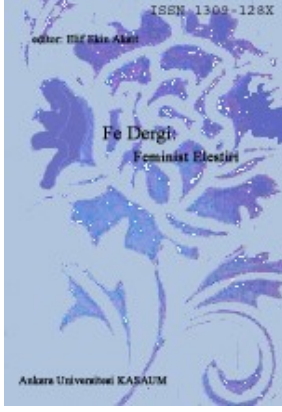


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt 3 Sayı 1
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası
Nejat Ulusay

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 15 Haziran 2011

Bu makaleyi alıntılanmak için: Nejat Ulusay, “Yeni *queer* sinema: Öncesi ve sonrası,” *Fe Dergi* 3, no. 1 (2011), 1-15.

URL: <http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.html>

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası

Nejat Ulusay

Bu çalışmada, 1990'lı yıllarda özellikle ABD'de bağımsız sinemanın bir parçası olarak ortaya çıkan ve Britanya'da da birkaç yönetmenin filmleriyle karşılığını bulan 'Yeni Queer Sinema' akımı ile söz konusu akımın öncesindeki dönemlerde sinemanın sunduğu eşcinsellik temsilleri üzerinde durulmaktadır. Çalışmada, queer kuram ve bu kuramdan yola çıkılarak geliştirilen queer film çalışmalarına ilişkin bir çerçeve sunulmakta ve 'Yeni Queer Sinema'nın nasıl ortaya çıktığı, hangi sinemacıların bu kategori içinde değerlendirildikleri ve bu sinemacıların filmlerinin biçim ve içerikle ilgili özellikleri gibi konular ele alınmaktadır. Çalışma ayrıca, queer sinemanın öncülerinden de söz etmekte ve 'Yeni Queer Sinema'nın yaklaşık yirmi yıl sonrasındaki görünümünü, yani bugünkü durumunu analiz etmektedir.

Anahtar sözcükler: eşcinsellik, sinemada eşcinsellik, queer kuram, queer film çalışmaları, 'Yeni Queer Sinema'.

New queer cinema: Before and after

This work aims to focus on 'New Queer Cinema', a movement which emerged as part of the independent filmmaking in the USA of the 1990s, as well as represented by the films of few British directors. This work, which offers a brief history on the representation of homosexuality in Western cinema, also dwells on queer theory and queer film studies. After dealing with the directors of the 'New Queer Cinema' and their films, the work focuses on the aftermath of the movement.

Keywords: homosexuality, homosexuality in films, queer theory, queer film studies, 'New Queer Cinema'.

Giriş

Yakın zamanda *Brokeback Dağı* (*Brokeback Mountain*, 2005) ve *İki Kadın, Bir Erkek* (*The Kids Are All Right*, 2010) gibi, Hollywood sinemasının ünlü oyuncularının rol aldıkları, erkek ve kadın eşcinsel karakterlerin hikâyelerini anlatan filmlerin gördükleri ilgi ve çeşitli dallardaki Oscar adaylıkları ile kazandıkları ödüller, popüler kültürün uzun yıllar görmezden geldiği ya da farkına vardığında olumsuz temsillerle basmakalıplaştırdığı bir toplumsal kesime daha yaygın bir görünürlük kazandı. Her iki filmin de çok salonlu sinema komplekslerinde ve semt sinemalarında gösterime girmesi, anaakım basında kendilerinden sıklıkla söz edilmesi, en azından tartışma düzleminde bu konuda epeyce yol alındığının bir göstergesi sayılabilir.

Yukarıda anılan filmlerden ilki Tayvan asıllı Ang Lee, ikincisi ise kadın sinemacı Lisa Cholodenko tarafından yönetildiler. Bu filmlerin, 1980'lerden buyana çok sayıda örneği hem seyircinin artan ilgisiyle karşılanan hem de festivallerin gözdesi haline gelen Amerikan bağımsız sinemasının yankı uyandıran yapımları arasında yer aldıkları söylenebilir. Tam da bu noktada bağımsız sinemanın, ABD'de anaakım filmlerde doğrudan sesleri duyurulmayan, sorunlarına ilgisiz kalınan siyahlar, Latin kökenliler, diğer göçmenler, kadınlar ve eşcinseller gibi toplumsal kesimlerin sesi olma işlevini yerine getirdiğini belirtmek gerekir. Bindokuzyüz doksanlı yıllarda, kendileri de eşcinsel bir grup yönetmenin filmleriyle gündeme gelen 'Yeni Queer Sinema', bağımsız sinemanın bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Aynı yıllarda akademide giderek önem kazanan lezbiyen ve gey çalışmaları, film çalışmaları alanında yeni bir yaklaşım çerçevesi ve analiz aracının oluşturulmasına imkân sağlamıştır. Bu çalışmaların özellikle Kuzey Amerika'daki üniversitelerde hızla gelişmesi ve kurumlaşması, *queer* kavramının giderek yerleşik bir konum kazanmasına paralel biçimde gerçekleşmiştir.¹ Argoda aşağılayıcı bir anlam içeren ve homofobik (eşcinsellik korkusu) hislerin tezahürü amacıyla kullanılan *queer*, 1990'larda "farklı ve kültürel olarak marjinalleştirilmiş cinsel kimlikleri içeren şemsiye bir kavram"a dönüştürülmüş ve "daha geleneksel bir nitelik taşıyan lezbiyen ve gey çalışmalarından geliştirilen, yeni bir teorik modeli tanımlamak üzere kullanılmaya başlanmıştır."² *Queer* kimlik(ler), popüler kültürel ürünlerdeki görünürlükleri açısından ve akademik bir araştırma konusu olarak yakın zamanlara ilişkin bir olgudur.

Genel olarak eşcinselliğin sinemadaki temsil biçimlerini ele alan bu çalışma, *queer* sinema olarak anılan bir akımın parametreleri üzerinde durmayı, bu sinemanın öncesi ve sonrasıyla ilgili değerlendirmeler yapmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada, sinemanın farklı toplumsal kesimlerin temsili açısından önemine değinildikten sonra Batı sinemasındaki eşcinselliğe ilişkin temsil biçimlerinin tarihçesi aktarılmaktadır. *Queer* kuramın ve bu kuramdan hareketle geliştirilen *queer* film çalışmalarının konuya ilişkin nasıl bir çerçeve sunduğu ve ne tür bir yaklaşım önerdiği konusunun ele alındığı makalede, ‘Yeni *Queer* Sinema’nın nasıl ortaya çıktığı, hangi sinemacıların bu kategori içinde yer aldıkları ve filmlerinin taşıdığı biçim ve içerikle ilgili özellikler üzerinde durulmaktadır.

Hiçbir toplumsal grup için sinemanın önemi yadsınmaz. Sinema, bize insanların nasıl görünmeleri ve davranmaları gerektiğini anlatır, kadınlık ve erkeklik bağlamlarında rol modelleri sunar. Sinemanın, kadınlık ve erkeklik hallerinin tanımlanmasında ve bu tanımlarla ilgili imgelerin oluşturulmasında önemli bir toplumsal rolü olduğu bilinmektedir. Cinsellik ve kadın ve erkek imgelerinin inşası, feminizmin etkisiyle film çalışmalarında önemli bir konu haline gelmiştir. Popüler film türlerinin, cinsel farklılıkların ve toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşturulması sürecinde sürekli bir inşa ve katılım içinde oldukları söylenebilir. Popüler filmler, içinde yaşadığımız kültürün/kültürlerin düşünsel ve duygusal düzlemlerde yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar; kendileri de aynı kültür/kültürler tarafından inşa edilen ideolojik çerçeveye uygun olarak üretilirler. İfade olanakları açısından zengin bir sanat olan sinema, aynı zamanda devasa bir sektör olarak eğlence endüstrisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bütün bu nedenlerle sinema eşcinseller için de önemlidir. Eşcinseller ile sinema arasında özel bir ilişki bulunduğu söylenebilir. Çünkü Sheldon ve Babusco’nun da işaret ettikleri gibi, yalnızca heteroseksüel akranlarından değil, birbirlerinden de ayrı olarak yetiştirilen eşcinseller, kendileri hakkında bilgi ve görüş sahibi olabilmek için kitle iletişim araçlarına başvururlar.³ Sinema bu anlamda eşcinsellerin kendileriyle ilgili konulara ilişkin enformasyonun, bilginin ve görüşlerin edinilebileceği belli başlı araçlardan biri olmuştur.

Popüler sinema ürünleri, ticari sinema salonlarından televizyon ekranlarına, DVD’den Internet ortamına kadar geniş bir alanda dolaşımda olan filmleri işaret etmektedir. ‘Sanat sineması’ ise, popüler sinemanın hem dışında hem de içinde düşünülebilecek bir kategori olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada, klasik Hollywood sineması ile Avrupa ‘sanat sineması’ndan örnekler üzerinde durulmaktadır. Bunun nedeni, Amerikan sinemasının hem kendi iç pazarında, hem de dış pazarda hemen her dönemde güçlü bir konumda bulunması, popülerliği, çoğu zaman, gecikerek ve kendi şablonları çerçevesinde de olsa, birçok toplumsal ve tarihsel olguyu şu ya da bu şekilde perdeye taşıyan bir ülke sineması olmasıdır. Avrupa sinemasının ise, başka konularda olduğu gibi, eşcinsellikle ilgili temsillerde de daha sorumlu bir yaklaşımı benimsediği ve bu konuyla daha dolaysız ve önyargısız bir biçimde ilgilendiği söylenebilir. Ayrıca 1990’larda, ‘Yeni *Queer* Sinema’ akımının kurucu örnekleri ABD, Kanada ve Britanya gibi ülkelerden gelmiştir.

Popüler sinemanın belli kalıplara, şablonlara başvuruyor olması, kadınlar için olduğu kadar eşcinseller ve diğer toplumsal cinsiyet kimlikleri için de büyük bir öneme sahiptir. Feminist kuram ve eşcinsel politikalar açısından üzerinde titizlikle durulan konulardan biri, kadınların ve eşcinsellerin kitle iletişim araçlarında, anaakım içinde yer alan yazılı ve görsel metinlerde nasıl resmedildikleri olmuştur. Basmakalıplaştırma, popüler kültürel ürünlerin alımlanması sürecinde belli kolaylıklar sağladığı ve anlatı açısından da kolay yinelenen bir özelliğe sahip olduğu için tercih edilen bir yöntemdir. Belli konulara ya da kesimlere ilişkin toplumsal önyargılar ve genel-geçer düşünceler popüler metinlere taşınmakta, bu metinler, basmakalıp önyargıları, tutumları toplumsal tüketime sunarak pekiştirmektedir. Basmakalıp yargıların yalnızca kitaplarda ve filmlerde yer almadıkları, üzerlerinde görüş birliğine varılmış durumlar, düşünceler, yargılar olarak toplumsal düzlemde bir biçimde kabul gördükleri söylenebilir. Anaakım sinemada eşcinsellerle ilgili basmakalıp yargıların çoğu, lezbiyen vampir, sadist ya da nörotik eşcinsel erkek gibi küçültücü ve çirkin tiplere dayanır.⁴ Karakter oluşturmanın amacının, genellikle gerçeğe uygun kişiler yaratmak olduğu düşünülür. Ancak pratikte çoğu kez bunun tersi gerçekleşir. Sinemada, özellikle eşcinsellere ilişkin basmakalıp durumlar ve tiplmeler, yakın zamana kadar neredeyse hep aynı kalmıştır.

İlk örnekler

William Dickson’un Thomas Edison Studio’da çektiği, konuya ‘ima’larla yaklaşan ve iki erkeğin birlikte vals yapmalarını gösteren *The Gay Brothers* (1895) adlı filmten itibaren, eşcinseller sinemada bir güldürü unsuru yer almışlardır. Yelpazenin öbür tarafında ise, ‘eşcinsel yaşam biçiminin kaçınılmaz trajedisi’ bulunmaktadır. Eşcinselliği politik bağlamda gündeme getiren ilk film olan *Başkalarından Farklı*’daki (*Anders Als Die Anderen*,

1919) eşcinsel karakter filmin sonunda intihar eder. Birkaç örnek dışında, filmlerdeki eşcinsel karakterlerin çoğu, öldürülmek ya da intihar etmek suretiyle 'kurban' olan ya da başkalarına zararları dokunan kişilerdir. ABD ve Britanya'da 1961 ile 1967 arasında gerçekleştirilen 32 filmde, belli başlı eşcinsel karakterlerin 13'ü intihar etmekte, 18 eşcinsel de filmlerdeki başka karakterler tarafından öldürülmektedir. Bu grupta, geriye kalan tek eşcinsel karakter olan, *Drum* (Steve Carver, 1976) adlı filmdeki çiftlik sahibi ise hadım edilmektedir.⁵

Eşcinselliğin filmlerde kaygı ve korku yaratan bir durum olarak temsili, korku ve gerilim türündeki filmler üzerinde de durmayı gerektirmektedir. Efeminiğin güldürü filmlerinde mizah konusu haline getirilmesi gibi, korku türünün canavarı da metaforik biçimde eşcinselliğin toplum dışı konumuna işaret ederek farklı bir basmakalıplaştırma örneğini sunar. Basmakalıplaştırma kaçınılmaz olarak abartıya dayanır; basmakalıp tiplmelerin ve durumların dramatik, tuhaf ve ürkütücü niteliği, kurallara uygun bir yaşamın ne kadar önemli olduğunu göstermeye hizmet eder. Bu nedenle, korku ve güldürü türündeki filmlerin eşcinsellerin sık sık görüldükleri yapımlar olması şaşırtıcı değildir.⁶ Gerçekten de, 1930'ların korku filmlerinde eşcinsellik bazen dolaylı, bazen de dolaysız biçimlerde perdeye gelmiştir. Örneğin, *Drakula'nın Kızı* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936) adlı filmde Kontes Alesca'nın kadınlara özel bir ilgisi vardır. Eşcinsel koşutluklar, *Frankenştayn* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) ve *Frankenştayn'ın Gelini* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) gibi filmlerde, canavarın toplum dışı bir yaratık olmasıyla ilişkilendirilerek kurulabilir. Aşağıda da belirtileceği gibi, sonraki yıllarda da eşcinsellik korku ve gerilim unsuru olarak filmlerde yer almıştır.

Eşcinselliğin popüler tanımında cinsiyetçi yaklaşım egemendir. Erkeklerde zayıflık, kadınların güçlü olmalarından farklı biçimde, cinsel rol davranışı ile sapkın cinsellik arasındaki ilişki çerçevesinde değerlendirilir.⁷ Patriarki, kadınları cinsel rollerine, kadın ve erkek eşcinselleri de 'sapkın' cinselliklerine göre tanımlar. Heteroseksüel erkekler ise, iş ve statü sahibi olma gibi, toplumdaki etkin konumları çerçevesinde, kendilerini bu kategorinin dışında ve üzerinde görürler. Richard Dyer'a göre, 'eşcinsel' tarihsel bir kategoridir; eşcinseller üzerindeki baskı nedeniyle de bu kategori korunmalıdır.⁸

İlk yıllardan beri, beyaz erkek kahramanın sinemadaki baskın konumu bilinen bir olgudur. Vito Russo'ya göre, 20. Yüzyıl başlarında Amerikan sineması, Amerikan öncü ruhunun mücadeleciliğini, kahramanlığını ve romantizmini yeniden yaratmıştır; örneğin western filmleri vardır, ama doğuyla ilgili (*eastern*) filmler yoktur.⁹ Erkeğin eylem içinde olması ve güçlülüğü patriarkal kültüre için bir konudur. Gerçek erkekler güçlü, sessiz ve görünürde duygusuz olurlar; çabuk karar verirler ve entelektüel değildirlir. Kısacası, erkekler kadınlar gibi davranmazlar.

İki erkeği, serüven ya da savaş filmlerinde olduğu gibi, biri ölüm döşegindeyken diğerinin ona şefkatle sarıldığı anlar dışında, birbirlerine çok yakın olarak çerçeveleyen ilk sinema örneği, yukarıda da anılan *The Gay Brothers*'dir. Sinemanın ilk dönemlerinde, eşcinsellik üzerinden mizah geliştirilmeye çalışıldığı bir başka örnek, peltek peltek ve kibar bir biçimde konuşan efemine tavırlı bir kovboyun yer aldığı *The Soilers* (Ralph Ceder, 1923) adlı kısa güldürü filmidir. Eşcinsellik, Harold Lloyd'un çok sayıda güldürüsünde de karşımıza çıkar. İlk filmlerdeki efemine eşcinseller, çevrelerindeki erkeklerin erilliklerinin ölçülmesinde ölçüt olmuşlardır. Güldürülerden romantik melodramlara kadar hemen bütün Amerikan filmlerinde, işçi sınıfı kökenli erkekler, eril özelliklere burjuva erkeklerden daha fazla sahip kişiler olarak resmedilmişlerdir. Zenginler gibi, erkekliklerini kaybetmiş Avrupalı züppe erkekler de, kadınlarla ilişkilerinde başarılı olmalarına karşın, gerçek bir erkeğin dünyasında zayıf ve çaresiz kalırlar. Birçok filmde, büyük kent yaşamı erkek imgesini zayıflatığı gerekçesiyle eleştirilir. *Coronet* adlı derginin 1951'de yayımlanan bir sayısında, gerilimli kent yaşamının toplumdaki eşcinselliğin başlıca nedenlerinden biri olduğu ileri sürülür.¹⁰ Eşcinselliğin bu yaklaşım çerçevesinde ele alındığı yapımlar arasında *Vahşi ve Tüylü* (*Wild and Woolly*, John Emerson, 1917) ve *Hanım Evladı* (*The Mollycoddle*, Victor Fleming, 1920) gibi, Douglas Fairbanks'ın oynadığı filmler anılabilir.

Avrupa'da yapılan filmler ise cinselliğe daha karmaşık bir bakış getirdiler. Avrupa sinemasında eşcinsellik insan ilişkilerinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Örneğin, sinema tarihinde eşcinsel aşkı konu edinen belki de ilk film olan İsveç yapımı *Kanatlar* (*Vingarne*, 1916), eşcinsel sinemacı Mauritz Stiller tarafından yönetildi. Carl Theodor Dreyer'in *Michael* (1924) adlı, birkaç yıl sonra Almanya'da çekilen filmi de, kaynak olarak, ilki gibi, Herman Bengs'in ilk kez Danimarka'da 1906'da yayımlanan *Mikaël* adlı romanına dayanıyordu.¹¹ Cinsel aydınlanma çağının yeşerdiği savaş öncesi Berlin'de, ilk eşcinsel özgürleşme ('gay liberation') hareketi Doktor Magnus Hürschfeld tarafından yönlendirilmiş ve kurucusu olduğu Cinsel Bilimler Enstitüsü eşcinselliği açıkça tartışan ilk filmi gerçekleştirmiştir. Richard Oswald'ın yönettiği ve Conrad Veidt'in başrolünde oynadığı, daha önce de sözünü ettiğimiz *Başkalarından Farklı*, eşcinsel hakları ve özgürlüklerini bir dava haline getiren ilk yapımdır. Bugün tek bir kopyası kalmış olan filmin diğer kopyaları Nazilerce imha

edilmiştir. Bu film, 1927'de *Aşkın Kanunları (Gesetze der Liebe)*, Magnus Hirschfeld ve Richard Oswald) adıyla yeniden çekilmiştir. Ancak her iki film de, 1930'lu yıllarda bir milyon eşcinselin Yahudiler, Çingeneler ve öteki istenmeyenlerle birlikte Nazi toplama kamplarına gönderilmelerine engel olamamıştır.

Birkaç yıl sonra çekilen G.W. Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu (Pandora's Box)*, 1929), adlı filmi yan hikâye olarak lezbiyen bir ilişkiyi konu aldı. Belki de bu dönemin eşcinsellikle ilgili en çok bilinen filmi *Üniformalı Kızlar (Mädchen in Uniform)*, Leontine Sagan ve Carl Froelich, 1931) adlı yapımdı. Bir tiyatro oyununun uyarlaması olan bu film, yatılı bir kızlar okulunda okuyan bir genç öğrencinin genç öğretmenlerden birine duyduğu tutku üzerinedir. Filmin iki ayrı finali bulunmaktadır. Tutkulu genç kız Manuela finallerden birinde intihar eder; diğer finalde ise arkadaşları tarafından kurtarılır. ABD'de sansür filmi önce reddetmiş, ancak daha sonra, örneğin genç kızın öğretmeninin yüzüne baktığı görüntüler gibi kimi sahnelerin çıkarılması koşuluyla gösterilmesine izin vermiştir.

Homofobik temsiller

Hollywood'a döndüğümüzde, 1940'larda ve 1950'lerde, 'gerçek' eşcinsellerin perdede görünmelerine izin vermeyen sansür(ler), sık sık filmlerde bu anlamda gizli anlamlar aramıştır. Ellilerin sonlarında çekilen birçok filmde karşımıza çıkan homofobi, *Çay ve Sempati (Tea and Sympathy)*, Vincente Minnelli, 1956), *Asi Gençlik (Rebel Without a Cause)*, Nicholas Ray, 1955) ve *The Strange One* (Jack Garfein, 1957) adlı filmlerde karşılığını buur. 1960'larda ise Hollywood, yaklaşımını ve denetleme mekanizmalarını değiştirmeye başlamış, daha 'yetişkin' konuların perdeye gelmesine ve buna bağlı olarak "dikkat, akliselim ve sınırlılık" çerçevesinde eşcinselliğin de ele alınmasına izin vermiştir; ancak bu durum pratikte, çoğu kez, "eşcinsellik, olumsuzlanması koşuluyla açıkça ve doğrudan tartışılabilir", anlamına gelmektedir."¹² Eşcinselliğin bu yıllarda, *Arabistanlı Lawrence (Lawrence of Arabia)*, David Lean, 1962), *007 James Bond, Rusya'dan Sevgilerle (007 James Bond, From Russia with Love)*, Terence Young, 1963) ve *Son Oyun (Caprice)*, Frank Tashlin, 1967) gibi filmlerde abartılı bir kötücüllüğün karşılığı olarak resmedilmesine devam edilmiştir. *Boston Canavarı'nda (The Boston Stranger)*, Richard Fleischer, 1968), eşcinseller katil olduklarından şüphe duyulanların başında gelirken, *İsyan'da (Riot)*, Buzz Kulik, 1969) tecavüzcü olarak resmedilirler.

Yazınsal ve tarihsel uyarlamalarda da eşcinsellik, beyazperdeye bir 'sorun' olarak getirilmiştir. Amerikalı eleştirmenler, *Becket* (Peter Glenville, 1964) adlı filmde, Thomas â Becket ile Kral II. Henry'nin birlikte uydukları sahnede iki erkek arasındaki ilişkinin eşcinsel boyutuyla ilgili güçlü ima nedeniyle, filmin, "iki dostun soylu ilişkisine zarar verdiği"ni ileri sürmüşlerdir. *Newsweek* dergisi de, filmle ilgili olarak, "psikiyatrinin alanına girmek ve iki dost arasında cinsel bir çekim olduğunu ima etmek konuları bulanıklaştırır" diye yazmıştır. Eleştirmen Andrew Sarris ise, Peter O'Toole'un, Kral II. Henry'i "bir aşk hastası" gibi canlandırdığını belirtmektedir.¹³

Filmlerin kahramanları gangster olduğunda sorun daha da büyümektedir. *Bonnie ve Clyde (Bonnie and Clyde)*, Arthur Penn, 1967) bu anlamda çarpıcı bir örnektir. Clyde Barrow (Warren Beatty) ile C.W. Moss (Michael J. Pollard) arasında eşcinsel ilişki olduğu bu kişilerin biyografilerini yazanlarca belirtilmiş, Robert Benton ile David Newman'ın imzalarını taşıyan özgün senaryoda da bu ilişki yer almıştır. Ancak, yönetmen Arthur Penn ile oyuncu ve yapımcı Warren Beatty'nin projeye dâhil olmalarıyla eşcinsellikle ilgili sahneler senaryodan çıkarılmıştır. David Newman, C.W.Moss karakterinin Barrow'ların kullandıkları üç ya da dört şoförün bir karışımı olarak çizildiğini ve Moss'un "kafasız bir aygır" olduğunu belirtir.¹⁴ Yazarlar, araştırmalarında bu şoförlerin Bonnie ve Clyde ile cinsel anlamda bir efendi-köle ilişkisi içinde olduklarına ilişkin bilgiler edinmişlerdir. Senaryonun ilk taslağında bu durum onları toplum dışı bırakan özelliklerinden yalnızca biri olarak yer almış görünmektedir. Gerçekte, senaryonun ilk taslağında, cinsel ilişkiden sonra üçünü yatakta gösteren bir çekim bulunmaktadır. Warren Beatty, aykırı bir cinsel kimliğe sahip bir karakteri canlandırmaktansa iktidarsız bir katili oynamayı daha uygun bulmuştur. Clyde'in bu iktidarsızlık sorunu, finalden önce otların üzerinde, şefkat içeren bir sahnede 'çözülür'.

Altmışlar, eşcinsellerin filmlerde, kendilerinde doğuştan bulunan kötücül cinselliklerinin giderek daha fazla kurbanı oldukları, eşcinselliği, onları şu ya da bu şekilde her zaman yok edecek bir sakatlık gibi yaşadıkları bir dönemdir. Örneğin *Tehlikeli Fısıltı (The Children's Hour)*, William Wyler, 1962) adlı filmde, öğrencilik dönemlerinden beri yakın arkadaş olan iki kadın öğretmen, bir öğrencileri tarafından eşcinsel olmakla suçlanırlar. Hikâye, kadınlardan birinin intiharı ile sonuçlanır. Oyunculardan Shirley MacLaine, sonraki yıllarda şunları söylemiştir: "Lillian Hellman, bir kadının bir başka kadına âşık olmasını ve bu çerçevede kişisel gelişimini yazmıştı. Ama William Wyler bunu istemedi ve filmdeki hikâye bu yüzden yürümedi."¹⁵ *Advise and*

Consent (Otto Preminger, 1962) adlı filmde de intihar bir cezalandırma biçimidir. Filmde, Ray adlı bir arkadaşıyla askerliği sırasında eşcinsel ilişkisi olan Senatör Brig Anderson'un muhalifleri kendisine şantaj yaparlar; karısına, çirkin sözler içeren yıldırıcı telefonlar gelir. Brig, Ray'ın izini bulmak üzere New York'a gider. Senatör, fahişelik yapan eski arkadaşını bir gey barda bulur. Şantajcılarla işbirliğini, "sarhoştum", "paraya ihtiyacım vardı" sözleriyle açıklamaya çalışanan Ray ile senatör yolda kavga ederler. Ray, Brig'i taksiye binerken durdurmak isterken çamura yuvarlanır. Senatör Washington'a döner ve bürosunda bıçakla boğazını keserek intihar eder. *Vahşi Yol* (*Walk on the Wild Side*, Edward Dmytryk, 1962) adlı filmde ise, Barbara Stanwyck'ın canlandığı lezbiyen karakter bu kez bir kurban değil, kötü bir kadındır. Bir randevuevi açan kadın, yanındaki genç kadınlardan birine yakınlık duyar; genç kadını, fahişelik yapmayı sürdürmesi için zorlar ve erkek arkadaşıyla ilişkisine engel olur. Genç kadın, patronun adamları tarafından öldürülür ve bunun üzerine "kötücül lezbiyen kadın" hapse girer. Britanya yapımı *The L-Shaped Room* (Bryan Forbes, 1962), *The Leather Boys* (Sidney J. Furie, 1964) ve *Aile Yolu* (*The Family Way*, Roy Boulting, 1966) adlı filmlerin eşcinsel karakterleri de ağır toplumsal ve ahlaki cezalarla karşılaşır.

Dönemin az sayıdaki Hollywood fimi ise cinsellikle daha karmaşık bir biçimde ilgilenmiştir: *Parıltılı Gözler* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967) ve *Çavuşun Sırrı* (*The Sergeant*, John Flynn, 1968), ordudaki bastırılmış eşcinsellik olgusuna odaklanırlar. *The Killing of Sister George* (Robert Aldrich, 1968) ise, Britanya televizyon endüstrisinde çalışan kadın eşcinselleri konu edinir. Bu dönemde ABD'de sansürün görece yumuşamaya başlaması, tartışma yaratan Britanya yapımı iki filmin gösterilmesine olanak sağlar: her ikisi de 1961 yapımı olan *Bir Tadım Bal* (*A Taste of Honey*, Tony Richardson) ve *Victim* (Basil Dearden, 1961). İlki, işçi sınıfından, terk edilmiş, kimsesiz ve hamile bir kadınla yalnız ve efemine bir eşcinsel erkek arasındaki dostluğu anlatmaktadır. "Çirkin kız" ile "kadın gibi" davranan yaşlı adam, toplumun istenmeyen kişileridir, ancak birbirleriyle de mutludurlar. Filmin sansürle sorunu olmamışsa da, ABD'de tepkiyle karşılanmıştır. Yaşlı adam hasta bir karakter olarak değerlendirilmiştir. Ancak Amerikalı eleştirmenleri asıl kızdıran, adamın bir karakter olarak meşruiyetinin filmde kabul edilmiş olmasıdır. *Victim* ise, eşcinsellere hoşgörü talep eden, şantaj üzerine bir gerilim filmidir. Bazı sahnelerinin kesilmesi koşuluyla ABD'de gösterimine izin verilen filmde 'eşcinsel' ve 'eşcinsellik' kavramları diyaloglarda açıkça kullanılmıştır. Sansürün itirazının, filmin, eşcinsellerin toplumun ve yasaların kurbanı olduklarına ilişkin teziyle ilgili olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Birkaç ay sonra sansürsüz gösterilen *Victim*, eşcinselliğin kamusal alana taşındığı ve ilk kez tartışılmaya başlandığı 1950'lerde, bu tartışmaya yeni bir boyut kazandırır. Film, perdeye ilk kez açıkça tanımlanmış eşcinsel karakterler getirmiş olması nedeniyle statükoya meydan okumuştur. *Victim*'de, eşcinselliğini bastırılmış ve uzun yıllar kimlikle birlikte olmamış bir avukatın işçi bir gençle ilişkisi anlatılır. İki adam arasında kısa süren ilişki tensellikten uzaktır. İlişkileri şantaj sonucu tehlikeye girdiğinde, genç adam, avukatın evliliğini ve kariyerini korumak için intihar eder. Avukat, arkadaşının intikamını almak için şantajcılara adaletle teslim eder. Film bu yüzden tepkiyle karşılanmıştır. Avukat rolündeki Dirk Bogarde, "Bu filmin, birçok kişinin yaşamında büyük bir değişikliğe neden olduğuna inanıyorum" demiş; *New York Times* gazetesi ise, "bu filmi beğendiğini söyleyen birinin normal olamayacağı" nı yazmıştır.¹⁶

Mücadele yılları

Ancak 1960'lar, aynı zamanda, eşcinselliğin bir insan hakları konusu olduğuna ilişkin farkındalığın da artmaya başladığı yıllardır. Durumun bu şekilde anlaşılmasında, şüphesiz, 1960'ların sonuna doğru ABD ve Avrupa ülkelerinde öğrencilerin, kadınların ve siyahların sürdürdükleri özgürlük, eşitlik ve demokrasi mücadelesinin büyük katkısı bulunmaktadır. Genç ve daha aktivist eşcinseller bu mücadelenin bir parçası haline gelerek seslerini yükseltmişler, çeşitli gösteriler, protestolar ve kitle iletişim araçlarında gerçekleştirdikleri etkinlikler aracılığıyla davalarını ve eşitlik taleplerini kamuoyuna duyurmuşlardır. Haziran 1969'da, New York'da eşcinsellerin devam ettikleri Stonewall barına yönelik polis baskınları sonucunda başlayan isyanlar, birçok kişi açısından modern gey ve lezbiyen hareketinin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu militan tutumun bir parçası olarak, çok sayıda kadın ve erkek eşcinsel, yerleşik tıbbi ve yasal düzenle ilişkilendirilmiş olduğu gerekçesiyle 'eşcinsel' kavramını reddederek, kendilerini tanımlarken 'gey' ve 'lezbiyen' kavramlarını kullanmaya başlamışlardır. Bu kuşak için kendini gey ya da lezbiyen olarak tanımlamak, özgürlük mücadelesinde bir adım ileride olmanın ölçütü haline gelmiştir.¹⁷ Bu dönemde ABD'de birçok gazete, "eşcinsellere adil ve eşit bir biçimde davranılmasını talep eden yeni bir özgürlük hareketinin doğuşunu duyurmuş"tur. Amerikan Psikiyatri Kurumu'nun, gey aktivistlerin baskısı sonucu, 1974'de eşcinselliği hastalık olarak değerlendirmekten vazgeçmesi ise, eşcinsellerin özgürleşme mücadelesi tarihinde bir dönüm noktası sayılmaktadır.¹⁸

Yetmişler, eşcinseller için mücadelenin sürdüğü yıllarıdır ve ‘Gey Özgürleşmesi’ hareketiyle birlikte kitle iletişim araçları da eşcinsellerle daha fazla ilgilenmeye başlar. ‘Gey Aktivistler İttifakı’ ile Sinema ve Televizyon Yapımcıları Derneği arasında sürdürülen bir dizi görüşme bu açıdan ilginçtir. Eşcinsel politikalar üreten derneklerin 1973 yazında yayımladıkları bir bildiri, sinema ve televizyon kuruluşlarının yöneticilerine ve çalışanlarına, eşcinselliği ele alış biçimlerine ilişkin bir dizi öneri sunar. Buna göre; “eşcinsellik gülünç değildir; bazen her şey gülünç olabilir ama yirmi milyon Amerikalının yaşamı gülünç olamaz”; “eşcinsellerden söz ederken argo sözcükler kullanmak çirkindir”; “öteki azınlıklar için var olan kurallar eşcinseller için de uygulanmalıdır”; “eşcinsellik, insan cinselliğinin doğal bir uzantısıdır.”¹⁹ ‘Gey Özgürleşmesi’ hareketine bağlanabilecek bir başka gelişme de, 1972’de ABC televizyonunun iki saatlik bir televizyon filminde olağan eşcinsel karakterlere yer vermesidir. *O Malum Yaz (That Certain Summer, Lamont Johson)* adını taşıyan filmde, karısından boşanmış bir adam, 14 yaşındaki oğluna eşcinsel olduğunu açıklar ve o’na birlikte olduğu arkadaşını tanıştırır.²⁰

Bu dönemin sineması, eşcinseller lehine değişen iklime paralel olarak daha olumlu eşcinsel karakterlerin yer aldığı yapımlar ile geçmişin olumsuz tiplmelerinin anlatılarını işgal ettiği fimlerin bir arada bulunduğu bir toplam üretmiştir. Mart Crowley’in aynı adlı oyunundan uyarlanan *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970), “birbirlerini ve aynı zamanda kendilerini inciten bir grup mutsuz ve fakat zeki eşcinsel erkeğin çevresinde gelişir” ve “Amerikalılar’a erkek eşcinsellerin ve onların mücadelelerinin canlı örneklerini” sunar.²¹ Britanya yapımı *Sunday Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971), boşanmış bir kadın (Glenda Jackson), ellisini geçmiş bir doktor (Peter Finch) ve biseksüel genç bir adam (Murray Head) arasındaki ilişkiyi anlatırken konuya mesafeli ve özenli bir biçimde yaklaşır. Aynı adlı kitap ve oyundan uyarlanan *Kabare-Elveda Berlin (Cabaret, Bob Fosse, 1972)* ise, 1930’ların Berlin’inde kabare şarkıcısı Amerikalı bir kadının (Liza Minnelli) biseksüel genç bir adamla (Michael York) yakınlaşmasını, ancak daha sonra her ikisinin de zengin bir playboy (Helmut Griem) tarafından baştan çıkarılmalarını anlatırken Nazilerin yükselişine de dikkati çeker. *A Very Natural Thing* (Christopher Larkin, 1974), rahipliği bırakıp New York’a yerleşen genç bir eşcinselin yaşamına odaklanır. Al Pacino’nun başrolündeki *Köpeklerin Günü (Dog Day Afternoon, Sidney Lumet, 1975)*, gişede önemli bir başarı elde ederken, senaryo yazarı Frank Pierson’a da ‘en iyi özgün senaryo’ Oscar’ını kazandırır. Erkek sevgilisinin cinsiyet değiştirme operasyonunun masraflarını karşılamak için banka soyan bir eşcinselin hikâyesinin anlatıldığı gerilim ve mizah içeren bu film, gerçek bir olaya dayanmaktadır. Herhangi bir kalıba ya da akıma yerleştirilemeyecek kült filmleriyle tanınan aykırı sinemacı John Waters imzalı *Pink Flamingos* (1972) ise, “yaşayan en iğrenç insanlar” olarak ünlenmeye çalışan bir grubun maceralarını anlatır.²² Güldürü, korku ve müzikal karışımı bir başka kült film olan *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sherman, 1975), Transilvanya galaksisindeki Transseksüel gezegeninden bir travesti karaktere yer verir. Bu arada, Fransız yapımı *Çılgınlar Kulübü (Le Cage Aux Folles, 1978)* adlı filmin, eşcinsel ve *drag queen* kahramanlarıyla Kuzey Amerika’da büyük bir ticari başarı kazandığı, hatta daha sonra Hollywood’un bu filmin yeniden yapımını gerçekleştirdiği de burada belirtilebilir.

Yetmişlerde Avrupa’da yapılan eşcinsellik ile ilgili filmler *Çılgınlar Kulübü* ile sınırlı değildir. Daha sonra *queer* sinemanın önemli isimlerinden biri olarak anılacak ve ulus, ırk, sınıf, göçmenlik ve (eş)cinsellik gibi olguları tartışan 40’ın üzerinde film yapmış olan Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder, eşcinsellik ile ilgili ilk filmi *Fox ve Arkadaşları*’nı (*Faustrecht der Freiheit, 1975*) gerçekleştirir. Bir başka ilk ise, daha sonra *queer* sinemanın öncüleri arasında gösterilecek Britanyalı yönetmen Derek Jarman’ın ilk sinema filmi olan *Sebastian*’dır (1976). Jarman bundan sonra da, cinsel baskıyı ele aldığı, Britanya İmparatorluğu’nu eleştirdiği ve tarihe farklı baktığı hayli biçimci *Jubilee* (1977) ve *Edward II* (1991) ve *Caravaggio* (1986) gibi filmler yapacaktır. İspanyol yönetmen Pedro Almodovar ise, eşcinsel (daha sonra *queer*) bir sinema estetiğini 1970’lerde çektiği bir dizi kısa filmde geliştirmeye başlar.

Yetmişlerin ortasında, ayrı toplumsal alanlara yönelen lezbiyenler ve gey erkekler, kendi alt kültürlerini oluşturmuşlardır. Ancak ilginç olan, bu yeni lezbiyen ve gey alt-kültürlerin, gerçek bir lezbiyenin nasıl giyinmesi, konuşması ve yemek yemesi gerektiğinden, gey erkekler arasında ortak bir görünümün nasıl oluşacağına kadar, belli bir yaşam tarzına uyulmasıyla ilgili birçok konuda üyelerine baskı yapmalarındır. Böylece, gey ve lezbiyen aktivizmi bir yandan heteronormativiteye karşı bir isyan başlatırken, diğer yandan, ironik biçimde, katı kimlik kategorilerini sabitleştirmeye çalışmıştır.²³ Gey ve lezbiyen grupları 1980’lerde yeniden bir araya getiren ve yeni bir ortak mücadele alanı yaratan faktör AIDS’dir. Gey erkekler, lezbiyenler, biseksüeller, trans kimliklerle onların arkadaşları ve aileleri AIDS krizine karşı savaşmak üzere bir araya gelirler; bu koalisyonun içinden birçok aktivist, “farklı bir topluluğu” tanımlamak üzere, geniş bir cinsel kimlik ve

davranış çeşitliliği içeren *queer* kavramını kullanmaya başlar. Bu koalisyonda biseksüeller, *cross-dresser*lar, trans kimlikler ve farklı ırklardan heteroseksüel ya da eşcinsel çiftler yer almıştır.²⁴

Bu arada, seksenli yılların başlarında, eşcinselleri konu edinen bir dizi filmin ardı ardına sinemalarda gösterilmesi tartışmalara neden olmuştur. Bunlardan bir kısmı, geçmiş dönemlerin basmakalıp tiplmelerine yer veren anaakım sinema örnekleridir. Böylece *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980), *Devriye* (*Cruising*, William Friedkin, 1980) ve *Hayran* (*The Fan*, Ed Bianchi, 1981) gibi filmlerde eşcinsel katil tiplemesi yeniden gündeme gelmiştir. *Making Love* (Arthur Hiller, 1982), *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982), *Personal Best* (Robert Towne, 1982), *Partners* (James Burrows, 1982) ve *Garp'a Göre Dünya* (*The World According to Garp*, George Roy Hill, 1982) gibi filmler ise, ünlü oyuncuların rol aldıkları ve eşcinsellerle ilgili görece daha olumlu temsiller öneren, dönemin popüler yapımları olmuşlardır. İlk grupta yer alan filmlerden, Al Pacino'nun New York'ta eşcinsellere yönelik bir dizi seri cinayeti aydınlatmakla görevli bir polisi canlandırdığı *Devriye*, eşcinsel hakları savunucusu ve San Francisco Belediye Meclisi üyesi Havery Milk'in öldürülmesinin ardından gösterime çıktığında eşcinsellerin büyük bir kesiminin tepkisiyle karşılaşmıştır.²⁵ Ancak *Devriye*, eşcinseller üzerine bir yapım olmaktan çok homofobi olgusunu temel alan başarılı bir psikolojik gerilim filmi olarak da değerlendirilebilir. İkinci grupta yer alan *Partners* ise, heteroseksüel (Ryan O'Neal) ve eşcinsel (John Hurt) iki polisin, bu kez Los Angeles'da eşcinsel topluluk arasında yaşanan bir cinayet davasını çözmek için bir araya gelerek sevgili numarası yaptıkları bir durum komedisidir. Ancak Steven Paul Davies' göre, "[F]ilmi izlemek dehşet verici ve sancılı bir deneyim olmakla birlikte, *Partners* ilginç bir biçimde *Cruising* gibi büyük tepkilerle asla karşılaşmamıştır. Belki de, homofobik film yapımları komedi dalında dramalara oranla daha kabul edilebilirdir."²⁶

Hollywood, *Yaratık* (*Alien*, Ridley Scott, 1079) ve devam filmleriyle örneklenebilecek bilim-kurgu ve korku türünde yapımların metaforik türsel uzamlarının oluşturduğu çerçeve dışında, AIDS krizini görmezden gelirken, seksenlerin ikinci yarısında ABD ve Britanya yapımlı bağımsız sinema örnekleri eşcinsellerin yaşamları ve sorunlarıyla ilgili gerçekçi ve olumlu temsiller sunmuşlardır. *Parting Glances* (Bill Sherwood, ABD, 1986), *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985, ABD), *Benim Güzel Çamaşırhanem* (*My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears, 1985, Britanya), *Örümcek Kadının Öpücüğü* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985, Brezilya-ABD), *Maurice* (James Ivory, 1987, Britanya-ABD) ve *Longtime Companion* (Norman René, 1989, ABD) adlı filmler bunlar arasında sayılabilir.²⁷ *Parting Glances*, Manhattan'lı zengin bir eşcinsel çiftin bir gününü anlatır. *Desert Hearts* ise, Amerikan sinemasında lezbiyen bir ilişkiyi duyarlı bir biçimde ele alan ilk filmlerden biri olarak değerlendirilir. Eşcinsellik üzerine yapılmış filmlerin tarihinde en çok ilgi gören ve tartışılan yapımlardan biri olan *Benim Güzel Çamaşırhanem*, Thatcher dönemi Britanya'sında biri beyaz bir punk, diğeri ise Pakistanlı bir ailenin oğlu iki genç adamın birlikte bir çamaşırhane açmaları sürecinde birbirleriyle yakınlaşmalarını anlatırken göçmenlik ve ırkçılık gibi konuları da gündemine taşır. Ele aldıkları konulara ve sorunlara farklı yaklaşımları ile öne çıkan bu üç film, eşcinsel bir sinemanın mümkün olup olmadığı ya da bunun nasıl olabileceği üzerinde düşünenlerin değerlendirmelerinde sürekli yer alan yapımlar olmuştur.²⁸ Bu arada, 1970'lerden itibaren son derece özgün bir sinemacı olarak eşcinsellerin de görünürliklerine katkıda bulunan Fassbinder, 1982 yapımlı *Querelle* adlı filmiyle daha sonra kült haline dönüşecek bir *queer* sinema örneğini gerçekleştirir. Jean Genet'nin aynı adlı romanında uyarlanan filmin başlıca rollerinde Amerikalı Brad Davis, İtalyan Franco Nero ve Fransız Jeanne Moreau'dan oluşan uluslararası bir kadro yer almıştır.

Yukarıda andığımız filmlerin ve sinemacıların bir bölümü, 1990'ların başında gündeme gelen 'Yeni *Queer* Sinema'nın önünü açmışlardır. Michele Aaron, bu yeni sinemayı tam olarak anlayabilmek için, eleştirel bir müdahale, kültürel ürün ve politik strateji olarak *queer* kavramını mutlaka anlamak gerektiğini belirtir.²⁹ Seksenlerin sonu ile 1990'ların başında, aciliyetini AIDS'in hızlandırdığı doğrudan eylem ihtiyacının, *queer* politikaların kilit stratejisi olduğunu kaydeden Aaron, yeni *queer* sinemacıların bu aktivist geçmişin içinde yer aldıklarını söyler.³⁰ Bu nedenle, *queer* sinemaya geçmeden önce, *queer* kuram ve bunun film çalışmalarındaki yeri üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Queer kuram ve queer film çalışmaları

Eşcinsel ve diğer toplumsal cinsiyet kimliklerinin görünürliklerinin artması, akademik, toplumsal ve kültürel düzlemlerde bu konuya yönelik ilginin genişlemesine ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açtı. 1980'lerin sonunda gündeme gelen *queer* kavramı ve bu kavram etrafında geliştirilen kuramsal yaklaşım, sözkonusu toplumsal ve politik iklimin bir sonucu olarak ortaya çıktı ve çeşitli alanları etkiledi. *Queer*, 'eşcinsel' ya da 'gay

ve lezbiyen' gibi tanımların, bir gayya kuyusunu andıran insan cinselliğinin karmaşıklığını ve çeşitliliğini anlamak ve açıklamak için yeterli olmadığı görüşünü temel alarak toplumsal söyleme taşınmış bir kavramdır. Aşağılayıcı bir kavram olan *queer*, 1960'larda siyah aktivistlerin beyazlar tarafından aşağılayıcı amaçla kullanılan 'zenci'yi (*negro*) eşitlik mücadelelerinde benimsemelerine benzer biçimde, eşcinsel ve diğer toplumsal cinsiyet kimliklerince meydan okuyan bir anlam yüklenerek sahiplenildi.

Binsekizyüzyilin sonuna kadar gündemde olmayan 'eşcinsel' ve 'heteroseksüel' gibi kavramlar, 20. Yüzyıl'ın ortasına kadar Batı toplumlarında gündelik söylem içinde geniş bir yer bulmamış, genel olarak 'anormal' cinsel davranışları ve bunları uygulayanları tanımlamak amacıyla kullanılmışlardır.³¹ Böylece, heteroseksüellik 20. Yüzyıl boyunca erkek ile kadın arasındaki arzuya ilişkin 'normal' bir duruma karşılık olurken, eşcinsellik bunun 'anormal' bir gölgesi olarak değerlendirilmiştir.³² Bu çerçevede, eşcinsel bir erkeğin gerçekte erkek bedenine hapsolmuş ancak kadın ruhuna sahip olduğu, kadın bir eşcinselin de kadın bedeninde doğmuş gerçek bir erkek olduğu hâkim bir görüş haline gelmiştir.³³

Queer kuram üzerine çalışmaları bulunan akademisyen ve yazar Annamarie Jagose, cinsel özdeşleşme kategorileriyle ilgili modern bilgilerin tutarlı ve bir bütün olmaktan çok uzak olduğunu belirtir.³⁴ Tam da bu noktada *queer*, "heteroseksüel olmayan cinsel kimliklerin çeşitli biçimlerini bir araya getiren şemsiye bir kavram"³⁵ olarak işlevsel bir biçimde gündeme gelir. Ancak bundan daha fazla bir anlama sahip olan *queer*, "öncelikle toplumsal cinsiyet ve cinsel ifadenin normatif kodlarına, ancak aynı zamanda gay ve lezbiyen cinselliğinin sınırlayıcı potansiyeline direnişi de temsil eder."³⁶

Postyapısalcı ve postmodern düşünce çerçevesinde değerlendirilebilecek olan *queer* kuram, felsefe, tarih, edebiyat, antropoloji, sosyoloji ve kültürel çalışmalar/medya çalışmaları dâhil birbirleriyle ilgili birçok disiplinin ve ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi kimlik politikaları ve çalışmalarının kesistiği bir noktada yer alır.³⁷ *Queer* kuramın önde gelen isimlerinden biri olan Judith Butler'a göre, toplumsal cinsiyet ve cinsellik mutlak kimlikler değil, performans dayalı eylemlerdir. Butler, "[T]oplumsal cinsiyet niteliklerinin dışavurumsal değil de performatif olmalarının, bu niteliklerin ifade ettikleri, dışavurdurdukları veya ortaya koydukları söylenen kimliği aslında fiilen oluşturdukları anlamına geldiğini" söyler.³⁸ Dışavurum ile performatiflik arasındaki farkın hayati önemde olduğuna işaret eden yazara göre,

Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri, bir beden 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.³⁹

Bir kavram olarak, birçok kişi için yalnızca eşcinselleri tanımlamak üzere kullanıldığı düşünülen ya da doğrudan gay ve lezbiyen öznelerle ilişkilendirilen *queer*, insan cinselliğini yeni baştan ele alan kuramsal bir yaklaşımdır. Yalnızca kişisel oryantasyon ya da eylem olarak görmediği cinselliğin, bu oryantasyon ve davranışları var eden koşulları belirleyen ve oluşturan toplumsal, kültürel ve tarihsel faktörleri de içeren geniş ve karmaşık bir alan olduğunu varsayan *queer* kuram, toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili özcü ya da biyolojik yaklaşımları reddeder. *Queer* kurama göre, toplumsal cinsiyet ve cinsellik akışkan ve toplumsal olarak inşa edilmiş olgulardır.⁴⁰

Queer film çalışmaları, *queer* kuramdan aldığı kültürel analiz modelinden yararlanarak sinemanın heteroseksüel olmayan cinselliklerle ilişkisini araştıran, bu arada 'gay ve lezbiyen sinema' kavramını da sorgulayan bir alandır.⁴¹ Ancak, Benshoof ve Griffin'e göre, diğer yandan, '*queer* sinema' kafa karıştırıcı bir kavramdır. Bununla, yalnızca gay ve lezbiyen sinemacılar tarafından yapılan filmlere mi işaret edilmekte ya da çok sayıda gay ve lezbiyen hayranı olan filmlerden mi söz edilmekte, yoksa heteroseksüel yönetmenler tarafından yapılmış bile olsa gay ve lezbiyen karakterleri anlatan filmlere mi gönderme yapılmaktadır? Ayrıca, bir karakterin gay ya da lezbiyen olduğuna kim, ne zaman karar vermektedir? Gay ve lezbiyen kavramları yıllar içinde farklı biçimlerde kullanılmışlardır. Gay ve lezbiyenlerin sinemadaki temsillerinin koşulları değiştiği gibi, gay ve lezbiyen yönetmenler tarafından 1930'ların Hollywood'unda yapılan filmlerle bugünün bağımsız gay ve lezbiyen sinemacılarının filmleri arasında büyük kültürel ve tarihsel farklar bulunmaktadır.⁴²

İşte *queer* film çalışmaları, sinema tarihinde farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde, popüler sinema, 'sanat sineması' ve 'avant-garde' gibi kategorilere ait yapımlarda karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili temsilleri, açık ya da örtük imaları, uyuşmaları, heteroseksüel ve eşcinsel sinemacıların filmleri arasındaki benzerlik ya da farklılıkları analiz etmenin olanaklarını sağlar. Böylece, cinsellikle ilgili kavramların ve söylemlerin sinema üzerinde nasıl bir etkide bulduklarının ya da sinemanın bunlar üzerindeki etkilerinin

anlaşılması kolaylaşır.⁴³ Örneğin, gösterime çıktığı yıllarda ilgi görmüş bir film olan *Making Love*'ın, Michael DeAngelis'in sözleriyle, "gey konusuna rağmen, iki erkek arasındaki talihsiz aşk ilişkisini temsil biçimi nedeniyle, gey davranış biçimini basmakalıplaştırarak ve heteroseksüel temelli evlilik kurumunu bozarak, heteronormativitenin kodlarına meydan okumak yerine onu güçlendirdiği için *queer* olarak nitelendirilemeyeceği ileri sürülebilir."⁴⁴

Cinselliğin sinemadaki karşılıklarının sabit ve değişmez değil, akışkan ve nüanslı olduğuna ilişkin temel yaklaşımın önem kazandığı *queer* film çalışmalarında *queer*, bir karakteri, bir metinsel üretim modunu ve/ya da çeşitli alımlama pratiklerini tanımlamak üzere kullanılabilir.⁴⁵ Bu çerçevede *kemp* (*camp*), *queer* alımlama ya da analiz pratikleri açısından önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Heteroseksüel merkezli sinema kültürünün *queer*leştirilmesi anlamına gelen *kemp* aracılığıyla Hollywood filmleri ve onların abartılı karakterleri ve durumları hem önemsenmiş hem de hicvedilmiş olur.⁴⁶ Marlene Dietrich, Greta Gabro, Joan Crawford, Bette Davis, Lana Turner, Judy Garland ve Maria Montez gibi, melodram filmlerinin ve müzikal türde yapımların önde gelen yıldızları, *queer* sinema seyircisinin de favori yıldızları haline gelmişlerdir. Bu yıldızlar ve türlerin *queer* izleyiciye çekici gelmesi, oynadıkları filmlerin ve bu filmlerdeki performanslarının görsel ve biçimsel aşırılıklarıyla açıklanmaktadır.⁴⁷

Queer, "heteroseksüel-eşcinsel ikiliği içinde yaftalanmaya direnen yeni bir kuşağın insanlarını (ve yaptıkları filmleri) tanımlamak için" de kullanılmaktadır.⁴⁸

'Yeni Queer Sinema'

"Yeni *Queer Sinema*", Kuzey Amerika'da bir grup sinemacının 1990'ların başında gerçekleştirdikleri filmlere referansla ilk kez B. Ruby Rich tarafından gündeme getirilmiş bir kavramdır. Rich, *Devriye*'nin yarattığına benzer bir tepkiye neden olan *Temel İçgüdü*'nün (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) ve Derek Jarman'ın *Edward II* adlı filminin aynı hafta New York'ta gösterime girmelerinin, Yeni Yönetmenler/Yeni Filmler Festivali'nde *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ve *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1992) adlarında dört *queer* filmin ilk gösterimlerinin gerçekleşmesinin ve San Francisco Gey ve Lezbiyen Film Festivali'nin 16 yıllık tarihindeki en başarılı yılını yaşamasının, 1992'yi bağımsız gey ve lezbiyen sinema ve video için dönüm noktası sayılacak bir yıl haline getirdiğini belirtir.⁴⁹ Sözünü ettiği dönemin yeni *queer* filmleri ve videolarının hepsinin aynı olmadıklarını ve tek bir estetik dağarcığı, stratejiyi ya da meseleyi paylaşmadıklarını kaydeden Rich, bununla beraber bu filmlerin ortak bir üslupta birleşmiş olduklarını söyler. Yazara göre, yeni *queer* filmler ve videoların hepsi pastiş ve parodiye başvurmaktadır. Bu filmler, tarihi yeniden ele alırlar; kimlik politikalarından ve hümanist yaklaşımlardan uzaktırlar; saygısız, enerjik, minimalist yapımlardır; ancak diğer yandan abartılıdır; hepsinin ötesinde hazla yüklüdürler.⁵⁰ Rich, yeni bütün *queer* filmlerin dağıtımcılar tarafından kapışılmış, anaakım festivallerde gösterilmiş ve sinemaların programlarına alınmış olmalarına da dikkati çeker.⁵¹

Harry Benshoff ve Sean Griffin, *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon*, *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1991), *The Living End*, *Edward II* ve *Benim Güzel Idaho'm* (*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1992) adlı yeni *queer* filmlerin daha aktivist ve kuramsal açıdan donanımlı sinemacılar tarafından yapıldıklarını kaydederler.⁵² Yazarlara göre, birçoğu 1980'lerin aktivizmiyle ateşlenmiş bu filmler, *queer* teori tarafından formüle edilmiş kavramlarla ilişkilidirler ve toplu olarak 'Yeni *Queer Sinema*' olarak isimlendirilirler. Benshoff ve Griffin, bu sinemanın 'vaftiz anası' olarak anılan Christine Vachon'un, bu filmlerin çoğunun yapımcısı ve bu sinemasal hareketin önde gelen figürü olduğunu da hatırlatırlar.⁵³

'Yeni *Queer Sinema*'nın 1991 ve 1992 yıllarının Sundance Film Festivali'nde ilgi gören *Paris Is Burning*, *Poison*, *Swoon* gibi sürpriz filmleri ve birçok başka filmi içerdiğini belirten Michele Aaron ise, bu filmlerin, sadece lezbiyen ve gey topluluklara odaklanmaları nedeniyle değil, onların aralarında yer alan alt-gruplara da yer verdikleri için marjinalleştirilmiş kesimlerin sesi oldukları görüşündedir.⁵⁴ Örneğin, *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) ve *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991) adlı filmler siyah eşcinselleri perdeye getirmekte, ikincisi ayrıca sinemada ender rastlanan ırklararası bir çift sunmaktadır. Bir belgesel olan *Paris Is Burning* ise, New York'ta yaşayan gey ve transseksüel hispanik gençlere odaklanan bir filmidir.⁵⁵ Aaron'a göre, *queer* filmlerin bir başka özelliği, karakterlerinin hataları ya da onların işledikleri suçlar nedeniyle özür dileyen bir tavır içinde olmamalarıdır. Karakterlerine olumlu bir görünüm kazandırmaktan kaçınan filmlerden *Swoon*, *Poison* ve *The Living End* (homo)erotize edilmiş bir şiddet içerirler.⁵⁶ Bu nedenle, *queer* sinema, Aaron'un da işaret ettiği gibi, basmakalıp yaklaşımları reddetmek yerine onları revize etmiştir.⁵⁷ *Queer* filmler geçmişin, özellikle homofobik geçmişin kutsallığına meydan okurlar. Örneğin *Edward II*, *Hours and Times* ve *Swoon*,

tarihteki ilişkilere yeniden bakan ve bu ilişkilerin görmezlikten gelinmiş eşcinsel içeriğine odaklanan yapımlardır.⁵⁸ Aaron, biçim, içerik ve türsel açıdan sinemasal uyaşımlara meydan okuyan *queer* filmlerin, birçok yönden ölüme de meydan okuduklarını belirtir.⁵⁹ Burada ölüm, öncelikle AIDS olarak karşımıza çıkar. Örneğin, *Zero Patience* (John Greyson, 1993) adlı Kanada yapımı film, AIDS'in ilk kurbanı olduğu ileri sürülen bir pilotun hayata geri dönüşünü anlatan eğlenceli bir müzikaldir.

'Yeni *Queer Sinema*' ile ölüm arasındaki ilişkiye, *Benim Güzel Idaho'm* ve *Edward II* filmlerinin analizini yaptığı makalesinde José Arroyo da dikkati çeker.⁶⁰ Bu filmlerin AIDS salgınına, biçimsel özellikleri, romantizmleri ve distopik görüş açıları aracılığıyla resmettiklerini belirten Arroyo,⁶¹ 'Yeni *Queer Sinema*'nin varoluş nedenini AIDS'e bağlar.⁶² *Queer* filmlerin birçoğunda [örneğin *Swoon*, *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989), *The Living End*] eşcinsel arzunun ölüme neden olduğunu ve bu filmlerdeki karakterlerin aşk yüzünden öldüklerini hatırlatan yazar, bunların "yas filmleri" olarak okunabileceklerini söyler.⁶³ Tom Kalin ve Todd Haynes gibi 'Yeni *Queer Sinema*'nin önde gelen yönetmenleri de, gerçekte filmlerinin AIDS ile ilgili olduğunu ifade etmişlerdir.⁶⁴

Yeni *queer* filmlerle ilgili önemli bir konu, bu filmlerin ilhamlarını nereden aldıkları, köklerinin nereye dayandığı ya da başka türlü ifade etmek gerekirse, bir 'eski *queer sinema*'nin olup olmadığı sorusudur. Eğer yeni bir *queer sinema*dan söz ediliyorsa, bunun bir de geçmiş olmasıdır. Bu konuyla ilgili yaygın görüş, avant-garde sinema ile eşcinsellik arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Bu bağlamda, eşcinsel oldukları bilinen Jean Cocteau, Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger ve Gregory Markopoulos gibi avant-garde yönetmenlere bir sonraki kuşaktan John Waters, Paul Morrissey ve Curt McDowell gibi isimler eklenebilir. Amy Taubin, Amerikan *queer sinemasının* köklerinin, Cocteau ve Warhol, Fassbinder ve Anger, Jean Genet ve Jack Smith gibi yönetmenlerde bulunduğunu belirtirken,⁶⁵ Genet ile özdeşleştirilen yönetmen Todd Haynes da, 'Yeni *Queer Sinema*'nin geçmişini, eşcinsellerle ilgili temsillerdeki anaakım kazanımlardan çok, Genet, Fassbinder, Warhol ve Sayles gibi eski *queer sinemanın* önde gelen isimlerinin uzlaşmaz filmlerine dayandırır.⁶⁶

'Yeni *Queer Sinema*'ya ilişkin, biraz da ihmal edilmiş olduğunu söyleyebileceğimiz bir başka önemli tartışma konusu, bu sinemanın erkek eşcinsel ağırlıklı bir sinema olmasıdır. Bu konudaki en radikal eleştirinin sahibi olan Amy Taubin, *queer sinemanın* sınırlılığında söz eder.⁶⁷ Bu sinemanın cinsel arzu tarafından belirlendiğini, ancak inşa ettiği arzunun özellikle eril olduğunu kaydeden Taubin, lezbiyen sinemacı Jenny Livingstone'un *Paris Is Burning* filminin siyah ve hispanik erkek travestilerle ilgili olduğunu da hatırlatarak şunları söyler:

Gerçekten de kadınlar '*queer*' filmlerde, heteroseksüel filmlerde olduğundan çok daha fazla marjinalleştiriliyorlar. Kadınlar, en azından ikincisinde arzu nesnesi işlevi görürler. (...) Daha kötüsü ise, *Tongues Untied* ve *The Living End* adlı filmlerin kafasız birer kadın düşmanı olmaları. (...) Gerçekte, bu *queer sinemanın*, erkek şiddet filmleriyle (Quentin Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri* ya da Nick Gomez'in *Laws of Gravity*'si), herhangi bir feminist sinema ile olduğundan çok daha fazla ortak yanı bulunuyor.⁶⁸

Doksanlarda, *queer cinselliklerle* ilgili konular yalnızca 'Yeni *Queer Sinema*'nin örneklerinde değil, başka filmlerde de ele alınmıştır. Bunların en ünlü olanlarından biri, Tom Hanks ve Antonio Banderas gibi yıldız oyuncuların bir gey çifti canlandırdıkları Hollywood yapımı *Philadelphia*'dır (Jonathan Demme, 1993). Bir hukuk bürosunda çalışan başarılı bir eşcinsel avukatın AIDS olduğu için işten çıkarılmasını ve buna karşı avukatıyla (Denzel Washington) birlikte verdiği hukuk mücadelesini anlatan film, ananakım Amerikan sinemasının ayrımcılığa karşı gerçekleştirdiği en iyi örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Tom Hanks'e Oscar ödülü kazandıran *Philadelphia*, gişede başarılı olmuş bir filmidir. Avustralya yapımı *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephen Elliott, 1994) ve bir Hollywood filmi olan *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995), her ikisi de bir grup travestinin hikâyesini anlatan ve birbirlerine benzeyen birer yol filmidir. *Gods and Monsters* (Bill Condon, 1998), Hollywood Frankenştayn filmlerinin yaratıcısı, eşcinsel olduğu bilinen yönetmen James Whale'in hayatını, Ian McKellen ve Brendan Fraser gibi ünlü oyuncuların katkılarıyla perdeye taşıırken, bağımsız bir sinema örneği olan *Erkekler Ağlamaz* (*Boys Don't Cry*, Kimberly Pierce, 1999), erkek gibi görüldüğü ve genç bir kadınla ilişkisi olduğu için öldürülen Brandon Teena adlı bir kadının gerçek yaşamına odaklanmaktadır. Aynı yıllarda gösterilen Britanya yapımı üç film daha *queer sinema* bağlamında değerlendirilebilir. *Beautiful Thing* (Hetti MacDonald, 1995) ve bu filmin başarısının ardından gelen *Get Real* (Simon Shore, 1998), ilk gençlik döneminin cinsel uyanışını incelikli bir biçimde ele alan yapımlardır. Martin Sherman'ın, Nazi döneminde eşcinsellerin katledilmelerini ve Yahudilerle

birlikte toplama kamplarına götürülmelerini anlatan aynı adlı oyunundan uyarlanan *Bent* (Sean Mathias, 1996) ise, Steven Paul Davies'e göre, "bir insanın bir diğer insana duyduğu özgecil sevginin en ölümcül anlarda dahi insana yenilmez bir direnme gücü verebilmesinin öyküsüdür."⁶⁹

Ve sonrası...

B. Ruby Rich, 'Yeni *Queer* Sinema'nın başlangıcını duyurduğu yazısından yaklaşık on yıl sonra, 2000 yılında, gene *Sight and Sound* dergisinde yayımlanan bir değerlendirmesinde, bu sinemanın bir akımdan çok bir moment olduğuna işaret eder.⁷⁰ Doksanlarda *queer* sinemanın, düşük bütçeli, taze, öfkeli, yaratıcı, özür dilemeyen, çekici ve biçimsel açıdan cüretli yeni bir film ve video yapım tarzının ritmini yakalamak anlamına geldiğini hatırlatan Rich, dönemin, *queer* bir sinemanın varlığı açısından etkili, ancak birbirleriyle ilgisiz iki önemli olayına dikkati çeker: AIDS ile yapım ve dağıtım alanları için elverişli bir mecra olarak video teknolojisinin yaygınlaşması. Bağımsız sinema içinden *queer* bir moment'in ortaya çıkmasını paradan çok, sağcı Amerikalı politikacıların şiddetli saldırıları sonucu gelişen baskıyla ilişkilendiren Rich, "[K]ötu basın, gene de iyi eleştiriler yayımladı ve filmlerin gişesine olumlu katkıda bulundu" diye yazar. Ancak ironik olan, 100'ün üzerinde *queer* film festivalinden söz edildiği 1990'ların sonunda, bu festivallerde gösterilen filmlerin yüzde 80'inin festival zincirleri dışında dağıtım şansı bulamamış olmalarıdır. Diğer yandan ise, "[Q]ueer dolarların çekiciliği ve *queer* modasının oluşturduğu auranın cazibesi, kısa sürede heteroseksüel yönetmenlerin kendi markalarını inşa etmelerini sağlamış ve sözkonusu sinemacılar bu konuda da yeterince yetenekli olduklarını göstermişlerdir."⁷¹

"Ancak *queer* film nedir?" diye soran B. Ruby Rich, geçmiş son birkaç yılda yapılan filmler ve bunların alınma biçimlerinin *queer* filmin ne olduğuna ilişkin bütün tanımları yeniden belirlediği görüşündedir. Yazar, bu çerçevede, tanınmış oyuncular ve kazandıkları ödüllerle yankı uyandıran *Erkekler Ağlamaz*, *Gods and Monsters*, *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (John Maybury, 1998), *Happy Together* (Wong Kar Wai, 1997) ve *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998) gibi, doksanların ikinci yarısında gösterime giren bazı filmler üzerinde durur. Ancak Rich için iki filmin, *queer* sinema açısından daha stratejik bir öneme sahip oldukları anlaşılmaktadır. *Happy Together*, yazara göre, "heteroseksüel bir yönetmenin *queer* romansın, arzusunun, kıskançlığın ve öfkenin ruhunu nasıl parlak bir biçimde yakalayabileceğini, bunu yaparken de *queer* sinema onaylı birçok filmin *queer* ilişkilerin gerçeklerini nasıl korkakça ele aldıklarını göstermiştir." *High Art*'ın yönetmeni Lisa Cholodenko ise 'Yeni *Queer* Sinema'nın ruhuna çok uygun bir sinemacıdır. Yalnızca bir lezbiyen olduğu için değil, Hollywood'daki kariyerine son verip, bu tür filmlerle ilgili bir makale okuduktan sonra Columbia Üniversitesi'nin sinema bölümüne kaydolmak üzere New York'a taşınmış olması nedeniyle de bu çevreden bir yönetmendir. Rich, *High Art*'ı, "lezbiyen topluluğun karanlık yüzünü göstererek çağdaş lezbiyen sinemanın bütün öncelikli tabularına meydan okudu: amansız hırs ve fırsatçılık, sadakatsizlik, uyuşturucu bağımlılığı. Film yeni bir alan açtı ve bunu başarıyla yaptı" sözleriyle yorumlar.⁷² Yazara göre, bu tür filmlerle, 'Yeni *Queer* Sinema' için mükemmel bir konsolidasyon ânı gerçekleşebilecek iken, nihayetinde bu sinemanın bir başka niş pazar, anlayışlı ve zeki bir tüketici kesime kur yapan bir başka ürün hattı haline geldiğini ileri sürer. Bunda şüphesiz, bağımsız sinema örneklerinin yapım ve dağıtım açısından tanınmış oyunculara ihtiyaç duymasının önemli bir rolü bulunmaktadır. Diğer yandan, 'Yeni *Queer* Sinema'nın hızlı başarısı, oyuncular için *queer* filmleri, memnuniyetle karşıladıkları bir tür araca dönüştürmüştür. Rich, sözkonusu değişime değinirken de, eski günlerde *queer* bir filmin, yönetmenin arkadaşları ve sevgilileri ya da filmin gerçekleşmesine katkıda bulunmak isteyen oyuncular sayesinde tamamlandığını, şimdi ise böyle bir filmde başrolde olmanın kariyer yapmanın bir yolu gibi anlaşılmaya başladığını söyler. Değerlendirmesinin sonunda, sözünü ettiği filmleri yeniden anarak bunların birer *queer* film olup olmadıklarını sorar ve "[S]anmıyorum. Çünkü artık böyle bir şey yok" diye yazar. Ancak Rich, yazısını, bu filmlerin varlığından duyduğu mutluluğu da ifade ederek noktalar.⁷³

Jackie Stacey ve Sarah Street ise, *queer* sinemanın akademik alanla ilişkisi üzerinde durdukları makalelerinde, *queer* teorinin akademide ortaya çıkışı ve Aids aktivizmiyle aynı zamana rastlayan yeni *queer* sinemanın, "görsel-işitsel medya aracılığıyla normatif olmayan cinselliklerin temsiliyle ilgili akademik ve politik gündemleri kucaklayan üretken bir alan vaat ettiğine" işaret etmektedirler.⁷⁴ Stacey ve Street'e göre, 'Yeni *Queer* Sinema' dinamik ve üretken bir teorik ve politik konular setini gündeme getirmiştir. Buna göre, "belki de arzu ve cinsellik her zaman karmaşık, değişken ve rahatsız edici konulardır; belki de lezbiyen ve geylerin daha yaygın görünürlükleri politik bir çözüm olmaktan çok, görünüm, bilgi ve kimliğin yanıltıcı birliği hakkındaki geniş temsili problematiğin merkezi bir kısmını oluşturmaktadır; belki de, bireysel ya da kolektif cinsellikler bağlamında farzedilen sabitlik ya da süreklilik, hem cinsel hem de politik öznelliklerin kırıklarını ve çatlaklarını inkâr etmektedir."⁷⁵ Anaakım sinemaya yakın, sözgelimi *Tuhaf İlişkiler* (*Bound*, Andy ve Larry Wachowski,

1996) gibi, daha uylaşımçı filmlerin de *queer* sinemanın bir parçası haline geldiklerini hatırlatan Stacey ve Street, anaakım/bağımsız ayırımının artık sona erdiğini ve perdedeki lezbiyen ve gey cinselliklerinin varlığının ulusal bağlamlara göre geniş biçimde çeşitlendiğini belirtirler.⁷⁶ Böylece Ulrike Ottinger, Richard Fung, Monica Treut, Sheila McLaughlin, Su Friedrich ve Pedro Almodovar gibi yönetmenler da *queer* sinemanın listesine dâhil edilmeye başlamıştır.⁷⁷

Queer sinema kategorisinin sınırlarının genişlemesi, konuyla ilgili olanlar açısından, meseleyi Kuzey Amerika (ve bir ölçüde Britanya) merkezli bir bakıştan uzaklaştırması ve yeni yaklaşımlara olanak sunması nedeniyle önemlidir. *Queer* sinema hareketinin, Anglo-Amerikan ve kurmaca olmayan farklı sinema anlayışları üzerindeki etkisinin peşine düşen kuramcılar, *queer* sinemaya ilişkin sınırlı bir kavrayışa meydan okumak suretiyle, ‘Üçüncü Sinema’ ve deneysel sinema gibi bağlamlara yöneldiler.⁷⁸ Bu çerçevede en ilginç öneri, başlangıçta AIDS aktivizminden ve ‘Queer Nation’ politikalarından ayrı düşünülemez olan *queer* sinemanın ticari eğilimler ve ticketim kültürüyle daha fazla ilişkili bir alan haline dönüştüğü görüşünde olan Helen Hok-Sze Leung’dan gelmektedir.⁷⁹ Leung, sıra dışı her türlü estetiği kendi görüntüsüne dönüştüren geç kapitalizmin distopyan politik iklimi ve görünüşteki bütüp tükenmez kapasitesi düşünüldüğünde, ‘Yeni *Queer* Sinema’ ve ‘Üçüncü Sinema’nın gerçekte birbirlerinden öğrenecekleri çok şey olduğunu ileri sürer. Amerikan bağımsız sinemasının Hollywood tarafından metalaştırıldığını, ayrıca görünürlüğü ve *queer* özgürlüğünün günümüz geç kapitalizminin tüketim ekonomisinin bir parçası haline gelmesine paralel biçimde, *queer* kültür ve politikalarının da metalaştığını kaydeden Leung’a göre, *yeni* bir Yeni *Queer* Sinema, geç kapitalizm ile cinsellik arasındaki karmaşık ilişki, ya da bir başka deyişle, ‘kâr ve haz’ arasındaki ilişki üzerinde durmalıdır.⁸⁰ Leung, bu tür bir sinemanın yolunun, kolonyel tarihin ve kapitalizmin eleştirisine öncülük eden, izleyicilik konumuna ilişkin eleştirel bir farkındalık yaratan ve izleyicinin maddi koşullarını harekete geçiren sinemasal formları ve yapım yöntemleri geliştirmiş Üçüncü Sinema’nın mirası ile zorunlu olarak kesişeceği görüşündedir.⁸¹ Yazara göre, bu tür bir kesişme, aynı zamanda ‘Üçüncü Sinema’nın, anti-sömürgeci milliyetçi direniş tarihinde *queer* cinselliklerin bastırılması ve sosyalist politikalar açısından cinselliğin gelecekteki rolüne ilişkin belli başlı kör noktalarından birini ele almak suretiyle bu sinemanın canlanması için önemli bir alan yaratabilir.⁸²

Yukarıda aktarılan görüşlerde de ima edildiği gibi, günümüzde tek merkezli bir *queer* sinemadan çok, hemen bütün dünyada örnekleri bulunan, ister ‘*queer* sinema’, ister ‘sanat sineması’, isterse ‘küresel sinema’ başlıkları altında değerlendirilsin, toplumsal cinsiyet ve cinsellik odaklı filmlerin oluşturduğu zengin bir toplamın var ettiği çoğulcu bir sinemadan söz etmek mümkündür. Bu filmler anaakıma dâhil görünebilir ya da bağımsız sinema koşullarında gerçekleştirilmiş olabilirler; ulusal fonlarla ya da kamusal destekle yapılmışlardır ya da uluslararası ortak-yapım koşullarının ürünüdürler; yönetmenlerinin *queer* olup olmadıkları da önemli değildir. Önemli olan, toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili kuramsal ya da daha sıradan tartışmalara getirecekleri katkıdır. Yeni milenyumun başında, sözkonusu filmlerle ve bunlara ilişkin görüşlerle ilgili çeşitlilik içeren görünümün umut verici olduğu söylenebilir. Post-‘Yeni *Queer* Sinema’ dönemi, John Cameron Mitchell [*Hedwig and the Angry Inch* (2001) ve *Shortbus* (2006), ABD]; Duncan Tucker [*Transamerica* (2005), ABD], Lisa Cholodenko [*İki Kadın, Bir Erkek*, ABD]; François Ozon [*Sitcom* (1998), *Les Amants Criminels* (1999), *Yuva* (Le Refuge, 2009), Fransa]; Ferzan Özpetek [*Hamam* (*Il bagno Turco*, 1997), *Harem Suare* (*Harem suaré*, 1999), *Cahil Periler* (*Le fate ignoranti*, 2001), *Bir Ömür Yetmez* (*Saturno contro*, 2007) ve *Serseri Mayınlar* (*Mine vaganti*, 2010), İtalya-Türkiye], Kutluğ Ataman [*Lola ve Bilidikid* (*Lola + Bilidikid*, 1999), Almanya-Türkiye], Ana Kokkinos [*Head On* (1999), Avustralya], Stanley Kwan [*Lan Yu*, (2001), Hong Kong-Çin], João Pedro Rodrigues [*O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer Como Um Homem* (2009), Portekiz], Karim Ainouz [*Madame Satã* (2002), Brezilya]; Julián Hernández [*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), *El cielo dividido* (2006), *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), Meksika], gibi yönetmenlerin ve diğerlerinin filmleri *queer* sinema ile ilgili olarak yepyeni bir evreye işaret etmektedir.

- ¹ Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction* (New York: New York University Press, 1996), 2.
- ² Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, 1. *Queer* Türkçe metinlerde, kavramın yanına parantez içinde 'kuir' yazılmak suretiyle olduğu gibi kullanılmakta ya da 'terso' olarak çevrilmektedir. Ben, kavramı makale boyunca, italik ile belirterek, yani *queer* olarak kullanmayı tercih ediyorum.
- ³ aktaran Richard Dyer, "Introduction", *Gays and Film*, ed. Richard Dyer (Londra: BFI, 1980), 1.
- ⁴ Dyer, "Introduction", 9.
- ⁵ Vito Russo, "A State of Being", *Film Comment* (Nisan 1986), 32.
- ⁶ Richard Dyer, "Stereotyping", *Gays and Film*, ed. Richard Dyer (Londra: BFI, 1980), 27, 28.
- ⁷ Vito Russo, *The Celluloid Closet* (New York: Harper and Row Publishers, 1981), 4–5.
- ⁸ Dyer, "Introduction", *Gays and Film*, 4. Toplumsal bir kategori olarak eşcinsellikten söz ederken bir terminoloji sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu sorun, 1970'li yıllarda Batı'da aynı zamanda bir toplumsal muhalefet hareketinin de adı olan 'Gay Liberation' (Gey Özgürleşmesi) bağlamında, 'gey' kavramının tarihsel ve politik anlamda bir gruba özgünlüğüne işaret etmesiyle ilgilidir. Örneğin Vito Russo, Hollywood filmlerinde hiçbir zaman lezbiyenler ve gey erkekler olmadığını, yalnızca eşcinseller olduğunu söyler (1981: 246). İngilizce'de neşeli anlamına gelen *gay*, eşcinsellik gibi toplumsal ve politik bir kategoriye işaret eder. Daha sonra da belirteceğimiz gibi, *queer* kavramının gündeme gelmesiyle birlikte 'gey ve lezbiyen' gibi kavramlaştırmalar daha az kullanılır olmuştur.
- ⁹ Russo, *The Celluloid Closet*, 5.
- ¹⁰ Russo, *The Celluloid Closet*, 16.
- ¹¹ Richard Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (Londra: Routledge, 1990), 25.
- ¹² Harry Benshoff ve Sean Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", *Queer Cinema: The Film Reader*, ed. Harry Benshoff ve Sean Griffin (ABD: Routledge, 2004), 8.
- ¹³ aktaran Russo, *The Celluloid Closet*, 133.
- ¹⁴ Russo, *The Celluloid Closet*, 135.
- ¹⁵ aktaran Dyer, "Introduction", 10.
- ¹⁶ Russo, *The Celluloid Closet*, 131.
- ¹⁷ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 3.
- ¹⁸ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 4.
- ¹⁹ Russo, *The Celluloid Closet*, 220–221.
- ²⁰ Russo, *The Celluloid Closet*, 221.
- ²¹ Steven Paul Davies, *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, çev. Ali Toprak (İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2010), 97.
- ²² Davies, *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, 113.
- ²³ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 4.
- ²⁴ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 5.
- ²⁵ Harvey Milk üzerine iki film yapılmıştır. *The Times of Harvey Milk* (Rob Epstein, 1984) adını taşıyan ilki bir belgeseldir. Harvey Milk'i Sean Penn'in canlandırdığı ikincisi ise Gus Van Sant'in yönettiği *Milk* (2008) adlı filmidir. Sean Penn ve senaryo yazarı Dustin Lance Black, bu filmle 2009'da Oscar kazanmışlardır.
- ²⁶ Davies, *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, 137.
- ²⁷ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 11.
- ²⁸ Sinema yazarı Robin Wood, 1985'te yayımlanan "Eşcinsel Bir Film Eleştirmeninin Sorumlulukları" başlıklı makalesinde, eşcinsel film eleştirisi bağlamında iki tür eleştirmenden söz etmektedir. İlki, filmleri değerlendirirken eşcinsellik kategorisini önemsemeyip sanat olgusunun kendi kurallarına sadık kalarak nesnel olduklarını öne sürenlerdir. İkinci türdeki eleştirmenler ise, hemen her filme eşcinsellik olgusunu öne çıkararak yaklaşan, örneğin bu nedenle Fassbinder'in *Fox ve Arkadaşları*'nı fazlasıyla önemseyip, Jean-Luc Godard'ın *Her Şey Yolunda* (*Tout va bien*, 1972) adlı filmini ihmal edenlerdir (1985: 651). Wood, eleştirel kuram ile eleştirel pratik ve kişisel yaşam arasında bir ilişki bulunduğuna inandığını kaydederek her kuramın, belli bir gelişme döneminde ve belli bir kültürel ortamda yer alan belli bir grup insanın ihtiyaçlarının ürünü olduğunu belirtmektedir (652).
- ²⁹ Michele Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", *New Queer Cinema: A Critical Reader*, ed. Michele Aaron (ABD: Rutgers University Press, 2004), 6.
- ³⁰ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 7.
- ³¹ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 2, 3.
- ³² Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 3.
- ³³ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 3.
- ³⁴ Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, 18.
- ³⁵ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 5.
- ³⁶ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 5.
- ³⁷ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 5.
- ³⁸ Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 231.
- ³⁹ Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 231.
- ⁴⁰ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 1.
- ⁴¹ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 1.
- ⁴² Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 1. Benshoff ve Griffin, yukarıda da değinilen 1895 yapımı *The Gay Brothers* adlı filmde dans eden iki erkek için, ilginç bir biçimde, "[İ]kili eşcinsel midir ya da öyle olmak durumundadır?" diye sorarlar. Yazarlara göre, "[B]u erkekler, Edison'un fabrikasında çalışan ve yeni icat edilmiş kamera için dans eden iki heteroseksüel işçidir. Herhangi bir anlatsal bağlamı olmadan, 'kamera için dans eden iki erkek'in anlamı yoruma açıktır. Ancak tek bir şey kesindir – dans eden çift *queer*'dir: onlar olağan heteroseksüel bir çift değildir." (2004: 6).
- ⁴³ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 6.
- ⁴⁴ Michael DeAngelis, "Queer Theory", *Schirmer Encyclopedia of Film* (Cilt: 3), ed. Barry Keith Grant (Londra: Thomson Gale, 2007), 363–368.
- ⁴⁵ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 2.
- ⁴⁶ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 7.
- ⁴⁷ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 7.
- ⁴⁸ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 2.
- ⁴⁹ B. Ruby Rich, "Homo pomo: the new queer cinema", *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, ed. Pam Cook ve Philip Dodd (Londra: Scarlet Press, 1995), 164.
- ⁵⁰ Rich, "Homo pomo: the new queer cinema", 165–166.
- ⁵¹ Rich, "Homo pomo: the new queer cinema", 166.
- ⁵² Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 11.
- ⁵³ Benshoff ve Griffin, "General Introduction: Queer Cinema, *The Film Reader*", 11.
- ⁵⁴ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 3–4.
- ⁵⁵ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 4.
- ⁵⁶ *Swoon*, Alfred Hitchcock'un *İp* (*Rope*, 1948) adlı filmine de konu olmuş, 1924'te yaşanan gerçek bir cinayet olayını rahatsız edici bir biçimde anlatırken, Jean Genet'nin eserlerinden etkilenmiş olan *Poison*, "[G]üçlü ve rahatsız edici bir sapkınlık, kültürel şartlanma ve hastalık öyküsünü" işler (Davies, *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, 189). *The Living End* ise HIV virüsü taşıyan iki eşcinsel erkeğin hikâyesini

anlatıldığı ve kara güldürü olarak değerlendirilebilecek bir yol filmidir.

⁵⁷ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 9.

⁵⁸ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 4.

⁵⁹ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 5.

⁶⁰ Jose Arroyo, "Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema'", *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, ed. Joseph Bristow ve Angelia R. Wilson (Londra: Lawrence & Wishart, 1993). Keanu Reeves ve River Phoenix gibi oyuncularını bir araya getiren *Benim Güzel Idaho'm*, 1985'te *Mala Noche* adlı filmiyle çıkış yapan Gus Van Sant'ın imzasını taşır. Shakespeare'in *Dördüncü Henry* adlı oyunundan esinlenmiş olan film, narkolepsi hastası, kimsesiz ve fahişelik yaparak hayatta kalmaya çalışan Mike ile zengin bir ailenin oğlu olan Scott'un arkadaşlıklarını anlatır. Christopher Marlowe'un oyunundan uyarlanan *Edward II*'de ise, 16. Yüzyılda, İngiliz kral Edward'ın halktan Gaveston adlı genç bir erkek ile yerleşik düzene meydan okuyan ilişkisi anlatılır. Derek Jarman'ın filmi, modern *queer* sinemanın en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

⁶¹ Arroyo, "Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema'", 80.

⁶² Arroyo, "Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema'", 92.

⁶³ Arroyo, "Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema'", 94.

⁶⁴ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 6.

⁶⁵ Amy Taubin, "Queer male cinema and feminism", *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, ed. Pam Cook ve Philip Dodd (Londra: Scarlet Press, 1995), 176.

⁶⁶ aktaran Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 5.

⁶⁷ Taubin, "Queer male cinema and feminism", 178.

⁶⁸ Taubin, "Queer male cinema and feminism", 178-179.

⁶⁹ Davies, *Eşçinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, 206.

⁷⁰ B. Ruby Rich, "Queer and present danger", *Sight and Sound* (Mart 2000), <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/80>, siteye 01.12.2010 tarihinde erişildi.

⁷¹ Rich, "Queer and present danger".

⁷² Rich, "Queer and present danger".

⁷³ Rich, "Queer and present danger". Gerçekten de, yakın tarihli bazı *queer* sinema örneklerinin birçok yazarı etkilemiş olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, *Brokeback Dağı*'ni değerlendirdiği yazısında Roger Clarke, 'Yeni *Queer* Sinema'nın yenilikçi yönetmenlerinin hiçbir zaman bu filmde olduğu gibi "tatlı ve acı bir aşk hikâyesi" anlatamadıklarını belirterek, *Brokeback Dağı*'nın, bu kentli film-okulu hareketinin bir antitezi olduğunu söyler. Clarke, 1990'larda 'Yeni *Queer* Sinema'yı tanımlamak için çok çaba göstermiş olan B. Ruby Rich'in de, Gregg Araki ya da Todd Haynes benzerlerinin asla yapmadıkları, çıkış açan bir gey film olarak *Brokeback Dağı*'ni övdüğünü hatırlatarak, Rich'in, "Angle Lee, tam bir cüretle, Amerikan türlerinin en kutsal olanını, Western'i aldı ve onu *queer*leştirdi" dediğini aktarır (Roger Clarke, "Lonesome cowboys", *Sight and Sound* 16 (1) (2006): 30). Bu arada, Ang Lee'nin *queer* sinemaya ilgisinin bu filmle sınırlı olmadığını, kendisinin, New York'da yaşayan Amerikalı ve Tayvanlı iki erkeğin beraberliğini anlattığı *Düğün Yemeği (Xi yan)*, 1993) adlı filmin de yönetmeni olduğunu hatırlatmak gerekir.

⁷⁴ Jackie Stacey ve Sarah Street, "Introduction: Queering *Screen*", *Queer Screen: A Screen Reader*, ed. Jackie Stacey ve Sarah Street (Londra: Routledge, 2007), 3.

⁷⁵ Stacey ve Street, "Introduction: Queering *Screen*", 5.

⁷⁶ Stacey ve Street, "Introduction: Queering *Screen*", 5-6.

⁷⁷ Stacey ve Street, "Introduction: Queering *Screen*", 3.

⁷⁸ Aaron, "New Queer Cinema: An Introduction", 10.

⁷⁹ Helen Hok-Sze Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema", *New Queer Cinema: A Critical Reader*, ed. Michele Aaron (ABD: Rutgers University Press, 2004), 155.

⁸⁰ Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema", 157.

⁸¹ Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema", 158.

⁸² Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema", 158.

Kaynaklar

Aaron, Michele. "New Queer Cinema: An Introduction", *New Queer Cinema: A Critical Reader* ed. Michele Aaron, (ABD: Rutgers University Press, 2004),. 3-14.

Arroyo, Jose. (1993) "Death Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema'", *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics* ed. Joseph Bristow, Angelia R. Wilson (Londra: Lawrence & Wishart, 1993), 70-96.

Benshoff, Harry ve Sean Griffin. "General Introduction: Queer Cinema, The Film Reader", *Queer Cinema, The Film Reader* ed. Harry Benshoff ve Sean Griffin (ABD: Routledge, 2004), 1-15.

Butler, Judith (2008) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 2008)

Clarke, Roger. "Lonesome cowboys", *Sight and Sound* 6 (1) (2006): 28-32.

Davies, Steven Paul. (2010) *Eşçinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*, çev. Ali Toprak (İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2010).

DeAngelis, Michael. "Queer Theory", *Schirmer Encyclopedia of Film* (Cilt 3) ed: Barry Keith Grant (Londra: Thomson Gale, 2007): 363-368.

Dyer, Richard. "Introduction", *Gays and Film* ed. Richard Dyer (Londra: BFI, 1980), 1-12.

Dyer, Richard. "Stereotyping", *Gays and Film* ed. Richard Dyer (Londra: BFI, 1980), 27-39.

Dyer, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, Londra: Routledge, 1990)

- Leung, Helen Hok-Sze. "New Queer Cinema and Third Cinema", *New Queer Cinema: A Critical Reader* ed. Michele Aaron (ABD: Rutgers University Press, 2004), 155–167.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction* (New York: New York University Press, 1996).
- Rich, B. Ruby. "Homo pmo: the new queer cinema", *Women and Film: A Sight and Sound Reader* ed. Pam Cook ve Philip Dodd (Londra: Scarlet Press, 1995), 164–174.
- Rich, B. Ruby. "Queer and present danger", *Sight and Sound* (Mart 2000),
<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/80>, siteye 01.12.2010 tarihinde erişildi.
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet* (New York: Harper and Row Publishers, 1981).
- Russo, Vito. "A State of Being", *Film Comment*, (Nisan1986): 32.
- Stacey, Jackie ve Sarah Street. "Introduction: Queering Screen", *Queer Screen: A Screen Reader* ed. Jackie Stacey ve Sarah Street (Londra: Routledge, 2007), 1–18.
- Taubin, Amy. "Queer male cinema and feminism", *Women and Film: A Sight and Sound Reader* ed. Pam Cook ve Philip Dodd (Londra: Scarlet Press, 1995), 176–179.
- Wood, Robin. "Responsibilities of a Gay Film Critic", *Movies and Methods* (Cit II) ed. Bill Nichols (ABD: University of California Press, 1985), 649–660.