyle paylaşır. Bunları paylaştığı iki kişi vardır: Erkek arkadaşı Antonin ve öğretmeni Julie.

Hubert, kaydettiği otobiyografik videolarda, dünyaya anne sahibi olmak için gelmediğinden yakını ve annesi olmasa Chantale ile birbirlerini sevebileceklerini öne sürer. Denebilir ki, ilişkilerindeki mecburiyet ve kemikleşmiş roller sevgilerinin önünde engel teşkil etmektedir. Julie ile kurduğu türden bir yakınlık (*affinity*) ise, Donna Haraway'ın "kan bağıyla değil seçimle akrabalık, bir kimyasal nükleer grubun ötekini

cezbetmesi, ilgi" diyerek tanımladığı şeye benzer (2010: 54); bir öze, soya, biyolojik belirlenime, zorunlu konumlara ve sabit ilişki biçimlerine atıf yapmaz. Kimliklerden taşan, normlara uymayan ve kendi içlerinde çoğul olan tekillikler, karşılıklı ilgileri sonucu birbirlerine doğru çekilerek bağlantı kurarlar. Bu bağ(lantı) bütüncül olma ve her yere nüfuz etme iddiası taşıyarak dolayısıyla da sevilen kişilerin etrafında boşluk bırakmaya izin verir. Tekillikler, birbirlerinden sınırları belli ve tutarlı birer özne olmalarını beklemezler; başka oluşlara açık, istikrarsız ve biçimsiz bir ortaklık ya da *queer* bir ittifak söz konusudur. Hubert'in "*Yeniden doğabilmek için kendimizi kafamızda öldürebilmeliyiz. Birbirimizle konuşabilmek, birbirimize bakabilmek ve birlikte olabilmek için.*" demesi de, öğretmenine annesinin öldüğü yalanını uydurması da bu minvalde okunabilir. Hubert, kafasında annesini öldürmeyi denemekte ve bu normatif akrabalıktan kurtulmaya çabalamaktadır. Böylece annesiyle yeniden konuşabilecek (ki film boyunca ikisi de eskiden konuşabildikleri bir zamana duydukları özlemi ifade ederler), onunla başka başka oluşlar içinde *queer* bir ittifak kurabilecek ve yeniden birlikte olabilecektir.

Dolan'ın ilk filminde yer alan bu temalar (yalnız başına ayakta durmayan çalışan anne, babanın silik varlığı ya da yokluğu, anneye kurulamayan yakınlığın başka bir kadınla kurulması, normativitenin dışına düşme, tekilliği ile kabul görme ve sevilme arzusu gibi) daha sonraki filmlerinde de karşımıza çıkar.⁵ Ancak bu yazıda, altı filmi beraber ele almanın tekrara yol açacağını, dolayısıyla da derdimizi ortaya koymak için üç filmin yeterli olacağını düşünüyoruz. Ayrıca Dolan filmlerinden seçtiğimiz birbirine paralel sahneleri kıyaslayarak anlatacağımız düşünüldüğünde, altı filmin yazının kapsamını aşacağı kanaatindeyiz. Bu sebeple, 2013 yapımı *Tom Çiftlikte*'yi ayrı bir dikkat ve inceleme gerektirdiğine inandığımız için atlamak suretiyle, Dolan'ın iki sene arayla yönettiği son üç filmi ele alıyoruz. Her ne kadar *Tom Çiftlikte*'de de anne-oğul ilişkisi ve heteronormativite sorunsallaştırılmış ve tekilliği ile kabul görme ve arzu edilme konuları üzerinde durulmuş olsa da, Tom ile Francis arasında *queer* bir ittifakın bir türlü kurulamamasının yarattığı gerilimin ve şiddetin sevgi ile olan ilişkisinin ayrı bir yazının konusu olabileceğini varsayıyoruz. Amacımız, biyografik ya da psikanalitik okumalardan kaçınmak kaydıyla, *Herhangi Laurence*, *Anne* ve *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* adlı filmlerde

göze çarpan aile, ilişkisellik, (a)normallik ve tekillik temalarına, bu temalara karşılık geldiğini düşündüğümüz kavramlar ve kuramlar (özellikle duygulanım teorisi [*affect theory*]) ışığında yakından bakmaktır. Kabaca söylersek, Dolan'ın yakınlarla ve yabancılarla kurulan ilişkiler, onların bakışları ve sevmeye biçimleri ile ilgili derdi olduğunu görmekteyiz. İlerleyen bölümlerde de etraflıca anlatacağımız üzere Dolan, izleyicisini öznenin duygulanım dünyasını hem kuran hem de yıkan aile bağları üzerine düşünmeye sevk etmektedir. İlk ilişki kurduğumuz insanlarla bağlarımızı hayatımız boyunca sürdürmek veya bu bağlardan vazgeçmek ne derece mümkündür? Sürdürmenin ve sürdürmemenin bedelleri nelerdir? Aile içinde zorunlu ilişkiler dışında ittifaklar kurmanın veya ailenin içinden aileye karşı hareket etmenin imkânlarını bulabilir miyiz? Anne, baba ya da kardeşler haricinde birileriyle kurulan ilişkilerde, yani içine doğmadığımız ama içinde olmayı seçtiğimiz yakınlıklarda sevmeye ve sevilme biçimimiz değişir mi?

Bu üç filmde hareketle, aile içinde yinelenen ya da aile dışında kurulan heteronormatif ittifakların işlemediğini çünkü sevmeye biçiminin makbul sayılan özellikler etrafında şekillendiğini (*particularity*); *queer* ittifakların ise şu ya da bu özelliği taşıdığı için değil, olduğu hâliyle (*as such*) ve tekilliği içinde sevmeye yöneldiği için işlerlik kazandığını öne süreceğiz. Bahsi geçen üç filmde bu varsayımımızla örtüşen sahneleri bir araya getirecek ve anlatımımızı güçlendirmek adına anormallik ve performativite kavramsallaştırmalarını Michel Foucault ile Judith Butler'ın metinlerine referansla tartışacağız. Aile bağları ve *queer* ittifaklar kısmında özellikle Sara Ahmed'in duygulanımlar hakkındaki fikirlerine başvuracağız. İttifakları işleten ve onları boşa çıkaran sevmeye biçimlerini değerlendirdiğimiz bölümde ise Giorgio Agamben ve Jacques Derrida'ya atıfla tekillikten bahsedeceğiz. Son olarak, Antik Yunan'dan bu yana sorulagelen iyi yaşamın ne olduğu sorusunu Dolan'ın filmleri dâhilinde yeniden gündeme getireceğiz. Yazıyı, kısıtlayıcı ilişkilerden özgürleştiren ittifaklara doğru; yani bizi düğümleyen ve akışlarımızı kesen bir dünya anlayışından, tekillikler içinde açılan ve genişleyen bir tahayyüle doğru kaydırmaya çalışacağız. Sıkışıklık yaratan ama kaybı kolay kolay göze alınamayan bağları ferahfeza makamında yeniden kurmanın imkânlarını arayacağız.

Aile Bağları ve İlişkisellik

Sara Ahmed, ortak nesnelere yatırım yapmanın ve aynı şeyler karşısında benzer duygulanımlar üretmenin mutluluğu toplumsallaştırmanın bir yolu olduğunu söyler. Ona göre mutluluk, “başkalarıyla hizalanma”yı ve “doğru yöne bakma”yı kapsamaktadır (Ahmed, 2016, 62). Bu sayede, uygunluğu konusunda mutabakata varılmış mutlu nesnelerin başkalarında yarattığı tesirlerin bulaşıcılığına kapılabiliriz. Aile de uygunluğu konusunda mutabakata varılmış bu mutluluk nesnelerinden biridir ve amacı “aileyi amaç olarak tutmaktır” (Ahmed, 2016, 63). Bu uğurda aile fertlerinin ortak değerler ve çıkarlar etrafında toplanması beklenmektedir.

“Mutlu aile hem bir mutluluk efsanesi, mutluluğun gerçekleştiği yer ve yol; hem de güçlü bir yasama aygıtı, zaman, enerji ve kaynak dağıtım yoludur. Aile ayrıca mirastır. Aileyi miras almak mutluluk nedeni olarak belli şeylere doğru yönelim kazanmak olabilir. Bir başka deyişle, gruplar mutlu nesneler etrafında uyum göstermekle kalmaz; miras aldıklarımızı doğru şeylerin doğru şekilde tesiri altında kalarak üretmemiz istenir” (Ahmed, 2016, 62).

Aileyi bir arada tutan nesnelerden oluşan bu miras aileye ilişkin mutluluk vaadini ayakta tutmaya çalışır. Peki, ya ailenin meşruluğuna, normallğine ve vaat ettiği bu mutluluğun tesirine kapılmayan oyunbozanlara ne olur? Aile üzerine kurulmuş “hakikat oyunları”nı (Foucault, 2007) oynamayı ve başkalarını mutlu etmeyi reddedenler, aile vaadinin yarattığı tesire yabancılaşır ve olumlu duygulanımlar olumsuzla döner (Ahmed, 2016, 66). Ancak bağların kopması öyle kolay değildir. Ortada yokluğu derin izler bırakacak duygusal bir bagaj vardır. Judith Butler'ın şu sözleri yakınlarımızı kaybetmenin ya da onların uzağına düşmenin yaratacağı olumsuz duygulanımlar hakkında fikir vermektedir:

“Sensiz ben kimim? Bizi oluşturan bağların bazılarını kaybettiğimizde kim olduğumuzu ya da ne yapacağımızı bilemeyiz. Bir düzeyde “sen”i kaybettiğimi düşünürken beklenmedik bir şekilde “ben”im de kaybolduğumu keşfederim. Bir başka düzeyde, belki de “sende”

kaybettiğim, hakkında hali hazırda kelime dağarcığım olmayan şey, münhasıran ne benden ne de sende oluşan ama bu terimleri farklılaştıran ve ilişkilendiren bağ olarak kavranması gereken ilişkiselliktir” (Butler, 2005, 38).

Dolan'ın filmlerinde karşımıza çıkan gerilim hattı da işte bundan kaynaklanmaktadır: Bir yandan ailenin mutluluk vaadi yerine kendi oluşuna doğru giden oyunbozanların neşeli dalgalanmaları diğer yandan ise bu seçimleri dolayısıyla kaybettikleri ilişkiselliklerin kederli dalgalanmaları. *Herhangi Laurance*'da 90'ların Kanada'sında yaşayan ve erkek bedeninde sıkışmış bir kadın olan Laurence Alia'nın dayak yediğinde, araları iyi olmamasına rağmen, sadece annesini araması bağları koparmanın zorluğuna bir örnektir. *Anne* filminde, dikkat eksikliği ve hiperaktivite bozukluğu (DEHB) olan Steve'in annesi Diane 'Die' Després'nin oğluna söylediği şu sözler de bir arada kalmanın da bağları koparmanın da birbirinden zor olduğunu göstermektedir: “En büyük derdim ne biliyor musun? Sensin. Senin yüzünden işim yok. Param yok! Hayatım yok! İlaçlar, kira, ıslah merkezleri ve şimdi de dava!”.

Kimi zaman ise tamamen koptuğu düşünülen aile bağları, *Alt Tarafı Dünyanın Sonu*'nda olduğu gibi, beklenmedik bir şekilde gündeme gelebilir. Filmin ana karakteri Louis, 12 senedir ailesini görmemiştir. 30'larında gey bir yazar olan Louis, ölümcül bir hastalığa yakalanır ve bu hastalığı ailesine söylemek için yıllar sonra 'ev'e döner. Böylece ayrı kaldığı bütün bu zaman boyunca içten içe biriken duygulanımlarla aniden başa çıkmak durumunda kalır. Filmin daha başında Louis'nin ailesiyle ilgili hislerinin ağırlığını şu diyalog aracılığıyla anlamaya başlarız:

- Pek geçinmiyorsunuz sanırım?
- Geçinmek? Sonuçta aile. Kan bağı dâhil herhangi bir şey paylaşmayı hayal dahi edemediğim bir aile. Bu yüzden seve seve ayrıldım. 12 yıl. Ve birdenbire bir davet... Kaybolan vakti telafi etmek için mi ya da kalan zamanı açıklamak? 12 yıl uzun, bihaber geçti. Annem, kız kardeşim de olacak; oldukça az tanıdığım abimin karısı -alımlı, duyduğuma göre- ve abim. Ama neden onlardan korkuyorum? Hoş olmalı aslında.

Tıpkı o romantik romanlarda olduğu gibi... Sonsuz aşk, şaşkın kahkahalar... Hataları unutacaklar veya hiç affetmeyecekler. Gözyaşları ve haykırışlar, sırlar, keder, garez... Peki ya onlara gideceğimi söylediğimde? Zamanın sonuna dek... Sonsuza dek hatıralarında kalacağımı... Sonrası? Öngörülemez. Yine de... Bu sadece bir aile yemeği, dünyanın sonu değil.

Aileyle kurulan ilişkinin ağırlığının dünyanın sonuyla kıyaslanması oldukça manidardır. Ailenin kişisel duygulanım alanındaki tesiri dünyanın yok olması fikrinden daha korkunçtur adeta, çünkü söz konusu olan başkalarıyla dayanışabileceğimiz yani hepimizin başına gelen müşterek bir acı gibi görünmemektedir. Aile yalnızca kendi başımıza gelen bir felaket gibi görünür. Oysa aile yalnızca bizim başımıza gelmez. Bu noktada, Camille'in filmde çalan şarkısının şu sözleri de tesadüf olamaz elbette: *Home is not a harbour / Home is where it hurts* (Ev bir liman değildir / Ev canını acıtan yerdir). Nitekim ev yine can acıtan yer olmuş ve Louis, suçlamalar, affetmeler, sevgi, şefkat ve öfke akışları içinde kendi durumunu anlatamamıştır. Nasıl yıllar önce olduğu hâliyle evde kalamamışsa şimdi de olduğu hâliyle eve geri dönememiştir. Son sahnede guguklu saatin içindeki kuşun fırlayıp ölmesi bunun bir göstergesi olarak okunabilir. Louis'nin evin içindeki mahkûmiyetten kurtulması ancak hastalığından dolayı yaşamaya devam edememesi daha önce bahsettiğimiz neşe ve keder arasındaki dalgalanmaların yarattığı gerilim hattını teşkil eder.

Louis'nin evden ayrılışı ile birlikte ailesine yadigâr bıraktığı kayıp hissi ailedekileri de dönüştürmüştür. Her biri bu kaybı (kardeş, abi ve evlat kayıpları) farklı şekillerde tecrübe etmiştir ve denebilir ki onlar için de aile bir mutluluk nesnesi olmaktan uzaktır. Aileyi bir arada tutmaya yönelik ufak tefek çabalar da tartışmayla sonuçlanır. Yemek masasında otururlarken, Louis eski evlerini görmek istediğini söyler. Antoine (abisi) bununla dalga geçer. Suzanne (kız kardeş) Louis'ye eşlik edeceğini söylese de Antoine'ın tutumu yüzünden Louis evi görmekten vazgeçer. Suzanne ve Antoine arasında tartışma çıkar. Suzanne masadan kalkar Antoine orali olmaz ve nasılsa geri döneceğini düşünür. Antoine ve Catherine (Antoine'in eşi) arasında Louis ile ilgili bir tartışma çıkar. Bunun üzerine Antoine da masayı terk eder. Tartışmalarının bitiminde Martine (anne), “Bir arada

olmamızın çok hoş olduğunu söylemek üzereydim.” der. Yemek masası bütün aile ilişkilerinin kristalize olduğu bir ortamdır. Ahmed, masanın bu rolünü şöyle ifade eder:

“Aile bir arada kalması için harcanan çabayla mutlu bir nesne hâline gelir. Birlikte olmak, masada yeri olmak anlamına gelir veya bunun aynı şekilde meşgul olmak anlamına geldiğini söyleyebiliriz. (...) Masanın kendisi, zaman içinde aile şeklini koruduğu için mutlu bir nesne. Masa, akrabalık nesnesi diyebileceğimiz bir şey, sosyal bir toplanma yeri, ailenin başında toplandığı somut bir şey olarak aileye şekil veriyor. Bu noktayı koruyabildiği sürece o masa mutlu bir masadır” (Ahmed, 2016, 64).⁶

Ancak Louis'nin ailesinin masası aileye şekil veren mutlu bir masa olmayı bırakmıştır. Louis son bir çabayla onu mutlu bir nesne haline getirmeye çabalamaktadır. Henüz masadayken “Tekrar geleceğim. Bu defa daha çok... Çünkü çok pişmanım. Suzanne beni ziyaret etmek istersen gelebilirsin. Antoine beraber yemek yiyebilirsek başladığımız konuşmayı bitirebiliriz...” diyerek ailesiyle olan bağlarını yeniden kurmaya ve onlarla son kez ittifak kurmaya çalışır. Öleceği ile ilgili gerçeği onlara söylemeden evden ayrılır. Son anda yenilenmeye çalışılan ilişkiler yine gerçekler üzerine kurulmaz. Louis ve Catherine'in kurduğu sessiz ve derinden ittifak hariç kimse birbirini olduğu hâliyle görmeye, onu idrak etmeye ve tanımaya yanaşmaz.



Catherine ile Louise arasında geçen diyaloglardan biri yakınlığın birbirini tanıma üzerinden tasvir edildiğini gösterir. Catherine, Louise'ye abisi Antoine'ı gerçekten tanımadığını, ne iş yaptığını bile bilmediğini ifade eden sözler söyler. Aile

ilişkilerinin sahiciliğinin, ilişkide bulunan tarafların birbirleri ile ilgili edindikleri bilgilerin toplamı olarak tarif edilmesi *Herhangi Laurance* ve *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filmlerinde özellikle bu bölümlerde göze çarpar. Her üç filmde de kurulan birçok ilişkinin gerçekliği/sahiciliği tarafların birbirini tanıması üzerinden yorumlanmaktadır. *Herhangi Laurance*'da Laurence Fred'e “Ben başka birinin hayatını çalışıyorum. Hayatım gerçek değil.” der. Fred ise “O zaman ikimizin de hayatı gerçek değil.” diye cevap verir. Bu diyalog Fred'in Laurence'ı şimdiye kadar gerçekten tanımadığını ve dolayısıyla da kendi hayatının da bir yalan üzerinde kurulu olduğu izlenimini yaratır.

Normalliğin İçine Gömül(e)meme

Aile normalliğin inşasında ve yeniden üretiminde önemli bir rol oynar. Ancak, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Dolan'ın karakterleri oyunbozandılar. Üç filmde de “anormal” olarak addedilen karakterler bulunmaktadır. *Herhangi Laurence*'da Laurence “bir kadın olarak bir erkek bedeninde kalmak istemediğine karar veren bir transtır”. *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filminin Louis'si ise geydir. *Anne* filminde ise Steve, DEHB sendromu olduğu için patolojik olarak anormal sayılmaktadır; annesi Diane'in de pek “normal” olduğu söylenemez. Ayrıca aileden biri hâline gelen komşuları Kyla'nın da konuşma bozukluğu vardır. Yani bu karakterler tuhaf, anormal ve *queer*'dir. Söz konusu filmlerde yalnızca karakterler değil inşa edilmeye çalışılan ilişki biçimleri de norm dışı öğeler barındırmaktadır. Söz gelimi Diane'in Steve ile kurduğu ilişki de normatif bir anne-çocuk ilişkisi değildir. Birbirleriyle sürekli küfürlü konuşurlar, birbirlerini sürekli kıskırtarak birbirlerinin öfkesini ve “anormal” yanlarını beslerler. İlişkilerinde kutsanmış anne ya da itaatkâr çocuk imajları görmeyiz. Birbirleri ile toplumun men ettiği kelimelerle iletişim kuran anne-oğul birlikte yaşamının imkânını da icat etmeye çalışmaktadır. Steve ile Diane arasındaki ilişkinin anne-oğul/ev arkadaşı gibi birçok ilişki tanımına denk düştüğünü ve aynı zamanda bu ilişki tanımlarından herhangi birine tekabül etmediğini görürüz. Diane ve Steve arasındaki ilişki bu açıdan bir çizgisellik arz etmez ve normatif bir anne-oğul ilişkisinin dışına çıkar.

Michel Foucault'ya göre, tüm yaşayan varlıkların yönetimi üzerine kurulu biyoiktidar çağında norm, "diferansiyel normallikler içerisindeki bir oyun"dur (Foucault, 2013, 57). Disiplin toplumunda olduğu gibi normdan hareketle normal olana ve olmayana ulaşılmaz. Disiplinci normlama mekanizmaları, talim ve terbiye aracılığıyla, öncelikle normal ve anormali belirler. Biyopolitikanın normleştirme sürecinde ise önce normal ve anormal belirlenir, "normleştirme işlemi, normliliğin bu farklı dağılımlarının birbirlerine göre hareketlendirilmesinden, en elverişsiz olanların en elverişli olanlara doğru çekilmesinden ibarettir" (Foucault, 2013, 57). Başka bir deyişle, "burada normal olandan yola çıkan ve diğerlerinden daha normal ya da daha elverişli olduğu düşünülen kimi dağılımlara dayanan bir şey vardır. Bu dağılımların kendileri norm görevi görür" (Foucault, 2013, 57). Bu model neyin yapılamayacağına karar veren, yasaya ve yasağa dayanan hükümlerlik modelinden ve bedenlerin terbiyesine dayanan disiplinci modelden farklıdır. Nüfusun idaresi, istatistikî verilerin de yardımıyla sapmaların norma doğru çekilmesini hedef alır ve yapılması uygun görülenlerin sonsuz dünyasına açılır -bu üç modelin bir arada işlemesi mümkündür.

Heteroseksüellik bir normdur ve *queer*lik ise biyoiktidar açısından elverişsiz bir dağılım sergiler. Dolayısıyla tüm *queer* özneler, sapmalar veya sapkınlar olarak normleştirilmeye çalışılır. Norm dışı kaldıkları için hukuki, tıbbi ve toplumsal zeminde hem kabul edilemez hem kırılğan hâle getirilir ve kendi oluşlarından rahatsızlık duymaları için gereken her şey yapılır. Rahatsızlık, "bedenlerin kendi şekillerini almayan ya da yayılmayan alanları mesken edinmelerinin bir sonucudur" (Ahmed, 2014, 192).

Böylece queer özneler heteronormatiflik tarafından belirlenen alanlara yaklaştıkça, heteronormatifliğin yeniden yapılanması için daha çok potansiyel yaratılır; çünkü yakınlık, alanların nasıl bazı bedenleri genişletip diğerlerini genişletmediğini "gösterir". Butar genişlemeler sıklıkla ürettiklerinin, yani kamusal rahatlığın arkasına gizlenir. Bedenler alanlara "gömülmede" başarısız olduğunda yani alanın "queerleşmesi" olarak tanımlayabileceğimiz bir başarısızlık durumunda ne yaşanır? Bu queerleşme potansiyeli ne zaman zorunlu heteroseksüellik kodlarının dönüşümü olarak ifade edilir?" (Ahmed, 2014, 192).

Anne'de Diane ve Kyla arasındaki ilişki, başlarda alanın queerleşmesi potansiyeline sahip bir ilişkidir. Kyla, ailesiyle kurduğu zorunlu ve heteronormatif ilişkiden çıkıp Diane ve Steve ile beraber olduğu zamanlarda, yani queer bir ittifak içinde olduğu noktada, olduğu hâliyle gömülebileceği ve bedenin şeklini alan bir mesken edinmiştir. Bedenin rahatlığı ve kurdukları bu queer ittifak içinde yayılma hâli, Kyla'nın konuşma bozukluğunun ortadan kalkmasıyla kendini gösterir. Bu rahatlığın tesiri de bulaşıcıdır; Steve ve Diane'e de sirayet eder. Kendilerine ait meskenler bulan anormaller, normalin "kimsenin hayata geçirmeyi başaramayacağı bir ideal" üzerine kurulu olduğunu da görürler (Butler, 2008, 227). Bu idealin gerçekleşmeyeceğinin farkına varmak neşeli bir dalgalanmaya sebep olabilir. Kyla'nın konuşma bozukluğunun geçmesinin yanında Steve'in de sakinleşmesi "normallik hissinin yitimi" sonucunda "kahkahaya vesile olma" şeklinde yorumlanabilir (Butler, 2008, 227).

Herhangi Laurence'da ise Laurence, erkek bedeninde bir kadın olarak hissettiği rahatsızlığı kamusal alanda kadın kıyafetleri giymeye başlayarak aşmaya çalışır. Laurence'ın drag performansı hem normliliği üretmeye yarayan bir kurum olan okulun heteronormatif yapısını kırmak hem de on yıllık sevgilisi Fred'le olan ilişkisini 'queerleştirmek' için de bir adım olarak görülebilir. Laurence bu performansla birlikte "tekrar etme ve toplumsal cinsiyeti büyük ölçüde çoğaltma vasıtasıyla tam da bu tekrarı mümkün kılan toplumsal cinsiyet normlarını yerinden etme"ye yönelik bir hamle yapmıştır (Butler, 2008, 240). Toplumsal cinsiyet normlarını yerinden etmeye yeltenen performans aynı zamanda Laurence'ın bedeninin herkesin bakışına açık bir sergi alanı hâlini almasına sebep olmuştur. Yargılayan, garipseyen ve dışlayan bu bakışlar onu normleştirmeye doğru yeniden hizalamaya çalışır. Ötekinin bakışı Laurence'ın tekilliğini görmez yalnızca onu hedef haline getirip kırılğanlaştırır. Nitekim Laurence kadın oluş sürecinde işinden atılır. Öte yandan gey olduğunu açık etmeyen ve tekilliğini kapalı kapılar ardında yaşayan bir çalışma arkadaşı okulda çalışmaya devam eder. Çünkü o, Butler'ın deyişiyle, "heteroseksüel tutarlılık yasasının icrası"nı başarılı bir şekilde yerine getirmiştir (Butler, 2008, 226-227). Oysa Laurence'ın yaptığı gibi tutarlılığı elden bırakmaya yönelik bir performativite anlayışı, eril ve dişil konumların istikrarını yeniden değerlendirmemize vesile olabilir. Belki tam da böyle bir performans, Butler'ın peşine

düştüğü gibi, “doğallaştırılmış kimlik ve arzu kategorilerini yerinden oynatacak bir şekilde bizzat toplumsal cinsiyetin performatifliğini icra ederek göz önüne serebilir” (Butler, 2008, 228). Zira alışıldık görünümünün konfor alanına yerleşmeye çalışmayan kadın kılığında bir erkek imajı, normalin konumunu sarsmaya ve merkezde olanı dağıtmaya aday güçlü bir imajdır.

Laurence’ın kadın oluşu yalnızca işyeri tarafından değil sevgilisi Fred tarafından da hoş karşılanmaz. Fred heteronormativite içinden düşünmeye devam eder ve içine gömüldüğü rahatlık alanından kendini çıkaramaz. Hatta Laurence’ı da onun tüm rahatsızlık hissine rağmen kendi rahatlık zeminine çekmeye devam eder. Laurence’ı sevmekten vazgeçmediği için ilişkilerini heteronormativitenin dışında anlamayı dener gibi olsa da buna tümüyle yanaşmaz. Bulunduğu zeminde ise taşlar yerine oturmamaktadır. Laurence bundan böyle kadınsa ve Fred onunla kalmaya devam ederse Fred lezbiyen mi olacaktır? Fred Laurence’a, “Beni erkek olarak düşündün!” diyerek ilişkilerindeki lezbiyen öğeleri bertaraf etme girişiminde bulunur. Böylece kendini anormallikten sıyırmaya çalışır. Heteronormativitenin özneleşme süreçlerine nüfuz ettiğini ve normalliğin nasıl içselleştirildiğini Fred’de açıkça görürüz. Fred başka bir ilişki biçimini denemek istese bile Laurence’ın zaten kadın olduğunu görmez ve birlikte her ne iseler o olacakları *queer* bir ihtimali tahayyül edemez. Dolayısıyla da Laurence’tan bir erkeğin bedenini ve performansını beklemekten vazgeçmez. Laurence’ın pembe sutyeni beyaz tişörtün mü yoksa siyah tişörtün mü içine giydiği ve kimlerin bunu gördüğü bir kriz durumudur. Bu bir normallik krizidir. “Kimler benim sevgilimin bir sapkın olduğunu düşünüyor? Benim sevgilimin sapkın olması benim hakkımda ne söylüyor? İnsanlar beni nasıl tanır?” gibi evhamlar eşliğinde Fred, hem kendini hem de ilişkilerini normale doğru hizalamaya çalışır. Ancak başaramaz ve ayrılırlar. Evlenen ve çocuğu olan Fred kendini normale doğru hizalamayı başarır. Ancak ailenin onun için mutlu bir nesne olmadığı çok geçmeden belli olur. Yine de ayrıldıktan sonraki ilk yakınlaşmalarında, Laurence’ı özlediği ve hâlâ çok sevdiği her hâlden belli olan Fred, Laurence’a dokunurken, “saçı uzun ve memeleri var ama neyse ki penisi duruyor” diye düşünür. Fred’in sevmeye biçimindeki dalgalanmaların yani birini mi yoksa onun taşıdığı özellikleri mi sevdiği karmaşasının normalleştirme mekanizmalarının yarattığı tesirden kaynaklandığı söylenebilir.



Fred’in anormal olmaya ilişkin korku ve kaygıları Laurence ile birlikte gittikleri restorandaki öfke patlamasında iyice görünür olur. Servis yapan görevli, kadın kıyafetleri giymiş ve makyajlı Laurence’ın cinsel kimliğine yönelik gönderme yaparak “Sadece eğlence için mi yoksa? Sokaklarda onlardan çok görüyoruz, çoğunluğu profesyonel. Siz beraber misiniz?” gibi sorular sorar. Bu sorular karşısında alabora olan Fred masadaki tabağı kırar ve kadına bağırırmaya başlar: “Bu salak sorularla ne demeye çalışıyorsun? Konuşma benimle! Soru sorma! Kendi geri zekâlı fikirlerini kendine sakla salak karı! Kapalı kapılar ardında ya da çitlerin arkasından başka bir yerde var olamaz mıyız?... Hiç kocana peruk aldın mı? Hiç sokakta dövüleceğinden ve eve tek parça gelemeyeceğinden korktun mu? Kendini benim yerime koyabilir misin? Benim hayatımı mı yaşıyorsun? Hayır! Siz ve sorularınız hayatımdan çıkın! Üzerimde hiçbir söz hakkınız yok!”.

Bu sözlerin ardından mekânı terk eden Fred’in toplumla, cinsiyet kimliği eksenli çıkan en büyük kavgası burada gerçekleşir. Heteroseksüel ilişkilerin ya da ailenin gerçekliğinin cinsiyet üstünden tarif edilmesi, Laurence’ın açılmasıyla beraber Fred ile olan ilişkisinin ya da birlikte inşa ettikleri ailenin dağılma sürecini de başlatmış olur.

Herhangi Laurence’da gördüğümüz ilişkiyi normatif olan üzerinden tayin etme ve normalleştirme çabasına benzer bir çaba *Anne’de* de karşımıza çıkar. Steve özel okullar, hasta merkezi, ıslahevi ve son olarak da aile kurumu aracılığıyla normalleştirilmeye çalışılmaktadır. Daine, Steve’e sürekli

onun annesi olduğunu, ciddiyetsiz davranışları üzerinde çalışması gerektiğini, küfürlü konuşmaması gerektiğini hatırlatır. Ancak bu hatırlatmalar Steve'in nasıl bir çocuk olması gerekliliğini ortaya koyduğu kadar Diane için "makbul bir anne" öznelliğini kurabilmesi için telkin anlamına da gelmektedir. Söz konusu ilişkileri "normal olanın sınırına çekme" (Foucault, 2013, 57) ve makbul ilişki inşa etme çabalarının başarısız olduğunu görürüz. Bu başarısızlığın sebebi "orijinali olmayan bir taklidin imkânsızlığı"dır. Butler'a göre, icra edilen toplumsal cinsiyet performansı "orijinali olmayan bir taklit"tir (Butler, 2008, 227-228). Dolayısıyla kadınlık performansı ideal bir kadınlığı taklit etmek şeklinde gerçekleşir ancak ideal olan kadına asla ulaşamaz. Buradan hareketle denebilir ki, filmlerdeki karakterlerin icra etmeye çalıştıkları performanslar normal ve makbul olandan taşıdığı için başarısız icralardır.

Queer İttifaklar

Heteronormatif formundan kaçmaya çalıştıkları anlarda Laurence ve Fred'in ilişkileri *queer* ittifak imkânına kapı aralayabilecek ilişkilerden biridir. Laurence makyaj yaparken ve kadın kıyafetleri giyerken Fred onun yanındadır, onu cesaretlendirir. Fred, Laurence'ın annesinin doğum gününde Laurence'a peruk alır ve kız kardeşi Stef'e "Sadece sokakta yürüyüp ne kadar cesur olduğunu gösterecek" der. Laurence'ın kurduğu ilişkiler içinde *queer* ittifak olarak okunabilecek bir diğer ilişki ise sokaktaki kavga sahnesinin ardından ona yardım eden trans Baby ve onun birlikte yaşadığı 'seçilmiş' ailesidir. Laurence, Baby'nin arkadaşları ile tanışıp onlara barda şiddet gördüğünü anlatır, bunun üzerine Baby ona kendisini evinde farz etmesini söyler. Bu, Baby'nin onu nihayet kendini rahat hissedebileceği ve gömülebileceği bir meskene buyur edişidir. Böylece Laurence açık ve kabul edilebilir olduğu bir alana kavuşmuş olur. *Herhangi Laurence'da* rastladığımız başka bir *queer* ittifak da filmin ilerleyen aşamalarında annesi ile Laurence arasında kurulmuştur. Önceleri oldukça heteronormatif bir yaklaşım sergileyen annenin tutumu Laurence'ı kadın kıyafetleriyle görmesiyle beraber yavaş yavaş dönüşüme uğrar. Sürekli televizyon izleyen kocasıyla ilişkisi, aile vaadini ona da mutlu bir nesne olarak sunmamaktadır. Bir gün annesiyle buluştuğunda annesi Laurence'a bir çatı katına taşındığını söyler ve onu evine davet eder.

Laurence'ın bu davet karşısında şaşkınlığı üzerine annesi, "Sen cinsiyetini değiştirdin ben adresimi." diye karşılık verir. Laurence'ın annesinin verdiği tepkide, yıkılan normatif yapıların bir hiyerarşi gözetmeksizin karşılaştırılması vardır. Bu buluşmanın sonunda annesi Laurence'a, "Seni hep kızım olarak gördüm." der. Burada annesinin onun kadın oluşunu en başından beri idrak ettiğini ve Laurence'ı kadın oluşu içinde tanıyıp sevdiğini Laurence'la beraber öğreniriz. Annesi ve Laurence arasındaki *queer* ittifak, annesi bu tanımayı dile getirdiği ve normalleştirme beklentisinden vazgeçtiğini açık ettiği noktada kurulmuş olur.

Anne filminde ise, *queer* ittifaklar Diane, Steve ve Kyla arasında bazen üçlü bazen de ikili şekilde kurulmaktadır. Diane, Steve ve Kyla vakitlerini birlikte benzer şeyler yapabilecek şekilde organize ederler. Kyla ve Diane bisiklete, Steve kaykaya biner. Dolan, Steve kaykay yaparken kadrajı daraltıp genişletir. Bu biçimsel manevra, rahatlık alanlarının değişimine yönelik görsel bir yönlendirme içerir. Sıkışmışlık ortadan kalkar ve herkes halinden memnun görünür. İlişkilerin bu yeni formunun ferahlatan bir mahiyeti olduğuna, Kyla'nın konuşma bozukluğunun düzeldiğinden ve Steve'in sakinleştiğinden bahsettiğimiz bölümde değinmiştik. Başka bir deyişle, bu gönderme, kurulan ittifakların rahatlık ve rahatsızlık hissi üzerindeki belirleyiciliğini imlemektedir. Diane, Steve ve Kyla'nın yemek yaptıkları esnada postacının kapıya geldiği sahne de rahatlıktan rahatsızlığa geçişi ya da neşeden kedere doğru dalgalanışı açıkça gösterir. Postacı Steve'in ıslah evindeyken çıkardığı ve oradan atılmasına sebep olan kafeterya yangınından ötürü Diane'in ödemesi gereken 250.000 dolarlık tazminat belgesini getirmek için gelmiştir. Böylece kadraj aniden daralır. Steve, Diane için *queer* ittifak alanından çıkmış, mutsuz bir nesneye dönüşmüştür.





Her üç filmde de bir türlü kurulamayan ya da dağılan *queer* ittifaklar bulunmaktadır. *Alt Tarafı Dünya'nın Sonu*'nda, Louise ile kız kardeşi Suzanne ve abisinin eşi Catherine arasında geçici ittifaklar kurulur. Suzanne Louise'ye, ona dair bir anısının olmadığından ve evden ayrılmasının annesi, Antoine ve kendisi için berbat olduğundan yakınır; ondan da bu yönde bir duygudaşlık bekler: "Senin için de berbat, değil mi? Belki sen de bundan pişman oldun? Belki bize ihtiyaç duymuşsundur". Louise'nin cevap vermemesi üzerine ise özür diler. Louis özel günlerinde onlara kart göndermiştir ve Suzanne bunu hatırlatarak "Postacı bile bize ne yazdığını okuyabilir" der. Bu diyalog Suzanne'in aralarındaki bağın özel olmasını istediğine ilişkin bir arzu belirtir ve duygudaşlık üzerinden ittifak kurma çabası olarak yorumlanabilir. Ancak Louis tam da bu duyguların ağırlığından kaçmış ve ortak nesnelere yatırım yapmak istemediği için evden ayrılmıştır. Dolayısıyla bu ittifaka olumlu bir cevap verememektedir.

Anne'de ise Diane'ın Steve'i hastaneye yatırma kararı aralarındaki ittifakın dağılmasına sebep olur. Steve'in hastaneye yatırılmasının ardından Kyla, Diane'ın evine gider. Kyla ve Diane yabancı gibidir, uzun zamandır görüşmemişlerdir. Diane, Kyla'ı içeri davet eder. Kyla içeri girmekte gönülsüzdür ve konuşmakta zorlanır. Diane bardaklara bira koyarken Kyla kocasının işi için bir hafta sonra Toronto'ya taşınacaklarını söyler. Diane bu habere sevinmiş gibi yapar ve abartılı tepkiler gösterir. Üzüntüsünün ya da hayal kırıklığının üstünü kapatmak ister gibi Toronto'daki anılarını Kyla'ya bir arkadaş/komşu gibi anlatır.

Kyla: Diane, seninle geçen bu birkaç ayın benim için anlamsız olduğunu düşünmeni istemem.

Diane: Benim için de öyle çok önemli anlardı. Çok eğlendik. Dolu dolu eğlendik. Bizi mutlu ettin seninle takılmayı sevdik. Hayatımızda... Daha çok turtacı kız mısın yoksa gevrekçi mi?

Kyla (kekemellekle başa çıkmaya çalışarak): Ailemi terk edemem.

Diane: Biliyorsun Kyla, uğraşmanın birçok yolu var. Sen kendi hayatınla uğraşıyorsun. Ben kendiminkiyle. Hepsi bu. Onu oraya gönderdim çünkü umudum var. Umut doluyum tamam mı? Bence umutlu insanlar bir şeyleri değiştirebilir. Umut dolu bir dünyada umutsuz insanlar bizi fazla uzağa götüremez. Yapmam gerekeni yaptım. Böylece bir umut var. Ben kazandım. Her şekilde. Herkes için kazançlı.

Kurdıkları *queer* ittifak bu aşamada çözülmektedir çünkü Diane ile Kyla arasındaki ilişki Steve üzerine temellenmiştir. Steve'in gidişiyle birlikte hem ittifak dağılmakta hem de *queer* bir ilişki imkânı ortadan kalkmaktadır. Denklemden Steve varken kurulan ilişki iki komşu kadının 'anormal' bir çocuğu 'idare etmek' için dayanışması şeklinde yorumlanabilecek bir çerçevede kalırken Steve'in gidişiyle birlikte iki kadın ilişkilerinin *queer*liğini sahiplenmek durumunda kalacaklardır. Kyla normallik kılıfını bırakmayı göze alamaz ve mutsuz olmak ve konuşamamak pahasına aile vaadine geri döner. Başka bir deyişle, Kyla, heteronormatif zeminde kalmak için Diane'ın çağrısına cevap vermemiş olur.

Bu duruma paralel olarak, *Herhangi Laurence*'de Fred, kocasına yalan söyleyerek birlikte gittikleri adada Laurence'a aşık olduğunu kabul etmesine rağmen evliliğini sürdüreceğini söyler. Laurence ise Fred'e "sıkıcı bir aile hayatını seç o zaman" diye tepki gösterir. Laurence'ın buradaki tepkisi, Fred'in algısına sirayet etme çabasıdır. Bu duygusal manipülasyonun nedeni Laurence'ın Fred'i, rahatlık alanları farklı olduğu halde kendi gömülmeye çalıştığı meskene çekmek ve onunla beraber kalmak istemesidir. Nihayetinde Fred Laurence'a olan duygularını değil, yaşamına uygun gördüğü ilişki biçimlerini referans alarak hayatını kurar. Benzer şekilde Laurence'ın annesi de her şeye rağmen aile vaadini sürdürmek istediğine karar verir. Nihayetinde üç filmde de işleyen ve işlemeyen *queer* ittifaklar kurulduğunu söyleyebiliriz.

Sara Ahmed, Butler'a atıfla, 'ben' öznesi için "sevilebilir olmaması gereken" birine ya da "reddedilmesi beklenen" birine duyulan sevginin hem melankoli hem de utanç içeren ruhsal ve sosyal boyutu olduğunu belirtir ve normlara "çok da uygun" yaşamamanın negatif tesirleri olduğundan ve nasıl zararlı olabileceğinden söz eder (Ahmed, 2014, 183). Ahmed, "normların yaşam formu olarak üretilmesindeki bu başarısızlık politik ya da etik bir alternatif olarak kabul edilip onaylandığında *queer* anlar ortaya çıkar mı?" sorusunu sorar. (Ahmed, 2014, 183) Ahmed'in sorusundan hareketle, Fred'in, Diane'in ve Louis'nin 'sevilebilir olmayan' öznelerle yönelik sevgi beslediklerini görebiliriz. *Herhangi Laurence* ve *Anne*'de geçici de olsa "*queer* anlar" (Ahmed, 2014, 183) yaşanmış ancak *Alt Tarafı Dünya'nın Sonu*'nda *queer* ittifak kurma girişimleri sonuçsuz kalmıştır.

Quodlibet ve Tekillikleri Sevme Meselesi

Üç filmi de kat eden en önemli mevzulardan biri de olduğu haliyle tanınma, kabul edilme ve sevilme talebidir. Başka bir deyişle, tekilliği içinde herhangi bir varlık olarak önem arz etme arzusu. Dolan karakterlerinde, özellikle en yakınlarından bunu görememenin yıkıcı bir etkisi olduğunu görüyoruz. Aslında yakınları Laurence'ı, Diane'i ve Louis'i sevmekten, kendi meşrepleri çerçevesinde vazgeçmezler. Yani normalin sınırından ayrılmadan ve onları da bu sınırdan ayırmadan kendi konfor alanlarına davet etmeyi sürdürerek sevmeye devam ederler. Norm, bedenlerine, söylemlerine ve pratiklerine nüfuz etmiş olduğu için anormale alışmak sevmekten daha zor gelir.

Filmlerde, özellikle anne-çocuk diyaloglarında alışmanın zorluğuna rağmen sevmekten vazgeçmeme temasına rastlarız. Anneler 'anormal' çocuklarına, "dilediğim gibi olmadığın için zorlansam da seni her zaman seviyorum" demektedirler. Mesela Laurence annesine kadın olarak açılmasının ardından, "Beni hala sevecek misin?" diye sorar ve annesinden, "Bir kadın mı yoksa geri zekâlı mı oluyorsun?" yanıtını alır. Laurence'ın tekilliği bir an için önemli ve sevilebilir olur ancak soruyu sormasının sebebi zaten bunu yeterince hissedememiş oluşudur. Benzer bir soru *Anne*'de

karşımıza çıkar. İntihar girişiminde bulunan Steve Diane'i, "Birbirimizi hâlâ seviyoruz değil mi?" diye yoklar ve "Bu en iyi olduğumuz konu" karşılığını alır. Louis'in annesi ise, "Hâlâ anlamıyorsun. Seni sevmediğimizi mi düşünüyorsun? Anlamadığımı mı? Haklısın aslında. Ben hiç anlamıyorum. Ama seni seviyorum. Seni seviyorum. Bunu hiçbir şey değiştiremeyecek". Birbirine paralel diyalogların geçtiği bu üç sahnede karakterler anneleriyle buluştukları anormal zamanlarda (*drag* performansı, intihar girişi ve yıllar sonra eve dönme) sevilme taleplerini dile getirmişlerdir.

Tekillik ve olduğu hâliyle arzulanabilir olma temasının filmlerde izlerini sürebildiğimiz başka bir sahne de Fred'in annesi ve kız kardeşi ile arasında geçen şu diyalogdur. Fred'in kardeşi Stef, "Sen erkekleri seven bir kadınsın" sözleriyle Laurence ve Fred'in cinsel yönelimlerine dair tanımlarını referans alarak, ilişkilerinin Fred'in olmasını istediği hâliyle sürmesinin imkânsızlığını vurgular. Fred ise Laurence'tan ayrılmasının imkânsızlığını, "Onun kollarına ihtiyacım var" şeklinde ifade eder. Fred'in annesi buna cevaben herkesin kolları olduğunu söyler. Oysa Fred'in Laurence'ın kollarına ihtiyacı vardır. Burada Fred, annesinin görmezden geldiği tekillığe önem atfeder ancak bunu ihtiyaçlar ve özellikler temelinde kurar. Nihayetinde ikisi de heteronormativitenin içinden konuşmakta ve cinsellik, cinsiyet ve arzu arasında bir süreklilik varsaymaktadır. Fred'in arzuladığı beden bu varsayıma göre şekillendiği için o, Laurence'ın kadın oluşunu, "Erkek olmanı istiyorum" ya da "Hakkında sevdiğim her şeyden nefret ediyorsun" ifadeleriyle karşılar. Fred'in sevdiği bu şeyler nelerdir? Laurence'ın penisinin hâlâ duruyor oluşuna sevinmesi ama artık memelerinin olmasına üzülmesi bize ne anlatır? "Sensiz ben kimim?" sorusu beden parçalarına da sorulan bir soru haline gelir ancak Laurence tarafından değil Fred tarafından. Çünkü penisin olmaması Laurence için değil Fred için bir kayıp teşkil eder. Penis olmadan Laurence benim neyimdir ve ben kim olacağım? Buradaki krizin sebebi Fred'in sevme biçiminin kim değil ne sorusu üzerinde temellenmiş olmasıdır. Jacques Derrida (Derrida, 2002) bu ayrım hakkında şunları söyler:

"Birini mi sevmek yoksa bir şeyi mi sevmek? Varsayalım ki, birini sevdim. Birini mutlak tekilliği içinde o olduğu için mi sevdim? Seni sen olduğun için seviyorum. Yoksa özelliklerini mi sevdim; güzelliğini, zekânı? Birini

mi severiz, yoksa biri hakkındaki bir şeyi mi severiz? “Kim” ve “ne” arasındaki fark sevginin kalbindedir ve kalbi ikiye böler. Sevginin kalbin işi olduğu söylenir. Birinin mutlak tekilliğini sevdiğim için mi kalbim hareketlenir yoksa onun oluş biçimini sevdiğim için mi? Sevgi çoğunlukla bir çeşit baştan çıkarma ile başlar. Biri çekici gelir, çünkü şöyledir veya böyledir. Tam tersine, öteki insanın sevgimizi hak etmediğini fark ettiğimizde sevgi hayal kırıklığına uğrar ve ölür. Artık öteki insan şöyle veya böyle değildir. Sevginin ölümünde, biri ötekini sevmeyi bırakır ama kim oldukları yüzünden değil şu veya bu şekilde olmaları yüzünden. [...] ama kim olursa olsun sevmeye başlayan, seven ya da sevmeyi bırakan kişi “kim” ve “ne” arasında sıkışmış kalmıştır. Onlarda sevdiğimi düşündüğüm vasıflar, özellikler, imajlar yok. Böylece sadakat, “kim” ve “ne” arasındaki farkla tehdit altında kalır”.

Fred’in Laurence’a olan bağıını tehdit eden ve sevdiği halde onunla olmasını engelleyen de tam olarak bu farktır. Fred, Laurence’ın onun için kurguladığı imaja sığmasını ister ve ondan sevdiği özelliklerini korumasını talep eder. Ancak Laurence daha en başından (ikisinin tanışmalarını gösteren filmin son sahnesi) kendini Laurence *Anyways* olarak tanıtmıştır. *Anyways*, herhangi bir şekilde, her halükârda ve her türlü gibi anlamlar ihtiva eder. Yani şu ya da bu Laurence’ı değil, işte bu Laurence’ı, bir soyada veya kimliğe ait olmayan oluş içindeki, her ne ise o olan tekil bir Laurence’ı tanıştırır Fred’e. ‘Herhangi bir’ (*whatever*) mefhumu tekillik kuramı açısından da önem taşır. Giorgio Agamben’e göre, “Gelmekte olan varlık, herhangi varlıktır” (Agamben, 2007, 8). Herhangi ya da *whatever*, günümüzde “hangisi olduğu fark etmez”, “şu ya da bu olmasının bir önemi yok” gibi bir kullanım edinmiş olabilir ancak Latincedeki karşılığı *quodlibet* bunun tam tersidir. Agamben bu kullanımı hatırlatarak *quodlibet*’in tam da herhangi olduğu hâliyle önemli olan (*being such that it always matters*) ve şu ya da bu vasıfları taşıdığı için değil (*such and such*) olduğu hâliyle (*as such*) arzulanabilir olan anlamına geldiğini belirtir.

“Çünkü sevgi, hiçbir zaman sevilenin şu veya bu niteliğine (sarışın, küçük, şefkatli, topal olmak) yönelmez, fakat bu nitelikleri silik bir genellik (Tümel sevgi) adına da göz ardı etmez: Seven, sevdiğini yüklem atfedilen her

şeyle, nasılsa öyle ister. Seven, nasılsa’yı ancak öyle ise arzular – bu, sevenin kendine özgü fetişizmidir. Demek ki, herhangi tekillik (Sevilebilir olan) asla bir şeyin, şu veya bu nitelik veya özün kavranışı [intelligence] değil, yalnızca kavranılabilirliğin kavranışdır” (Agamben, 2012).

Sevilenin tekilliği üzerine kurulan böyle bir sevmeme biçimi, normun ve kimliğin dünyasını temelinden sarsacaktır. Hor görülme, yargılanma ve merkeze çekilmeye zorlanma pratiklerini dönüşüme uğratabilir.



Sonuç Yerine: İyi Yaşam Nedir?

Dolan’ın filmlerini kat eden bir başka mesele de iyi yaşamın ne olduğudur. Antik Yunan’dan bu yana felsefede güncelliğini koruyan bu soruya Dolan’ın yaklaşımı Aristoteles’e meydan okur gibidir. Aristoteles’in *Nikamakhos’a Etik*’te yazdığı üzere iyi bir yaşam, erdemli bir yaşamdır ve mutluluk (*eudaimonia*) arzularımızı ahlâka uygun hâle getirmemize, ölçülü ve gerektiği şekilde yaşamamıza bağlıdır. Yani iyi bir yaşam için arzumuzu toplumun değerlerine göre düzenlememiz ve davranışlarımızda aşırıya kaçmamamız elzemdir. “İyi özneler yanlış nesnelerden zevk almaz (onlardan incinir veya onlara ilgi duymaz); doğru nesnelerden de belli ölçüde zevk alır” (Ahmed, 2016, 54). Böyle bir iyi yaşam anlayışı bize ne sunar? Bizi norma doğru hizalanmaya götürmez mi? Böyle bir iyi

yaşamda tekilliklerimizle arzulanabilir olmamıza imkân var mıdır? Dolan'ın karakterleri bize olmadığını söyler.

Dolan sineması, makbul nesnelere yönelen arzuların tekillikleri nasıl kırılgaştırdığını ve anormal olanı nasıl gözden çıkarılabilir kıldığını dolayısıyla da ona iyi yaşama şansı tanımadığını gözler önüne serer. İyi yaşam, hayatta kalmaktan (*survival*) ibaret değildir, kendi oluşunu yaşamaktır (*living*). Bu yüzden Laurence, olduğu hâlini iş arkadaşı gibi kapalı kapılar ardında yaşamakla yetinmez. Çünkü saklanmak özgürce nefes alacak alan bulamamaktır. “Nefesle birlikte hayal gücü gelir. Nefesle birlikte ihtimal gelir” (Ahmed, 2016, 159). Laurence bu ihtimali aramaktadır. Sınıftaki öğrencilerinden ödev olarak, yetenekli olmanın birini normal olmaktan kurtarıp kurtarmayacağı sorusunu cevaplamalarını istemesi bu arayıştan kaynaklanmaktadır. Olmadığı biri gibi davranarak ve kendini hizada tutmaya çalışarak hayatta kalmaya çabaladığı bir yaşamın değil olduğu hâlini icra edebileceği iyi bir yaşamın özlemini duymaktadır. Peki, bu yaşama nasıl kavuşabilir? Yeteneğin çare olmadığını Louis'nin hikâyesinden öğreniriz. Zira toplumsal yapılanma buna müsaade etmemektedir. Butler'in şu soruları bu noktada hayati önem taşımaktadır:

“Hayatın hangi toplumsal yapılandırılması, en iyi nasıl yaşanır sorusuna girer? [...] Ne tür bir hayat süreciğimi sorabilmem için hayatıma dair bir kavrayışımın olması gerekir, hayatımın bana beni sürükleyen değil, benim sürebileceğim bir şey gibi görünmesi gerekir. [...] Hayatı oluşturan tüm yaşam süreçlerini sürmek mümkün olmadığında ya da hayatın sadece belirli yönlerini kastederek veya üzerine düşünerek yönlendirip oluşturmak mümkünken diğer yönler için bu geçerli olmadığında, kişi bir hayatı nasıl sürebilir?” (Butler, 2014).

Sonuç olarak Dolan, arzularını makbul nesnelere yönelmeyenlerin nasıl harcanabilir kılındığını ve iyi yaşama olanağından nasıl mahrum kaldığını ifşa eder. Bununla birlikte, iyi yaşamın kurulabilmesine açılan ihtimalleri de gösterir. Birbirimizi normale göre hizalamaya çalışmadan, oluş hâlindeğimizle sevmenin verili toplumsal koşullar içinde imkânlarını arar. Böylece iyi yaşam olasılıkları ile tekillikler arasında bağlantı kurar. *Queer* ittifak anlarının

açtığı ferahlatıcı alanları fark etmemizi sağlayarak, seçilmiş akrabalıkların iyi yaşamı kurabilmek açısından taşıdığı potansiyellere dikkat çeker. Dolan sineması, bir yandan ilişkilerimizdeki bağları sürdürmeye çalışmanın zorluğunu diğer yandan da bu ilişkilerdeki dönüştürücü imkânları düşündürmesi bakımından önemlidir.

Not

- 1 2 Temmuz 2014'te İzmir'de hayatına son veren 17 yaşındaki trans erkek Okyanus Efe Özyavuz'un ölmeden önce sosyal medyada paylaştığı sözlerden alıntıdır.
- 2 İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde ders vermekte olan Doç. Dr. Ferda Keskin, 22 Nisan 2015 tarihli “Tekillik” dersinde Giorgio Agamben'in *The Coming Community* (2007) adlı kitabına gönderme yaparak Orhan Gencebay'a ait şarkı sözlerini bu şekilde değiştirmiştir.
- 3 *Laurence Anyways*'i başka şekilde Türkçeleştirmek de mümkün elbette. *Anyways*, herhangi bir şekilde, her halükârda ve her türlü gibi anlamlar içeren bir ifadedir. Dolayısıyla filmin adını “Laurence Her Türlü” diye de düşünebiliriz. Bizim “Herhangi Laurence” çevirisini seçiyor oluşumuz ise ‘herhangi bir’ (*whatever*) tabirinin, ilerleyen bölümlerde anlatacağımız üzere, tekillik kuramı için taşıdığı önemden kaynaklanmaktadır.
- 4 Chantale'in Hubert'i yatılı okula vermesi üzerine yaşanan kavgada geçen şu diyalog, sevgi-nefret kısırdöngüsünün bir göstergesi olarak okunabilir sanıyoruz: Hubert Minel (annesine bağırarak): Bugün ölsem ne yapardın? Chantale (Hubert'in duyamayacağı şekilde): Yarın öldürdüm.
- 5 Özellikle 2014 yapımı *Anne*'nin (*Mommy*), *Annemi Öldürdüm* (*J'ai tué ma mère*, 2009) ile yakınlığı yadsınamaz.
- 6 Masanın rolünü Dolan'ın diğer filmlerinde de görürüz. Özellikle *Annemi Öldürdüm*'de ve *Tom Çiftlikte*'de yemek masasına odaklanan sahneler defalarca rastlarız.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2007). *The Coming Community*. Çev. Michael Hardt. Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press.
- Ahmed, Sara (2014). “*Queer Hisler*”, *Duyguların Kültürel Politikası*. Çev. Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayınları.
- Ahmed, Sara (2016). *Mutluluk Vaadi*. Çev. Deniz Mayadağ. İstanbul: Sel Yayınları.
- Butler, Judith (2005). *Kırılğan Hayat*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus*. Çev. Ferhat Taylan. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Haraway, Donna J. (2010). *Başka Yer*, Çev. Güçlü Pulsar, İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Agamben, Giorgio (2012). “Herhangi Bir(i)”, **e-skop**, Çev. Sibel Yardımcı, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-herhangi-bir-i/695>, [son erişim tarihi: 04.12.2017].
- Butler, Judith (2014). “Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün Müdür?”, **Duvar Dergisi**, Sayı 12, Çev. Başak Ertür, Can Semercioglu, <http://cansemercioglu.blogspot.com.tr/2014/07/kotu-bir-hayatta-iyi-bir-hayat-surmek.html> [son erişim tarihi: 04.12.2017].
- Dick, Kirby; Ziering, Amy (2002). **Derrida**, A.B.D. <https://www.youtube.com/watch?v=J5HOJISEXvA> [son erişim tarihi: 04.12.2017].

Koca Dünya Filminin Kuir Okuma Denemesi

Kaan Akın

Özet

Bu yazı, Reha Erdem'in *Koca Dünya* (2016) filmindeki kuir olduğu savunulan kavramlar üzerinden okumayı denemektedir. David M. Halperin ve Alexander Doty'nin kuir ve kuirliği tanımlamalarından yola çıkarak, kuirin özü olmayan bir kimlik olduğu ve bu kimliğin yasal, geleneksel ve norm olana karşı hayatın her alanında çatışma halinde olduğu belirtilmiştir. Bu tanımlardan hareketle, filmdeki yersiz-yurtsuzlaşma, özel/kamusal alanda yapılan feminen/maskülen performanslardan yola çıkarak "hayvan-oluşa" doğru gidiş ve kan bağına gerek duymadan "illegal" aile oluşturma fikirleri filmi kuir okumaya olanak sağlamıştır. Kısacası, filmdeki ana karakterlerin kendilerine yeni kimlikler araması, kimliklerin özel alanda farklı kamusal alanda farklı olması ve herhangi bir otoriteye ihtiyaç duymadan kendi ailelerini kurmalarının filmin kuir öğeleri olduğu savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: aile, hayvan-oluş, kimliksizlik, Reha Erdem, yersiz-yurtsuzlaşma

Abstract

This paper tries to interpret Reha Erdem's latest feature-length *Koca Dünya* (*Big Big World*, 2016) with the help of queer notions. David M. Halperin and Alexander Doty have similarly identified queer as "an identity without an essence" and this identity is always in conflict with what's legal, traditional and normative. Marking the starting point with these definitions, this paper works on the film's depiction of deterritorialisation, blurry difference between public and private spaces and gender performances leading to "becoming-animal" in Deleuzian terms, doing a family without a need of a biological tie. In short, it is argued that the protagonists' search for 'new' identities for themselves, performing differently in private and public space and building a family without an approval of an authority are among queer elements in the film.

Key Words: becoming-animal, deterritorialisation, disidentification, family, Reha Erdem

Giriş

Reha Erdem'in en son yazıp-yönettiği ve Florent Herry'nin görüntülediği *Koca Dünya*, yönetmenin çoğu filmi gibi üzerine farklı okumalar yapılacak nitelikte bir film. Hem dolaştığı festivallerden hem de gösterime girdikten sonra da üzerine çokça yazıldı. Örneğin, Oğuzcan Önver (2017), filmin altını çizdiği çıkışsızlıktan, artık "ev" denilecek bir yerin bulunamamasından bahsederken; Aslı Özgen Tuncer (2017) Erdem sinemasında tekrarlanan bir tema olarak kaçıştan, Erdem'in diğer filmlerinin aksine seyircisine hissettirdiği "umutsuzluktan" söz eder. Erdem'in ana karakterlerindeki kaçma isteğini, eylemini ve içinde bulundukları çevreye uyum sağlayamamalarını, Tuncer yazısında Erdem'i diğer yönetmenlerden ayrı kılan bir özellik olarak belirtmiştir (2017, 17). Bunun yanı sıra, Zafer Aracagök (2017) filmi *affect* (duygulanım) üzerinden okurken, Emine Uçar İlbuğa (2017) filmdeki yersiz-yurtsuzluk temasına değinmiştir. Son olarak, Zeynep Turan (2017) filmin incelemesinde, Reha Erdem filmografisindeki ana karakterlerinin başına gelen kötü olayların çıkışsızlığına ve aynıymış gibi görünmesine dikkat çekip, bu durumun trajedilerin ortaklarının bu trajedilerin tüketilmesini kolaylaştırıp kolaylaştırmadığını sorgular.

Görüldüğü üzere, *auteur* sinemaya yakın olan Erdem sinemasını bütün ya da tekil olarak ele alan çeşitli incelemeler vardır. *Koca Dünya*'nın anlatısındaki açık anlamlılık, bu incelemelerin neredeyse hepsini mümkün kılar. Filmin açık uçluluğunu çıkış noktası olarak filmin kuir okuma denemesini yapmak da bu yazının ana hedefidir. Filme geçmeden önce, filmdeki ana karakterlerin ağırlıklı olarak heteronormatif dünyadaki varoluşlarına, performanslarına neden kuir okuma gerektiğine açıklık getirmek için bir çerçeveye, ardından da filmin tanımla kesişen noktalarına değinilecektir. Kimliksizlik, yersiz-yurtsuzluk, karakterlerin özel ve/ya kamusal alanda gösterdiği kimi zaman toplumsal cinsiyet normlarını yok sayan performanslar, hayvan-oluşa doğru giden akışkanlık ve "illegal" aile oluşturmak üzerinden tartışmalar detaylandırılacaktır.

Öncelikle, kuirin bu yazıda nasıl çerçevelendirildiği ve filmle kuirin kesişen noktaları belirlenmelidir. Örneğin, David M. Halperin kuir tanımlarken 'özü olmayan kimlik' ifadesini kullanır: "Kuir tanımı gereği normal, yasal ve baskın olanla anlaşmazlık içerisinde olan herhangi bir şeydir. Özel olarak işaret ettiği hiçbir şey yoktur. Özü olmayan bir kimliktir" (1995, 61). Halperin'e ek olarak, Alexander Doty "kuiri sadece bir kimlik olarak adlandırabileceğini değil; hazların, isteklerin ve hatta endişelerin adlandırılması anlamına da gelebileceğini" (1995, 183) belirtir. Bu yönden Doty, terime sadece kimliği değil, kimlikle bağlantılı olabilecek arzuları, duyguları ve hatta korku ve karamsarlıkları da ekler. Bu iki tanıma ek olarak, Julia Erhart kuirliğin (*queerness*) yalnızca kuir anlatılardan ya da kuir izleyicilerden kaynaklanmadığını; bunların ikisinin birleşiminden de kaynaklanabileceğini belirtir (2005, 175). Erhart makalesinde kuirliğin tanımları ve sınırları incelediğinden de bahseder:

[Alexander] Doty'nin kuirlik tanımının sonuçları "gey" ve "hetero" arasındaki delinemez sınırları radikal bir şekilde gözden geçirmede etkili oldu. Eğer kuirlik kimliklere ve izleyicinin deneyimine bağlı olmaksızın belli pratikler ve anlarda ortaya çıkabiliyorsa, terim kolaylıkla 'heterolar' tarafından kavranabilir ('homoseksüellerin' yaptığı gibi), hatta perforce bile edilebilirdi. (2005, 175)

Erhart'ın Doty'den devam ettirdiği bu fikrine göre, kuirlik "hetero" olarak gözüken anlatılarda da anlarda ortaya çıkması olağandır. Bir de kuir kuramın kapsamına bakıldığında, Sibel Yardımcı'nın yazısında kaleme aldığı şu sözler de kuirin kapsamını daha net bir şekilde tanımlar niteliktedir: "...*queer* kuramı, ne olduğuyla değil neye karşı olduğuyla kendini ortaya koyar. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu 'apaçık' her tür kategoriye karşı durur" (2012). Diğer bir deyişle, insanların hayatlarına dokunan herhangi bir etiketlenmeye, geleneğe ve söyleme karşı duran hemen hemen her şeyi kapsayabilir kuir kuram.

Bütün bu kuir ve kuirlik tanımlamaların gözden geçirildiğinde, *Koca Dünya*'nın kuirlikle kesişen yanları da yavaş yavaş

ortaya çıkmaktadır. Filmdeki karakterlerin özünü bilmeyen kimlikleri (daha doğrusu kimliksizlikleri ya da kimliklerinin belirsizlikleri ve/ya değişkenliği), isteklerinin ve arzularının yasal bir zemini olmadığı için toplumda karşılığı olmaması, filmdeki ileride değinilecek isimler üzerine oynama, kadınlık/erkekliğin sınırlarının bulanıklaştığı performans anları filmi kuir okumaya olanak sağlar. Ayrıca, devlet tarafından tanınmayan bir aile oluşturarak karakterlerin yasal olanla anlaşmazlık içinde olması da filme eklenen kuir etmenlerden biridir. Ana karakterler dışında, filmdeki mekânlar, yan karakterler/figüranlar (falcı dayı, “kadın” kıyafetleri içinde annesini arayan yabancı “erkek”, panayır gibi) da bu noktada filmin anlatısına eklenen kuir etmenler olarak görülebilir. Kısacası bu yazı, filmdeki karakterlerin cinsel yönelimleri ne olursa olsun, filmin anlatısına sızan yersiz-yurtsuzluk, özel/kamusal alandaki kadınlık/erkeklik performanslarından yola çıkarak “hayvan-oluş” kavramına varması ve aile oluşturma (bir nevi seçilmiş aile tanımına yakın olan) yönleriyle filmin kuir okumaya olanak sağladığını savunmaktadır. Genel çerçevede yukarıda belirtilen kavramların kuir okumaya açıklığı ve bunların filmin hangi noktalarında hangi biçimlerde görüldüğü filmin anlatısı üzerinden tartışılacaktır. Yazının diğer bir amacı ise, son dönem Türkiye sinemasında üretilen filmlerin içinde nadir de olsa görülebilen kuir anların tekil bir örnek üzerinden izini sürmektir. Ayrıca, kuir sinemanın çevresinde tartışılan şu soruları da bu örnek üzerinden tekrar tartışmaya açmaktadır:

Kuir sinema gay ve lezbiyen bireyler tarafından mı yapılır? Ya da terim gay ve lezbiyen bireylerin hayranlığını kazanmış filmler için mi kullanılır? Belki de terim heteroseksüel olarak açılmış yönetmenlerin filmlerindeki gay ve lezbiyen karakterler içindir? Ve bir karakterin ne zaman gay ya da lezbiyen olduğuna kim karar verir? (Benshoff & Griffin, 2004, 1)

Kimliksizlik ve Yersiz-yurtsuzluk

Koca Dünya, kendini kardeş olarak tanımlayan iki ana karakterin doğada kendilerine ev bulmaya çalışmasına, bir yandan da iki ana karakterin büyüme hikâyesine odaklanır. Yetimhanede birlikte büyüdükten sonra Zuhal (Ecem Uzun

ve Ali (Berke Karaer) ayrı düşerler. Bu iki kardeş, Zuhal’le evlenmek isteyen üvey babasının (bu arada üvey baba zaten evlidir) evinden Ali’nin yardımıyla kaçarlardı. Kendilerine kentte yer bulamayan karakterler, doğada kendilerine ev yapmaya çalışırlardı fakat doğa da en az kent kadar tehlikeli görünmektedir. Filmin zaman zaman kurduğu tekinsiz atmosferiyle Erdem, doğaya kaçışın sadece iyimser gözükene yönlerine odaklanmaz. Umut her zaman filmin bir yerlerinde olsa da, yönetmen diğer filmlerine nazaran biraz daha karanlık bir dünyayı seyircisine sunar.

Filmde en çok üzerinde durulan temalardan biri ana karakterlerin kimliksizlikleridir. Kimliksizlik burada Zuhal ve Ali’nin yetim olmalarından ziyade, kimliklerini reddetmeleriyle –en azından reddetmeye çalışmalarıyla– oluşur. Onlara biçilen kimliklerde Ali şehirde sürekli çalışmak zorunda kalarak tamirci olacaktır, Zuhal ise erken yaşta evlendirilerek pedofili kurbanı. Birbirlerini herhangi bir resmiyete bağlı olmadan kardeş ilan eden bu iki karakter, şehirden kaçtıklarında bir süre sonra doğada kimliklerinden kurtulmaya çalışırlardı. Bu noktada ilk öneri Zuhal’den gelir: “İsimlerimizi değiştirelim mi? Yeni isimlerimiz olsun. Mimi ile Kumkum. Çok güzel.” Ali ilk başta adına itiraz etse de (adının Şahin olmasını önerir), filmin ilerleyen sahnelerinde birbirlerinin yeni isimlerini benimsedikleri görülür. İsimlerin değişimi, kimliklerin de reddedilmesinin başlangıcı gibidir.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari “yersizyurtsuzlaş(tır)ma” terimini dil ve edebiyat üzerinden kurmuşlardır. Geliştirdikleri bu kavrama göre, genellikle çoğunluğun içindeki ‘azınlık’ kültürün içinden çıkan yersiz-yurtsuzlaşma, Deleuze ve Guattari tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Yersiz-yurtsuzlaştırma dereceleri ve sınırları olan olumlu bir güç olarak düşünülmelidir... Dışsal kaynaklı ilişkilerle yersiz-yurtsuzlaştırılmış bir organizma önünde sonunda kendi içsel kaynaklarıyla yeniden yer edinir” (1987, 54). Caren Kaplan makalesinde, Deleuze ve Guattari’nin dil üzerinden geliştirdiği yersiz-yurtsuzlaşma terimini “kimliklerin, kişilerin ve anlamların postmodern dünya sistemine özgü olarak yer değiştirmesi (*displacement*)” olarak tanımlar ve ekler: “Deleuze ve Guattari yersizyurtsuzlaşmayı dildeki yabancılaşma ve sürgün anını belirlemek için kullanır.” (1987, 188). Bu tanımdan yola çıkarak Kaplan,

yersizyurtsuzlaşmanın sadece dilde değil; kimliklerde, kişilerde ve anlamlarda da olabileceğinin altını çizerek tartışmaya yeni bir boyut kazandırır. Ayrıca, bu terimin taşıdığı yeni ufuklar açma potansiyelini de *reterritorialization* (yeniden-yer edinme) olarak tanımlar: “[Yersizyurtsuzlaşmanın ürettiği] yabancılaştırma, dışlamayı üretse bile, yeni potansiyel bir birliği ifade etmek ve başka bir anlayışı zorlamak için hayal gücünü devreye sokar” (1987, 188). Başka bir deyişle, yersiz-yurtsuzlaşma her ne kadar dışlanmayı içinde barındırır da, başka türlü bir anlayış ve yaşam için hayal gücünün sınırlarını zorlamada etkili olabilmektedir. Mark Bonta ve John Proveti’nin kavrama ekledikleri yorumuyla da birleştirildiğinde kavramın filmle bağlantısı daha net ortaya çıkabilir: “...yersiz-yurtsuzlaşma evini terk etme, alışkanlıkları başkalaştırma ve yeni numaralar öğrenme sürecidir.” (2004, 78). Bu tanımlardan yola çıkarak, Zuhal (Mimi) ve Ali’nin (Kumkum) kimliklerini reddetmeleri ve doğada hayatta kalmaya çalışmaları yersiz-yurtsuzlaşma olarak rahatlıkla okunabilir: Her iki karakter de artık onlara şehirde biçilen rollerden çıkıp, kendi kimliklerini aramaktadırlar. Daha doğrusu, bu karakterler kendi kimliklerinin belirsizliğini keşfetmektedirler.

Öte yandan, “yeni” kimlikleriyle kaçtıkları doğaya yakın olan kasabada tutunmaları pek kolay olmayacaktır. Örneğin, kimliksizlik Ali’nin gündelik olarak çalıştığı yerde bir sorun olarak karşısına çıkmaktadır. Çalıştığı motorcuda, Ali patronu tarafından birkaç kez sorgulanır, patronu Ali’ye sürekli şüpheli bir tavırla yaklaşmaktadır. En sonunda Ali’nin motorunun plakasını değiştirdiğini öğrendiğinde Ali’den iyice şüphelenir, Ali de çalıştığı işi bırakmak zorunda kalır. Tüm bu noktalarda kuir olarak okunabilecek durum, en açık haliyle herhangi bir özü olmayan kimliklerin Zuhal ve Ali tarafından kurulmaya ya da en azından keşfedilmeye çalışılmasıdır. Fakat bu kimlikleri kurarken karşılaşılan zorluklar da kimliksizliğin mümkün olup olamayacağını sorguladır. Örneğin, kasabaya indiklerinde Zuhal ve Ali, Mimi ve Kumkum olamazlar; kendilerini doğada baş başa kaldıklarındaki gibi rahat ifade edemezler (Özellikle Zuhal kasabadayken neredeyse hiç konuşmaz). Bu da onların kendi istedikleri kimliklerle topluma ne ölçüde karışıp karışmadığını da sorguladır.

Akışkan Performanslar ve “Hayvan-oluş” Kavramına Doğru

Reha Erdem, karakterlerini yargılamayan, onları bir kalıba koymayan kendine has üslubuyla da Türkiye sinemasında diğer yönetmenlerden ayrı bir yerdedir. Fırat Yücel’in *Hayat Var* (Erdem, 2008) üzerine yazdığı yazıda da belirttiği gibi, Erdem büyüme sancıları çeken Hayat karakterine “herhangi bir öğreti tarafından onaylanmış bir kadın kimliği bahşetmekten, bir toplumsal cinsiyet tanımı geliştirmekten de kaçınır” (2012, 95). Aslında Erdem’in yarattığı tüm kadın karakterlerde bu tespit hemen hemen gözlemlenebilir; filmlerdeki kadın karakterler herhangi bir toplumsal cinsiyet kalıbına girmekten kaçınır, toplumla olan bu uyumsuzluğun ve sert bir çatışmanın içinden sağ çıkmaya çalışırlar. Buna benzer bir tanımsızlık, kalıplara konulmama durumu *Koca Dünya*’da da geçerlidir. Fakat bu belirsizliğin özel alanda ve kamusal alandaki tezahürleri farklıdır.

Judith Butler’ın performans tanımından yola çıkarak, filmde görülen “feminen” ve “maskülen” performanslarının kurgu olduğunu hissettirdiği anları görmek mümkündür. Öncelikle, Butler bu kurguyu şu şekilde tanımlamaktadır:

Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri, bir beden in kültürel imlemini gösterme veya üretme biçimleri performatifse, bir edimin veya niteliğin ölçüsü olabilecek, önceden var olan bir kimlik yok demektir; hakiki ya da sahte, gerçek ya da çarpık toplumsal cinsiyet edimleri ortadan kalkacak, hakiki toplumsal cinsiyet kimliği soyutlamasının da düzenleyici bir kurgu olduğu açığa çıkacaktır. (2008, 231)

Filmde gördüğümüz kimlik belirsizliğinin üzerine filmdeki performansların da bu fikirle örtüştüğü görülmektedir. Kimliksizlikle bağlantılı olarak, karakterlerin özel alanlarındaki (doğanın ne kadar özel alan olduğu tartışılabilir olmakla birlikte, karakterlerin orada kendilerine ait uzamdan mekâna dönüştürdükleri bir alan vardır) ve kamusal alanda yani kasabaya indiklerindeki davranışları farklılık göstermektedir. Mimi ile Kumkum olduklarında gülen, eğlenen, birbirleriyle dalga geçen iki kardeşken; karakterler Zuhal ve Ali olarak kasabaya gitmek durumunda kalırlar.

Burada kimliklerin değişebilirliği, bir öze bağlı olmadığı da vurgulanan bir noktadır: Karakterler bazen Zuhal ve Ali bazen Mimi ile Kumkum'dur. Bu kimlikler özel alan, kamusal alan farkının da altını çizmekle birlikte, ikisinin arasında net bir ayrım da yapılmamıştır filmde. Bu iki isim iki karakterin içinde akışkan olarak var olmaktadır.

Zuhal kasabada olmayı, orada insanlarla birlikte olmayı pek de sevmez çünkü insanlar ona karışmakta, onun saç örülüken daha güzel olduğuna ona sormadan kendileri karar vermektedir. Zuhal aslında hep Mimi olmak istemektedir, fakat bazen Ali'ye ayak uydurmak zorunda kalır. Bu durumu Ali onu ormanda bırakıp kasabaya indiğinde "Keşke hep yanımda dursan. Keşke hep Kumkum olsan" sözleriyle dile getirir. Filmin birkaç sahnesinde doğada kurulan 'evin' hiç de fena olmadığını da şu sözlerle belirtir: "Gitmesek de olur. Burası en rahat valla." Fakat Ali için bu o kadar kolay değildir. Hayatta kalmaları için kasabada tamircilikte çalışmak zorundadır, ayrıca Zuhal'e söz vermesine rağmen kasabaya gelen panayırdaki falcı dayıyla birlikte olmaktadır. Ali toplumla birlikte yaşamaya daha yatkın gözükürken, Zuhal yanında sadece abisinin olmasını istemektedir.

Filmin özel alan olarak işaretlenmiş kısımlarında (Mimi ile Kumkum olduklarında) Zuhal ve Ali daha mutlu görünmektedirler. Toplumun dışarısındayken şakalaşırlar, eğlenirler, birbirlerine şarkı söylerler. Özellikle değinilmesi gereken bir sahne ise Zuhal ve Ali'nin birbirlerinin taklidini yaptıkları sahnedir. Bu sahnede Ali, Zuhal'i onun montunu giymiş, sigara içer gibi yaparken görür; Zuhal Ali'nin taklidini yapmakta, "maskülen" davranmaya çalışmaktadır. Fakat bunu pek başaramaz, ikisi de gülmeye başlar. Daha sonra Ali Zuhal'in eteğini giyerek onun taklidini yapmaya, Zuhal gibi davranmaya başlar. İkisi de birbirlerinin hallerine gülerler. Kendilerine kurdukları alanda Mimi ile Kumkum istediklerini yapmakta, hem kendileriyle hem de onların "erkek" ya da "kadın" olarak görülmesini sağlayan kıyafetlerle ve bedenlerle alay etmektedirler. Ancak bu özel alanda "istediği gibi olabilme" şeklinde okunabilecek sahnenin son çekimi uzak plandır ve seyirciye Ali ve Zuhal'in dikizlendiği hissini verir. Kısacası bu sahneye genel olarak bakıldığında "maskülenlik" ve "feminenlik" kavramlarına alaycı bir bakışı olduğunu söylemek mümkün. Ancak, sahne kesilmeden önceki son çekim Zuhal ve Ali'nin diledikleri kadar da özgür

olamayacaklarını, onları gözetleyen bir şeylerin (gözetleyenin kim olduğu bu noktada bilinmemektedir) olduğunu hissettirmektedir. Kendilerine kurmaya çalıştıkları mekânda Mimi ile Kumkum kasabadaki Zuhal ve Ali'ye görece daha özgürdür, fakat bu özgürlük sınırları filmde yine de çok net çizilmemiştir. Fakat bu kıyafet değiştirme sahnesi filmin çok küçük bir yerini kapsar, ileride oluşacak doğayla bütün olmuş "akışkan" karakterlerin başlangıç noktasıdır.

Filmin ilerleyen noktalarında, ana karakterler doğaya karışıkça "insan" ile "insan olmayan hayvan" ikiliğinin sınırlarını kaldırmakta, onunla iç içe olmaya başlamaktadır. Bu da tekrardan yerinden yurdundan edilen karakterlerin kendilerine bir geri dönüş alanı (*reterritorialization*) bulduklarına işaret eder. Burada üzerinde durulması gereken noktalardan biri yine Deleuze ve Guattari'nin ürettiği "hayvan-oluş" kavramı ve bunun kuirle bağlantısı olabilir. Bu kavram, kullanım alanı çok geniş ve karmaşık olmakla birlikte, insan olmayan hayvanla insanın arasındaki çizginin silikleştiği yere tekabül eder. Kendimizi bulduğumuz "kadın-oluş, çocuk-oluş; hayvan- (bitki- ya da mineral-) oluş, tüm türlerin moleküler-oluş ve partikül-oluş" (1987, 272) bir çok 'oluş' üzerinden örneklendirilen bu kavram, insanın baştan arasına sınırlar koyduğu canlılarla (buna hayvan-insan arasındaki çizgiden sonra insan-insan çizgileri de ırk, cinsiyet, yaş, vs. gibi noktalarla eklenir) arasındaki sınırları silikleştirmesi, ya da en azından sınırların fark edilmesi için önemlidir. Kavrama kuir bir anlam yükleyen Patricia McCormack'ın makalesine göre, "Hayvan-oluş bir hayvanı insan bakışından sömürgeleştirmek değil, 'insan' içinden bir kaçış rotası bulmaktır" (2009, 140). Ayrıca McCormack "insan" olarak belirlenen heteronormatif kalıplardan çıkış yolunu kuirde bulur ve bunu şu şekilde açıklar:

Kuir heteroseksüel ve homoseksüel, dolayısıyla kadın ve erkek ikiliğini reddeder. Kuir her şeyin ya da hiçbir şeyin saf tanımlamaz halidir, fakat özellikle bu durum 'üzerine konuşulmayan' ve 'temsili edilmeyen'ler içindir. Bu kuirin sapkınlığından değil, onu çoğunlukçu dilde tanımlayacak kelimelerin olmayışındandır. Tıpkı insan olmayan hayvan dilleri gibi, kuirin dili sözdizimsel, paradigmatik ya da epistemik bir şekilde çevrilmez. (2009, 139)

Bütün bu tartışmaların ve kavramların ışığında filme tekrardan bakıldığında, filmin sonlarına doğru iki kardeşin çadırlarından çıkıp doğanın içine karıştıkları; bazı sahnelerde bedenlerinin gölgelerden, belirsiz şekillerden, yakın plan parçalarla doğanın birleştiği yerlere temas etmesi karakterlerin “hayvan-oluşa” yaklaştığını göstermektedir. Burada artık sınırlar belirsizleşmiş, karakterler doğayla adeta iç içe geçmişlerdir. Aynı sahnede hiçbir şekilde bir diyalogun kullanılmaması (çünkü bu varoluşu dilde tanımlayacak kelime yoktur), sadece beden hareketleri ve müzikle mutluluğun ya da sevincin seyirciye gösterilmesi de karakterleri “hayvan-oluşa”, dolayısıyla akışkanlığa yaklaştıran noktalardan biridir. Böylelikle kıyafet değiştirme ile başlayan çatlama, daha sonra hayvan-oluşa doğru iyice belirginleşerek kırılma noktasına ulaşır. Öte yandan, “hayvan-oluştan” bahsederken değinilmesi gereken bir başka sahne ise, hem Zuhall hem de Ali’nin doğada gördükleri keçiye “baba” diye seslenmeleridir. Sahnenin her türlü yoruma açıklığı bakımından düşünüldüğünde, şu yorumu yapmak pek de aşırı kaçmayacaktır: Zuhall ve Ali artık insan ve insan olmayan hayvan arasındaki ayrımı silikleştirmekte, bunun farkını yavaşça azaltmaktadırlar. Dolayısıyla bu kadının buharlaşması ‘baba’ gibi bir kavrama bile bir akışkanlık sağlamaktadır. Tüm bunlar da filmi kuirle kesiştiren en önemli noktalardandır.

Filmdeki ana karakterin yanı sıra değinilmesi gereken bazı mekânlar ve yan karakterler/figürler vardır. Filmdeki “dayı kadın” karakterlerinin yanı sıra “kadın” kıyafetleri içindeki annesini arayan “erkek” figürü de dikkate değerdir. Öncelikle, panayırda birlikte dolaşan falcı-kadın-dayı karakterine değinilebilir. Herkesin “dayı” diye hitap ettiği bu falcı, filmin içindeki *karnavalesk* bir durum ortaya koymaktadır. Kısaca Mikhail Bakhtin’in karnaval fikrine bakıldığında, karakterin norm olanın karşısında durduğu rahatlıkla görülebilir:

“Resmî festivallere karşı olarak, karnavallar yerleşik düzenden, egemen olan doğrudan geçici olarak kurulmayı kutlar. Bütün hiyerarşik rütbelere, imtiyazlar, normlar ve yasaklamaların askıya alınışını gösterir. Karnaval gerçek festival zamanıdır; oluşun, değişimin ve yenilenmenin festivaliydi. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış her şeye düşmandır.” (1984: 10)

Başka bir deyişle, Bakhtin karnaval zamanlarının norm olanın nasıl kurmaca olduğunu gösteren devrimci bir

yanından bahseder. Filmdeki panayırda belirsiz, kimliğin altının boşluğuna işaret eden, yersiz-yurtsuz bir “dayı” kadın karakteri vardır. Bunun dışında, “kadın” kıyafetleri içinde ormanın içinde annesini arayan figür ise en azından değinmeye değerdir. Sadece görüntüsüyle bile göze ‘alışılmadık’ gelen figürün, daha sonradan Zuhall ve Ali’yi dikizleyen kişi olduğunu öğrenir seyirci. Zuhall’in başına kötü bir şey geldiğinde “Amanın!” diye feryat figan bağırır. Bir bakıma, onları her zaman izleyen, yaptıklarına tepki veren bir “bakış” (*gaze*) olarak filme konulmuş gibidir bu figür. Bu bakışın belirsizliği, “kadın” ya da “erkek” olarak algılanamaması da, ayrıca filme bakanın belirsizliğini de gösterir. Kısacası, bir karakter ve figür üzerinden, bakışı ve karnavalı tekrardan düşünmeye çağırır film.

“İllegal” Aile Oluşturmak

Filmin kuir olarak okunabilecek önemli noktalarından birisi ise yasal dayanaklara bağlı olmayan bir aile oluşturma fikrinin anlatıya eklenmesidir. Filmin en başında Zuhall’in üvey babası Zuhall’i Ali’ye göstermek istemez, çünkü ellerinde “yasal” olarak kardeş olduklarını gösteren bir belge yoktur. Üvey baba Ali’ye yasal bağın olmadığını “elinde kâğıdın mı var, soyadın mı aynı, yoo.” diyerek yasal dayanağın yokluğunu belirtir, fakat Ali Zuhall’in kardeşi olduğuna babayı ikna etmeye çalışır: “Abi yapma, insan kardeşini bilmez mi”? Bu sahnede aile bağının soyadına –bir bakıma öze, köke ya da kütüğe– dayanması gerektiğinin altı çizilir. Ayrıca, zaten birbirlerinin kardeş olduklarını bilen ve buna inanan Zuhall ve Ali için resmîyetin pek bir önemi yoktur. Aslı Özgen Tuncer de yazısında, filmde oluşturulan ailenin herhangi bir yasal dayanağa gerek duymadığının altını çizer:

...filmde ‘devlet’in veya ‘bürokrasi’nin aile kavramından ayrılan bir aile kavramına da işaret edilir. Ali ve Zuhall arasında kendilerinin kardeşlik olarak adlandırıldığı bir bağ vardır; bu bağın devlet tarafından birtakım defterlerde, kâğıtlarda, kütüklerde tanınmasının, kabul görmesinin, kanıtlanmasının onların dünyasında bir karşılığı yoktur. İnsanlar arasındaki yakınlıklar, bağlar ve ortaklıklar yasaya belirlenemez onların dünyasında. (2017, 16)

Tuncer'in de açıkça belirttiği gibi, filmde oluşturulan aile için yasal bir onaya gerek duyulmamıştır. Bu da, filmin üzerinde durduğu nokta, ailenin sadece biyolojik kan bağlarına dayanmadığı, bunun ötesinde de ailenin kurulabileceği fikridir. Buna benzer bir fikir, Jacqueline Hudak ve Shawn V. Giammattei'nin makalesinde, heteronormatifliğin merkezleştirilmesiyle oluşan yeni kinetik aile kavramında da yankılanır: "Heteronormativiteyi merkezleştirmek üretken bir süreçtir; dünyada ve ilişkide olmak için heteroseksüelliğin ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sınırları dışında olasılıklar yaratır. Durağan olan 'aile' kavramını dönüştürerek bize 'aile oluşturmak' fiilini kullanılabilir kılar" (2014, 113). Merkezleştirme fikrine kuir perspektif eklendiğinde, Sibel Yardımcı'nın kuir kuram üzerine yazdıkları konuyu bağlamaya yardımcı olabilir: "Normali", normallığı kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgularken amacı kenarda kalanın merkeze çağırılması değil, bizzat merkezin darmaduman edilmesidir" (*E-skop.com*, 2012). Bu açıdan bakıldığında merkezleştirmenin, kuir bir kavram olarak okunması da mümkün hale gelir. Tüm bu fikirler birleştiğinde ise, filmde aile kavramının merkezleştirildiğini söylemek pek de zor olmayacaktır: Hem Zuhall hem de Ali için aile, onlara yasanın ne söylediği değil, onların aileyi nasıl oluşturmak istediklerine bağlıdır. Bu yüzden film, "aile" denilen oluşuma kuir bir bakış açısı eklemiştir. Ayrıca, Judith Halberstam'ın kuir zaman tanımlamasına göre bir yaşamı kuirleştiren noktalardan biri de "yaşamın önceden belirlenmiş konvansiyonel aile, miras ve çocuk yetişmenin dışındaki potansiyeldir." (2005, 2). Heteronormativitenin ürettiği insanın doğup-büyüyüp-evlenip-çocuk doğurması döngüsü de filmde en baştan kırılmaktadır. Evlilikten kaçan Zuhall, önce kendini keşfetmekte ısrarcı görünmektedir. Aynı şekilde Ali de, kendisine biçilmiş bu döngüyle başa çıkmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla her iki karakter de, bu heteronormatif döngüyü bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde evden ve şehirden kaçarak kırmaya yeltenmişlerdir.

Öte yandan, bu yasa dışı aile kurmanın bazı sonuçları da vardır; her ne kadar aile kurulmuş olsa da, devletin diğer kurumlarında bu aile tanınmadığı için karakterler bazı zorluklar çeker. Bunun en açık örneği filmin sonundaki hastane sahnesidir. Kasabaya ilk geldiklerinde de polislerden kaçmak durumunda olan Ali ve Zuhall, hastanede de polisler yüzünden ayrı düşerler. Zuhall anlatının sonunda ortadan

kaybolur (buradaki en iyimser okuma Zuhall'in hastanede acilden başka bir odaya kaldırıldığı, en kötümser okuma ise onun polislere teslim edilip üvey ailesine geri dönmek zorunda kalacağı olabilir), Ali ise polislerle yakalanmamak için hastaneyi terk etmek zorunda kalır. Filmin sonu her ne kadar kardeşleri ayırsa da, açık son her anlama gelebilir. Burada üzerinde durulması gereken noktalardan biri, yasal olmanın sağlık gibi bir konuda bile gündelik hayatın içine sızmasıdır. Ali, Zuhall'in hasta olduğu bir anında yanında olamaz, çünkü ona refakat edebilmesi için bile yasal zemin gereklidir. Hem finalde hem de polislerden saklanışın ve kaçışın birkaç kez vurgulandığı sahnelerde, Erdem yasalarda tanınmayan bir aile oluşturmanın sonuçlarına da dikkat çeker. Yine de en nihayetinde bu aile kurulmuştur, bunun için biyolojik bir kan bağına ihtiyaç yoktur; fakat "yasal olmamak" karakterlerin kırılğanlığını/güvencesizliğini arttırmıştır.

Judith Butler ve Athena Athanasiou'nun *Mülksüzleşme* adlı kitap haline getirilmiş konuşmalarında da bahsettiği üzere, "...normlara, adlara, işaretlere, pratiklere ve düzenleyici kurgulara aynı anda hem başvurmak, hem yepyeni bir şekilde atıf yapmak, hem de meydan okumak mümkündür. Öyleyse bedensel yaralanabilirlik, kendi kaderini tayin iddialarını (baltalamaktansa) mümkün kılar" (2017, 116 – 17). Başka bir deyişle, norm olarak kabul edilmiş herhangi bir şeyi yeniden düzenlemek bedenlerin kendilerini kırılğanlığa açmasıyla mümkün olabilir. Filme tekrardan bu perspektiften bakıldığında, aile normuna atıf yapan bir yönetmen ve yine bu norma meydan okuyan iki ana karakter görülebilir. Bu nedenle, Zafer Aracagök'ün (2017) de yazısında belirttiği filmin "hayat hakkında yeni bir ifade sınırı, yeni bir ifade eşiği" yaratabilme potansiyelinden hareketle şu soru sorulabilir: Filmdeki yeni ifade sınırları ne kadar esnetilmiş ve bu esneklikteki oraya çıkan sorunlar nasıl temsil edilmiştir?

Sonuç Olarak

Bu metin David M. Halperin ve Alexander Doty'nin kuir özü olmayan herhangi bir kimlik olarak görmelerinden ve kuirliğin anlarda, heteroseksüellikte "dahi" olabileceği fikrinden yola çıkarak ana karakterlerin yönelimlerinin pek

de altı çizilmediği bir filmde kuirin sızmış olabileceği yerleri incelemeyi denemiştir. Yazının parçalarını bölen yersiz-yurtsuzlaşma, özel/kamusal alandaki feminen/maskülen performanslar ve aile oluşturma terimlerin kuirle bağlantısı kurularak kullanılmaya çalışılmıştır. Özellikle bazı anlar (kıyafet değişimi, kimlikleri reddetme/yeniden kurmaya çalışma, hayvan-oluşa doğru giden yollar, kan bağına dayalı olmayan aile oluşturma gibi), filmi kuir okumaya açmıştır. Buradan hareketle de denilebilir ki, eğer kuir yasal olanın, düzenin, geleneğin karşısında duran her şey ise, *Koca Dünya* da birçok noktasında kuir olarak nitelendirilebilecek bir filmidir. Bir bakıma kuir, filmdeki ana karakterlerin hayatlarına sızmış gibidir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise, filmin umut dolu bir okuma yerine sorunları da seyirciye göstermesidir. Zuhale ve Ali kıyafetlerini değiştirerek birbirleriyle alay ediyor olabilir, fakat biri onları bunu yaparken dikizlemektedir; bu da filmdeki tedirginlik hissini tetikler. Ya da hep Mimi ile Kumkum olarak kalamazlar; kimi zaman – özellikle kamuda– Zuhale ve Ali olmak durumundadırlar. Son olarak, aileyi ‘illegal’ olarak kurabilmeyi başarmışlardır ancak bu aile yasal olarak tanınmadığından güvencesizlikleri artar. Film bir yandan kuir arzuları (hatta endişeleri) beyazperdeye yansıtmış gibidir, bir yandan da kurduğu ütopyik evrene bile pembe gözlüklerle bakmaz. Kısacası, filmin seyircisine sunduğu belirsizlik, norm olana karşı durma gibi noktalar filmin zeminini heteroseksüellikten kaydırıp, kuirliğe doğru çekmiştir. Bu da ülke sınırları içinden çıkan filmlerde pek rastlanmayan bir durum olarak dikkat çekici bir değişimin göstergesidir.

Kaynakça

- Aracagök, Zafer. (2017), “‘Affect’ Bir Koca Dünya Mıdır?”, <https://www.sifiro.com/single-post/2017/07/15/AFFECT-B%C4%B0R-KOCA-D%C3%9CNYA-MIDIR>, 01.10.2017.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Çev. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Benshoff, Harry & Griffin, Sean (2004). “General Introduction”. Harry Benshoff ve Sean Griffin (eds). *Queer Cinema: The Film Reader*. ABD: Routledge.
- Bonta, Mark & Proveti, John (2004). *Deleuze and Geophilosophy A Guide and Glossary*. Spain: Edinburgh University Press.

- Butler, Judith & Athanasiou, Athena (2017). *Mülksüzleşme: Siyasaldaki Performatif*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987). *A Thousand Plateaus*. Çev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doty, Alexander (1995). “Introduction”. Corey K. Creekmur & Alexander Doty (eds). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Erhart, Julia (2005). “Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism”. Toby Miller & Robert Stam (eds). *A Companion to Film Theory*. Blackwell: Cornwall.
- Halberstam, Judith (2005). *In a Queer Time and Place*. NY: New York University Press.
- Halperin, David (1995). *Saint = Foucault : towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press.
- Hudak, Jacqueline & Giammattei, Shawn (2014). Doing family: Decentering heteronormativity in “marriage” and “family” therapy. In *Critical Topics in Family Therapy* (pp. 105-115). Springer International Publishing.
- İlbuğa, Emine Uçar. (2016), “Koca Dünya’da Yersiz Yurtsuzluk”, <http://bianet.org/biamag/sanat/180859-koca-dunya-da-yersiz-yurtsuzluk>, 01.10.2017
- Kaplan, Caren (1987). Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse. *Cultural Critique*, (6), 187-198. doi:10.2307/1354261
- MacCormack, Patricia (2009). “Unnatural Alliances”. Chrysanthi Nigianni & Merl Storr (eds). *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Önver, Oğuzcan. (2017), “Koca Dünya’da Kendine Bir Ev Bulamamak!”, <http://www.futuristika.org/koca-dunyada-kendine-bir-ev-bulamamak/>, 01.10.2017
- Tuncer, Aslı Özge (2017). “İçine Kapanan Düş”. *Altyazı*, (4), 14 – 17.
- Turan, Zeynep. (2017), “Trajedinin Tüketimi”, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/354/trajedinin-tuketimi>, 01.10.2017
- Ulusay, N. (2011). “Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası”. *Fe Dergi*, 3(1), 1-15.
- Yardımcı, Sibel. (2012), “Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı ve Kimliksizleşme”, <http://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749>, 01.10.2017
- Yücel, Fırat (2012). Hayat Var: Bir kapıdan gireceksin. In *Bir kapıdan gireceksin: Türkiye sineması üzerine denemeler* (pp. 85-95). İstanbul: Metis.

SERKAN ÇALIŞKAN



**Kendimi
Paketledim**

2017

2008 yılında Kocaeli Üniversitesi GSF Plastik Sanatlar Resim Anasanat Dalı'ndan mezun olan Serkan Çalışkan 2007 yılından bu yana kimi uluslararası ve ulusal sergilerde yer almaya devam ediyor. 2013 yılında Akbank Günümüz Sanatçıları Sergisi'nde birincilik ödülü alan Çalışkan'ın son sergisi "kendimi paketledim" de yer alan eserlerine de yer verdik. Otobiyografik bir kurgu ile oluşturulan bu sergide, kimlik, aidiyet, resmiyet, temsiliyet gibi çoğaltılabilecek birçok "ucube" kavramdan kaçışın öyküsü anlatılmakta. Sergideki bu kaçış, fiziksel sınırları aşmak yerine, olduğun yerde donup-kalma ve saklanma olarak karşımıza çıkmakta. Saklanan tek yer ise bedenın kendisidir ve bir kabuk olarak beden, kimliği kafesleyen bir hapishaneye dönüşmektedir. Kutular ve kadrja sıkışan portreler; işitip unutulamayan ve görmezden gelmeye çalıştığımız cümlelerin ağırlığı ile karşımıza çıkmakta.



"Kutu Kafa"

2017

21x20 cm MDF Üzerine Yağlı Boya

Serkan Çalışkan



“kırmızı dudak”

2017

21x20 cm MDF Üzerine Yağlı Boya



"you can't be Jesus! Where are you from?"

2017

29x25 cm MDF Üzerine Yağlı Boya

Serkan Çalışkan



"Sokaktaki Prenses"

2017

15 x 20 cm MDF Üzerine Yağlı Boya



"anxiety no:1"

2017

10 x10 cm MDF Üzerine Yağlı Boya

Serkan Çalışkan



“Hatırlamak”

2017

30 x35 cm MDF Üzerine Yağlı Boya



“ilkokul hatırası”

2017

15 x 20 cm MDF Üzerine Yağlı Boya

Serkan Çalışkan

Hollywood ve Camp

Aysun Öner

Özet

Bu makale, *camp* ve queer kavramlarının temel anlamları, *camp* ve queer arasındaki bağlar ve queer *camp* üzerine geliştirilen farklı yaklaşımlara dair genel bir tablo sunmakta ve ayrıca queer *camp*'e yaklaşan ve queer *camp*ten sapan yaklaşımları dair bir tartışma yürütmekte ve ikinci yaklaşıma 'kof *camp*' adını vermektedir. Makale, Hollywood'un klasik tarzına göre farklı duran Bette Davis, Greta Garbo gibi kimi oyuncuların ve yönetmen Minelli'nin stilineki 'queer *camp*' unsurları tartışmaktadır. Makalede, queer *camp*, heteroseksüel normlar üzerinden kurulu toplumsal cinsiyet anlayışına muhalif/eleştirel olan queer tavır ile benzer muhalif/eleştirel çizgiye haiz bir ifade biçimi olarak ele alınmış ve ayrıca, *camp*'in bu karşı bakış açısına temel oluşturan ve heteroseksüel normlara göre düzenlenmiş dünyada yaşamının acılarından filizlenen unsur, 'gey duyarlılığı'nın 'queer *camp*' tartışması içindeki yeri üzerinde durulmuştur. Makale, queer *camp*'in farklı azınlık grupların benzer deneyim, mücadele ve tepkilerini dile getirmek için olanaklar sunan bir yaklaşım olduğunu da vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Camp, queer, queer *camp*, kof *camp*, gey duyarlılığı, sinema, Hollywood

Abstract

This article researches the basic meanings of the concepts *camp* and queer, links between concepts of *camp* and draws a general frame for different approaches to queer *camp* and initiates a discussion about the understandings that closes to queer *camp* and deviates from queer *camp* and names the latter approach as 'hollow *camp*'. This article discusses styles of *camp* in terms of the performers, directors and productions of Hollywood who have a distinctive style comparing to classical Hollywood style, through an inquiry into the connections of theories of *camp* and queer and the manifestations of these concepts in Hollywood. Many approaches have been developed to this day regarding the concept of *camp* as an opposing and critical theory against heterosexist world, similar to that of the concept of queer. Discussions generated by *camp* and queer on gay sensitivity, that emanates from the pain of living in a world which is organised based on heterosexual norms is another issue dealt with in this article. Furthermore, there is a discussion on the film stars Bette Davis, Greta Garbo and the others -who are considered to be '*camp* characters': these are authentic and strong characters due to the irony of fate or the life, and they express themselves as exaggerated sometimes and most times as ironical and ultimately a self-styled theatricality presenting their authentic styles in film. This paper, also, emphasizes that queer *camp* provides some opportunities to the other studies focused on the other minority groups's experience, challenges and reactions.

Keywords: Camp, queer, queer *camp*, hollow *camp*, gay sensitivity, cinema, Hollywood

1. Teorik arka plan

1.1. Queer ve Camp

90'lı yıllarda daha bilinir olan (Eng, Halberstam & Muñoz, 2005) queer kavramı, 'eğri', 'yamuk', 'yana kaymış', 'garip', 'tuhaf' benzeri farklı anlamlar taşır (Cömert, 2009; Yardımcı, & Güçlü, 2013). Kişideki 'acayıplığe' gönderme yapan bu kavram, ilk yaygınlaştığı dönemde, eşcinsel bireylere yönelik 'aşağılayıcı' bir manada kullanılmıştır (Cömert, 2009). Ancak, sonrasında, "The Politics of Queer" kitabında belirttiği gibi, queer kelimesine dair olumsuz manalar yeniden adlandırılmış (Goodman, 1969) ve kavram, 'aşağılık, norm dışı ve normun kendisine karşı olan'ı anlatan bir biçime kavuşturulmuştur (Yardımcı & Güçlü, 2013). İsim, sıfat ve fiil olarak farklı durumlarda farklı kullanımları olan queer kavramı, 'normal' ve 'normalleştirme'ye karşı bir anlam taşır (Spargo, 1999). Queer, devlet gücünün normalleştirici *etkileriyle* mücadele eder (Eng, Halberstam & Muñoz, 2005). Bu anlamıyla queer bir 'karşı duruş'u içerir ve geylelerin toplumca kabul görmesini hedefleyen 'gay' kavramın yayılışından böylece ayrılır. Queer'in aşağılayıcı anlamından uzaklaşıp olumlu ve muhalif bir manaya kavuşması 80'lerin sonunda Act-Up hareketiyle gerçekleşiyor. AIDS salgını eşcinsellikle ilişkilendiriliyor böylece eşcinsellere karşı önyargılar yeniden üretiliyor, eşcinsellerin ölmesi amacıyla hastalığa bulunan çözümler açıklanmıyor pek çok eşcinsel birey ölüyor (Cömert, 2009). Act-Up'in yanı sıra o dönem, Queer nation adlı bir hareket de doğuyor. Her iki hareket de bu politikaları eleştiriyor ve yeni politikalar talep ediyor (Cömert, 2009). Queer Nation, daha çok 'homofobi' ve 'ön yargı' ile ilgilendi (Spargo, 1999), farklı toplumsal cinsiyet kategorilerinin varlığını savundu, queer kavramını ise lezbiyenlik, transseksüellik gibi farklı cinsiyet gruplarını dışlamayan bir tür birleştirici üst kimlik olarak öneriyor. (Cömert, 2009). 80'lerdeki muhalif hareketlerden doğan queer kavramı, muhalif bir sıfat, oluş, eylem/hareket ve tüm cinsellikleri kapsayan bir 'şemsiye' kavram olarak ortaya çıkıyor.

*Camp*¹ ise, çoğu zaman kafa karıştıran bir kavram olarak nitelendirilmiştir (Benshoff & Griffin, 2004). *Camp*'in ilk tanımı, 1909'da yayımlanan *The Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*'de "abartılı vurgunun eylemleri ve tavırları" biçiminde

yapılmıştır (akt. Canani, 2013, s. 216). Bu ilk tanımı takiben, *camp* kavramı ve bu kavram etrafında süregelen tartışmalara dair, farklı yazarlar farklı bakış açıları geliştirmiştir. Ross (1993), *camp*, başkalarının zevkleri, çıkarları ve tanımlarının hükmettiği bir dünyada nasıl hayatta kalınacağını apaçık izahıdır (s. 144) demiş ve hayatta kalmak için *camp*'in mücadele ile olan ilişkisine değinmiştir. Sontag'a (1964) göre ise *camp*, "propagandacıdır", sempatiye dayanan bir ahlaki savunur (Babuscio, 1999, s. 120). Sontag 1975'te verdiği bir röportajda *camp* zevkinin yayılmasının "feminist bilincin 60'ların sonundaki yükselişinde dikkate değer ve kasıtsız rolünü" dile getirmiş ve "basmakalıp dişilikleri abartarak, tırnak içine alarak itibarını azaltmış" olduğu yorumunu yapmış ve böylece, o çok tartışmalı, *camp*'in 'apolitik' olduğu iddiasından vazgeçtiğini ifade etmiştir (Ross, 1993, s. 161). Babuscio da Sontag gibi *camp*'in apolitik olmadığını savunur, ancak o, *camp*'in apolitik ve önemsiz olmadığı konusunun daha koyu biçimde altını çizerek (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120). Yazara göre, *camp*'in ciddi olanla alay etmesi, aynı zamanda heteroseksüel imtiyaz ve varsayımların bir eleştirisidir (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120). Meyer (2004) ise, *camp*'in siyasal ve eleştirel ve ayrıca, belli grupların aktivizm stratejisi olduğunu ve bu bağlamda, "*camp*'in geleneksel olarak kabul edildiği gibi "stil" ya da "duyarlılık" olmadığını" savunmuştur (s. 137).

Camp toplum nezdinde norm olan standartlar ve yerleşik ahlak anlayışına (Babuscio, 1999, s. 120) ve bunların uygulanması gerektiğini söylediği kurallara (Johnson'dan akt. Babuscio, 1999, s. 120) karşıdır. Bazı yazarlar, *camp*'i queer stilinde bir ifade ve alımlama biçimi olarak nitelendirmiştir (Waldron, 2009)². Bu yaklaşımların çoğunda *camp*, 'queer *camp*' olarak nitelendirilir. Esasında bu bölümde verilen 'queer' ve '*camp*' yaklaşımlarına bakıldığında her iki kavram arasındaki bağlantı kolayca görülmektedir. Her iki kavramın eşcinselliğin aşağılanmasıyla alaylı biçimde muhalefet eder ve heteroseksist dünyada ayakta kalma ve var olmaya dair bir mücadeleyi temsil eder. Ayrıca, her iki kavram da, heteroseksizm dışında kalan diğer egemen norm, ahlaki kural ve sistemlere karşı bir eleştiriye de temsil eder; dolayısıyla, bu kavramları yalnızca 'eşcinsellik'le ilişkili görmek taşıdıkları geniş anlam dünyasını daraltmak olur. Bu çalışmada *camp*'in 'queer *camp*' formu savunulmakta ve queer *camp*'ten sapan yaklaşımlar 'queer *camp*'e referansla tartışıldığı için, queer *camp*'e dair farklı yazarların görüşleri detaylıca ele alınacaktır.

1.2. 'Queer Camp'e dair farklı yaklaşımlar

Queer *camp* üzerine yazan yazarlardan biri olan, Glyn Davis, Araki'nin The Doom Generation çalışması üzerinden, *camp*'in queer formunun beş farklı boyutunu tanımlamıştır: İlki, Paul Morrissey'in erken dönem çalışmalarına benzer olarak, genelde zayıf veya abartılı bir oyunculuk veyahut da abartılı kostümler vasıtasıyla performans odaklanmayı sağlayan bir stil, ikincisi, Araki'nin filmlerinde bulunan pop kültür unsurlarıyla (örneğin, "The Living End"deki Godard posterinde olduğu gibi, yüksek sanata referanslar içeren unsurlarla) ilgilenmek ve değersiz basit şeylerin kullanımı, üçüncüsü, parodiden faydalanmak, dördüncüsü, politik bir içerik kullanmak ve beşincisi, daha önceki queer *camp* yönetmenlerinin yaptığı filmlerdeki kimi unsurlara yahut sahnelerle gönderme yapmak (örneğin, The Living End'de bir Warhol poster, Nowhere'de kurbanın konserve kutusu ile öldürüldüğü bir sahne kullanılması vb.) (akt. King, 2005).

Benshoff & Griffin (2004)'e göre, bir algılama stratejisi ve kültürel üretim biçimi olarak *camp*, izleyicilerin dünyasında dominant kültürün 'ciddi' unsurlarını queer hale getirebilir. Yani ana akım zevklerin özellikle de toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili olanların eleştirilmesine olanak verir (Benshoff & Griffin, 2004).

Camp üzerine yazılan metinler incelendiğinde, Sontag'ın (1964) makalesi de dâhil olmak üzere, bu metinlerin birçoğunun *camp*'in queer köklerini göz ardı ettiği görülmektedir (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120). Bu hatayı eşcinsellik hakkında yazanlar veya queer teorisyenleri daha sonra gidermeye çalışmıştır (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120). 1970'lerde basılan "Camp ve Eşcinsel Duyarlılık" adlı kitabında, film eleştirmeni Jack Babuscio, *camp*'i, tekrardan tarihsel bir queer anlayışın çerçevesine yerleştirmiş ve ana akım anlayıştan yabancılaşma olarak tartışmıştır (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120). Bu yabancılaşma, heteroseksüel ve eşcinsel dünyalar arasında 'ironi', heteroseksüel gibi görünmek için 'edimsel rol oynama', "her yerde mümkün olduğu kadar güzellik ve hakikat bulma" temelinde estetikleştirme ve düşmanca bir dünyada tutunabilmek için 'acı-tatlı bir mizah anlayışı' biçimlerinde tezahür etmektedir ve tüm bu öğeler temelde gey duyarlılığından kaynaklı bir farkındalık içerir (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120).

Gey duyarlılığından kaynaklanan bu farkındalık, heteroseksüel olan ve olmayanları karşı karşıya getirir, bir tepki doğurur ki bu tepki, '*camp*'tir (Babuscio, 1999, s. 118). Camp'te gey duyarlılığından temellenen bu tepki, norm olan standartlar ve yerleşik ahlak anlayışına (Babuscio, 1999, s. 120) ve bunların yapılması gerektiğini söylediği kurallara (Johnson'dan akt. Babuscio, 1999, s. 120) karşıdır. Lee'nin "ironik, ayrıksı ve yerleşik kalıplara karşı çıkan" 'gay duyarlılığı' (akt. Ehrenstein, 1996, s. 64) yaklaşımı ile Babuscio'nunki (1999) benzerlik taşır (Babuscio, 1999, s. 119). Ross'a (1993) göre, "geleneksel gey duyarlılığı hem geçmişteki hem gelecekteki gerçek koşullarla, ya da ideolojiyle, olan hayali bir ilişkinin ifadesiyken, bugün "özgürleşmiş" gey ve heteroseksüel dünyada gey kimliğinin yeni sembolik koşullarına yöneltilmiş hayali bir meydan okuma işlevi görmektedir." (s. 159). Babuscio'da da böyle bir tavır vardır. Altını çizmek gerekir ki, bu makalede gey duyarlılığı Mark'ın takip eden bölümde yer verilen ifadesinde *camp*'i ele alışına benzer biçimde LGBTİ ve diğer tüm azınlık grupların yaşadıkları olumsuz duruma dair farkındalıkları bağlamında ele alınmaktadır. Aslında Babuscio (1999) da *camp*'e dair tartışmasında, *camp*'in mevcut düzene karşı çıkış ve onu değiştirme potansiyeline değinirken, baskılanan gruplar olarak eşcinsel, kadın ve heteroseksüelleri dahil etmiştir. Bu bağlamda, yazarın gey duyarlılığı ve *camp* arasında kurduğu ilişki göz önüne alınırsa, esasında aşağıda Babuscio'nun queer *camp* yaklaşımında, her ne kadar 'eşcinsel' ifadesi geçse de bu yaklaşım tüm toplumsal cinsiyet grupları için yorumlanma potansiyelini taşır.

Babuscio'nun (1999) queer *camp* yaklaşımına göre, *camp*'te ironiyi yaratan, bir birey ya da şey ile bağlamı arasındaki karşıtlıktır. Burada en belirgin karşıtlıklardan birisi maskülen ve feminen karşıtlığı olup, böyle bir karşıtlık daha çok 'androjen' özelliklere sahip ve bu bağlamda '*camp*' cazibesi olan film yıldızlarında bulunur (s. 119). Camp'teki ironiyi ortaya çıkaran diğer belirgin karşıtlıklar ise, 'kutsal ve kutsal olmayan', 'ruh ve vücut', 'yüksek ve düşük statü'dür (Babuscio, 1999, s. 119). Ironiyi yaratan, birey ve toplum arasında yaşanan uyumsuzluktur ve bu uyumsuzluğun temelinde "ahlaki bir sapkınlık olarak" addedilmesi nedeniyle eşcinsellik vardır; zira, hemcinsler arasındaki aşk, 'normal', 'doğal' ve 'sağlıklı' olarak kabul gören heteroseksüel ilişki biçimi ile uyumsuz kabul edilmektedir (Babuscio, 1999, s. 119). Diğer yandan, eşcinsel ilişkiler, heteroseksüel ilişkilerde yaşanan sosyal eşitsizlikler tarafından çokça

belirlenmediğinden, geleneksel ahlak anlayışını alaşağı eder; çünkü hemcinsler arasındaki ilişkiler eşit ilişkilerdir ve bu da eşitsizlik temelinde kurulan heteroseksüel ilişkiler düzeni için bir tehdit oluşturur (Babuscio, 1999, s. 119).

Camp konusunda temel olan diğer unsur, estetik, ironiye benzer biçimde eleştireldir. İroninin etkili olması için şekillendirilme gereklidir ve bu biçim, düzenleme, zamanlama ve tonlama şeklinde tezahür eder. Camp üç biçimde estetik; sanat hakkında bir bakış açısı olarak, yaşam hakkında bir bakış açısı olarak ve son olarak kişiler yahut eşyalarda bir pratik eğilim olarak (Babuscio, 1999).

Babuscio'ya (1999) göre, kişiler veya eşyalarda bir pratik eğilim olarak, *camp* stili, bireyin kendisini, bir anlamı veya haliyle bir duygusal tonu ifade etmek üzere ortaya konulur ve *camp* bir stil doğallıktan uzaktır, her zaman dışarıdan edinilmişlik hissi verir ve stil bakımından her zaman varoluştan ziyade performansı vurgular (s. 122). Camp üretimlerde, giyim ve dekor bireylerin kimliğini vurgulamanın yanı sıra, toplumca varlığı reddedilen bireyin gerçekliğini olumlu biçimde sunar ve onu toplumun düşüncesinin tersine haklı bir konuma yerleştirir; zira, 19. yüzyılın şık beyefendisi nasıl kendini materyal görünürlükte bulduysa, bugün, birçok kişi dekoratif sanatlar veya incelmış zevkleri kullanarak, aşağılanmış bir sosyal kimlik üzerinden daha pozitif anlamlar üretmeye çalışır (Babuscio, 1999, s. 122). İlâveten, stil üzerine yapılan vurgu birçok zaman abartılır ve böylelikle, bir kişi veya eşyanın, kendisinden ziyade görünüşü ön plana çıkar (Babuscio, 1999, s. 122).

Camp'in üçüncü unsuru teatrallik, yaşam içinde rol oynanıyor olmasına atıfta bulunur; bu yaklaşıma göre, insanlar cinsiyet rolleri oynar, ancak bu roller sahtedir, zira, "yaşam bir rol ve tiyatro, görünüş ve taklittir" ve bu sebepten *camp*, dış görünüme odaklanır (Babuscio, 1999, s. 123). Babuscio (1999), eşcinseller olarak, kimliklerini gizleyerek ve heteroseksüel gibi davranarak olası tehlikelerden kaçındıklarına, heteroseksüel gibi davranmanın tiyatrodaki bir metafor olduğuna ve ayrıca bir nevi 'tiyatro sanatı'nı icra etme biçimi olduğuna değinir (s. 123).

Tiyatrallıkta zamanlama faktörü de önemlidir; bugün, doğal bulunan oyuncular, yarın yapmacık ve steril oldukları için '*camp*' olarak nitelendirileceklerdir (Babuscio, 1999, s. 124).

Ayrıca, oyuncularındaki *camp* ve gey duyarlılık onların ne söylediklerinde, yani içerikte, neden ve nasıl söylediklerinde, yani performans ve stilde gizlidir ve karakterler kendi kişiliklerini yansıttıklarında sonuç daha benzersiz ve güçlü karakterler ve stil yoğun ve dolayısıyla daha *camp*'tir (Babuscio, 1999, s. 125).

Camp'in dördüncü unsuru olan acı-tatlı bir mizah anlayışı, "bir nesne, kişi ya da durum ile bağlamı arasında tutarsızlığı anlamaktan kaynaklanır" ve mizahi durumun "kişide sempati yaratacak kadar acı verici olması" gereklidir (Babuscio, 1999, s. 126). Eşcinsellerin, bir yandan sıradan, ancak diğer yandan da sıra dışı olmak gibi bir durumları vardır ve bu çelişki, eşcinsel bireylerin, kendilerine ve topluma karşı, adeta bir nevi "düşmanlık taşıyan bir ironi" geliştirmelerine sebep olur (Babuscio, 1999, s. 126). Böylesi bir kendini ikincil konumda görme ve kendinden nefret etme hali, bir acı-mizah doğurur ve böyle bir mizah anlayışını içeren eserler *camp*'tir (Babuscio, 1999, s. 127). Böylece *camp* yaklaşımı izlenerek, eşcinsellerin acı çektikleri kimi çelişik durumlar alaya alınır ve sıkıntılı durumlarla mizah yoluyla başa çıkılır (Babuscio, 1999, s. 127).

Camp tarzında bir anlatım, sıradan eşcinsel deneyimleriyle hemhal olmayı sağlar ve bu hemhal olma hali, izleyicinin, "garip ve sıra dışı olanda bir güzellik görme"sini sağlar.

Camp yaklaşımı, ironi ve acı-tatlı mizah barındırır da bir yönüyle de "ciddi konuları geçici bir mesafeden izlememize izin verir; böylece yalnızca olaydan sonra, pasif olarak izlediğimiz (ve içselleştirdiğimiz) duygusal ve ahlaki boyutlarından etkileniriz" ve diğer bir deyişle, ciddiyet ihmal edilmez (Babuscio, 1999, s. 128). Babuscio (1999), *camp*'in ciddiyetli yönüne dair Fassbinder'in *The Bitter Tears of Petra von Kant* (Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, 1972) adlı filmini örnek vermiştir; zira yönetmen, "seyircileri soğutmadan radikal bir sosyal mesaj veren bir çalışma yapmış, sorunu, 'eylemi' uzaklaştırmakla çözümlemiştir." (s. 128). Zira, Ross'un (1993) dediği gibi, *camp*'te bir şey mevcut anlamından başka bir anlama ve değere kavuşur, belli bir mesafelenme ve yabancılaşma söz konusudur.

Waldron'a (2009) göre ise, "(...) *camp* ton ve stil bakımından queerdir: *camp*'in politikası, incelediğiniz örneğe ve bir okuyucu olarak sizin idolojik ajandanıza bağlı olarak gerici, liberal veya radikal olabilir. Fakat *camp*'le ilgili kesin olan bir

şey var, en azından benim için: *camp* queerdir. Camp hiçbir şekilde heteroseksüel değildir.”. Camp ve queer kavramları arasındaki ilişkiyi Waldron’un (2009) ifade ettiği yerden tartışan kimi yazarlarsa, *camp*’in eşcinsellikle, ancak daha ziyade, eşcinsel erkek kültürü ve özelde eşcinsel erkeklerin heteroseksüel toplumda var olabilmek için sürdürdükleri mücadele ile bağlantılı olduğunu iddia eder (Levitt, 2017, s. 172). Levitt’e (2017) göre bir kısım yazar, “(...) *camp*’in eşcinsel erkekler için bir baş etme stratejisi” olduğunu iddia eder: “Sontag için *camp*, eşcinsel erkeklerin topluma entegre olma yolu, Richard Dyer, Babuscio³ ve Andrew Ross içinse, *camp*, gey erkeklerin baskı altında olma ile başa çıkmasının bir yoludur. Robertson’a göre ise, *camp*, gey erkeklerle, heteroseksüel toplumsal cinsiyet normlarından farklı olan yönlerini ortaya çıkarma olanağı verir” (akt. Waldron, 2009).

Bu makalede queer *camp* ile ilgili çalışmalar tüm LGBTİ grupların deneyimlerini içerecek biçimde ele alınmış ve hatta bu kavramın işlevsel sınırları daha da ileri götürülmüş ve queer *camp* kavramı, egemen olan tarafından ezilen yahut aşağılanan tüm gruplara muhalefet yahut eleştiri için çeşitli olanaklar sunan bir olgu olarak sunulmuştur.

2. Tartışma: Queer camp ve Kof Camp⁴

Yerleşik iktidara, düzene, anlayışa vb. egemen unsurlara karşı eleştirel bir tavrı olan yaklaşımların yahut bu yaklaşımları temsil eden kimi öğelerin, ilgili yaklaşımın özündeki eleştirel özü bozacak veyahut da tersine çevirecek biçimde yeniden üretildiğine sıkça şahit oluyoruz. Bunun belki ilk akla gelen örneği, Küba gerillaları ile Enternasyonalist gerillaların lideri ve devrimci Che Guevera’nın portresinin yahut bu portrenin dönüştürülmüş hallerinin çeşitli dükkanlarda ve Amazon.com vd. pek çok online alışveriş sitesinde, t-shirt, şapka, bardak, süs eşyası vb. ürünlerde kullanılmasıdır. Che devrimci kimliği ile egemen olana muhalefeti ve egemen olanla mücadeleyi temsil eden bir semboldür. Ancak, bu muhalif ruh tüketimlik nesnelerde kullanılarak, insanlara yalnızca bu ürünleri kullanarak, kolayca ‘Che gibi eleştirel’ olabilecekleri düşüncesi aşılanmaktadır. Oysa Che, hayatını devrime adanmış ve devrim uğruna canını feda etmiş bir kişidir. Che’nin tüketimlik hale gelmesi ile taşıdığı anlamlar da bozuma uğrattılmış ve bu anlamlar ana akım/popülerin içine yerleşen, ticari değere sahip bir malzeme olmuştur.

Camp kavramı, sosyal bilimler literatürde çoklukla egemen, yerleşik, ana akım yahut popüler olanın taşıdığı ideolojik yaklaşımlara eleştiri getiren ‘queer *camp*’ olarak ele alınmıştır. Ancak, pratik uygulamalarda Che’nin düşürüldüğü duruma eleştirel bir yaklaşımı taşıyan kavram ve bir yaklaşım olarak *camp* de düşürülmüş ve ana akım/popüler olanın içine yine ticari amaçlarla bilinçli olarak dahil edilmiştir. Muhafif eleştirel olan yaklaşım ve öğelerin tüketicilerce talep edilmesi, bugün insanların 60’lar ve 70’lerde devrim, barış, özgürlük vb. söylemleri olan ruhu pratiğe geçirmenin bedelini ödemededen, bir t-shirt giyerek, ‘beş saniyede’ hazır bardak çorbadan çorba yapar gibi kendilerini muhalif ilan etmek istemesidir. Bu pasif bir muhalefettir. İşte *camp* öğeleri ana akımlaştıran, popülerleştiren üretimleri yaratanlar da insanlardaki bu pasif muhalefet arzusunun dair damarı görmüş ve bu arzuyu ticari bir zekaya dökmüş, muhalif/eleştiren olan queer *camp*’in belli biçimsel öğelerini almış ve izleyiciye kof bir *camp* bırakmıştır. Ben bu, queerden sapan *camp* yaklaşımına ‘kof *camp*’ diyeceğim. Aslında *camp*, özünde, egemen olanın yanlışlığının bilincinde ve onlara karşı duran bir gey duyarlılığı taşıyan, bazen eleştirel bir haykırış, bazen eleştirel bir zayıflık, bazen eleştirel bir abartı ve diğer biçimlerde sunulan bir bakış açısıdır. Ancak, *camp*in kullanımı, pratik uygulamalarda ana akıma hizmet etmek üzere, *camp*’i temsil eden kimi unsurlar kullanılıp, maksat eleştiri ve muhalefetten, ticari vb. amaçlara sapıyorsa, buradaki *camp*, dışarıdan güzel ve sulu gözüken, ancak içi kuru ve özünden eser kalmayan bir domatesten farksız ve ‘kof’tur.

Ayrıca, bu makalede queer *camp*, tüm azınlık grupların sorunlarının temel kaynaklarıyla uğraşan bir olgu olarak ele alınmakta ve yalnızca ‘eşcinsel erkek’ veyahut da ‘eşcinseller’ üzerinden kavramın tartışılması eleştirilmektedir. Babuscio ve Booth’un görüşleri, bu yaklaşımı desteklemektedir. Örneğin, Babuscio’ya göre *camp*, başta kadınlar olmak üzere eşcinsel veya heteroseksüel, herkesi baskılayan kültürel sorunları yüzeye çıkarıp mevcut düzeni değiştirme gücüne de sahiptir (Babuscio, 1999, s. 127). Mark Booth’a göre ise *camp*, kimi dezavantajlı grupların “öz-temsiline” tarihidir ve marjinallikleri ve kültürel sermaye mirasından yoksun olmaları nedeniyle bu gruplar, kendi aşağı veya belirsiz sosyal statülerinin “güç üzerindeki her türlü hak iddiasından kendileriyle alay ettikleri bir vazgeçişle” parodisini yapar (akt. Ross, 1993, s. 146).

Waldron, *camp*'in her durumda queer olduğunu vurgular, ancak öte yandan da *camp*'in politikası, incelediğiniz örneğe ve bir okuyucu olarak sizin ideolojik ajandanıza bağlı olarak "gerici, liberal veya radikal" olabileceğini savunur. Queer, 'gerici ve liberal' olana referans vermez, queer radikal, eleştirel ve muhaliftir. Dolayısıyla, Waldron'un, 'gerici ve liberal' olarak tanımladığı *camp* kullanımları, queer *camp*'e değil, 'kof *camp*'e işaret eder.

Babuscio'nun vd. yazarların yukarıda queer *camp* olarak tartışılan yaklaşımları, *camp* olarak nitelendirilen Hollywood film yıldızlarına münhasır kimi özelliklerde de görülürken Batman gibi Hollywood yapımlarındaki *camp*'in ana akımlaşmaya hizmet eder hale getirilmesi ise izleyiciye bir 'kof *camp*' sunmaktadır. Aşağıdaki bölümde, Hollywood sineması belli karakter ve yapımlar üzerinden teorik arka plan ve queer *camp*/kof *camp* tartışması etrafında ele alınacaktır.

3. Hollywood'da Camp

Ross'un (1993) makalesinde ele aldığı gibi Hollywood filmleri, özellikle baş rol oyuncular ve (ağırlıklı olarak eşcinsel) izleyici arasındaki gelişen karşılıklı ilişkilerle bu ilişkilerin oluşmasını sağlayan o dönemin iklimi bir *camp* kültürü oluşturur. Camp kültüründe⁵ bir Hollywood hayranlığı vardır ve bu hayranlık, *camp*'in, yukarıda değinilen ve zevk anlayışı ile ilgili olan tarafından öte (Ross, 1993, s. 157), eşcinsellerin yaşama tutunmak için verdikleri mücadele ile bağlantılıdır. Levitt'in (2017) makalesinde görüşlerine yer verdiği pek çok yazarın savunduğu gibi, *camp*, eşcinsellerin -heteroseksüelliğin hâkimiyeti altında- var olma mücadelelerine ilişkindir ve tam da bu bağlamda, Benshoff & Griffin (2004)'in belirttiği gibi, *camp*, heteroseksüel dünyaya karşı bir eleştiri taşıır.

Stonewall öncesine en şaşalı dönemi yaşanan *camp* kültürü, film kültürünün belli fantastik/orgazmik yönleri üzerinden, eşcinsellerin günlük yaşamda maruz kaldıkları zulme karşı bir mücadele yürütmeleri için uygun bir iklim sağlıyordu (Ross, 1993, s. 157). Ross'a (1993) göre, "Bu alt kültürde, heteroseksüel Hollywood aktrislerinin imgeleri alınıp uygunlaştırılmış ve yerleşik cinsel etiketlerle toplumsal olarak kutuplaşmış bir dünyada yabancılaşma ve dışlanma deneyimiyle kurulan farklı türden bir ilişkiyi ifade etme yolu olarak kullanılmıştır." (s. 157).

İzleyici *camp*'in dönüştürücü gücünü böyle kullanırken, bu kültürde, Benshoff ve Griffin'e (2006) göre, klasik Hollywood yıldızları eşcinselliğin değersiz addedilen görünümünü olumlu yönde değiştirdiler (s. 68). Zira, *camp*, yukarıda da tartışıldığı gibi, kabul gören toplumsal cinsiyet temelli rol ve kimlikler dengesini alaşağı eder ve yeniden biçimlendirerek dönüştürür (Ross, 1993, s. 159).

Erkeklerin eylemle, kadınlarınsa duygu ile ilişkilendirildiği bir dünyada, gey erkekler, kendilerini kadın yıldızların güç ve prestijiyyle, ancak bunlardan önce, onların duygusal özellikleri ile özdeşleştirmişlerdir⁶ (Ross, 1993, s. 158). Bu açıdan, *camp*, gey erkeklerle "Batılı ve özellikle Anglosakson toplumun dişil nitelikler olarak tanımladığı süslenme ve duygusal olma hakkını" tanımıştır (Ross, 1993, s. 158). Süslenme gibi özellikler erkek cinselliğinin meşru nitelikleri olarak kabul görmediğinden, *camp* kültürü içinde anılan az sayıda erkek *camp* kahramanı vardır ve Montgomery Clift ve Tab Hunter gibi gey aktörler bu nadir kişiler arasında sayılabilir (Ross, 1993, s. 158). Camp kültüründe, gey erkekler arasında erkek film yıldızlarından çok kadın film yıldızlarının popüler olması, Levitt'in (2017) ifade ettiği gibi, *camp*'in eşcinsellerin heteroseksüellerden farklı olan özelliklerinin ortaya konulmasını içermesi ile de ilişkilidir; zira, gey erkekler, heteroseksüel erkeklerin toplumsal cinsiyet pratiklerinden farklı kimi özelliklerini kadın film starları üzerinden yaşama olanağı bulmuş, böyle bir *camp* kültürü üzerinden yaşama tutunabilmiş ve kendilerine bu kültür içinde belli bir mücadele alanı yaratmıştır. Bu tartışmada örneğin kendisini maskülen yaşam tarzı olan geyler bulunmamakta ve bu anlamda geylerin yalnızca efemine öğelerde kendisini bulan kişiler gibi yansıtılması eleştiriye değer. Yine de burada Ross'un (1993) heteroseksüel öğelerden farklı öğeleri sinemada aramaya dair bir arayışın karşılık bulmasına ilişkin vurgusu manidardır. Zira, efeminelikten öte, heteroseksüelliğe karşı bir alternatif karakter görmek eşcinsel erkeklerin *camp* karakterlere olan ilgisinin temeli. Belki buradan doğru, Ross'a da eşcinsellerdeki farklılıkları görünür kılmamış eleştirisi getirmek haksızlık olacaktır.

Camp kültüründe odak, toplumun ve sinema piyasasının normlarını zorlayan Hollywood oyuncularının karakterleri ve onların performansları olmuştur. Camp'in karakter ve performans odaklanmış olması, gey duyarlılığına sahip izleyicinin içerikten ziyade karakterin yoğunluğunu

önemsemesinden kaynaklanır; karakterin ifade ettikleri karakterin bunları nasıl veya neden ifade ettiği kadar önemli değildir (Babuscio, 1999, 125). Zira gey duyarlılığı, heteroseksüel dünyanın farkında olma ve bu dünyaya tepki gösterme hali olduğu için, bu duyarlılığa sahip kimseler, benzersizliği ve kişilikteki güçlülüğü değerli görür ve bu nedenledir ki *camp* olarak nitelendirilen aktörler ve aktrisler oynadıkları karaktere sığmaz (Babuscio, 1999, 125). Bu oyuncuların, gerçekçi olmayan oyun biçimleri, filmlerindeki⁷ önceden belirlenmiş çerçevelerin ve filmlerinde oyunculardan beklenen düzeyin ötesine geçer (Babuscio, 1999) ve aslında bu durum karakter oyuncusu olarak, onların parlamasına yardımcı olur. Misalen, Lytton Strachey Sarah Bernhardt ile ilgili olarak onun dehasının daha kalitesiz filmlerinde ortaya çıktığını öne sürmüştür; çünkü aslında bu filmler ona, oyunculuk için kimi imkânlar sunmuştur. Bernhardt'ın deneyimlediği durum, Charles Laughton, George Arliss, Miriam Hopkins gibi başka *camp* yıldızları için de geçerlidir ve bu oyuncular da filmlerinde her zaman kendileri gibi olup, kendilerine özgü karakterler inşa edebilmiştir (Babuscio, 1999, 125).

Camp'ın film yıldızlarını idolleştirmesinin, kadın bedeninin cinsiyetsizleştirilmesine katkıda bulunduğu, Ross'un (1993) diğer bir iddiasıdır (s. 159). Çünkü, klasik Hollywood filmlerinde kadınların, "cinselliğin vücut bulmuş hali" olmak dışında pek bir mevcudiyetleri yoktur (Ross, 1993, s. 159). Camp kültürü, tüm bu objeleştirme yaklaşımına karşıdır ve kendi özgün rolleri için mücadele eden Hollywood'un bağımsız kadınlarına büyük önem atfeder (Ross, 1993, s. 159).

Dış görünüşü nedeniyle "ekran seksiliği repertuarının dışında kalmış" olan Bette Davis filmlerde ortaya koyduğu kimliği film endüstrisince belirlenmemiş bir stardır ve Davis, örneğin, Warner Brothers'ın sözleşme şartlarını kabul etmemiş ve belki de böylece, çok çeşitli rollerde oynama imkânını kendisi elde etmiş starların en fazla öne çıkan örneğidir (Ross, 1993, s. 160). Camp formu içinde değerlendirilebilecek kendine has birtakım özellikleri, sürekli sigara içmesi ve kocaman kocaman açtığı gözlerini devirmesine indirgense de, oyuncunun bu jestlerindeki ironi, onun rolünü yorumlamasından da öte, ve bilakis, rolünü oynama şeklini de bir performans haline dönüştürdüğünü göstermiştir (Ross, 1993, s. 160). Babuscio'nun (1999) queer *camp* yaklaşımındaki gibi Davis, erkek ve kadın arasında kimi

androjen özellikler göstermesi ve ayrıca kariyerinde gösterdiği tavrının mevcut film endüstrisi bağlamı ile çatışmasıyla ironi yapan bir *camp* stardır. Ayrıca, yine Babuscio'nun (1999) queer *camp*'in estetik formu kategorilerinden 'kişiler veya eşyalarda bir pratik eğilim olarak, *camp* stili' Davis'in tarzını anlatır, zira, Davis, tarz olarak varoluştan ziyade bir performansı yansıtır.

Mae West ise, sanat becerilerinin ironilerini en profesyonel şekilde kullanan stardır; bir drag kraliçesine benzer biçimde, komik kadınların taklitlerini yapan bir kadını temsil ederken, bir yandan da kimi eril tepkiler verir (Ross, 1993, s. 160). Ross'a göre, Garbo, Dietrich ve Hepburn'un cinsel kimliklerinde bir belirsizlik vardır ve çift cinsiyetlilik temasına katkı sunmuşlardır, ancak West, "cinsiyetle kurulan mantıksız olmayan, romantik olmayan yeni bir ilişkinin öncüsüdür." (Ross, 1993, s. 160). West, kadın ve erkek arasında performanslar sergilemesi ile, zıtlıklar üzerinden, Bette Davis gibi, ironi yapan bir *camp* karakterdir. Aynı zamanda, West'in, komik kadınları seçmesi, ondaki *camp*'in, Davis'in queer *camp* kategorizasyonundaki parodi biçimi (King, 2005) olarak değerlendirilebilir.

Babuscio'ya (1999) göre roller, oyuncuların hiperbolik kişiliklerinin ifade etmelerini sağlar (s. 125). Camp yıldızlar için, bir filmin çeşitli unsurlarının karmaşıklığı onların, filmlerin kimi taraflarına müdahale ederek kendilerini özgün biçimde ifade etmeleri için imkânlar sunmaktadır ve bunun en iyi örneği Bette Davis'dir (Babuscio, 1999, s. 125). Bette Davis'i *camp* yapan, ortaya çıkardığı performanslardaki yoğun dramatik öğelerdir (Babuscio, 1999, s. 125). Babuscio'ya (1999) göre, Davis'in "sert sesi, düzgün yürüyüşü, gülüşü, küllü henüz üzerinden düşmemiş sigara tutan elleri- bütün bunlar, Bette Davis'in oynamak zorunda kaldığı rollerin ironik bir bakış açısı kazandıran bir duygusal otorite, zeka ve 'maskülen' kendine yetebilirlik imajı vermektedir. Demek ki mesaj stil içerisinde yer almaktadır." (s. 125).

Bette Davis'in *camp*'inin temel unsuru olan "deneyimin dramatize edilmesi", Babuscio'nun dörtlü *camp* kavramsallaştırmasındaki gibi 'tiyatral bir öğe'dir ve hem 'heteroseksüel gibi görünmek'ten hem de diğer kişilerin rutin veya hesaplanmamış olarak görecekları bir performansın unsurlarına dair geliştirilen yoğun bir duyarlılık üzerinden doğar (Goffman'dan akt. Babuscio, 1999, s. 125). Gerek

Bette Davis gerekse Mae West'in ironiye başvurmaları, Glyn Davis'in *camp*'in queer ifadelerine dair sınıflandırmasındaki parodi ve abartı kategorileri (King, 2005) altında tartışılabilir. Ayrıca, West'in eril tavırları da Babuscio'nun (1999) çalışmasında ifade ettiği gibi, karakterin bağlam ile kurduğu zıtlık üzerinden geliştirdiği bir ironi üzerinden *camp* bir pratik geliştirmesi ile açıklanabilir.

Öte yandan Judy Garland, star personası itibari ile Hollywood starları arasında kült sayılabilecek bir figürdür; çünkü rolleri doğallığa, masumluğa, sıradanlığa ve her şeyden öte kırılganlığına yöneliktir (Ross, 1993, s. 160). Richard Dyer "onun *camp*'e dönüşen bir star olmadığını, aksine *camp* tavırlar gösteren bir star olduğunu" söyler, çünkü, Garland, gey *camp* kültürüne oldukça hakimdir ve gey çevrelerinin devamlı bir izleyicisi olduğunu ifade etmiştir (akt. Ross, 1993, s. 160). Cazibesi olmayan ve hatta dişil cazibeyi reddeden Garland, Davis'e benzer biçimde, Hollywood'un tipik karakterlerinden farklı ve özgün bir formda kalmış ve böylece, daha sıra dışı rollerde oynama imkânı bulmuştur (Ross, 1993, s. 160).

Mathijs ve Sexton'a (2012) göre, "Garland'ın çöküşleri, terk edişi, başarısız geri dönüşleri, erken ölümü ve yarı azizliğinin eğitici öyküsü" *camp* kültürü içinde yer etmiştir. Garland'ın problemlerini alenen yaşaması, ancak diğer yandan da her şeye rağmen ayakta kaldığını gösterme arzusu onun karakterinin en belirgin yönü haline gelmiştir (Ross, 1993, s. 160). Garland, yaşadığı tüm sıkıntılı durumlara karşın yıkılmayan bir kadın portresi çizmeyi başarıyordu ve bu tip performanslar, hayranlarının zihninde oyuncuya dair güçlü bir imaj çizdi (Babuscio, 1999, s. 125). 60'lara doğru, kendi kendine zarar veren ve kaybeden ancak diğer taraftan mücadele eden rolleri arasındaki çatışma, özdeşleşmeye dair bir arayış içindeki eşcinsel bireyler için önemli hale gelmiştir (Ross, 1993, s. 160). *Camp*, mücadeleyi içerir (Eng, Halberstam & Muñoz, 2005; Ross, 1993; Levitt, 2017). Ross'un (1993) ifade ettiği gibi, başkalarının zevk, çıkar ve tanımlamaları çerçevesinde yaşanan dünyada hayatta kalmak için mücadele etmeye dair *camp* bir yol sunar. Garland da gerçek yaşamı ve filmlerinde tüm zayıflıklarına rağmen mücadeleyi temsil etmesiyle *camp*'tir.

Davis'teki, bir yandan hetero kadınlık, bir yandan da toplumsal cinsiyet normlarının dışında davranma

ile, eşcinsellikle ilişkilendirilebilecek ikili performans, Garland'da da görülür ve bundan ötürü, Davis ve Garland gibi oyuncuların seyircilerinin büyük bir çoğunluğu eşcinsel bireylerden oluşur (Babuscio, 1999, s. 125); zira eşcinsel bireyler günlük yaşamda performe edemedikleri bir varoluş biçimini Garland'ın oyunculuğunda da bulurlar. Garland'ın kendi özgün kişiliğine yakın bir performans sergilemesi, popülerliğinin diğer bir nedenidir, zira bu yönü, seyircilerin onun filmlerdeki karakterlerinde kendilerinden bir parça bulmalarını sağlamıştır⁸ (Babuscio, 1999, s. 125). Davis ve Garland, Paul Morrissey'in erken dönem çalışmalarındaki gibi zayıf veya abartılı bir oyunculuk üzerinden performans ile (Davis'ten akt. King, 2005) *camp*'tirler.

Tüm bu öne çıkan film yıldızlarına ilaveten, *camp*'e ilgi duyan izleyiciler, Swanson gibi sessiz film yıldızlarını da daha ulvi bir statüye taşıdılar; "zira onlar, cinsiyetin performatif doğasını gösteren 'abartı'⁹ niteliği de ortaya serdiler ve ayrıca "dramatik poz serisinden başka bir şey olmayacak maskülenliklerini ortaya çıkaran yapay performanslarıyla Rudolph Valentino ya da Francis X. Bushman gibi erkek oyuncular, 1940'ların düşük oyunculuk yeteneğine sahip egzotik ve 'kötü kadın'ı oynayan Maria Montez gibi kadın film yıldızları, '*camp* ikonu' haline geldi" (Benshoff ve Griffin, 2006, s. 68).

Tüm bu Hollywood karakterlerinde öne çıkan *camp* ve gey duyarlılık, bu oyuncuların ne söylediklerinde, söylemelerinin sebebi ve söyleyiş biçimlerinde; diğer bir deyişle, performans ve stillerinde gizlidir ve tüm bu film yıldızlarının filmlerde kendi kişiliklerini yansıtmaları, Babuscio'nun (1999) *camp* kavramına getirdiği kategorizasyondaki 'teatrallik' kategorisi üzerinden, daha benzersiz, güçlü ve stil yoğun karakterler ortaya çıkarmakta ve nihayetinde özgün queer *camp* nüveler oluşturmaktadır.

Hollywood'da, *camp* karakterler ortaya koyan oyuncuların yanı sıra, *camp* bağlamında kendine özgü yaklaşımını filmlere yansıtmalarıyla öne çıkan film yönetmeni ise, Minelli'dir. Naremore onun hakkında şöyle demiştir: "Sistemin sınırları içerisinde, Minelli set ve kostümler ile ilgili olarak çok şey anlatmayı başarmıştır ve genellikle filmlerinin genel görsel anlamını etkilemiştir." (akt. Tinkcom, 2002, s. 54). Minelli müzikalleri ciddiye almıştır ve *camp*, Freed prodüksiyonlarında daha genel olarak, üst düzey görsel biçimsel entegrasyon olarak tanımlanmasında

kendini göstermiştir (Naremore'dan akt. Tinkcom, 2002, s. 54). Minelli'de de Babuscio'nun (1999) *camp* estetiğe dair sınıflandırmasındaki kişiler veya eşyalarda bir pratik eğilim olarak, *camp* stili vardır. Babuscio'nun ifade ettiği gibi, *camp* üretimlerde, giyim ve dekor üzerinden daha aşağıda olanın egemen olana karşı haklılığını, eleştirisini vurgulayabilir. Minelli de set ve kostümlere getirdiği özgün görsel tarz ile bu biçimde bir *camp* stili sunmaktadır.

Bu bölümde buraya dek Hollywood'un queer *camp* stilini taşıyan oyuncu ve yönetmenlerine değindik. Ancak bir evvelki bölümde tartıştığımız, ana akımlaşan ve muhalefet etme niyetinden öte ticari vb. kaygılarla yapılan ve kof *camp* olarak tariflediğim *camp* biçimi de kimi Hollywood yapımlarında yer alır. Ve ayrıca, not düşmek gerekir ki, Sontag'ın iddia ettiği gibi, *camp* stili, 1960'larda ana akımlaşmıştır (Benshoff ve Griffin, 2004, s. 120). 'Hollywood ve *camp*' başlığı altında 'kof *camp*' örneği olarak tartışılabilir öne çıkan yapımlar ise, Batman'dir. İlginçtir ki, Batman'in yapımcısı, Batman'in *camp*'le olan ve eşcinsellikle ilgisini reddetmiş, oysa filmde, abartılı bir ciddiyet, önemsiz ve ciddi olanın karışımı ve yapımcının ifadesiyle, "o kadar kötü ki sonucu iyi oluyor" gibi bir yaklaşım, filmi Sontag'ın 'niyetli *camp*'¹⁰ kategorisine taşımıştır (Levitt, 2017, s. 175). Batman, Sontag'ın tartıştığı ve *camp* öğelerin kasıtlı biçimde konulduğu 'niyetli *camp*' olması nedeniyle eleştirmiştir (Levitt, 2017, s. 181).

Medhurst ve Brooker gibi akademisyenler Batman'in çok fazla klişe içermesi nedeniyle *camp* olduğunu ifade etmiştir (akt. Levitt, 2017, s. 181). Levitt'e (2017) göre, Batman'i *camp* yapan üç unsur vardır: senaryo, oyunculuk ve sahnelerin dekoru (s. 181). Senaryosunun bir bölümün diğer bölümü merak ettirecek şekilde hazırlanması, sahne, tema müziği, çizgi film grafikleri, kavga sahnelerindeki koreografilerde 'BAM!', 'POW!' ve 'ZAP!' gibi grafik efektlerin kullanılması, tekrar eden borudan kayarak inme gibi sahneler, West'in iyi bir oyuncu olmasına karşın yapımcı zorlamasıyla oynamamasının istenmesi sonucu ortaya çıkan oyunculuk *camp*'tir (Levitt, 2017, s. 182).

Sontag (1964) *camp*'in daha çok biçimde dekorda olduğunu iddia etmiştir. Senaryo ve oyunculuk dışında Batman ile ilgili en *camp* unsur ise sahne dekorasyonudur. Bunlar, stilize grafik ve renklerin yanı sıra, setler, kostümler ve kullanılan aygıtlardır ve fotoğraf yönetmeni dizide renklerin çok

kullanıldığını söylemiştir (Levitt, 2017, s. 183). Levitt'e (2017) göre kullanılan mekan tasarımları ve Batman'in kullandığı aygıtlar ve efektlerde de abartı vardır, dolayısıyla bunlar ve ayrıca set (s. 183) ve kostümlerin üzerinde etiketler olması (çizgi romandaki gibi, havyar kavanozunda 'havyar' yazması gibi) *camp*'tir (s. 184).

Batman ve Robin'in kıyafetlerinin tarzı lavanta rengi ve dolayısı ile eşcinsellikle ilişkilendirilir (Levitt, 2017, s. 183). Başrolde oynayan West, oyununu ciddi oynamaya çalıştığını, ancak bir *camp* ikon olan Wilde gibi oynadığını ifade etmiş, yapımcının aksine, Batman'in eşcinsellikle ilişkilendirilmesine ticari sonuç açısından olumlu bakmıştır (Levitt, 2017, s. 175). Batman'in eşcinsellikle ilişkilendirilmesi ilk olarak Wertham'ın Batman çizgi romanları incelemesinde ortaya konmuş, Batman ve Robin'in bir erkek kahya ile yaşamaları üzerinden eşcinsel oldukları iddia edilmiştir (akt. Levitt, 2017, s. 176). Tüm bunlar da *camp* öge olarak ifade edilmiştir. Elbette böyle bir yaklaşım, Babuscio'nun (1999) eleştirdiği gibi *camp*'e dair üstün körü bir yaklaşımdır. Queer *camp* yalnızca eşcinsel olmayla ilişkilendirilemez, yahut eşcinsel bir karakter bir yapıyı yahut performansı queer *camp* yapmaz. Aynı biçimde yukarıda Batman'deki *camp* öğelere dair tüm tartışmalar üzerinden Batman'in queer *camp* olduğunu söyleyemeyiz. Zira, queer, heteroseksist ve egemen diğer tüm ideolojilere bir başkaldırıdır ve böyle bir muhalif duruşu gerektirir. Oysa Batman'deki *camp* öğeler, her ne kadar yapımcısı itiraz etse de ticari amaçlarla konulmuş ve Batman'deki *camp* öğeler ana akıma yaklaşan bir *camp* sunmaktadır ve bu anlamda 'kof *camp*' kategorisinde ele alınabilir.

Sonuç

Başta da belirtildiği üzere, *camp*'in ne olduğuna dair tek bir tanım yapmak olanaksızdır ve bunu, yukarıdaki Hollywood ve *camp* üzerinden yürütülen tartışmamızda da görüyoruz. Öte yandan gerek Hollywood'un queer *camp* karakterleri gerekse queer *camp* yönetmen Minelli'nin stilinde yok sayılanın/ aşağı görülenin, biçimle altının çizilmesi yahut yüceltilmesi üzerinden, varoluşunun ortaya konulması ve böylece, queer kültüründekine benzer şekilde vurgulanması söz konusudur. Bu vurgu, alışlagelmiş formların dışında bir ifade tarzı ile;

karakterlerin performansında, senaryo yahut yönetmenin üslubunda, veyahut da filmin efekt ve kurgusunda kendini gösterir. Netice itibarıyla, tüm bu farklı ifade ediş tarzları, esasında, heteroseksüelliğin norm kabul edilip, eşcinsel bireylerin acı çekmeye mahkum bırakıldıkları dünyaya gey duyarlılığı ile bir tepki niteliğinde, dolayısıyla, Babuscio'nun (1999) altını çizdiği gibi muhalif ve Waldron'un (2009) belirttiği üzere, *camp* olduğu için aynı zamanda queer'dir. Ancak, Batman yapımındaki gibi, ticari vb. çıkarsal kaygılar, Che Guevera'nın temsil ettiği tüm manaları olduğu gibi, *camp* öğeleri de muhalif, eleştirel ve radikal tarafından uzaklaştırıp, ana akımlaştırıp, popülerleştirmekte ve bu bağlamda ortaya bir kof *camp* çıkmaktadır. Muhalif olanın koflaştırılması önüne geçilemeyecek bir şey olsa da en azından izleyici, akademisyen ve entelektüellerin bir üretimi incelerken, queer *camp* mi kof *camp* mi olduğu noktasında farkında olması önemli diye düşünüyorum. Bu makale ile hem genel *camp* literatürüne ilişkin bilgi vermek hem de *camp* eserleri doğru okumak adına böyle bir farkındalık yaratılmak istenmiştir.

Not

- 1 *Camp* kavramı, anlaşılması öyle zor bir kavramdır ki, bu kavramı tanımlamada, yazarların kendi aralarında olduğu gibi, kendi içlerinde de çelişkiye düştüğü durumlar vardır. Bu bağlamda, *camp* birden fazla anlam taşıdığından ve kavramın Türkçe çevirisini yaparken ilgili anlamların tümünü ihtiva edecek bir kavram Türkçe'de bulunamadığından, kavram, bu makalede, İngilizce literatürdeki haliyle bırakılmıştır.
- 2 Waldron, ayrıca '*camp*'in queer olduğunu söyler, ancak *camp*'i eşcinsellik etrafında bir tartışmaya indirger. Bir sonraki bölümde bu yaklaşıma bir eleştiri sunacağım.
- 3 Babuscio (1999), esasında yalnızca geyleri değil, tüm toplumsal cinsiyet gruplarını *camp* yaklaşımında ele almıştır.
- 4 Bu kavram makalenin tartışmasını sistematize etmek için geliştirilmiştir.
- 5
- 6
- 7 Öyle ki, bu filmlere eleştirmenler tarafından 'araç' adı verilir ve bu tabir ile kastedilen, filmlerin oyuncuların 'kişiliklerini taşıyan bir araç' misyonu taşımasıdır (Babuscio, 1999).

- 8 Gaynor'un A Star is Born'daki Vicki Lester rolünde ve özellikle Roger Neame'nin I Could Go on Singing'indeki şarkıcı rolünde, Garland kendi yaşamına hayli benzer yaşamları filmlerinde oynamış, adeta filmleri ile özel hayatındaki bağlantılar filmlerdeki karakterlerinin dış görünüşünü dahi etkilemiştir (Babuscio, 1999, s. 125).
- 9 *Camp*'in kavram olarak ilk tanımında The Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase'de ve diğer kimi *camp* yazarlarının eserlerinde geçtiği anlamı ile.
- 10 Sontag (1964)'in "Notes on Camp" adlı çalışmasında 20. maddede değindiği, "niyetli olarak tasarlanan" bir *camp* uygulamasından bahsedilmektedir.

Kaynakça

- Babuscio, J. (1999). The cinema of camp (aka camp and the gay sensibility). *Camp: Queer aesthetics and the performing subject*, University of Michigan Press, 1999, 117-135.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2004). *Camp* (Introduction). H. M. Benshoff & S. Griffin, (Eds.). in *Queer cinema: The film reader*. Psychology Press.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield Pub Inc.
- Canani, M. (2013). A (Camp) Flavour of Camp. *Altre Modernità*, (9), 216-220.
- Ehrenstein, D. (1996). More than friends. *Los Angeles Magazine*. May. 60-67
- King, G. (2005). *American independent cinema*. IB Tauris.
- Levitt, L. (2017). *Batman and The Aesthetics of Camp*. B. E. Drushel, B. M. Peters (Eds.) in *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives*. Lexington Books.
- Mathijs, E., & Sexton, J. (2012). *Cult cinema*. John Wiley & Sons.
- Meyer, M. (2004). *Reclaiming The Discourse of Camp*. H. M. Benshoff & S. Griffin, (Eds.). in *Queer cinema: The film reader*. Psychology Press.
- Ross, A. (1993). *Uses of camp. Camp grounds: Style and homosexuality*, 54-77.
- Sontag, S. (1964). *Notes on camp. Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, 53-65.
- Tinkcom, M. (2002). *Working like a homosexual: Camp, capital, cinema*. Duke University Press.
- Waldron, D. (2009). *Queering contemporary French popular cinema: images and their reception* (Vol. 9). Peter Lang.

Brokeback Dağı: Dışlama Coğrafyaları

Volkan Demirkan-Martin

Özet

Brokeback Dağı (*Brokeback Mountain*) çığır açıcı bir gey filmi olarak kabul edilmiştir. Analizimde, filmi heteroseksüel seyirciler tarafından kabul edilebilir büyük ve zaman ötesi bir aşk hikâyesi yapma adına, film yapımcılarının gey-seksin olmadığı hijyenik bir dünya ve gerçeklik dışı cinsel yönelimleri olan karakterler yarattığını ileri sürüyorum. Film üç kısımda tartışıyorum; birinci, yabanî doğanın yeni cinsel deneyimlerin mizansenisi olarak işlev gördüğü queer kısım; sıkıştırılmış alanlardaki başarısız evlilikleri belgeleyen -çoğunlukla heteroseksüel olan- ikinci kısım ve karakterlerden birisi kendisini tamamen kapatırken bir diğerrinin kendisini öteki olarak açmaya çalıştığı nihaî kısım.

Bu makale, film ilk çıktığında yayımlanmış değerlendirmeleri dikkate alır.

Anahtar Kelimeler: *Brokeback Dağı*, Queer Film, Film İncelemesi, Homofobi, Sosyal Coğrafya

Abstract

Brokeback Mountain has been described as the gay breakthrough film. In my analysis of the film, I argue that in attempting to make the film a great and timeless love story acceptable by heterosexual audiences, the filmmakers create a gay-sex free and hygienic world, and create unrealistic characters with ambiguous sexualities. I discuss the film in three parts; the first, queer part where the untamed nature serves as the mise-en-scène of experimentation; the second – mostly heterosexual – part documenting failed marriages in cramped spaces; and the final part of the film in which one character tries to out himself as the other one locks himself into a seemingly eternal closet.

This article studies film reviews published in its initial release.

Keywords: *Brokeback Mountain*, Queer Film, Film Reviews, Homophobia, Social Geography

Giriş

Brokeback Dağı (buradan sonra BD olarak anılacaktır) 2005'te ilk çıktığında eleştirel ve ticarî açıdan bir hit olmuştu. Hollywood ölçülerinde görece küçük bir üretim bütçesiyle yapılan (14 milyon dolar) film yaklaşık 200 milyon dolar gişeye ulaştı ve çok sayıda prestijli ödül kazandı; bunlar arasında yönetmen Ang Lee'nin Venedik film festivalinde aldığı Aslan Ayı'nın yanı sıra çeşitli Akademi Ödülleri de var¹.

Erkek eşcinsel tutkusu hakkında bu büyüklükteki filmler o kadar nadirdir ki böylesi filmlerin queer karakterleri nasıl temsil ettiğini ve seyircilerin böylesi filmlere nasıl tepki verdiğini ayrıntılarıyla tartışmak büyük öneme sahiptir². Çıkan ilk eleştirilerde filme verilen tepki ezici olarak olumluydu. BD, daha önce başka hiçbir filmin yapmadığı ölçüde bir gey aşk hikâyesini ana-akım izleyicilere ulaştırdığı için takdir edilir. “Yeni Queer Sinema” teriminin mucidi olan B. Ruby Rich filmi Gregg Araki ve Todd Haynes gibi “Yeni Queer Sinema” yönetmenleri tarafından ulaşılamamış çığır açıcı bir gey filmi olarak övdü. Rich, ayrıca yönetmenin “en kutsal olan Amerikan türünü, Western janrını eline aldığını ve onu queerleştirdiğini” ekler (Rich 2005). Benzer şekilde, Roger Clarke da “Yeni Queer Sinema’nın hippilerinin, bu filmdeki kadar basit ve gerçek bir gey aşk hikâyesi anlatmayı veya bunun kadar etkileyici bir film yapmayı başaramadıklarını” yazmıştı (2006). Bazı film değerlendirmeleri ise neredeyse queer filmleri aşağılamanın eşiğine gelmişlerdir. Levy, “bir başka yönetmenin elinde ‘Brokeback’ kolaylıkla kelimenin hem popüler hem de politik anlamıyla ‘queer’ bir aşk hikâyesi hâline gelebilirdi. Ne var ki Lee ve yazarları, homoseksüelliğin ötesine geçen bir öykünün kapsamını, ıstırap ve acıyla damgalanmış herhangi bir yasak aşk alanına genişletmekte başarılı olmuştur” diye yazmıştır (2006). Diğer eleştirilerse filmin niyetlerini sorgulamaya başlamıştır: bu film *gerçekten* de gey erkekler hakkında mıdır? Hedeflenen seyirci kimdir? Filmin pazarlama kampanyası neden yaşlı kadınları hedefliyordu? Filmin karakter tasviri gerçekçi mi yoksa klişe miydi? Yoksa film hafifçe homofobik miydi?

Brokeback Dağı gey insanlar hakkında bir film değil ve içinde de gey insanlar yok. İşte! Söylenemeyeni söyledim. Bu yeni kovboy filmi hakkındaki eleştirilerde okumuş olabileceğiniz şeye rağmen, *Brokeback Dağı*

aslında biseksüeller hakkında bir film. (Andre 2006).

Lee'nin filmi “gey kovboy filmi” olarak bilinerek hem merak edilmenin hem de yenilikçi değerin tadını kesinlikle çıkardı. Kahramanlarının aslî olarak biseksüel çobanlar olması hiç de önemli değil. Yerel etiketler o kadar etkin ki “biseksüel çobanların” filmini Amerika'ya satmak zorunda olmamanın Universal Pictures'ın reklam departmanının kolektif bir rahatlamasını solumasını hâlâ işitebilirsiniz. (Cheshire 2006)

Bu makalede, filmin piyasaya sürülüşü sırasında ve hemen sonrasında (2006-2007) yayımlanan film analizlerini ve film hakkındaki makaleleri kullanarak filmin yakın bir okumasını sunacağım. Film üç kısımda tartışıyorum; birinci, yabanî doğanın yeni cinsel deneyimlerin mizansenini olarak işlev gördüğü queer kısım; sıkıştırılmış alanlardaki başarısız evlilikleri belgeleyen -çoğunlukla heteroseksüel olan- ikinci kısım ve karakterlerden birisi kendisini tamamen kapatırken bir diğerrinin kendisini öteki olarak açmaya çalıştığı nihaî kısım. Film ve sosyal coğrafya metodolojisini kullanarak, karakterlerin içinde olduğu coğrafya ve uzamın, karakterlerin kendi cinsel kimliklerini nasıl yaşadıkları üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu ileri sürüyorum. Özünde BD, tematik hikâyesini -1960'ların Wyoming'inde tüm olanaksızlıklara rağmen birbirlerini arzulayan iki erkek karakter- anlatmaktan çok heteroseksüel seyirciye pazarlanabilir bir aşk hikâyesi olmaya uğraştığı için, anlattığı dönem ve mekâna oturmayan, gerçek dışı karakterler yaratır.

BD açıkça seyircinin dikkatini hikâyenin geçtiği tarihsel dönemden çekmeye çalışır. Ne var ki, aslî veya tarihdışı eşcinsellik diye bir şey yoktur ve Michel Foucault'un *Cinselliğin Tarihi*'nde (1976) detaylandığı gibi eşcinsel seks arzusu deneyimlendiği zaman ve coğrafya tarafından sınırlandırılır ve şekillendirilir. Zamanı belirten görsel ve sözlü işaretler kullanmaktan sakınması filmi çağdaş izleyici için daha erişilir kılmasına rağmen, zamanın dışında bir cinsel uzam yaratma işlevi de görür. Örneğin, Clover ve Nealon filmde pop-kültürünün yokluğuna dikkat çeker:

Pop-kültürel uzamın kendisinin *Brokeback Dağı*'ndan eksilme biçimleriyle başlarsak, sadece bir örneğe dikkat çekmemiz yeter; pop müziğin eksikliği... Bu, 1963 ve 1983 arasında Birleşik Devletler'de geçen bir filmde

işaret etmeye değer görünmektedir: Beatles'ın ortaya çıkışından itibaren, yani, *Urban Cowboy*'un (1980) kovboy müziğini pop ana-akım haline getirmekteki başarısına dek (2007, 65).

Filmde, bu filmin karakterlerine benzeyen gerçek insanların dinleyeceği popüler veya folk müzikten ziyade klasik müziğin kullanımı, hikâyenin geçtiği dönemi kamufle etmenin bir aracıdır. Clarke, siyasetin filmde eksik olduğunu gözlemler: “1963'te John F. Kennedy suikastından birkaç ay önce başlayan 40 yılı aşkın bir sürede geçer, ancak anlatıda Amerika hakkında hiçbir şey yoktur. Vietnam? Hiç söz edilmez” (2006)³. Bunun nedeni BD'de eksik olan önemli bir proptur: Karakterler TV izlemez. Başka filmlerde, radyolar ve televizyonlar, ülkede meydana gelen bu olayların arka planı hakkında bizi bilgilendirir, dönemin atmosferini filmde yaratmak için en kestirme araçlar olurdu. BD'de ise, TV izlendiği tek sahnede televizyon, izleyicinin dönemin görüntülerini ve seslerini duymasını ve izlemesini alıkoymak için Jack tarafından kapatılır.

Filmin dönemin gerçekçi bir temsili olma isteksizliği aynı zamanda karakterlerin bitmez tükenmez gençliğinde de kendisini gösterir. Filmin kapsadığı anlatının zaman çizelgesinin açık şekilde parantez içine alınmasına rağmen – anlatı 1963'te başlar ve 1982'de biter– bu 19 yıllık geçişin temsili, filmdeki karakterlerin geçirdiği fiziksel değişim yansıtılmaz. Geçen yıllar boyunca saç kesimleri çeşitli moda stillerini gösterecek şekilde değişir görünse de, bu anlatıda yaşayan karakterler yaşsız görünür ve 20'lerinden 40'lı yaşlarına kadar aynı aktör tarafından canlandırılır. Makyaj açısından, aktörleri yaşlandırmak için herhangi bir çaba gösterilmemiş gibidir.

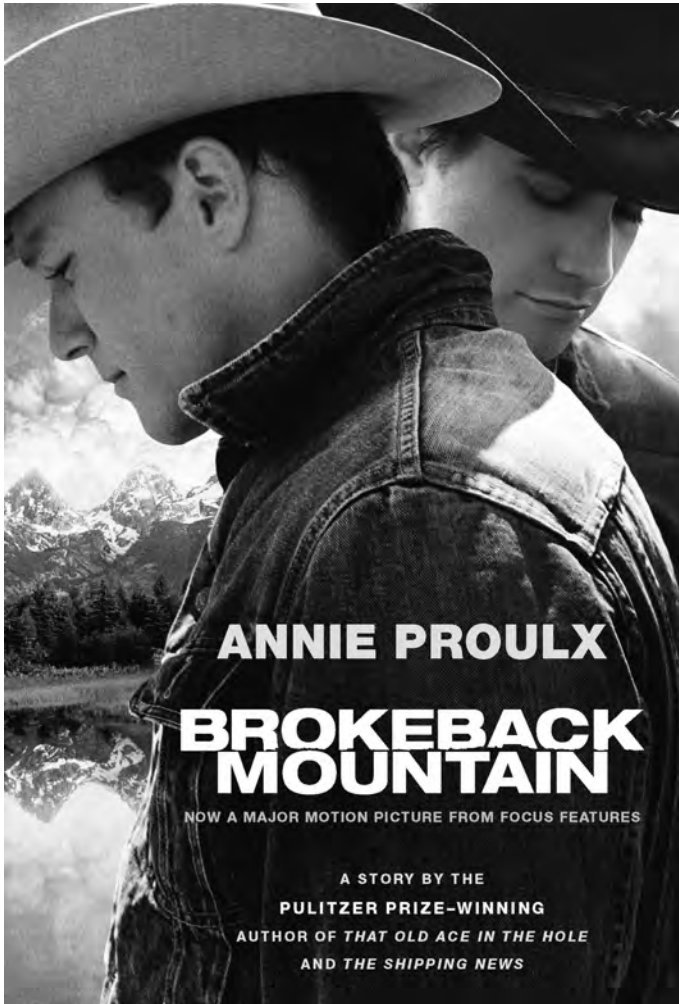
Sahne düzenlemesinin bir diğer unsuru olan kostüm kullanımı da problematiktir. Bu şaşırtıcı bir şekilde temiz çevrede karakterlerin kostümleri veya görünüşlerinde mesleklerini çağrıştıran bir leke veya kir izi yoktur. Camille Paglia, “iki başrol oyuncusunun aşırı sık, absürt şekilde temiz ve kırıksız elbiseleri yüzünden (oyuncular Ralph Lauren katalog modelleri gibi görünüyordu)” film boyunca sürekli şekilde öfkeli olduğunu belirtir (Adnum, 2006). Gerçekte, bu idealize edilmiş taşra hayatı gerçek dışı görünür. Tarihsel ve kültürel bağlam zaman dışı bir kamuflejin altında gizlenmiş

olmakla kalmaz, ayrıca bu kurgu sinematik anlatı unsurlarının kullanımıyla daha temiz, hijyenik ve daha dikkat çekici hâle getirilmiştir.

Ben yukarıdaki sinematik kararların aynı zamanda daha büyük bir kitleyi çekebilmek için alındığını savunuyorum. “Yeni Queer Sinema” yönetmenleri queerliğin pişmanlık duymayan bir sergilenmesini tercih etmişler ve bu da temelini LGTB seyircilerinin oluşturduğu küçük gişelerle sonuçlanmıştır (Aaron, 2004). BD'deki oyuncu seçimleri de bu dönemin “Gey Film” olma hedefindeki yapımcıların, gerçekçi bir temsilden sakındığını gösterir. Film seyirciler için daha cazip kılmak için, iki tanıtık, yakışıklı heteroseksüel erkek, başrol oyuncusu olarak seçilir ve oyuncu seçiminde gerçek yaşamda gey olan aktörlere yer verilmez⁴. Filmde Ennis Jack'e âşık olurken, gerçek hayatta Heath Ledger ekrandaki eşi olan Michelle Williams'a âşık olmaktadır⁵. Bu aktörlerin/karakterlerin erkeksi tavırları, bir bakıma, ana akım filmlerdeki kapalı homoseksüellik veya homoseksüelliğin başlıca işareti olarak efemine davranış kullanma geleneğiyle kıyaslandığında olumludur. Ne var ki, bu erkeksi karakterizasyon aynı zamanda bu karakterleri kadın izleyiciler için cazip kılmak için bir taktik olarak da konumlandırılır. Kısacası, yapımın ve anlatımın pek çok unsuru, hikâyenin geçtiği zaman/mekânın gerçekçi bir temsili bozma işlevi görür.

Bir Özgürlük Coğrafyası

Filmin ilk yarısında yabanî doğa, cinsel deneyimin mizansenisi (sahne düzenlemesi) olarak işlev görür. Fotoğrafik olarak BD muazzam coğrafyalar sunar: muazzam arazi genişlikleri, ulaşılmaz dağlar, sınırsız gökyüzü ve sonsuz göller. Öte yandan bu ferah ortamlar belki de eşit şekilde sınırlayıcıdır çünkü sanki görünmez bir duvarla çevrilidirler. Filmin simgesel mekânı, filme ismini veren bir dağdır: *Brokeback Dağı*. Filmin posterinde, dağ hikâyesindeki üçüncü bir karaktermiş gibi konumlandırılmıştır; gölün üzerindeki yansımasıyla filmin kahramanlarını kuşatır. İki karakterin arkasındadır, ancak karakterleri çevreler ve onları çerçeveler. Göz, iki karaktere olduğu kadar dağın göldeki yansımasına da kayar.



Filmin başında Ennis Del Mar ve Jack Twist, Joe Aguirre tarafından 1963 yazı boyunca *Brokeback Dağı*'ndaki koyun sürüsünü gütmek için işe alınırlar. Girizgâh, film sanki bir gey cruising⁶ hakkındaymış gibidir. Ennis önce Aguirre'nin ofisine gider. Jack gittiğinde Ennis'i orada dururken görür, yüzü durduğu pozisyon ve büyük boy şapkası yüzünden kısmen kapatılmıştır, neredeyse hareket etmemektedir. Ennis'in sağ çaprazında durur ve onu inceler. İki de tek kelime etmez. Bu ince homo-erotik gizli duygu, Jack kamyonun kenar aynasına bakarak tıraş olmaya başladığında tekrarlanır. Baş aşağı çekim kullanılması, onun gizlice Ennis'e baktığını ima eder.

Brokeback Dağı'na ilk gittiklerinde sahnelemede vurgulanan iki erkeğin yakınlıkları değil mesafeleridir. Ennis ve Jack aynı

çerçevedeyken, aktörler öyle yerleştirilmişlerdir ki farklı bir şey yapıyor olsalar bile bir uyum içinde gözükmektedirler. Birbirleriyle konuşmazlar, ancak bu sessizlik sanki kusursuz bir çiftte aitmiş gibi görünür. Sadece Jack Ennis'e baktığında iki erkek arasındaki gerilimi hissederiz.

Kısa süre sonra Ennis, Jack'in kendisini izlediğinin farkına varır. Yüzünde belli belirsiz bir sırıtmayla "Ne?" diye sorar. Jack'in Ennis'e bakma biçimi hem Ennis hem de seyirci için görmezden gelinmesi güçtür. Daha sonra, Ennis banyo yaparken, Jack dikkatli şekilde kameraya yakın konum alır ve o anki huzursuzluğu Ennis'in dönme ihtimalinin ve onu çıplak görebilecek olmanın yarattığı heyecanı gösterir. Ancak Jack aynı zamanda bir heteroseksüel erkek gibi de davranır. Nasıl rodeo yaptığını taklit ederken "tribündeki kızlara el salları" gibi yapar. Bu iki davranış arasındaki geçişin kolaylığı, izleyiciye Jack'in biseksüel olabileceğini düşündürür. Jack'in soyadı Twist de onun ikili cinsel kimliğinin bir işareti olarak işlev görür. Twist bükülebilme ve dönebilme anlamına gelir sanki, Jack'in cinsel yönelimi isminde kodlanmıştır. Ennis ise ona sürekli olarak "Jack kodumun Twist'i" biçiminde hitap etmektedir. Jack'in soyadı aynı zamanda çocuk kahraman Oliver Twist'i hatırlatmaktadır. Bu Jack'in çocuksuluğu ve oyunbazlığının bir yansımasıdır ve onun Ennis'le mücadelesi ise hem çocuksu hem de cinsellikle yüküldür. Sonuçta bu güçleşlerden biri filmin ilk seks sahnesine uzanır ve neden olur.

Bu sahne karanlıkta çekilmiştir, kısadır (40 saniyeden az sürer) ve çıplaklık yoktur; film boyunca tek anal seks sahnesi tasvirinde bile seks gösterilmekten ziyade ima edilir⁷. Jack'in "altta olma" pozisyonunu tercih etmesi bu ilişkide açık kılınır. Gerçekte, iki erkek arasındaki içe girme sanki zevk alınabilir anal seks değilmiş de yaşanan korkunç bir sodomiymiş gibi temsil edilir⁸. Sahne iki adamın homurdanmasının sürdüğü bir ses köprüsü ve çadırın dışardan görüntüsüyle son bulur.

Ertesi sabah Ennis uyandığında ne olduğunun farkına varır ve çadırı öfkeyle terk ederek tepkisini gösterir: "Biliyorsun, ben queer değilim!" der, Jack "Ben de değilim" diye yanıt verir. Ancak aynı gece, Jack çıplak şekilde yatağa gittiğinde, Ennis koyunlara göz kulak olmak yerine çadıra girer ve tutkuyla Jack'i öpmeye başlar. Heteroseksüel olmayan bir kimliğin reddedilmesine rağmen, homoseksüel pratiğin

reddi de yoktur. Bu karakterler için sadece erkek erkeğe seks vardır, bu anlatıda veya filmin tarif ettiği zamanın ruhundaki bu karakterler için homoseksüel kimlik mevcut değildir.

Kamu alanlarında seks “yaşanan özel durumun olarak kamusal olarak ihlâl edilebilme ihtimaliyle icra edilir” (Edwards, 2006, 99). Bazı seyirciler, özellikle de gey erkek olanlar, bu sahnelerde homofobik saldırının gerçekleşmesini bekleyebilir. Ancak müziğin kullanımı ile (örneğin bu sahnelere eşlik eden yumuşak müzikler) ve düzenleme (örneğin çarpıcı manzara veya ay görüntüsü) filmde güvenlik hissini güçlendirir. Aguirre onları seks yaparken yakaladığında bile, onları cezalandırmaz veya kovmaz, sadece onları yeniden işe almaz. Jack’e şöyle der: “Siz çocuklar gülleri yolarken koyunları uyutmayı köpeklere bırakmak için para almıyorsunuz”. Aguirre gülleri yolarken dediğinde muhtemelen anal sekse göndermede bulunuyor ve onların cinsel davranışlarıyla değil de çalışma ahlâklarıyla ilgileniyor. Bu durum kadınların yokluğunda bu erkeklerin birbirleriyle seks yapmasının yaygın bir durum olduğunu düşündürür. Taşra erkekliği erkeğe belli bir toplumsal cinsiyet performansı sunar, ancak bu bir cinsel yönelim olmak zorunda değildir. David Bell kırsal kesimlerdeki bazı erkeklerin “bu ister ‘erkek erkeğe aşk’, ister köylü priapizmi veya kırsal sodomi olsun, eşcinsel etkinliğin belli biçimleri için bir alan” açtığını belirtir. (2005, 55). Homoseksüelleri ve anal seks pratiğini cezalandırma işlevi gören mekanizmalar *Brokeback Dağı*’nda mevcut değildir.

Filmin ilk kısmının genel görünüşü sayısız manzara çekimidir. Bunlar karakterlerin bakış açısından değil, ancak hikâyeye gerçek bir ekleniş olmaksızın sanki kırsallığı idealize eden kartpostallar gibi sahneler arasına yerleştirilmiştir. Sinematografi aracılığıyla doğa fetişleştirilir. Dağların arasında mavi gökyüzü tabakaları mesafeyi derinleştirir ve uzamın muazzamlığını gösterir. Aynı zamanda, neredeyse sürekli gelmek üzere görünen bir fırtına vardır; Jack ve Ennis şimşekleri duyar, bulutlar toplanır ve gökyüzü kararır. Wyoming in yırtıcı doğası kesinkes heteroseksüel olmayan kimliklere izin verse de yaklaşan fırtınanın metaforik olduğu ve felakete işaret ettiği açıktır. Filmin ilk kısmı Ennis’in “Görüşürüz” deyişiyle son bulur. Jack arabayla uzaklaşır ve kenar aynasından aracın arkasında yürüyen Ennis’e bakarken, Ennis ağlamaya ve kusmaya başlar. Az önce deneyimledikleri

proto-heteroseksüel kimliklerinden yaşadıkları sapma medeniyetten uzaktaki doğada sorun çıkarmamıştır ancak bunun sonunun gelmesi gerekmesine rağmen, iki erkeğin birbirlerini arzulaması henüz bitmemiştir.

Baskı Mekânları

BD’nin ikinci ve kısa heteroseksüel kısmı iki erkeğin yollarının ayrılmasının ardından başlar ve dağ deneyiminin yerini çekirdek aile evinin katı heteroseksüelliği alır. Ennis’in heteroseksüelliği nişanlısı Alma’yla evlenme niyeti aracılığıyla onaylanır. Kısa süre sonra ise Jack Lureen ile evlenir. İki erkeğin kadınlarla seks yapmadaki rahatlıkları bu erkeklerin kendilerinden toplumun beklediği cinsel davranışı yerine getirilebildiklerini gösterir.

Dağların uçsuz bucaksızlığı ile evlerinin sınırlı alanı arasındaki karşıtlık kasıtlıdır. Görsel olarak geniş açık alanlardan sınırlı iç görüşlere geçeriz ve bir telefoto lensi aracılığıyla evin mekânı olması gerekenden daha dar ve sıkışık hissettirir. Ennis’in evi onu boğar. Dağların ıssızlığıyla kıyaslandığında sürekli bir gürültü vardır; çamaşır makinesi çalışmakta ve iki bebek sonu gelmezcesine ağlamaktadır. Eve her geldiğinde aceleyle yeniden dışarı çıkmaya çalışır. Jack’in evinde de fazla huzur yoktur. Onun evi daha büyüktür ancak o da sıklıkla Ennis’le buluşmak için evden çıkarken gösterilir. Birkaç sahnede onu ailesiyle görürüz, arka plandaki tartışma ve çiftlik makinelerinin gürültüsü bize Ennis’in evini hatırlatır. Erkeklerin evlilik anlatısı ekranda sınırlı sürede yer alır ancak mekânsal olarak önemlidir çünkü filmde dağ mekânlarına doğrudan bir karşıtlık olarak klostrofobik olarak temsil edilir.

Filmin bu kısmında iki erkek de heteroseksüel seks yapar. Jack’in Lureen’le ilk buluşmasında Lureen şunu sorar: “Ne bekliyorsun kovboy? Çiftleşme teklifi mi?” Lureen’in arabasına geçtiklerinde seksi ima eden Lureen’dir: “Çok hızlı olduğumu düşünmüyorsun, değil mi?” Jack’in üstüne oturur ve ata biner gibi ona biner. Başka seks sahnesi yoktur ancak Lureen’in hamileliği aracılığıyla seksin tekrarlandığı açıktır. Ennis ve karısı Alma’nın seks yaparken iki sahnesi vardır. Sahnelerden birisi Ennis’in vajinal seks yaparken Alma’nın

içine arkadan girmesiyle sona erer, bu hareket Alma'nın moralini oldukça bozmuştur. Bu çiftin cinsel yaşamını temsil eden tek ilişki sahnesi olduğundan seyircinin çift her vajinal ilişkiye girdiklerinde Alma'nın midesinin üzerine uzanmak zorunda olduğunu hissettirme işlevi görür. Bu tasvir tarafından öne sürülen şey basit ve banaldır: Ennis'in anal takıntısı mı vardır? Yoksa bir gey erkek kadınlarla, yüzüstü uzandıklarında seks yapabildiği mi ima edilmektedir?

Jack'in durumunda, onun fahişelerle seks yapmak için Meksika'ya gittiği ima edilir. Ennis'le ilişkisinde anal ilişkide alıcı konumda olmasına rağmen, Meksika'da efemine bir erkekle göz teması kurar. Efeminelik ana akım filmlerde pasif cinsel pozisyonunun işaretidir ve bu sahne Jack'in aktif-pasif (versatile) tercihinin işaret eder⁹. Daha sonra bir başka bir sembol aynı açıklamaya araç olur. Jack yeni alınmış bir traktör kullanmaktadır, Cloke'a göre "güçlü ve incelikli bir erkeksilik sembolü" (2005, 53). Gözünden bir şey kaçmayan izleyiciler ekranın alt yarısını kaplayan traktörün markasını fark edecektir: Versatile (aktif ve pasif). Geyler için aktif-pasif anlamına gelen "versatile" kelimesinin bir traktör markası olarak seçilmesi tesadüfî değildir; erkeksi, aynı zamanda çift yönlü.

Filmin ikinci kısmı, iki karakterin de doğaya dönme arzusuna odaklanarak üçüncü kısma akar. Alma "bu yalnız ve eski çiftlikten" sıkıldığı için Riverton'a gitmek ister ancak Ennis kasabadan mümkün olduğu kadar uzağa taşınmak istemektedir. Jack de uzaklara gitmeyi istemektedir; Ennis'le daha düzenli bir gey ilişki içinde olmayı istemektedir ve Lureen'in babasına bir torun verme yükümlülüğünü yerine getirdikten hemen sonra Ennis'le temas kurar. Jack ikisi için bir çiftlik almak istemektedir ancak Ennis'in kafası karışıktır. Alma prezervatif kullanmak istediğinde ona şöyle der: "Eğer benden başka çocuk istemiyorsan seni terk edebilirim." Kısa süre sonra Alma Ennis'i terk eder ve Ennis bir başka heteroseksüel ilişki yaşama girişiminde bulunur. İlişki bu kez Cassie isminde bir kadın tarafından başlatılır. Ennis'in heteroseksüellik yönündeki bu çabası da kısa sürede başarısızlıkla sonuçlanır.

Boşanma tamamlandığında, Ennis başka her türlü yaşam formundan uzakta olan pejmürde bir mobil eve taşınır.

Jack de benzer bir dışlama mekânına taşınır; babasının çiftliğinin arkasındaki bir arsadır bu ve aynı şekilde uzak ve izoledir. Görünüşe göre kentsel coğrafyaların reddi aracılığıyla iki erkek, cinsel olarak neyin kabul edilebilir olduğunu dikte eden bir kültür tarafından bozulmamış doğa içinde deneyimlemiş oldukları queer özgürlüklerini yeniden deneyimleme girişiminde bulunurlar.

Açılmak, Kapanmak

Filmin üçüncü ve son kısmında dağlık mekân, ulaşılamaz bir ütopya olarak temsil edilir. Jack ve Ennis'in Brokeback Dağı'na geri dönmeleri dört yazlarını almıştır, ne var ki iki karakter ve seyirci kronik bir moral bozukluğuna hazırdır. Bu etkiyi veren sadece anlatı değil ancak aynı zamanda sinematografi kullanımıdır. Daha önceki muazzam manzaralar filmin stok, aç ve oran kullanımı tarafından neredeyse parçalanmıştır (Calhoun, 2006). Karakterler artık doğa içerisinde değil, ancak dikkate değer ölçüde onun önündedir. En iyisinden, manzara artık gerçek bir mekân olmaktan çok aktörlerin el çizimi görüntülerin önünde durduğu erken stüdyo filmlerini hatırlatır. Bu coğrafya artık bir kutlama coğrafyası değil, giderek artan bir şekilde iki erkeğin kendilerini özgürce ifade etmelerinin başarısız olduğu bir dışlama coğrafyasıdır.

Bu kısımda tek seks sahnesi, Ennis ve Jack'in dört yıl sonra buluşmalarının ilk gecesinde gerçekleşir. Ne var ki sahne aniden Alma'nın bakış açısını alır ve erkek erkeğe şehvet, onun başkalarında neden olduğu acıyı göstermek için kısa kesilir. İki erkek arasında birlikte yaşadıkları bir ilişki asla gerçekleşemez ancak arada sırada buluşurlar. Jack ve Ennisin başka seks sahnesi yoktur, onlarla eşleri arasında, Ennis ve Cassie arasında, Jack ve Randall veya Meksikalı fahişelerle Jack arasında da... Dolayısıyla ilk kısımdan farklı olarak cinsellik kutlanmaz, yaşanmaz ve kısa süre sonra ölüm onun yerine geçer. Filmin sonuna doğru Ennis Jack'e bir buluşma ayarlamak üzere bir kartpostal gönderir. Kart, "ölmüş" damgasıyla geri döner. Bunu izleyen telefon konuşmasında Lureen Ennis'e şunları söyler:

Tekerlek patladığında Jack arka yolda son hızla gidiyordu. Tekerleğin jantı yüzüne çarptı, burnu ve çenesini kırdı ve bilincini yitirmesine neden oldu. Birileri yardıma gelene kadar kendi kanında boğuldu.

Lureen'in kazayı anlatımı, Jack'in üç adam tarafından zalimce dövüldüğü görüntülerle içiçe geçer. Seyircilerin çoğunun alışık olageldikleri geylerin kurban olarak resmedildikleri film geleneği nedeniyle bunun *gerçekten* ne olduğunun bir portresi olduğu düşünülebilir olsa da ölümün mekânı pekâlâ Ennis'in aklındaki muhayyel bir mekân da olabilir; bir diğer deyişle Jack gerçekten de banal bir kazada ölmüş olabilir. Bu geri dönüş (flashback) sahnesinin Ennis'in öznel hafızasının bir temsili olarak düşünmemin bir nedeni, bu sahnenin bize daha önceki bir geri dönüş sahnesini hatırlatmasıdır. Ennis'in henüz çocukken babası ona ve erkek kardeşine ölümüne dövülmüş bir adamı gösterir. Ennis Jack'e bunu şöyle anlatır:

Taşrada birlikte çiftçilik yapan iki yaşlı adam vardı. Earl ve Rich. Oldukça sert yaşlı kuşlar olmalarına rağmen kasabada şaka konusuydular. Her neyse, Earl'ü sulama kanalında ölü buldular. Ona demir bir tekerlek takmışlar, mahmuzlamışlar ve penisi kopana kadar onu çekmişler... Babam benim ve kardeşimin onu gördüğünden emin olmuştu.

Jack ve Ennis'in cinsel kimlikleri sadece onların bulunduğu mekân içinde bir anlam ifade eder. Ennis, taşrada bir adamın bir başka adamla aynı evde kaldığında bunun eşcinselliğini göze soktuğu anlamına geldiğinin ve öldürülebileceğinin farkındadır. Kırsal alanda kapana kısılmış Ennis, ancak Jack'in Earl gibi öldürülebilmüş olacağını hayâl edebilmektedir.

Lureen'in tarif ettiği kaza o kadar garipti ki eğer homofobik bir cinayeti gizlemeye çalışıyor olsaydı daha güvenilir bir yalan bulması gerekirdi. Yine de Hathaway'in davranışları ve ses tonu aracılığıyla Lureen yalan söylüyormuş gibi görünür. Bugünün görsel kültüründe bir gey karakterler çeşitliliği olmasına rağmen, BD'nin piyasaya çıktığı dönemde seyirciler filmde gey (ya da gey kodlu) karakterlerin öldürülmesini beklemeyi öğrenmişti. Gey erkekler gerçekten de kamusal

alanlarda seks ararken öldürülebilirler fakat bir yandan da, gerçekçi olmak adına, BD Vito Russo'nun çok önce fark ettiği ve eleştirdiği bir klişeyi tekrarlar (1981)¹⁰.

Eğer bu cinayet gerçekleşmiş ise, Jack kimliğini açıklamaya çalışmanın bedelini ödemiştir. BD Ennis'i ise daha da zalimce cezalandırır. Filmin sonunda, Ennis hem Jack'in ölümü nedeniyle hem de kesin bir cinsel kimlikten yoksun olduğu için duygusal olarak parçalanır. Cinsel kimlik kişinin yaşam güzergâhı içinde belirlenir fakat filmin sonunda Ennis ne heteroseksüel, ne gey, ne de biseksüel olarak görünür. O Freudcu bir melankoliyle kala kalmıştır; sonsuz, nevrotik bir yas. Kısaca, bir başka film yapımcısının özgürlük görebileceği yerde BD inziva görür.

Sonuç

BD, sivil birliktelik, evlilik ve evlat edinme tartışmalarının arasında piyasaya sürülmüştü. Herkes tarafından pazarlanabilir ve kabul edilebilir büyük bir aşk hikâyesi olmaya çalışırken, film heteroseksüel seyircileri "gey" erkeklerin onlardan o kadar da farklı olmadığı konusunda teskin eder. Sekssiz ve hijyenik bir dünya bu filmin gey erkekler değil "insan" hakkında olmasına yardım eder. Hatta filmin reklam sloganı, "Aşk Doğa'nın Bir Kuvvetidir", diğer (heteroseksüel) aşk ilişkilerinden farklı olmayan bir aşka dikkat çeker ve film, karakterleri gey olan filmlerden çok *Romeo and Juliet* ve *Titanic* gibi klasiklere benzetilir (Rubin 2007). Filmin bu iki erkeği, âşık olmuş (ya da daha doğrusu şehvet duymuş) iki gey veya biseksüelden ziyade âşık olmuş iki insan (tesadüfen iki erkek) olarak karakterize etme girişimi bu karakterleri homoseksüellikten arındırır¹¹.

D.A. Miller, yerinde bir şekilde, "*Brokeback Dağı*'na verilebilecek tek gerçek homoseksüel yanıtın erotik hayâl kırıklığı olabileceğine ve bu yüzden filmin politik bir eleştirisinin tek gerçek temelini de bu olacağına" işaret eder (2007, 50). Büyük oranda şehvet hakkında bir film olarak, BD gey seksini ekranda göstermekten kaçınır ve izleyiciler homoseksüel ilişki görüntülerinden korunur¹². Bunun yerine,

dikkatimiz bakir, plastik şişeler veya kullanılmış prezervatifler veya kâğıt parçalarıyla bozulmamış bir doğaya çekilir. Bu açıdan BD'yi, 2000'lerin seyircisi için *Philadelphia* (1993) olarak düşünmek yerinde olacaktır. Selefî gibi BD sınırları zorlamaz aksine film yapımcılarının ana akım 2006 seyircisi tarafından kabul edileceğini varsaydığı şeyi temsil eder.

Sexuality and Space (Cinsellik ve Mekân) isimli çalışmasında Mayer, “kendi yerel, bölgesel veya ulusal ayarlarından çıkarıldıklarında tüm cinsel kimlikler çok az anlam ifade eder” yorumunda bulunur, “kısaca, seks siyaseti her zaman bağlamsaldır” (Elder içinde 2004, 203). Yapım unsurlarının ve sahne düzenlemesinin bu bağlamsal ayarları gizlemek için kullanıldığını düşünüyorum. Kısacası film karakterlerin yaşadığı zamanın ruhu veya tarihsel/kültürel bir bağlamı hakkında çok az imada bulunur.

Makalemde karakterlerin cinsel kimliklerini içinde yaşadıkları mekânla ilişkisi içinde incelemeye ve içinde bulunulan mekânların ve coğrafyanın hikâye ve karakterler üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olduğunu göstermeye çalıştım. Filmin birinci kısmında, kamusal seks örtük bir uyarıyla kutlanır. Aguirre'nin davranışı özünde ve ‘yabanî doğa’ bağlamında sodomi keşfedilir ancak zararsız bir sapma olarak kabul edilir. Belki de *Brokeback Dağı*'nda kadın olmaması nedeniyle, erkek erkeğe cinsel temas göz ardı edilir. Ne var ki iki erkek ne zaman seks yapmaya başlasa fetişleştirilen iki erkeğin bedeni değildir ve doğanın kartpostal güzelliği, sodomi görüntüsünden uzağa bakmak için bir neden hâline gelir. Filmin ikinci kısmındaki dar ve sıkıştırılmış mekânlar, her iki erkeğin de icra etmek zorunda kaldıkları heteroseksüelliğin baskısına işaret eder. Son kısımda, yabanılık ve dağlar ütopikleşir ve akla cinsel özgürlükten çok melankoliyi getirir. Filmin finali ise doğada izin verilebilir olan sodominin kasabada cinayetle cezalandırılacağını temsilidir.

Not

- 1 En iyi yönetmen, en iyi senaryo uyarlaması ve en iyi özgün müzik ödülleri.
- 2 BD, *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) ve *Cruising* (William Friedkin, 1980) gibi filmlerin yarattığı nadir görülen bir etki yarattı. Çıktığından bu yana geçen 10 seneyi aşkın zamanda başka bir gey filmi aynı etkiyi yaratamadı.
- 3 **Diğer eksiklikler, 80'lerde yoğun bir şekilde var olan gey özgürleşmesi Stonewall ve 1982'de kadar ana-akım söyleme girmeye başlamış olan AIDS'tir. Başkaları prezervatif eksikliğine dikkat çekmiş ve filmin ismi pornografik parodilerinde “Bareback Dağı” (Güvensiz Seks Dağı) hâline gelmiştir.**
- 4 Bildiğim kadarıyla yönetmen Ang Lee, aktörler Heath Ledger ve Jake Gyllenhaal, hikâye yazarı Annie Proulx ve senaryo yazarları Larry McMurtry ve Diana Ossana'nın hepsi de heteroseksüel. Grundmann'ın protesto ettiği gibi “bugün açık gey aktörler -Chad Allen, Craig Chester, Mitchell Anderson, Dan Butler, David Drake ve Peter Paige- bağımsız filmlerde ve kablolu-TV iklimlerinde kendilerine iş bulmak zorunda bırakıldıkları bir “inanılmaz gerçek”le başa çıkmak zorundalar. Ancak Ennis Del Mar, Jack Twist ve Truman Capote gibi taraflar söz konusu olduğunda bir audition (oyuncu seçmeleri) bile alamıyorlar. Yalnızca heteroseksüeller başvurabilir!” (2006, 52).
- 5 D.A. Miller, Ledger'in Williams'la olan aceleci evliliğinde, kendisini Ennis'ten uzak tutmak için bilinç-dışı bir arzu olmasının olası olduğunu öne sürmüştü (2007).
- 6 Geylerin cinsel partner bulma amacı ile kamusal mekanlarda dolaşması.
- 7 Ang Lee'nin kendisi şunu öne sürmüştü: “bazı insanlar filmi şok edici bulacakken bazıları da onu yeterince şok edici bulmayacak” (Osterweil 2007, 39). Film üzerine Wikipedia yorumlarında aktörlerin bu sahnede oynamayı nasıl güç buldukları tartışılır. Sahnenin kısıtlılığı düşünüldüğünde bu şaşırtıcıdır (2017).
- 8 “Anal seks” bir zevk edimini sunarken “sodomi” akla cezalandırılabilir bir suçu getirir.
- 9 Günümüzün modern ve kentte yaşayan gey erkekler için kişinin erkeksiliği ve onların pozisyon olarak pasif veya aktif olmayı tercih etmeleri arasında bir ilişki yoktur. Ne var ki, gey tarihçiler, hangi partnerin aktif veya pasif konumu tercih ettiği kararının gey özgürleşmesinden önce çok net olduğunu savunmuş ve Chauncey pasif partnerin genellikle daha efemine olan olduğunu belirtmiştir (Chauncey 1994).
- 10 Filmin geçtiği Wyoming'te 90'lı yılların sonunda dahi gey erkekler öldürülüyordu. Filmin dayandığı kısa hikâye bu olaydan önce yazılmış olmasına rağmen, çoğu queer seyirci *The Laramie Project* (Moisés Kaufman, 2002) belgeselindeki Matthew Shepard'ın cinayetinden (1998) haberi olacaktır.

- 11 Sonuç olarak filmi olumlu görse de ünlü film akademisyeni Robin Wood, BD için “genel kamuoyunun kabul etmeye hazır olduğu ve kabul edebileceği gey erkekler hakkında ”(2007, 28) değerlendirmesinde bulunur.
- 12 BD’yi Ang Lee’nin, açık cinsel sahneleri göstermekten çekinmeyen bir sonraki filmi *Lust, Caution* (2007) ile kıyaslamamak işten bile değildir.

Kaynakça

- Aaron, Michelle. (2004), *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Adnum, Mark. (2006), “Cruising with Camille: An Interview with Camille Paglia”. 54. Available: www.brightlightsfilm.com/54/paglia.htm. 10.01 2008.
- Andre, Amy. (2006), “Opinion: Bisexual Cowboys in Love Brokeback Dağı and the Bi-Tragedy Genre”. Available: <http://nsrc.sfsu.edu/MagArticle.cfm?Article=554>. 02.02 2008.
- Bell, David. (1995), “Perverse Dynamics, Sexual Citizenship and the Transformation of Intimacy”. *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. Ed. David Bell; Gill Valentine. Londra: New York: Routledge.
- Chauncey, George. (1994), *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books.
- Calhoun, John. (2006), “Peaks and Valleys” *American Cinematographer* 87.1. 58-67.
- Cheshire, Godfrey. (2006), “Somewhere over the Rainbow: Why Does Everyone Want to See Brokeback Mountain?” Available: <http://www.indyweek.com/gyrobase/Content?oid=oid%3A27050>. 02.02 2008.
- Cloke, Paul. (2005), “Masculinity and Rurality.” *Spaces of Masculinities*. Ed. Bettina van Hoven and Kathrin Horschelmann. London; New York: Routledge, 2005. 45 – 62.
- Clover, Joshua ve Christopher Nealon. (2007), “Don’t Ask, Don’t Tell Me”. *Film Quarterly* 60.3: 62-67.
- Clarke, Roger. (2006), “Western Special: Lonesome Cowboys”. *Sight & Sound*. Available: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49251/>. 10.01 2008.
- Edwards, Tim. (2006), *Cultures of Masculinity*. New York: Routledge.
- Elder, Glen; Lawrence Knopp ve Heidi Nast. (2003), “Sexuality and Space”. *Geography in America at the Dawn of the 21st Century*. Ed. and Cort J. Willmott Gary L. Gaile. New York: Oxford University Press. 200-09.
- Foucault, Michel. (1978), *The History of Sexuality*. New York: Vintage Books.
- Grundmann, Roy. (2006), “Brokeback Mountain (Movie Review)” *Cineaste* 31.2: 50-3.
- Jones, Anderson. (2006), “The Other Side of the Mountain” *Fade In* 9.1: 22-3.
- Lee, Ang. (2005), *Brokeback Mountain*. Focus Features.
- Levy, Emanuel. (2006), *Brokeback Mountain*. 2006. Available: <http://www.emmanuellevy.com/article.php?articleID=408>. 03.02 2008.
- Miller, D A. (2007), “On the Universality of Brokeback Mountain”. *Film Quarterly* 60.3: 60-61.
- Osterweil, Ara (2007), “Ang Lee’s Lonesome Cowboys”. *Film Quarterly* 60.3: 38-42
- Rich, B. Ruby. (2005), “Hello Cowboy”. *The Guardian*. Available: <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,4120,1576188,00.html>. 20.04 2008.
- Russo, Vito. (1981), *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row.
- Wikipedia. “Brokeback Mountain”. Available: <https://en.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQnJva2-ViYWNRX01vdW50YWlu>
- Wood, Robin. (2007), “On and around Brokeback Mountain”. *Film Quarterly*. 60.3: 28-32.

Yazarlar Hakkında

Özlem Güçlü

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. Doktorasını School of Oriental and African Studies, Medya ve Film Çalışmaları Merkezi'nde (2013); yüksek lisansını Central European University, Cinsiyet Çalışmaları Bölümü'nde (2007), lisansını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde (2006) tamamladı. Başlıca çalışma alanları Türkiye sineması; sinema ve temsil ilişkisi; sinemada cinsiyet, cinsellik, etnisite ve bellek temsilleridir. Bu alanlardaki çalışmaları yurt içi ve yurt dışında çeşitli dergi ve derleme kitaplarda yayınladı. *Female Silences, Turkey's Crises: Gender, Nation and Past in the New Cinema of Turkey* (CSP, 2016) adlı kitabın yazarı; *Queer Tahayyül* (Sel, 2013) adlı kitabın derleyenlerlerindendir.

A. Serdar Küçük

ok.serdarkucuk@gmail.com

Serdar Küçük, 1983 İstanbul doğumludur. Lisans ve Lisansüstü eğitimini Amerikan Kültürü ve edebiyatı alanında tamamladı. Değişik üniversitelerde okutman olarak görev aldı. Edebiyat ve sinema alanında akademik yayınları bulunmaktadır.

Kaan Akın

akinnkaan@gmail.com

93' yılında İzmir'de doğdu. Liseye kadar eğitimini İzmir'de tamamladıktan sonra 2011 yılında tam burslu olarak Bilkent Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı, 2015 yılında İletişim ve Tasarım yan dal sertifikasıyla birlikte mezun oldu. Aynı sene yine Bilkent Üniversitesi'nde Medya ve Görsel Çalışmalar bölümünde yüksek lisansa başladı, bu yıl "Güncel Sinemada Kadın ve Güvencesizlik" adlı tezele mezun oldu. İlgi alanları arasında Türkiye sinemasında yönetmen sineması, toplumsal cinsiyet çalışmalarının sinemayla kesiştiği alanlar, yaralanabilirlik, güvencesizlik ve mülksüzleşme yer almakta.

Volkan Demirkan-Martin

vdemirkan@auckland.ac.nz

vulcand@gmail.com

Volkan Demirkan-Martin Canterbury Üniversitesi Kültürel Çalışmalar bölümünde doktorasını tamamladı. Auckland ve Canterbury üniversitelerinde Film Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları bölümlerinde dersler verdi. Son çalışma alanları arasında queer toplumsal coğrafyalar ve sosyal medyadaki homofobik söylemler yer almaktadır.

Aysun Öner

1981 yılında Ankara’da doğdu. 2002’de İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği Bölümü’nde lisans, 2013’te Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Kadın Çalışmaları Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Profesyonel olarak fotoğraf sanatıyla da ilgileniyor, 2002 senesinden bu yana ‘kent insanının kentle kurduğu ilişki’, ‘kentli kadınların iş ve ev yaşamı arasında sıkışmış halleri’, ‘sokak sanatı’ ve ‘transseksüel bireylerin iş yaşamından dışlanmaları’ gibi toplumsal yansımalar taşıyan fotoğraf çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası sergiler açtı. “TransHayat” adını verdiği fotoğraf sergisinden bir seçki ile bu sergi üzerine Katarzyna Kosmala’nın kaleme aldığı bir inceleme aynı yazarın 2013’te Routledge Yayınevi’nden çıkan Imagining Masculinities adlı kitabında yayımlandı. 2015 yılında İletişim Yayınları’ndan “Beyaz Yakalı Eşcinseller” adlı bir kitabı yayımlandı.

Dijan Özkurt

Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde Lisans derecesini aldı. Mimarşinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra aynı üniversitede doktora eğitimine devam etmektedir. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi’nde araştırma görevlisidir. Queer teori, feminist teori, insan-sonrası ve sanat konularında çalışmalarına devam etmektedir.

Elif Demirkaya

Lisans derecesini İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde aldı. Mimarşinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde “Çağdaş Paylaşım Kültürü ve Armağan” adlı yüksek lisans çalışmasını tamamladı. Halihazırda aynı üniversitede Sosyoloji bölümünde doktora öğrencisidir ve İstanbul Arel Üniversitesi’nde araştırma görevlisidir. Biyopolitika, nekropolitika, insan-sonrası ve tekillik konularında araştırmalarını sürdürmektedir.

Nilgün Küçükbatman:

“Özgeçmiş yazmayı sevmiyor.”