

Norm Ötesine Metinlerarası İlmek Atmak: Velvet Goldmine'da Gerçeklik-Kurgu Dikotomisinin Altüst Edilişi ve Alternatif Zaman-Mekân Olanakları

An Intertextual Seam Beyond the Norm: Subversion of the Reality-Fiction Dichotomy and Alternative Time-Space Possibilities in Velvet Goldmine

Eda YETİM¹



¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve
Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.Y. 0000-0002-1930-3031

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Eda YETİM,
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo
Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul,
Türkiye

E-posta/E-mail: edatropos@gmail.com

Başvuru/Submitted: 29.03.2024

Kabul tarihi/Accepted: 01.06.2024

Atıf/Citation: Yetim, E. (2024). Norm
ötesine metinlerarası ilmek atmak: Velvet
Goldmine'da gerçeklik-kurgu dikotomisinin
altüst edilişi ve alternatif zaman-mekân
olanakları. *Filmvisio*, 3, 71-106.
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0004>

Öz

Bu çalışma, Todd Haynes'in *Velvet Goldmine* (1998) isimli filminin beden, zaman ve mekâna tektipleştirici herhangi bir kimlik atamasını imkânsızlaştırarak AIDS'i ve eşcinsellik tarihini yeniden okumayı nasıl mümkün kıldığını araştırmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma filmin kurgusal gerçekliğinin Oscar Wilde'in 1854'teki doğumundan günümüze kadar geçen tarihsel süreçle kurduğu metinlerarası bağlantılara odaklanmaktadır. Altkültürel queer edebiyat ve sinema tarihinin öne çıkan bazı kurgusal karakterleri ile 1970'lerin gerçek hayat düzlemindeki glam-rock müzik sahnesinden bazı öncü isimler arasındaki metinlerarası bağlantılar da çalışmaya dahil edilmiştir. *Velvet Goldmine*, beden, zaman ve mekân üzerindeki sabit kimlik kategorilerini aşındırarak gerçek hayat düzlemindeki kişilerle edebiyat ve sinemadaki kurgusal karakterler arasında geçişliliğe olanak vermekte, böylece de kimlik ve kategorilerin tektipleştirilmesini imkânsız hale getirmektedir. Bu bağlamda çalışma, filmin meşrû ve resmî tarih içinde bazı çapraz ağlar kurabilen ve bunu yaparken de bu tarihsel gerçeklik içindeki tektipleştirici doğrusalığı altüst edebilen beden, zamansallık ve mekânsallığa ilişkin çeşitli ve kapsayıcı bir aradalıkları önceliklendiren yeni alternatif anlatılara alan açtığını ileri sürmektedir. **Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, queer kuram, queer sinema, altkültür, glam-rock

Abstract

This study examines how Todd Haynes's *Velvet Goldmine* (1998) allows for a re-reading of the history of AIDS and homosexuality by excluding bodies, temporalities, and spatialities from being assigned to any fixed identity. This study focuses on the relationship between fictional reality and the film's intertextual links with the historical period from Oscar Wilde's birth in 1854 to the present day. The intertextual links between some pioneering figures from the real-life 1970s glam-rock music scene and some fictional characters from the prominent subcultural queer literary and film history are also included in the study. *Velvet Goldmine* achieves inevitable transitions between real-life characters and

other fictional characters by undermining the stabilised categories and the constructed monolithic identities imposed on bodies, temporalities and spatialities, thereby making the monolithic identities and categories impossible to maintain their stances. In this respect, the study argues that the film makes space for new alternative narratives of the body, temporality, and spatiality that can establish

transversal networks in the legitimate and official history; and in doing so, these narratives can undermine the linearity of the monolithic historical reality in favour of more diverse and morally inclusive assemblages and multiple potentials.

Keywords: Intertextuality, queer theory, queer cinema, subculture, glam-rock

Extended Abstract

This study focuses on Todd Haynes's film *Velvet Goldmine* (1998), which establishes intertextual connections between fictional characters and real historical figures, as well as between fictional and real time-space. This study reveals the boundaries created in the ontological field by legitimate categories of identity based on various queer experiences and aims to explore, through the path opened up by the film's narrative, the possibilities of re-reading the official history of real life, which is accepted as reality, by disrupting its stability through a wide variety of methods such as pastiche and bricolage.

In this respect, this study introduces some questions into current discussions. When fictional characters, cinematic time and space, are intertwined with real people, time and space, is erasing the boundaries between reality and fiction effective enough to imagine different ways of doing/perceiving things in our everyday lives, and thus to minimise the violence of ongoing practices against less privileged groups, given that they are always subjected to some degree of violence in legitimate historical narratives? Is this popular erasure of boundaries in any way related to consumer culture? Is it possible to reread the body, temporality, and spatiality with the emergence of new processes of meaning and the disruption of processes of identity acquisition to propose an alternative reading of history? Can it be said that cinema, as an art, has the power to transform existing social arrangements by offering different visions of life?

The significance of this study, unlike previous studies on the same topic, is twofold. First, it argues that the film, as an artistic expression, can provide space for discussions about expanding the boundaries of ontological fields that provide legitimate expression for less privileged social groups by creating an opportunity to reread history with different and multiple temporalities and spatialities, thus overturning the boundaries of monolithic fixed categories. Secondly, it underlines that the erasure of all boundaries can easily be abused in the consumerist capitalist culture of our increasingly globalised world. The

need for a rapid and abundant production of meanings in this context can also lead to an equally rapid consumption of these meanings, robbing concepts of potentially emancipatory meanings and reducing them to a mere stagnant box. Therefore, in the process of seeking a solution to the violence suffered by less privileged social groups, it can, on the contrary, find itself as the main cause of this violence.

In this regard, the study first includes the history of queer cinema and the changes it has undergone until today, and then focuses on the film's unique narrative language by touching on the places where the narratives of Todd Haynes's cinema intersect with the history of queer cinema. The part of the study that is an intertextual analysis of *Velvet Goldmine* is framed and examined by the quote "Time, places, people, ... they're all speeding up," which the character Mandy Slade says to the film's main character, Brian Slade, on the night of their wedding, in reference to the acceleration of time, places, and people in our everyday lives. The study does so to underline that some 'strange' people are chosen to cope with the 'evolutionary paranoia' of the age 'through their art', and emphasises that these people use their art to cope with such speed. The reason why the narrative of the film is expressed as queer is that when talking about a specific temporality in the film, it is not possible to talk about a single and clear time, and this also applies to people and places, so that it becomes increasingly difficult to fix, homogenise, and clarify any time, person, or place. Such a narrative, in which identities cannot find a certain fixed place for themselves, is queer. The discussion on queer theory and queer temporalities and spatialities beyond the normative time-space that this theory allows to emerge is also included in the second part of the study, to the extent that it interacts with the cinema of Todd Haynes.

This study uses an intertextual approach to analysis. In her work titled *Revolution in Poetic Language*, Kristeva (1985) examines the power of language to position and establish ontological domains, noting that existing social arrangements are established and maintained through language. She also emphasises that the stability of social arrangements can be overturned by the discovery of the destructive possibilities contained in language. Hebdige (2004) stresses that when the same signs are placed in a different whole from their current position or in different positions within the same whole, the relationship between the object and the meaning also changes. Kristeva makes such a shift possible with the concept of intertextuality, which she developed in the mid-1960s on the basis of the highly edifying ideas of Ferdinand de Saussure and Mikhail Bakhtin.

Giriş

'Queer'in hegemonyanın sunduğu her türlü tanıma muhalif oluşunun ama her zaman yeniden tanımlanmaya da müsait oluşunun yansımalarına Todd Haynes'in sinemasında da karşılaşılmaktadır, öyle ki kendisinin en olumlu filmi olarak ifade ettiği *Velvet Goldmine* (Leyla, 2012), Hebdige'in (2004) 1970'lerde İngiltere'de baskın kültüre karşı göçmenler ve beyaz işçi sınıfının sesi olan daha çok proleter, şoven, bağınaz, lümpen dazlaklar ile altkültür tarzlarının bir karışımı olarak ortaya çıktığını belirttiği glam-rock altkültürünü işlemektedir.¹ Hem glam-rock altkültürü, hem de onun 1970'lerdeki temsilcilerinden David Bowie'nin yarattığı çeşitli sahne personaları açık ve net bir siyasal duruş sergilemektense, izleyicisinin yaşamını düzenlerken kullandığı kategorilere sızmakta ve buradaki sabitlikleri altüst etmektedir. Buna ek olarak, dönemin karmaşık ve çelişkili dokusunu ortaya çıkaran Birleşik Krallık'ta Margaret Thatcher'ın ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ronald Reagan'ın sırasıyla başbakanlık ve devlet başkanlığı görevlerini üstlenmeleri ile 1970'lerin ikinci yarısından sonra hâlihazırda değişmekte olan bir havanın varlığından bahsetmek mümkündür. Bu otoriter konumlar on yılın ilk yarısında yaşanan otoriter rejim karşıtlığının, özgürleşmelerin ve isyankârlığın sağlayabileceği olasılıkların önüne set çekmekte ve gelenekselleşmiş değerler ağır basmaktadır (Leyla, 2012). Öte yandan, henüz 1980'lerin karanlık atmosferine girilmeden önce 1967'de İngiltere'de parlamento eşcinselliği yasadışı kılan Viktoryan yasayı feshetmiş, ardından da 1968'de öğrenci protestolarının ve 1969'da New York'ta Stonewall Inn Direnişi'nin başlamasıyla şekillenen özgürlükçü hava dönemin gençliğinin katı kuralları ve değerleri sorgulamasına ortam hazırlamıştır (Bullock, 2002).

Glam-rock sahnesinin altın çağını yaşadığı dönemde başarılı sahne personasını bu altkültür ile özdeşleştiren *Velvet Goldmine*'nin (1998) ana karakteri Brian Slade glam-rock çağı bitince hiç düşünmeden Maxwell Demon personasını öldürerek hem David Bowie'nin 1973'te emekliye ayırdığı Ziggy Stardust personasıyla metinlerarası ilişkiler geliştirmekte, kurgu ve gerçeklik arasındaki ayrımları sarsmakta, hem de kimliksizliği, tercüme edilemez olmayı, her an yeniden tanımlanabilir olmayı mümkün kılmaktadır, aynı zamanda da dönemin karmaşık ve çelişkili dokusunu bu iki sahne personası arasındaki hızlı geçişle yeniden ortaya koymaktadır (Charlesworth, 2018).

1 İngilizcede garip, tuhaf, acayip, aşâğılık, iğrenç, yamuk, anormal, normative alanının dışında bulunan gibi anlamlara gelen [argoda "ibne" anlamına da gelir] *queer*, esasında İngilizceye de Almandaca çapraz (kesen), enine, transversal gibi anlamlara gelen *quer*'den geçmiştir. Son yüz yıl içinde geçirdiği anlam dönüşümleri kelimenin dinamik yaşam yolculuğunun kurama da ilham olduğunu düşündürmektedir.

Glam-rock'ın altın çağı olan 1970'lerin başını ve sonunu özetleyen 1970 ve 1980 arasındaki olayların açmazları Haynes'in kurduğu metinlerarası ilişkilerle daha da genişletilmekte ve Haynes 1850'lerle 1990'ları da içerisine alan bir zaman diliminde Dublin'den İngiltere'ye ve oradan da New York'a toplumsal gelişmeleri takip ederek özellikle cinsel yönelimler ve cinsiyet kategorileri sebebiyle ötekileştirilenlerin birbirleriyle kurduğu zaman ve mekân tanımayan kuşaklararası ilişkileri ön plana çıkarmasıyla patolojikleştirilerek olumsuzlanan AIDS'in resmî tarihine farklı alternatif bir tarih okuması fırsatı yaratmaktadır. Filmin anlatısındaki metinlerarasılık doğrusal zamansallığı bozarak ve mekânların sınırlarını kayganlaştırarak farklı ve çeşitli zaman ve mekân alternatiflerinin varlığına dikkat çekmektedir (Darby, 2013). Todd Haynes'in filmografisi içinde hem doğallaştırılmış bilgilerin oluşturduğu kategorileri reddeden, bunu yaparken geçmiş, şimdi ve geleceği birbirinin içine geçirerek zamansallığın heteronormativiteye hizmet eden ilerlemeciliğini ve doğrusallığını bozan, hem de her an yeniden tanımlanabilmenin pozitif yanlarını görürken negatif taraflarını açığa çıkarmaktan da çekinmeyen, cinsiyet ve cinsel kimlik ekseninde marjinalleştirilmiş azınlıkları odağına alarak olumlu bir bakış sunabilen *Velvet Goldmine* filmi bu çalışmanın sınırlılıkları kapsamında uygun görülmüştür.

Çalışmanın amacı Todd Haynes'in *Velvet Goldmine* isimli filminde çeşitli queer deneyimlerin zorluklarını anlayarak bu deneyimlerin zorluklarını oluşturan kategorilerin bedenlerin meşrû ifadelerini sağlayan ontolojik alanın sınırlarının filmin anlatısında biçim öykünmesi (pastiş), ironi, parodi, metinlerarasılık, brikolaj gibi çok çeşitli yöntemler kullanılarak istikrarlılığının bozulması ile gerçek hayatın gerçeklik olarak kabul edilmiş kurgusal tarihini yeniden okumakta ne gibi potansiyelleri açığa çıkarabileceğini incelemektir. Filmin anlatısının kişileri, zamanları ve mekânları gerçek kişiler, zamanlar ve mekânlar ile iç içe geçtiğinde gerçeklik ve kurgusallık arasındaki sınırların belirsizleşmesi daha az ayrıcalıklı toplumsal gruplar üzerinde süregelen pratiklerin şiddetini mümkün olan en az seviyeye indirgeme adına başka yapma/algılama biçimlerini tahayyül etmede etkili midir? Filmin ana karakterinde olduğu gibi kimlik kazanma süreçlerinin aksatılması ile bedenler, zamanlar ve mekânlar üzerindeki düzenlemelerin tamamen ortadan kalkmasının tehlikeleri var mıdır? Varsa da bunların neoliberalizmin tüketim odaklı kültürüyle ilişkisi nedir? Meşrû özne olarak söz kazanmak için hem bir arada bulunabilme, hem de kimlikleri sabitleştirmeme mümkün müdür? Yeni anlamlandırma süreçlerinin ortaya çıkması ve kimlik kazanma süreçlerinin aksatılması ile bedenleri, zamanları ve mekânları yeniden okumak ve bu doğrultuda onlara ait alternatif bir tarih okuması önerebilmek mümkün müdür? Sanat olarak sinemanın yaşama dair farklı tahayyüller sunabilmesiyle mevcut düzenlemeleri dönüştürücü bir gücü bulunduğu söylenebilir midir?

Velvet Goldmine üzerine daha önce de detaylı ve değerli çalışmalar yapılmıştır. Sabit kategorilendirmelerden dışlanmış ve bu olumsuzlanma/imkânsızlaştırılma deneyiminden dolayı duyulan utanç duygusunun üstlenilmesiyle utancın dönüştürücü bir performans olarak yeniden düşünülmesi sonucunda olumsuzlanan duyguların ve pratiklerin direniş ve mücadele için çeşitli potansiyeller barındırdığını vurgulayan çalışmanın yanı sıra (Bennett, 2010); 19. yüzyılın sonunda filmin anlatısının odak noktasında bulunsa da varlığını örtük olarak sürdüren Oscar Wilde'ın hukuki duruşmaları sırasında cinsel yönelimlerinden dolayı dışlamaya karşı gösterdiği direniş glam-rock sahnesi ile ilişkilendirerek yeniden okumanın, olumsuzlanan konuları üstlenme ve kuşaklararası bir karşı güç oluşturabilme potansiyeli taşıdığını vurgulayan çalışmalar yapılmıştır (Dickinson, 2005; Marcovitch, 2017). Benzer şekilde David Bowie'nin Ziggy Stardust ve The Thin White Duke sahne personalarını kolayca ortadan kaldırdığına dikkat çeken, personalarının ardındaki Bowie'nin kendisinin hem sahnede hem hayranlarının zihninde eksik olmasının fantazi ve hayal dünyasını harekete geçirerek anlam yaratma süreçlerini hızlandırdığını, dolayısıyla anlamların da bu yokluktan beslenerek hayranların zihinlerindeki anılar, hayaller ve kolektif tarihin anlatılarıyla oluştuğunu vurgulayan, anlamların kurgusalığını açığa çıkaran çalışmalar mevcuttur (D'Cruz, 2015; Flannery, 2017). Anılan çalışmalardan farklı olarak bu çalışmanın önemini ortaya çıkaracak olan ise tektipleştirici sabit kategorilerin sınırlarının altüst edilmesiyle zamansallık ve mekânsallıkların çeşitliliğinin artırılışının farklılıklara karşı içinde daha az şiddet barındıran yeni bir tarih okumasına fırsat verebileceğini, böylece farklılıkların çokluklar olarak yana yana bulunabileceklerini ve meşrû ifade sağlayan ontolojik alanların sınırlarının genişletilmesiyle direniş alanlarının yaratılabileceğini savunması ve bu tahayyülü *Velvet Goldmine*'in hikâye anlatısının açtığı olanaklar doğrultusunda somutlaştırması, örneklendirmesidir. Bunun yanı sıra çalışma, her geçen gün daha da küreselleşmekte olan günümüz kapitalist tüketim kültüründe sınırların kolayca ortadan kaldırılışının çok sayıda ve hızlı anlam üretimine ve tüketimine yol açabileceğine, bu durumun da kavramların potansiyel olarak özgürleştirici olabilecek anlamlarının içinin boşaltılmasıyla sonuçlanabileceğine değinmektedir. Dolayısıyla daha az ayrıcalıklı toplumsal grupların maruz kaldığı şiddete çözüm bulmak amacıyla çıkılan bu yolda, tam tersine bu şiddetin asıl sebebine dönüşme tehlikesinin bulunduğuna dikkat çekilmektedir.

Bu doğrultuda çalışmada ilk olarak queer sinemasının tarihine, günümüze kadar geçirdiği değişimlere yer verilmekte, ardından da Todd Haynes sinemasının anlatılarının queer sinemasının tarihiyle kesiştiği yerlere değinilmektedir. Çalışmanın *Velvet Goldmine*'in metinlerarası yaklaşımla gerçekleştirilen analizini oluşturan kısmı ise, Mandy Slade

karacterinin filmin ana karakteri Brian Slade ile evlendikleri gece ona hızlanan zaman, mekânlar ve insanlar ile ilgili olarak söylediği “Zaman, mekânlar, insanlar... hepsi hızlanıyor” alıntısı üzerinden biçimlendirilerek incelenmektedir. Nitekim burada gerçek hayattan Angie Bowie’nin ve bir başka film anlatısından, Orson Welles’in *Citizen Kane*’inden (1941) Susan Alexander Kane karakterinin biçim öykünmesi (pastiş) tekniği ile birleştirilmesi aracılığıyla hem her ikisinin hem de hiçbirinin oluşturduğu Mandy karakteri, Brian’ın glam-rock çağında başarılı sahne personalalarının ve kariyerinin altın çağının yaratıcısı olan kişi olarak çağın tüm bu hızı içindeki evrimsel paranoya ile baş edebilmek için bazı kişilerin seçildiğini söylemekte ve bu kişilerin de böylesi bir hızla baş edebilmek için sanatlarını kullandıklarını vurgulamaktadır. Filmin anlatısının queer olarak ifade edilmesinin sebebi ise belirli bir zamandan bahsederken tek ve net bir zamandan bahsedilememesi ve aynı şekilde bu durumun insanlar ve mekânlar için de geçerli olmasıdır. Dolayısıyla herhangi bir zamanı, insanı veya mekânı sabitlemek, tektipleştirmek, netleştirmek gittikçe zorlaşmaktadır. Kimlik örüntülerinin kendilerine yer bulamadığı böylesi bir anlatının queer olduğunu söylemek mümkündür. Queer kuram ve bu kuramın olanak verdiği normatif zaman-mekânın ötesinde yer alan alternatif zamansallıklara ve mekânsallıklara da çalışmanın ikinci bölümü olan Todd Haynes sinemasıyla etkileştiği ölçüde yer verilmektedir.

Çalışmanın analizinde ilk olarak gerçek hayattan çeşitli kişilerin ve başka filmlerin anlatılarından çeşitli kurgusal karakterlerin biçim öykünmesi tekniği ile film anlatısına dahil edilerek bedenler üzerindeki düzenlemeleri ve kimlik kategorilerini nasıl queer’leştirdiği tartışılmakta ve bu tekniğin Todd Haynes’in bir diğer filmi *I’m Not There* (2007) ile nasıl sürdürüldüğü, hangi anlamları bozarak yeniden ürettiği incelenmektedir. Öyle ki filmin ana karakteri Brian Slade’in başta David Bowie olmak üzere, Brian Eno, Bryan Ferry, Little Richard ve müzik grubu The Slade’in kesiştiği bölgede bulunması gibi, David Bowie’nin sahne personaları olan Ziggy Stardust ve The Thin White Duke ise Brian Slade’in Maxwell Demon ve Tommy Stone sahne personalarıyla kesişmektedir. Curt Wild karakteri de Oscar Wilde, Iggy Pop, Lou Reed, Kurt Cobain; Mandy Slade karakteri ise Angie Bowie ve *Citizen Kane*’den Susan Alexander Kane’le; Arthur Stuart karakteri Arthur Rimbaud ve *Citizen Kane*’deki gazeteci Jerry Thompson; Jack Fairy karakteri ise Jack Smith, Marc Bolan ve Jean Genet’nin *Notre Dame des Fleurs* (*Çiçeklerin Meryem Anası*) isimli romanındaki ‘drag queen’ Divine’la kesişme bölgesinde konumlandırılmaktadır. İlk bölümde bu kişiler ve karakterler arasındaki kesişimselliğin nasıl gerçekleştirildiği incelenmektedir. Analizin ikinci kısmında ise zümrüt bir broşun filmin anlatısı içinde sembolik bir anlam üstlenmesinin yanı sıra yeşil renginin kullanımı

ile sırasıyla 1854, 1862, 1955, 1970, 1972, 1973 ve 1984 yılları arasında hem filmin anlatısının zamansallığını nasıl bozduğunu, hem de Oscar Wilde'in doğum yılı olan 1854 ile George Orwell'in 1984 isimli romanı ile metinlerarasılık kurulması bağlamında gerçeklik ve kurgu arasında bulunan zamansal ayrımları nasıl altüst ettiği tartışılmaktadır. Tüm bu zamanlar içinde süregelen zümrüt broş karakterler arasında kuşaklararası bağ kurucu olarak yeteneği, direniş gücünü ve başarıyı getiren bir simge olarak incelenmekte, Arthur Stuart'ın basın kartı da hayranlar arasında utancı dönüştürerek güçlendiren benzer kuşaklararası bağların kurucusu olarak kodlanan sembolik anlamıyla tartışılmaktadır. Yeşil renginin özellikle dışlanmış, yanlışlanmış karakterler ve pratikler söz konusu olduğunda kullanılışının Haynes'in diğer filmleri *Safe* (1995) ve *Far From Heaven* (2002) ile birlikte okunduğunda renk kullanımı ile eşcinsellik ve AIDS kriziyle bağlantılı ortaklıklar kurulabileceği, bu bağlamda yönetmenin alternatif bir AIDS tarihi okuması sunabileceği öne sürülmektedir. Son olarak da filmin analizinin üçüncü bölümünde farklı mekânlarda bulunan film karakterlerinin, gerçek veya başka bir metinden kurgusal kişi ve olaylar arasındaki sınırların altüst edilişleriyle, öngörülemeyen bir aradalıklar oluşturabileceği, bunun da tüketim kültürüyle bağlantılı anlatılar ürettiği önerilmektedir: Oscar Wilde'in doğum yeri olan Dublin'den, 1970'lerin glam-rock çağının parlak zamanlarını yaşadığı Londra'ya, Manchester'daki taşra yaşamına, ardından da George Orwell'in 1984 isimli eserinde olduğu gibi distopik bir geleceği yansıtan New York'a doğru bir yolculuğa çıkılmakta ve bu mekânların öngörülemez şekilde birbirine bağlanmasıyla farklı bir aradalıkların meydana gelişinin yeniden okunan eşcinsel tarihindeki tüketim kültürünün sembollerinin de deşifre edilebileceği başka eleştirel anlamlandırma süreçlerine olanak sağlayabileceği tartışılmaktadır.

Bu çalışmada metinlerarası analiz yaklaşımı kullanılmaktadır. Julia Kristeva (1985) *Revolution in Poetic Language* isimli eserinde mevcut toplumsal düzenlemelerin dil aracılığıyla kurulduğunu ve sürdürüldüğünü belirtmektedir. Ancak dilin içinde barındırdığı yıkıcı olasılıkların keşfiyle de toplumsal düzenlemelerin sabitliğinin altüst edilebileceğini vurgulamaktadır. Aynı işaretler bütününde mevcut konumundan farklı bir bütüne veya aynı bütün içinde farklı konumlara yerleştirildiğinde nesne ile anlam arasındaki ilişki değişime uğramaktadır (Hebdige, 2004). Kristeva da 1960'ların ortalarında Ferdinand de Saussure ve Mikhail Bakhtin'in düşüncelerinden yararlanarak geliştirdiği metinlerarasılık kavramıyla böylesi bir değişimi mümkün kılmaktadır.

Eşcinsel Sinemasının Queer Dönüşümü

1990'ların başında New York'ta ağırlıklı olmak üzere Toronto, Amsterdam, Park City'de düzenlenen film festivallerinde de kendisine yer açmış ve henüz yeni yeni şekillenmekte olan Yeni Queer Sineması ortaya çıktığı ilk zamanlarda izleyicisini tatmin etmeye odaklı ve onların zevkleri doğrultusunda eğilip bükülmeye müsait olmasıyla esasında ana akım film izleyicisinin beklentilerini kendi içinde örtük de olsa barındırmaktadır: Festival katılımcıları, festivallerin ortaklık yaratan tekbiçimciliğini muhafaza etmeyi, "normal" sınırları içinde kalan ana akım Hollywood filmleri izleyicileri gibi canlı, neşeli, sıradan, ticari, kabul edilebilir, havalı, arzulanabilir hissetmeyi arzulamaktaydılar (Rich, 2013). Daha çok toplumsal düzenin mevcut kategorilerine uyum sağlama ile ilgili olan filmlerin olay örgüsü içinde yalnızca kendi arzularını okuyabilecekleri bir sinema anlayışı sürdürülmekteydi. Ancak izleyicilerin filmlerle etkileşimleri sonucu oluşturulmuş eşcinsel sinema yine de dönemin 'avant-garde' sinemasını oluşturmaktadır, çünkü ana akım film anlatılarının dışında kalan azınlık toplulukların arzularına hitap etmektedirler, zira savaş sonrası avant-garde sineması da deneyselliği ön plana çıkarmış, estetik buluşlara yönelmiş ve modernist bir anlayış benimsemiştir (Rich, 2013).

Roman, deneme ve oyun yazarı, şair, yönetmen Fransa kökenli Jean Genet'nin *Un Chant d'Amour* (1950) (*Aşk Bir Şarkı*) filmi savaş sonrası dönemin en güçlü gay filmlerinden biridir; bahsedilen dönemde özellikle Avrupa'da Visconti, Pasolini, Chabrol, Bertolucci, Fassbinder gibi yönetmenler cinsiyet ve cinsel kimlik kategorilerini sorgulamaya açan filmler yapmışlardır. Ana akım kültürden dışlanmış olmanın yarattığı kopukluktan dolayı kendi yaşamlarının tasvirlerini görebildikleri bu gibi festivallerde vurgunun çoğunlukla belgeseller üzerine olmasının, gündemin ise sivil haklardan oluşmasının yanı sıra katılımcıların festivallerde onaylanma, tasdik, olumlanma üzerine filmler görme talepleri artık neredeyse sabitleşmiş, katılımcıların beklentilerini tatmin etmek sinemacıların bu festivallere katılabilmeleri için neredeyse bir çeşit zorunluluk halini almıştır (Leyla, 2012; Rich, 2013). Ancak 1980'lerde AIDS krizinin patlak vermesiyle bu kalıplaşmış talepler değişerek mutlu sonlu film taleplerinden vazgeçmişler ve muhafazakâr medyanın, hükümetin, güçlü elinde bulunduran diğerlerinin sebep oldukları toplumsal sorunları filmlerine konu etmeye başlamışlardır (Rich, 2013).

Özellikle ABD'de gelişmeye başlayan eşcinsel sineması daha çok belgesel ve deneysel işlere yönelik olmakla birlikte, en çok kendisini gösterdiği yer New York olmuştur. O zamana kadar İtalyanlar, İrlandalılar, Porto Ricolular hakkında daha çok göçmenlik

bağlamında veya yahudi tarihine yönelik hikâyeler ele alınmaktayken, büyük iç göçün çok büyük bir parçası olan ve kendi kültürlerini daha iyi bir yaşam arayışı gayesiyle terk ederek kentlere göç eden eşcinseller filmlerin anlatısına dahil edilmiştir. Yeni Queer Sineması henüz ortaya çıkmamışken onlarca yıl öncesinde yaptıkları filmlerle Hollywood sineması ve deneysel sinema arasında yer alan John Waters ve Barbara Hammer, özellikle AIDS'ten önce ama Stonewall Inn Direnişi'nden sonra, ana akıma ulaşması ve filmlerinde işledikleri radikal abartıyı ana akıma da taşımaları bağlamında yeni bir sinema dilinin oluşmasında etkin rol oynamışlardır. Biçimde gelenekselliği korusa da konu ve tema seçiminde radikal duruşundan ödün vermeyen Bill Sherwood'un *Parting Glances* (1986) isimli filmi AIDS'in dönemin gazeteleri, TV haberleri ve hükümet propagandalarının medyada yansıttığı portrenin dışında farklı tahayyüllere imkân sunan gündelik yaşamın gerçekliğinden esinlenen imgelerin izleyiciye ulaşmasını ilk kez mümkün kılmıştır. Aynı dönemde AIDS'in medyada yanlışlanarak temsil edilmesinin karşısında sağlam bir direniş alanı sağlayan politik örgüt The AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) 1987'de kurulmuştur. 1969 yılından sonra 1990'lara kadar Yeni Queer Sinemasının yeni film dilinin oluşmasında etkili olan toplumsal ve tarihsel gelişmeleri takiben filmler de ana akım film anlatılarında yer verilmeyen azınlık topluluklara odaklanmaya başlamıştır (Rich, 2013).

Müzik videolarının yeni dilini kullanarak AIDS'i patolojikleştiren resmîleştirilmiş kampanyalara karşı filmler çekilmeye devam edilmiştir, bunlardan yönetmenliğini Isaac Julien'in üstlendiği *This Is Not an AIDS Advertisement* ve John Greyson'un *The Ads Epidemic* öne çıkmaktadır. 1987 yılı ana akıma dahil olma arzusunun gittikçe söndüğü, ana akım kategorilerinin eleştirilmeye başlandığı yıl olmuştur. Bağımsız eşcinsel film ve videolar için dönüm noktalarından biri de 1992'dir. 1992'de New York'ta açılışını yapan filmlerden Paul Verhoeven'in *Basic Instinct*'i (1992) ve Derek Jarman'ın *Edward II*'i (1991) festivallerde çıkış yapmaya başlayan queer filmlerin öncüleridir. Jarman *Edward II*'da 16. yüzyıldaki bir kraliyet sarayını 1990'ların queer dünyasına taşıyarak geçmiş ve geleceği harmanladığı kronolojik olarak hatalı bir biçim öykünmesiyle eşcinselliğin tarihini yeniden ele almaktadır (Rich, 2013). San Francisco Gay ve Lezbiyen Film Festivali 16 yıllık tarihinin en parlak yılını geçirecek katılımcı sayısını iki katına çıkarmıştır. Ancak yine tam da bu yıl muhafazakâr Cumhuriyet Partisi'nin oluşturduğu hükümetin sanat için yapmakta olduğu bağış "aile değerlerini" koruma gerekçesiyle geri çekilmiştir. Yine de 1991'de Toronto Film Festivali'nin ve Amsterdam Film Festivali'nin, ardından da 1992'de Sundance Film Festivali'nin %80-90 oranında başka hiçbir yerde oynatılmayan filmleri göstermeye başlamasıyla festivaller ana akım dışında başka bir dünya tahayyülü sunulabilmiştir.

Todd Haynes'in *Poison*'ı (1991) ve Jennie Livingston'ın *Paris Is Burning*'i (1991) Sundance Film Festivali'nde büyük jüri ödülü kazanmışlardır. Öznellikler bu film anlatılarıyla tartışmaya açılmış, olumsuzlanan azınlık toplulukların kendi tasavvurlarında resmî tarihi yeniden ele alıp tüm türleri birbirine eklemeleriyle yenilikler yapma arzusu taşıyan yeni bir film dili akımı oluşturmuşlardır (Rich, 2013). Bu dönemde daha çok Todd Haynes, Derek Jarman gibi beyaz gay erkeklerin filmleri ön plana çıkmış olsa da (Mayer, 2015), farklı potansiyelleri açığa çıkaran yeni bir sinema dilinden söz edilebilir: Yeni queer film ve videoların hepsi aynı estetik kaygıyı paylaşmasalar da ortak bir tarzları bulunmaktadır, toplumsal inşaların zihinde gerçekleşmekte olduğunu varsayarak resmîleşmiş ve hakikat kabul edilmiş tarih yeniden ele alınarak sorunsallaştırılır; tarihin marjinalleştirilmiş, imkânsızlaştırılmış azınlık topluluklarına mal edilebilmesi için biçim öykünmesi ve ironi gibi teknikler kullanılır; örneğin, Yeni Queer Sinemasının öncü isimlerinden olan Derek Jarman 1995'te gay ikonlarından biri olan Oscar Wilde'ın hükümlülüğünün yüzüncü yılında hükmünü resmî olarak tamamiyle geçersiz kılacak resmî bir özür yayımlanması çağrısında bulunmuş, bu duruşuyla *queer* geçmişin şimdiyle kurduğu sıkı diyalogları ön plana çıkarmıştır, nitekim bu çağrının hemen ardından Londra sokaklarına bir Oscar Wilde heykelinin konması için eylem yapılmıştır. Festivallerde kendine alan açan ve yeni bir akım şekli alan Yeni Queer Sineması film festivallerinin genellikle sosyopolitik hırsların sembolleri olarak tarihte yaygınlaşmaya başlamasına karşı da dönüştürücü bir özelliğe sahiptir.

Öyle ki, dünyanın ilk film festivali olarak anılan Venedik Film Festivali dönemin faşist lideri Mussolini himayesinde sürdürülmüştür, liderlerin propaganda aracı olarak kullandığı film festivallerinin diğer örnekleri ise Filipinler'in diktatör lideri Ferdinand Marcos'un Manila'daki film festivali ve Tahran'da İran Şahının başlattığı film festivalidir (Rich, 2013); film festivallerinin ortaklık kuran yapısı faşist çıkarlar uğruna kullanılabileceği gibi azınlık topluluklar için direniş ve mücadele alanı da sağlayabilmektedir. Queer'leşen film festivallerinde ana akım medyada veya kitleleşen toplumsal yapıda sağlanamayacak bir alan oluşturulabilmekte, bu alanda kesişen azınlık topluluklar çeşitli queer politikalar geliştirerek katılımcıların bir topluluk olarak kendilerini örgütleyebilecekleri, bireysel olarak başlayan ve daha geniş topluluklara yayılan bir direniş alanını katılımcıların paylaştıkları deneyimler ve değerler üzerinden etkileşebilmeleri aracılığıyla erişime açmaktadır.

1998 yılında filmler artık izleyicilerinin beklentilerini bir mücadele alanına taşımaya başlamıştır: 1998'de Lisa Cholodenko'nun *High Art*'ı ve John Maybury'nin *Love Is Devil*'i

queer anlatıların eşcinsel topluluklarca “doğası gereği” düzcinsel emsallerinden daha adaletli ve daha üstün olarak kabul edilen gay ve lezbiyen ilişkiler hakkındaki ütopyacı tasavvurları lezbiyen ihanetinin, uyuşturucu kullanımının, fırsatçılığın, kötüye kullanmanın, fiziksel tacizin, acımasızlığın tasavvurlarını sağlayarak altüst etmiştir. Yeni Queer Sineması kişilerarası ilişkilerin daha az görünür ve daha az iştah açıcı tasvirleriyle izleyiciyi karşılaştırarak kendi deneyimleri ile yüzleştirmeye, güvenli ve rahat kılınmış sınırların ötesine geçmeye teşvik etmiştir (Rich, 2013). Direnişin ilk kez uyandığı 1970’lerde queer seyircilerin talep ettiği onaylanma, tasdik arzularıyla biçimlendirilen film anlatıları dönüştürülerek, onları rahat, kolay, güvenli izleyici koltuklarının ötesine geçirip uyum sağlamak için çaba sarf ettikleri kategorilerin kendilerini sorgulamaya açan, sadece cinsiyet ve cinsel kimlik kategorilerini değil, bedenler, zamanlar, mekânlar üzerindeki diğer normatif düzenlemeleri de tartışabilen, ‘hakiki’ olduğu iddia edilen normlardan ‘sapabilen’ filmler yapılmaya başlanmıştır. Kısacası, tarihsel bağlam ve politik çevrenin oluşturduğu yeni toplumsal manzaranın yeni bir queer nesli yarattığı ve bu queer neslin de sinemadaki değişimlerin kaynağı olduğunu söylemek mümkündür.² Yeni Queer sineması kesişimsel kuramlara kendisini açarak cinsiyet, cinsellik, ırk, sınıf, sakatlık gibi çeşitli araştırma alanlarındaki eleştirel düşünceleri tartışabilmiştir (Mayer, 2015).

Todd Haynes Sinemasının Dönüştürücü Anlatıları

Todd Haynes kökenleri Yeni Queer Sinemasına dayanan bir sinemacı olarak toplumsal olaylarla iç içe biçimlenmiş olan bu yeni sinema dilini sürdüren özgün bir anlatım dili yaratmaktadır. Sabit kimlik kategorilerine bağlı kalmaktansa pratiklere, ilişkiselliklere, potansiyellere odaklanan, böylece travmatik geçmişi sabitlendiği yerden çekip çıkaran anlatılarında yeni oluş ve bilgiler için alan açmaktadır. Todd Haynes tarihi yeniden icat ederek kendine mal etmenin politik stratejilerini ararken biçim öykünmesi, parodi, ironi, brikolaj gibi farklı teknikler kullanmaktadır (Darby, 2013).

Richard Dyer *Pastiche* (2007) isimli eserinde biçim öykünmesinin Aristoteles’in sanatın temel gayesi olarak tanımladığı doğaya sadık kalmayı standart alan taklit/mimesis/ imitasyon ile sıklıkla karıştırılmakta olduğunu belirtmektedir. Ancak tam tersine biçim öykünmesi, kendisinin bir taklit olduğunu gizlemeksizin halihazırda var olan materyalin bir taklidi olduğunu ana konusu haline getirmektedir. Dyer biçim öykünmesinin, insanın

2 1990’larda sinemadaki queer dönüşümün temelinde birçok toplumsal olay bulunmaktadır, bunlardan ilki olarak 27 Haziran 1969’da döneminin önemli gay idollerinden biri olan Judy Garland’ın ölümünün ardından düzenlenen anma gününde polislin sıklıkla tekrarladığı gibi o gece de Stonewall Inn adlı gay ve drag bara yaptığı baskın ve baskına karşı ilk kez gerçekleştirilen direniş yer almaktadır (Rich, 2013; Jagose 2015).

dışında bulunan gerçekliğin kültürel algılanışına dair bilinçli bir taklit ediş yoluyla halihazırda var olan materyale dair dönüştürücü ve yeni bir şey söylerken, aynı zamanda gerçekliğin kültürel algılanışına da güncel ve farklı açılar kattığını belirtmektedir. Biçim öykünmesi özünde çokanlamlılığı, çeşitliliği, çok sesliliği, imkânsızlaştırılan olanakları bulundurmaktadır, dolayısıyla homojenize edici baskın kültürün karşısında heterojenliği konumlandırarak kültürel bir direniş alanı açmaktadır. Ne orijinal ne de kopyadan oluşan biçim öykünmesi bu ikisi arasında bir orta nokta sunarak daha önce eserin içinde açığa çıkmamış olan olasılıklara sahne hazırlamakta ve bünyesinde buluşturduğu farklı elementler arasındaki benzerliklere dikkat çekerek ortaklıkların keşfine fırsat sağlamaktadır, dolayısıyla biçim öykünmesi farklılığı barındırırken yakınlığa çağrışım yaparak mutlak zıtlıkları reddetmekte ama aynı zamanda tektipleştirici yapılanmaların da önüne geçmektedir. Biçim öykünmesi kaçınılmaz olarak tarihseldir, geçmişe şimdiki zaman içinde alan açan biçim öykünmesi bir şeyi gerçekleştirme/ortaya çıkarma biçimlerinde farklı yolların mümkün olduğuna, aynı materyale yönelik başka değer ve anlam yapılarının, algılama biçimlerinin de var olduğuna dikkat çekmektedir. Tarihsel arka planın çizgisel/kronolojik olarak değil de döngüsel ve episodik olarak düşünülüşü biçim öykünmesini insan hafızasıyla yakınlaştırmaktadır, bu da biçim öykünmesinin bir yöntem olarak insanın içsel yapısıyla iç içeliğine işaret etmekte, problemlili bulunan kültürel yapıların sınırlarını ve barındırdığı değerler dünyasını mercek altına alma fırsatı sunmaktadır.

Biçim öykünmesine içkin samimiyet ilkesi onu toplumsal ve sosyal kılar. Toplumsaldır: Tüm kültürel üretimlerde her zaman asıl itina edilenin, kendisine sunulan anlam ve duygulanım biçimleri ve yapıları sayesinde var olduğunu kabul eder ve belirtir; kendisinin daha önce söylenmiş olanın alanında bulunduğunu kabul eder. Aynı zamanda sosyaldır: Nereden geldiğini kabul ederek, “bir konuşmada her zaman var olan adaptasyon ve yarı çağrışım oyunuyla” karşılaştırılabilir. [...] Biçim öykünmesi samimiyeti benimser: Baştan çıkarılma, nüfuz edilme, bağımlı veya vantrilok olma olasılığını kabul eder, bunu önemli ve endişe yaratan bir özerklik kaybı olarak görmez (Dyer, 2007, s. 179).

Haynes’in kullandığı bir diğer teknik de brikolajdır, Claude Lévi-Strauss’un ilk olarak *Hepimiz Yamyamız* isimli kitabında 1962’de formüle ettiği brikolaj (Fransızcası ‘bricolage’ olan) okuryazar olmayan ilkel insanın kendi çevresine verdiği tepkiler doğrultusunda dünyasını benzeşimler ve farklılıklar üzerinden düzenlemesi, kategorilendirmesi ve anlamlı kılmaları olarak düşünülebilir, zira brikolaj daha önceki kültürel biçimlendirmelerden

artakalanları veya bazı parçaları seçerek onları yeni kombinasyonlarda yeniden konumlandırmak anlamına gelmekte, bu özelliğinden dolayı savaş sonrası dünyasında ideolojik kullanımlara fırsat verebilmektedir; ancak en basit anlamda brikolaj kavramsal ve yaratıcı süreç için teknik bir metafor olarak düşünülebilir (Hart, 2003; Deleuze, 2008; Johnson, 2012).

Todd Haynes, filmlerinin karakterlerini oluştururken gerçek hayat düzlemindeki figürlerin hayatlarından seçtiği parçaları filmin tek bir karakteri üzerinde yeniden konumlandırmaktadır, dolayısıyla karakterler ne gerçek hayattaki figürü kesin ve net olarak vermekte ne de sabit ve değişmez kimliklerde konumlandırılmaktadırlar. Bu anlamda Haynes brikolaj tekniğini queer kimliksizleşme için kullanmaktadır (Darby, 2013). Nitekim queer, queerleşme ve queer kimlik ile queer kimliksizleşme, performativite kavramları da 1990'larda toplumsal cinsiyet üzerinden yükselen tartışmaların sonucunda Judith Butler'ın feminizme getirdiği yapıcı eleştirilerde temelini bulmaktadır. Michel Foucault (2015), cinsellik ve cinsiyet kavramlarının burjuvazinin edindiği cinsellik teknolojisinin yani modernleşmenin icadı olduğunu söylediği *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde bu kavramların gündelik hayatın merkezinde tekleştirildiğini ve sabitlendiğini vurgulayarak bedenler üzerindeki kurgusal kimlikleşmeleri, tertibatları reddetmiştir. Onu takiben Butler da (2014a) toplumsal cinsiyete dair doğallaştırılmış bilginin gerçekliğin sınırlarını belirlediğini ve böylece bedenlerin meşrû ifade kazanacakları ontolojik alanı oluşturduğunu ifade etmektedir, bu doğrultuda Foucault'nun açığa çıkardığı doğallaştırılmış bilginin kurgusallığının şiddetini azalatabilmenin yollarını aramaktadır. Kategorilerin tartışmaya açılması demek bu ontolojik alanları kuran sözde gerçekliklerin de krize girmesi demektir, zira kategoriler doğal veya maddesel değillerdir, siyasal yapılar içinde istikrarlı ve sürekli olacak şekilde ritüelleştirilmiş, performativitele sağladığı tekrarlar ve taklitlerle de sembollerini kaybederek doğallaştırılmış, ne gerçek ne sahte olan inşalardır (Butler, 2014a). Öte yandan tüm bu tertibatların kurulduğu beden de bir ortam, bir zemin, bir madde değildir, sabit kategorilerin kurucusu edimlerin, normların, hareketlerin performatif olarak taklit edilmesiyle oluşturulmaktadır (Butler, 2014b).³ Bu bağlamda queerin pozitiviteyle değil ama normativiteyle karşı karşıya bir konumsallığa sahip olduğunu ve bu konumsallığın da cinsel kimliklerin çeşitliliği ile sınırlı olmadığını, yani cinsel 'pratik'lerinden dolayı marjinalleştirilmiş hisseden herhangi biri için bile erişilebilir olan bir konumsallık olduğunu, queer'in öznenin bulunduğu

3 İnsan bedeninin barındırdığı tüm farklılıkların birer inşadan ibaret olmadığı, gerçek farklılıkların bulunduğunu savunan queer kuramın bir diğer tartışma alanında öne çıkan Elizabeth Grosz gibi düşünürler queer kuramın gelişmesinde ve zenginleşmesinde önemli yere sahiptirler.

eksantrik konumdan kaynaklandığını, queer kimliğin de ancak özü olmayan bir kimlik olabileceğini söylemek mümkündür (Halperin, 1995).

Doğallaştırılmış kategorilerin üreticisi performativite ise söyleme ait, söylemsel jestlerin tekrarını ve taklidini sağlayan ritüelleştirilmiş otoriter söz söyleme biçimleri olarak ifade edilmektedir, yani norm veya normlar dizininin yenilenmesi bağlamında tek bir eylemle ortaya çıkmamakta, tek bir eylem olarak konumlandırıldığı zaman sembollerini kaybetmiş bir ritüel gibi kendini doğallaştırmakta ve böylece yinelendiğini, tarihselliğini saklayabilmektedir (Butler, 2014b). Bu durum aynı zamanda gerçeklik olarak kabul edilen teke indirgenmiş zamanın ve mekânın dışında da çeşitli zamansallıkların ve mekânsallıkların var olabileceğini düşündürmektedir: Queer zaman ve mekân (Halberstam, 2005). Sorgulanmadan doğrudan doğallaştırılan zaman olarak 'düz' (straight) zaman tek bir geleceği öngörmekte ve diğer tüm olasılıkları yanlışlayarak erişime kapatmaktadır; ancak normalleştirilmiş bu zamanın dışına çıkmak, *sapmak* yanlışlanan olasılıklara doğru bir keşfi harekete geçirmekte ve başka zamansallıkları ve mekânsallıkları olasılıklar içine yeniden dahil etmektedir (Muñoz, 2009). Öte yandan "normal" olana dahil olmada başarısız olmak da "normal" olandan "saparak" bilgiyle başka ilişkiler geliştirmeyi, yeni anlam ve yeni hayatta kalma biçimlerinin keşfini olanaklı kılmaktadır (Halberstam, 2013).

"Zaman, Mekânlar, İnsanlar Hepsi Hızlanıyor"⁴: İnsanlar

Analizde ilk olarak, filmin karakterleri üzerinde kesişen gerçek yaşam düzleminden kişiler ve diğer metinlerden kurgusal karakterler arasındaki ağsal ilişkiler ve bu ağların film anlatısı içinde 'hızlanan' insanların kimlik kategorilerinin ötesine geçerek nasıl tarihi yeniden okumaya fırsat sağladığı incelenmektedir. Filmin ana karakteri Brian Slade'in başta David Bowie olmak üzere, Brian Eno, Bryan Ferry, Little Richard ve müzik grubu The Slade'in kesiştiği bölgede bulunması gibi, David Bowie'nin sahne personaları olan Ziggy Stardust ve The Thin White Duke ise Brian Slade'in Maxwell Demon ve Tommy Stone sahne personaları ile kesişmiş; Curt Wild karakteri de Oscar Wilde, Iggy Pop, Lou Reed, Kurt Cobain; Mandy Slade karakteri Angie Bowie ve *Citizen Kane*'den Susan Alexander Kane; Arthur Stuart karakteri Arthur Rimbaud ve *Citizen Kane*'deki gazeteci Jerry Thompson; Jack Fairy karakteri ise Jack Smith, Marc Bolan ve Jean Genet'nin *Notre*

4 *Velvet Goldmine*'den alıntılanmıştır; evlendikleri gece Mandy, Brian'a şöyle demektedir: "Time, places, people, ... they're all speeding up. So, to cope with this evolutionary paranoia, strange people are chosen who, through their art, can move progress more quickly" ("Zaman, mekân, insanlar... hepsi hızlanıyor. Bu evrimsel paranoyayla başa çıkmak için, sanatları aracılığıyla daha hızlı yolabilen tuhaf insanlar seçildi").

Dame des Fleurs isimli romanındaki drag queen Divine'la kesişim bölgesinde konumlandırılmıştır. Bu kesişmeler de kesin olarak sabitlenmemiştir; örneğin, Oscar Wilde ve David Bowie arasında Curt Wild'in içine tam olarak dahil olmadığı kesişme anları bulunmaktadır. Henüz filmin açılış sahnesinde kendi toplumunda ve zamanında 'dandy' (züppe)⁵ olarak anılan bir tarza sahip olan Oscar Wilde ve 1970'lerde bir pop idolü ve performans sanatçısı olan David Bowie arasında ilişki kurulmuştur. "Although what you are about to see is a work of fiction, it should be nevertheless be played at maximum volume,"⁶ ara yazısıyla açılan *Velvet Goldmine*, David Bowie'nin 1972'de yayımlanan *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* isimli albümünün arka kapağındaki "To be played at maximum volume"⁷ yazısına bir gönderme yapmaktadır. Filmin açılış sahnesinde görülen Oscar Wilde'ın doğum yeri Dublin'deki Marrion Meydanı, aynı zamanda Bowie'nin yukarıda sözü geçen albümünün kapağının da mekânıdır. Bu sahnede zümrüt bir broşun takılı olduğu battaniyeye sarılı bir bebek son derece parlak, tanıdığımız dünyaya ait olmadığını açık bir şekilde görebildiğimiz bir uzay gemisiyle bu meydana getirilip bir kapı önüne bırakılır, böylece daha önce adı geçen albümde Bowie'nin yarattığı Ziggy Stardust sahne personasıyla bu bebek ilişkilendirilir. İki gerçek hayat düzleminden kişiye bazı anlarda bir arada bulunma fırsatı sunan film 1998 yılında tamamlanmış olmasıyla Oscar Wilde'ın hapisten çıkışının yüzüncü yılıyla da rastlaşarak toplumsal gelişmeler ve sanat arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir (Marcovitch, 2017).

Bunun yanı sıra, Brian'nın kostümleri genellikle tarihsel esintiler taşıyan kostümlerdir, hem Hollywood büyüsünü hem de 19. yüzyılın kıyafetlerini harmanlayan giysileri Oscar Wilde'ın dandy'liğinden esinler taşımaktadır. Örneğin Brian, *The Ballad of Maxwell Demon*'ın (bu albüm de Oscar Wilde'ın mahkûmiyeti süresince sevgilisi Bosie'ye yazdığı mektuplardan oluşan *Reading Zindanı Baladı* isimli eserini çağrıştırmaktadır) müzik videosunda 19. yüzyılın giysilerini kuşanmıştır. Ancak Mandy Slade'in Arthur Stuart ile yaptığı görüşme sırasında bu videonun çekim süreçlerini anlatırken Oscar Wilde'ın *Sanatçı Olarak Eleştirmen* adlı eserinden alıntılar yapar; "Güzellik her şeyi açığa çıkarır, çünkü hiçbir şey ifade etmez," der (Marcovitch, 2017). Brian glam-rock'ın çöküşü geçmesiyle Maxwell Demon personasının artık başarı veya para getiremeyeceği anlaşıldığında onu öldürerek Tommy Stone sahne personasını yaratır, Maxwell Demon'un ölümüyle birlikte Brian da Oscar Wilde'dan ayrılmaya başlar. Oscar Wilde'la yalnızca bir

5 "Dandy tarzına sahip kişi, kendisini gelenekle oynayan şıklığın, kibrin, gösterişin, ironinin cazibeli varlığı olarak tanımlar, kişisel stil aracılığıyla ortaya koyduğu isyanla bağlantılı, her şeye her zaman karşıt konumda bulunan, hatta muhalefet için yaşayan kişidir" (Hawkins'ten akt. D'cruz, 2015, s. 269).

6 "Görmek üzere olduğunuz şeyler kurgudan ibaret olsa da en yüksek ses seviyesinde çalınmalıdır."

7 "En yüksek ses seviyesinde çalınacaktır."

anlığına bir arada bulunsalar da esasında birbirlerinden oldukça farklılardır. Çünkü ismini Oscar Wilde'dan alan film karakteri Curt Wild, Brian'ın tersine tutkuları, duyguları için mücadele eden ve ekonomik kaygıların bu duyguların önüne geçmesine fırsat vermeyen bir karaktere sahiptir (Marcovitch, 2017).

Glam-rock çağının sönmeye başladığı dönemde Brian, menajeri Jerry'nin Curt ile çalışmaya devam ederse asla satmayacağını söylemesi üzerine başarısını sürdürmek için dünyanın gitmekte olduğu yöne doğru kendisini değiştirme kararı alır, hem Curt ile olan ilişkisini bitirir, hem de sahne personası olan Maxwell Demon'ı öldürür. Filmin başında kovboy şapkasıyla izleyicinin karşısına çıkan suikastçi, glam-rock'ın şerefine düzenlenen son konserde Curt'ün performansını salonun gerilerinden izlemekte olan Brian'ın kovboy şapkasıyla büyük benzerlik taşır, bu benzerlik Maxwell Demon'ın ölümünden sorumlu kişinin Brian'ın kendisi olduğunu düşündürür. Brian bu şapkeyi gizlendiği bir koza gibi kendine yeni bir persona yaratıp yeniden ortaya çıkana kadarki geçiş döneminde kullanmıştır, suikasti gerçekleştiren de dönüşüm halindeki kendisidir. Bahsedilen olayın gerçek yaşamla kesiştiği yer de David Bowie'nin Ziggy Stardust sahne personasıyla 3 Temmuz 1973 tarihinde Hammersmith Odeon'da 3500 kişilik kalabalığın önünde gerçekleştirdiği konserdir, bu konserde Bowie hem turun hem de Ziggy'nin sonunu duyurarak personayı emekliye ayırmıştır (Marcovitch, 2017). Maxwell Demon'ın ölümünden sonra ne canlı ne ölü olan Brian film boyunca varlığını hem kendisiyle birlikte olayları deneyimleyenlerin, hem de hayranlarının hafızalarında bıraktığı anılar ve fantaziler aracılığıyla sürdürmekte ve Bowie'nin Ziggy Stardust personasını emekliye ayırarak The Thin White Duke personasına geçiş sürecinin ne canlı ne ölü yapısını açığa çıkarmaktadır. Anlam üretimi kurgu, hayal ve fantazi süreçleriyle gerçekleştirilirken, bu süreçte yokluk da kurguyu harekete geçiren, onu şekillendiren itici güçtür. David Bowie'nin film anlatısındaki yokluğunun anlam üretim sürecine katkısı büyüktür. Ziggy Stardust'ın 1973'te gerçekleşen ölümü de kısa vadede Bowie'nin kariyerini tehlikeye atacak bir olay olsa da, yokluğunun nostalji ve özlem duygularıyla birleşerek derinleştirdiği yeni personasının kolayca metalaştırılarak tüketilmesine de hız kazandırmıştır (Flannery, 2017). Bowie'nin iki personası arasındaki geçişliliği daha iyi açıklayabilmek adına bu süreçteki değişimlerine odaklanalım: Bowie Melody Maker'la 1972'de yaptığı bir röportaj sırasında ilk önce eşcinsel olduğunu, bir süre sonra da biseksüel olduğunu beyan etmiş (Marcovitch, 2017), Ziggy Stardust personasından sonra 1975'te *Station to Station* isimli albümüyle birlikte The Thin White Duke personasını yaratmış, aynı sene Los Angeles'a taşınmış ve sadece siyah beyaz takım elbiseler giyinmeye başlamış, 1983'te Rolling Stones'a verdiği bir röportajda biseksüel kimliğini bir köşeye bıraktığını ima eden

yorumlar yapmış ve süper model Iman'la evlenerek geçmişinden çok farklı bir noktaya doğru çekilmiş (Charlesworth, 2018) ve özellikle 1983'te *Let's Dance* albümü ile bir süperstara dönüşerek *Velvet Goldmine*'in kendi hayatıyla doğrudan bağlantı kurmasına ve şarkılarının filmde kullanılmasına da karşı çıkmıştır (Dickinson, 2005; Marcovitch, 2017).

Todd Haynes Brian Slade'in *The Thin White Duke*'unu, yani Tommy Stone'u 1984 yılına George Orwell'in 1984'ünden ilham alarak konumlandırmıştır ancak bununla birlikte başka kesişimselliklerden söz etmek de mümkündür. David Bowie de George Orwell'in 1984'ünden ilham alarak 1974'te kaydettiği *Diamond Dogs* albümüyle distopik bir atmosfer inşa etmiştir, nitekim bu da *Velvet Goldmine*'de Arthur Stuart'ın gazeteci olduğu New York'ta 1984'te geçen anlatının muhafazakâr ve tüketime dayalı evreninde karşılığını bulmuştur (Marcovitch, 2017). *Velvet Goldmine*'de da 1970'lerin başıyla 1980'lerin başı kıyaslandığında büyük değişimler geçiren David Bowie gibi, 1970'lerin başında Maxwell Demon personasıyla yıldızı parlayan Brian Slade bu personayı öldürmüş, çağa ayak uydurarak başarısını, ününü ve servetini sürdürebilmek adına 1984 yılında ilan panolarında, televizyonlarda, gazetelerde fazlasıyla yer kaplayan hükümet yanlısı Tommy Stone'ı yaratmıştır. Arthur, Brian'nın ilk menajeri olan Cecil'le yaptığı görüşmede Brian'ın ilk isminin Thomas olduğunu öğrenir ve bir gün televizyonda 1984'ün ütopyik dünyasının idolü Tommy Stone'u dinlerken yanında onunla birlikte basın toplantısına katılmış olan Jerry'nin asistanlarından Shannon'ı görür. Bu parçaları birleştiren Arthur, Brian'ın ilk ismini biraz değiştirerek kendine, ana akım performanslar gerçekleştiren ve satış rekorları kıran, ekonomik hırsın gösterişli bir portresini sunan, neomuhabazakâr politika ve tüketim kültürünün heteronormatifliğini harmanlayarak dönemin başbakanı Thatcher'in destekçisi yeni bir sahne personası yarattığı sonucuna varır. Filmin başından beri anlatıya bir şekilde dahil olmayı başaran Tommy Stone'un Arthur ortaya çıkarana kadar Brian Slade ve Maxwell Demon ile olan bağı örtük bir şekilde açığa çıkarılmayı beklemektedir. Brian'ı hem Curt'ten hem de Oscar Wilde'dan ayıran da bu dünyaya "ayak uydurma" ve dönüşüm olmuştur, Curt ve Oscar Wilde kazandıkları şöhretin ve paranın önüne kendi isteklerini, arzularını ve tutkularını koymuşlar ve kendilerini dışlayan düzene ayak uydurmaktansa ona karşı direnmeyi tercih etmişlerdir, nitekim Wilde duruşmaları sırasında olanaklarına rağmen ülkeyi terk etmeyi reddetmiş ve kendisine iftira attığını iddia eden markise açtığı davanın peşini bırakmamıştır, Curt ise Brian'a olan aşkından vazgeçmemiş, glam-rock çağının anısına düzenlenen konserde sahnedekeyken hissetmek istediğini şarkılarıyla bağırarak ifade etmiş ve kendisini sahneye yüzüstü bırakmıştır. Brian ise bu sahneyi göremeden salonun arka karanlık köşesinden izlediği konseri

yüzünde donuk bir ifadeyle terk etmiştir. Filmin sonlarına doğru Curt ve Arthur arasında geçen konuşma sırasında Curt, *Dorian Gray'in Portresi*'nden Lord Henry'nin sözleri biraz değiştirerek alıntılar, gerçek bir sanatçının güzel şeyler yarattığını, bu güzel şeyleri yaratırken de içine kendinden bir şey katmadığı söyler (Marcovitch, 2017). Curt burada Brian'ın Tommy Stone personasıyla yaptığı işlere karşı eleştirel bir konum aldığını ima etmektedir. Curt, Arthur'a dünyayı değiştirmeyi çalışırken kendilerini değiştirdiklerini ve bu değişimde eğer ki dünyanın kendisine bakılmıyorsa kötü bir şey olmadığını söyler, böylece Brian'ın Tommy Stone olarak yeniden kendisini var edişinin muhafazarkârlaşan ve tüketime odaklanan topluma ayak uyduruşunun bir sonucu olduğunu ve daha önceki personasının dandy'liğinden gelen muhalif duruşunu kaybettiğini vurgular. Zira gazeteci Arthur, Brian'ın 1984'te Tommy Stone personası ile hâlâ yaşamakta olduğunu keşfettiğinde, biseksüel kimliği ile ön plana çıkan ve 10 yıl önce sahnede suikaste kurban giden Maxwell Demon'ın ölümüyle bağlantılı olarak kendisine yöneltilen suçlamalara nasıl karşılık verdiğini sorduğunda Tommy Stone hemen bulunduğu yerden uzaklaştırılarak kulise alınır. Burada televizyonda kendisine musallat olan eski Maxwell Demon personası ile karşılaşır ve iki persona arasındaki keskin farklılaştırıcı sınırlar bu soruyla birlikte altüst edilir, iki persona aynı kişide iç içe geçer. Filmin başındaki epigraf böylece anlam kazanır: Anlatıcı, tarihlerin eski medeniyetlerin düş ürünleri olduğunu söyledikten sonra, unutulmuş geçmişin her zaman hortlama tehlikesi taşıdığına vurgu yapar.

Benzer şekilde 1970'ler ve 1980'ler arasındaki tezatlıklar filmin isminde de ifadesini bulmuştur. *Velvet Goldmine* ismi 1970'lerde glam-rock çağının kısa bir süreliğine de olsa bir cinsel devrim ortamı yarattığını ancak bu durumun kısa süre içinde hem sanatın hem de devrimin tüketim kültürü içinde şeyleştirilmesiyle değiştiğini ima etmektedir. Curt'ün ilk kez Brian ve menajeri Jerry ile lüks bir restaurantta bulunduğu ve beraber çalışma teklifine olumlu yanıt verdiği sahnede bu çelişkili durumun anlatısını bulmak mümkündür. Curt bu sahnede dağınık saçları ve koyu renk giysileriyle lüks mekânın kodlarına tezatlık oluşturmakta ve Brian'ın yaşam tarzıyla olan farklılıkları açıkça seçilebilmektedir. Ancak buna rağmen Brian Curt'le çalışmak için Londra'dan New York'a gelir. Brian, Curt'e karşı uzun zamandır duymakta olduğu cinsel arzuyu tatmin etme isteği taşımaktadır. Curt'ün beraber çalışma teklifine olumlu yanıt vermesiyle Brian'ın gözlerinde kalp simgesi çıkar, Jerry'nin ise bu ortaklıktan gelecek paraları ve kendi çıkarını düşündüğü için gözlerinde yeşil dolar simgesi belirir. 'Velvet'⁸, kadife kumaşının parlaklığı ve yumuşaklığı, glam-rock çağının gösterişli ve cazibeli queer'liğinde karşılığını

8 Velvet, "kadife" anlamına gelmektedir.

bulurken, 'goldmine'⁹ da tüketim kültürünün her şeyi metalaştırma gücünü queer'likle birleştirerek dönemin çok katmanlı dokusunu vurgulamaktadır (Charlesworth, 2018). Nitekim Brian'ın ilk menajeri olan Cecil'le ilişkisini kopararak Jerry'le çalışmaya başlamasının sebepleri arasında da Jerry'nin Cecil'in queer'liğine dönem koşulları içinde üstün gelebilecek ve kâr yapabilecek düzcinsel beyaz erkek yönetici konumunda oluşu bulunmaktadır.

Brian Slade'in Maxwell Demon personasını sahnede öldürüşünün ardından geçen on yılda ona ne olduğunu araştırmak için gazeteci Arthur Stuart çalıştığı gazete tarafından görevlendirilir. Arthur'un gerçekleştirdiği görüşmeler sırasında kendi yaşamına geri dönüşlerle kendi anıları, yıldızlarla beraber olmak için kurduğu hayal ve fantazileri, Cecil, Mandy Slade ve Curt Wild'in anıları ve anlatıları ile birbirine geçen bir anlatı oluşturur. Belgesel, amatör filmler, müzik videoları, gazeteler, dergiler, haberler, albümler gibi çeşitli medya biçimlerinden oluşan anlatı izleyiciyi Arthur ile bir yolculuğa çıkarır. Bir zamanlar Slade'in bir hayranı olarak Arthur izleyiciye pop ve tüketim kültürü döngüsündeki yerini hatırlatmakta, hayran kitesinin bu döngünün merkezinde bulunduğu altını çizmektedir, çünkü film anlatısı onun hafızasından, anılarından, hayallerinden ve fantazilerinden izleyiciye akmaktadır. Arthur film anlatısının merkezdeki yaratıcısı olarak konumlandırılmıştır (Leyla, 2012). *Velvet Goldmine*'in özellikle kimliğin performatifliği üzerine düşünen bir film oluşu yeni anlatılara geniş alan açmaktadır. Örneğin, Brian ve Curt arasındaki aşk ilişkisi Barbie bebeklerle oynayan iki kız çocuğu üzerinden anlatılır, Brian ve Curt'ün ilk öpüşmeleri bu anlatım ile tasvir edilir. Belki de bu aşk ilişkisini hayranlar hayal etmekte, bebekleri de onlar oynatmaktadırlar. Barbie bebeklerle hikâye anlatımının benzer bir kullanımı Todd Haynes'in yarı belgesel *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) isimli filminde de bulunmaktadır (Leyla, 2012).

Filmin bir diğer anlatıcısı olan Mandy Slade'in karakteri İngiliz ve Amerikan deneyimi arasındaki kesişimde konumlanmıştır, Todd Haynes film için yapılan oyuncu seçmeleri sırasında özellikle hem İngiliz hem de Amerikan aksanına sahip bir oyuncu bulmaya özen gösterdiğini belirtmektedir (Leyla, 2012). Brian'ın persona oluşturma süreçlerinin tanığı Mandy, Arthur'la yaptığı görüşme sırasında bir rock yıldızının karakteri için hayal etmenin son derece önemli olduğunu söyler. Brian'a bu hayalleri veren sırasıyla üvey babası, Jack Fairy, Curt Wild ve en önemlisi de Mandy Slade'in kendisidir. 1969'da Brian'ın Jack Fairy'nin zümrüt broşunu çaldığı gece Mandy Brian'a dans etmeyi bilip bilmediğini sorar ve Brian'ın olumsuz yanıtının ardından onu kendisi yönlendirerek dans ettirir. Bu

9 Goldmine, "altın madeni" anlamına gelmektedir.

yönlendirmenin ardından evlendikleri gece Brian'la konuşurken Mandy zamanın, mekânların, insanların hızlanmakta olduğunu ve bu evrimsel paranoyayla başa çıkabilmek için sanatları aracılığıyla yeni koşullara hızla adapte olabilen 'tuhaf' kişilerin seçildiğini söyler. Böylece Mandy'nin Brian'ı yıldızlaştırdığını, sahne personalarının biçimlendirilmesinde etkin rol oynadığını düşünmek mümkündür. Bu durum gerçek yaşam düzleminde Angie Bowie'nin David Bowie kariyerinin henüz başındayken onu yıldızlaştıran en önemli figür oluşuna gönderme yapmaktadır (Leyla, 2012). Mandy Slade'in keşiştiği bir diğer karakter de *Citizen Kane*'den Susan Alexander Kane'dir. Arthur'un görüşme yapmak için Mandy'le buluştuğu boş bir barda onu tek başına umutsuzluk içinde otururken buluşu *Citizen Kane*'de Jerry Thompson'ın Susan Alexander Kane'i bir barda tek başına otururken bulduğu sahneye bir saygı duruşu niteliği taşımaktadır. İki karakter de son derece büyük şöhrete ve paraya sahip olan eşlerini terk etmişler, ilişkilerinin eşleri tarafından şeyeleştirilmesine karşı durmuşlardır.

Filmin anlatısını anılarıyla biçimlendiren bir diğer karakter ise Curt Wild'dır, seslendirdiği şarkılar ve gerçekleştirdiği performanslarla Iggy Pop ve Lou Reed'i de hikâye örgüsüne katan Curt'ün alevler içindeki ilk sahne performansı sırasında ergenliğine dair anlatılan hikâye Lou Reed'in hayatıyla keşişmektedir. Reed de Curt gibi 1950'lerde bir ergenken katı ebeveynleri tarafından rock'n roll hayranlığından ve belirsiz cinsel davranışlarından dolayı akıl hastanesine kapatılarak elektro şoka maruz bırakılmıştır (Bennett, 2010). Curt ağabeyinin cinsel tacizine uğrar, bir gün annesi durumun farkına varır ve Curt'ü 'iyileştirmek' için elektro şok alacağı hastaneye götürür. Hastanede hâlâ şok masasına bağlıyken ağabeyi onu yine bulur. Bu bize tacizin sözde tedaviden sonra da devam edebileceği olasılığını düşündürmektedir. Curt'ün elektronik gitarı duyduğunda tetiklenmesi ve soyunmaya başlayarak poposunu seyirciye doğru açıp sallaması bu zararlı ilişkinin travmatik sürekliliğinin bir göstergesidir. Curt travmasını sahne performanslarına taşıyarak performansın dönüştürücülüğünü ortaya koymaktadır. Brian'ın Curt'ün performansına ilk kez tanık olduğunda "Keşke bunu ben düşünebilseydim," deyişi Oscar Wilde'ın *De Fofundis* isimli eserindeki "Ne kadar müthiş olurdu, kendi hakkımda bunları söyleyebiliyor olsaydım," sözlerini çağrıştırmaktadır (Bennett, 2010). Nitekim Brian kendi personasını oluştururken Curt'ün performansından esinlenir ve onun cinsel dışavurumlarını ödünç alır. Brian üvey babasını gördüğünde Little Richard'ın *Tutti Frutti* şarkısını söyleyerek onun sahne performanslarını icra edişi gibi bu kişilerin olumsuzlanmalarını üstlenerek onların utançlarını performansıyla dönüştürmektedir (Bennett, 2010). Brian'ın çocuklukluğu tarihsel olarak vurgulanmasa da muhtemelen 1960'larda geçmektedir, Brian bu dönemde doğup büyüdüğü Birmingham'ın kırsal ve

kapalı yapısından çıkarak yaz tatillerini Londra'da teyzesiyle geçirmektedir, annesinin Londra'da başka biriyle evlenmesinin ardından üvey babasının tiyatro salonunda da sıklıkla vakit geçirmeye başlamış, burada üvey babasını kapı aralığından bir adamla oral seks yaparken görmüştür. Bu sahnenin hemen ardından ise 1960'ların gay ikonlarından biri olan Little Richard'ın *Tutti Frutti* şarkısını söyleyerek onun sahne performansını kendisinin ve üvey babasının utanç deneyimini dönüştürmek için yeniden üretmiştir.

Velvet Goldmine'de her karakterin gerçek yaşam düzleminde çeşitli kişilerle kesişmesi durumu Haynes'in bir diğer filmi olan *I'm Not There*'de (2007) de vardır, gerçek yaşamdan Bob Dylan, Woody Guthrie isimli siyahi çocuk karakterle bağdaştırılmış, ırk, renk gibi kategoriler performansın dönüştürücülüğü ile yeniden okunabilir hale gelmiştir. Aynı şekilde androjen karakter Jude Quinn de Bob Dylan'ın yaşam hikâyesine eklenmiş, bu çoğullaşma Robbie Clark ve Billy the Kid ile artırılmıştır, hepsinin kesişim noktasında bulunan Bob Dylan kimliği biçim öykünmesi, brikolaj ve ironi tekniklerinin kullanımıyla queer kimliksizleştirmeye kapı aralamıştır. *Velvet Goldmine*'de Oscar Wilde'ın, burada da Arthur Rimbaud'nun eserlerine odaklanılmıştır. Haynes (2007) *I'm Not There*'de kimlikleri kayganlaştıran biçim öykünmesinin zamanı ve mekânı da normatif kalıplardan çıkarışını Billy the Kid karakteri üzerinden örneklemiştir;

İnsanlar hep özgürlükten dem vurur. İtilip kakılmadan yaşama özgürlüğü. Ama bu şekilde sürekli yaşadıkça da pek özgürlük gibi gelmez insana. Bense bir gün zarfında değişebilirim. Sabah kalktığımda biriyimdir, gece yatarken bambaşka olmuşumdur. Çoğu zaman kim olduğumu bilmem. Sanki dün, bugün ve yarın aynı odada toplanmış gibi. Neler olabileceğini kestirmek mümkün değil.

“Zaman, Mekânlar, İnsanlar Hepsi Hızlanıyor”: Zaman

Analizin ikinci bölümünün odak noktasını filmin anlatısında sembolik anlamlar yüklenmiş zümrüt broş ve yeşil rengi oluşturmaktadır. Her ikisi de bir arada bulunması öngörülemeyen farklı zamansallıkları birbirine bağlayarak aralarında döngüsel bir anlatı örgütlemek için kullanılmıştır. Sırasıyla 1854, 1862, 1955, 1970, 1972, 1973 ve 1984 yılları arasında kurulan bağlar filmin anlatısının zamansallığını bozuma uğratarak, aynı zamanda döngünün başındaki 1854 (Oscar Wilde'in doğum yılı) ve sonundaki 1984 (George Orwell'in 1984 isimli romanı) yıllarını yan yana getirerek iki zıt personayı karşılaştırmakta ve söylemin başından sonuna kadar geçirdiği dönüşüm süreçlerine

tanıklık etme fırsatı sağlamaktadır. Bu süreç boyunca süregelen kuşaklararası bağın kurucusu olarak sembolleştirilen zümrüt broş aynı zamanda bir yetenek, direniş gücü ve başarı tılsımı olarak da işlev görmektedir. Bunun yanı sıra, gerek *Velvet Goldmine*'de, gerekse Haynes'in *Safe* (1995) ve *Far From Heaven* (2002) gibi diğer filmlerinde yönetmenin yeşil renk ile eşcinselliği sık sık ilişkilendirdiği göze çarpmaktadır. Bu bölümde renk kullanımının alternatif bir AIDS krizi tarihi okumasına olanak verdiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Kuşaklararasılığa dikkat çeken bir diğer nesne de Arthur Stuart'ın basın kartıdır, bu kart Arthur'un temsil ettiği hayran grupları içinde utanç duygusunu dönüştürüp onları bir topluluk olarak güçlendirerek sembolik bir anlam üstlenmiştir.

Todd Haynes tarihle başa çıkmanın tek doğru yolunun onu kurgu olarak ele almaktan geçtiğini söylemektedir, böylece tarihi öznelenştirmekte ve onu herhangi bir sınırlayıcı kalıba sokmaksızın güzelleştirmenin mümkün olduğunu vurgulamaktadır (Dickinson, 2005). Haynes Barney Hoskyns'in *Glam! Bowie, Bolan, and Glitter Race Revolution* isimli kitabına yazdığı önsözde glam-rock'ın hedef aldığı kitlenin 1960'ların genç kuşağı olduğunu savunmaktadır. Zannedildiğinin aksine hedef kitlesi önceki kuşakların katı ahlâki değerleri değildir, 1960'ların gençlik kültüründeki homofobiye yöneliktir (Bullock, 2002). Brian Slade'in Maxwell Demon'u öldürmesinin ardından girdiği dönüşüm sürecinde Mandy ona boşanma kağıtlarını getirir, Brian burada *Dorian Gray'in Portres'i*nden bir alıntı yapar, "Kadınlar kendilerini saldırı yoluyla savunurlar, bazen de ani anlaşılmaz teslim oluşlarla saldırıya geçerler" (Bullock, 2002). Brian mizojinist bir tavırla Mandy'i evinden kovar, bu olay Brian'ın muhalif dandy tarzını terk ederek bir dönüşüm sürecine girişinin başlangıcını temsil eder, aynı zamanda da bahsedilen genç kuşağın ahlâki değerlerine dokunmayı amaçlar. Bir başka sahnede Arthur'un *The Ballad of Maxwell Demon* plağını satın alacağı sırada hem kardeşi hem de arkadaşları tarafından aldığı plağın "mide bulandırıcı" olarak değerlendirilişi gençlik kültürüne yerleşmiş olan homofobik nefreti dışa vurmaktadır.

Zümrüt broşun 1854 yılında Oscar Wilde'dan sırasıyla 1955 yılında Jack Fairy'e, ardından 1970'lerin başında Brian Slade'e, 1970'lerin ortasına doğru Slade kariyerinin altın çağını yaşarken Curt Wild'a, 1984'te de Arthur Stuart'a geçmesi ile zümrüt broş gerçek yaşam figürü olan Wilde'ı kurgusal karakterlere ve hatta bu karakterler aracılığıyla da glam-rock sahnesinin gerçek yaşam aktörlerine bağlamıştır. Ayrıca Oscar Wilde *Velvet Goldmine*'de kurgusal bir karakter olarak da bulunmaktadır. 1862'de Wilde henüz okul çağında küçük bir çocuktur, yaka kartında yazan ismiden bu çocuğun Wilde olduğunu öğreniriz, öğretmen çocuklara gelecekte olmak istedikleri meslekleri sorar, Wilde

toplumsal yapıda olumlanan mesleklere sahip olmak isteyen sınıf arkadaşlarının aksine bir pop idolü olmak istediğini söyler. Filmle ilgili verdiği röportajlardan birinde Haynes, Wilde'ın pop idollüğünün eserlerinin düzen yıkıcılığından ve kendisinden sonraki eşcinsel ve düzcinsel sanatçılar üzerindeki etkisinden geldiğini vurgulamaktadır (akt. Marcovitch, 2017). Bir başka röportajdaysa Haynes, David Bowie'nin glam-rock çağında sergilediği özgüvenli duruşunu ve eşcinselliğini uzaydan getirdiğini ifade etmekte ama aynı zamanda Bowie'nin özgüveninin köklerinde kendi döneminin mahkûm edici bakış açısına karşı mücadele vermiş olan Oscar Wilde'ı bulduğunu söylemektedir (aktaran Marcovitch, 2017), böylece de Wilde ve bu dünyadan olmamayı, uzaylılığı birbirine bağlamaktadır.

Haynes'in film anlatılarında imgelerin çoğu tarihsel, kültürel, estetik ve eşcinsel vb. kodlarla örülerek çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır. Böylece sabit sınırlar belirsizleşmekte ve mevcut kategoriler kayganlaşarak farklı ve beklenmedik bir aradalıklar oluşturabilmektedir. *Velvet Goldmine*'de alıntılanan Norman Brown'ın da söylediği gibi "Anlam şeylerde değil, onların arasındadır."¹⁰ Zümrüt broş ilk sahibi Oscar Wilde'dan yüz yıl sonra yeniden 1955'te Jack Fairy'le ortaya çıkar. Jack okul bahçesinde diğer öğrenciler tarafından düşürüldüğünde yerde çamura bulanmış broşu bulur. Jack broşu bulduğunda bir ayna karşısına geçerek öğrencilerden gördüğü şiddetin izini taşıyan patlamış dudağındaki kanı tüm dudağına adeta bir ruj gibi sürer ve aynada kendine gülümser, zümrüt broşun dönüştürücü sembolik anlamını oluşturan sahnelerden biri de budur. Karakter yaşadığı dışlanmayı, olumsuzlanmayı üstlenir, bu deneyimi icra eden sabit kategorilerin düzenleyici süreçlerine dahil olmayı reddeder, utanmaktansa gülümser. Haynes böylelikle Jack Fairy ve Oscar Wilde'ı, 1854 ve 1955 yıllarını, Oscar Wilde karakteri merkezinde kesişen diğer tüm gerçek ve kurgusal figürleri birbirine bağlamaktadır. Jack Fairy'nin ismi çarpıcı ve iddialı cinsel sahneleri sebebiyle yasaklanan *The Flaming Creatures* (1963) filminin New Yorklu yönetmeni Jack Smith'ten gelmektedir, zira filmin anlatısında glam-rock'ın öncü isimlerinden biri olan Jack Fairy'nin müzik grubunun ismi de *The Flaming Creatures*'tir.

Jack Fairy karakteri üzerine yapılandırılan bir diğer figür ise glam-rock çağının önemli müzik gruplarından biri olan T-Rex grubunun lideri Marc Bolan ve Haynes'in filmlerinde sık sık karşılaşılan Jean Genet'nin *Notre Dame des Fleurs* isimli romanındaki drag queen Divine karakteridir (Marcovitch, 2017). 1970'lerin başında henüz kariyerinin çok başında olan Brian Slade, Mandy Slade ile tanıştığı parti sırasında Jack Fairy'i dans pistinde görür

10 "Meaning is not in things but in between them."

ve Jack'in kulağındaki zümrüt broş ilgisini çeker, yakın planda Brian'ın gözlerinin zümrüt broş üzerinde kilitlendiğini görürüz. Brian Jack'i bir ayna karşısında uzun uzun öptükten sonra odayı terk eder, öpücüğün etkisiyle Brian'ın ardından bakmakta olan Jack kısa bir süre sonra kulağındaki broşun kaybolduğunu fark eder. Brian da tıpkı Jack gibi zümrüt broşu 1969'da yeni yıl arifesindeki partide Jack'ten çaldıktan sonra bir pop idolü olur, glam-rock çağını şekillendiren önemli bir figür haline gelir. Zümrüt broş Brian Slade karakteri ile bu karakter üzerinde kesişen diğer gerçek yaşam düzlemindeki figürleri ilişkilendirmektedir. Bu sayede Oscar Wilde glam-rock sahnesinin idolü ile ilişkilendirilmiştir, yani 1864'de okulda bir pop idolü olmak istediğini söyleyen Wilde'in hayalleri 'gerçek' olabilmıştır. Bir yandan Wilde, Fairy, Slade kimliklerinin sınırları kayganlaştırılırken, diğer yandan da Fairy ve Slade karakterlerinde kesişen gerçek yaşam düzleminde figürlerin kimlikleri de belirsizleştirilmiştir: Brian Slade ile David Bowie, Brian Eno, Bryan Ferry, Little Richard ve glam-rock müzik grubu The Slade; Jack Fairy karakteri ile de Jack Smith, Marc Bolan ve açık gay kimliğiyle yaşayan, hapis cezası çekmiş ve sıklıkla Oscar Wilde'in edebî varisi olarak görülen Jean Genet'nin *Notre Dame des Fleurs* isimli romanındaki drag queen Divine birbirine bağlanmıştır.

Zümrüt broşun üçüncü olarak Curt Wild'a geçişiyle ilişkiler ağına Curt ile birlikte Iggy Pop, Lou Reed ve Curt saçını sarıya boyadıktan sonra Kurt Cobain de katılmıştır. Cobain'nin çıkışını grunge müzik ile 1990'larda yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, 1854'ten 1990'lara uzanan kuşaklararası bir dayanışma ağı kurulduğunu söylemek mümkündür. Wild soyadı Oscar Wilde, Curt ismi de Kurt Cobain ile ortaklık kurarak Oscar Wilde ve Kurt Cobain'i birbirlerine bağlamıştır.

Ayrıca glam-rock çağının bitişine bir saygı duruşu olarak düzenlenen son konserde sahnede The Flaming Creatures adıyla performans sergileyen 1994'te kurulmuş olan Placebo müzik grubunun solisti Brian Molko, Brian Bolan'ın bir şarkısını yeniden yorumlarken Bolan'ın sahne tarzını andıran parlak makyaj ve boynuna taktığı tüyler dikkat çekmektedir. Jack Fairy, Brian Bolan ve Brian Molko (ve belki de isim benzerliğinden dolayı Brian Slade) arasında kurulan bağ kuşaklararası ağı uzatarak günümüze getirmiştir. Zümrüt son olarak Curt Wild tarafından Arthur Stuart'a verilir. Böylece Arthur karakterinde kesişen gerçek yaşam düzlemindeki figürlerden Arthur Rimbaud ve Orson Welles'in *Citizen Kane*'inden (1941) gazeteci Jerry Thompson da (*Velvet Goldmine* anlatı yapısını bu filmde alarak ona bir saygı duruşunda bulunmuştur) bu kuşaklararası dayanışma ağına dahil edilmiştir. Zümrüt broş yıldız ve hayranı birbirine bağlamıştır.

Kısacası bir zenginlik, başarı ve yetenek tılsımı olan zümrüt broş Oscar Wilde filmin anlatısı içinde var olmasa bile bu dayanışma ağının sürdürülmesine olanak sağlamıştır. Filmde özellikle zümrüt broşun tercih edilmesinin sebebi hem zümrütün yeşil olması, hem de *Dorian Gray*'in *Portresi*'nde ve *Balıkçı ve Ruh* isimli peri masalında Wilde'ın kıymetli taşlara olan ilgisiyle bağlantılı olabilir; zümrüt aynı zamanda Wilde'ın dandy tarzını da yansıtmaktadır (Marcovitch, 2017). Wilde hem glam-rock çağının terimleriyle yeniden anlatılmış, hem de glam-rock çağı Wildevari terimlerle yeniden ele alınmıştır. İkisi de birbiriyle iç içe geçerek mevcut anlatıların dışlayıcılığından kurtarılmış ve zümrüt broş da bu geçmişi somut kılan nesne olmuştur. Wilde'ın sıklıkla anılan sözlerinden biri de "Tarihe borçlu olduğumuz tek görev onu yeniden yazmaktır," sözüdür (Dickinson, 2005).

Zümrüt broşun yanı sıra yeşil rengin kullanımı da kuşaklararası dayanışma ağının inşasına katkıda bulunmuştur. Haynes glam-rock çağının toplum üzerindeki etkilerini ele alırken bu çağın öncesini ve sonrasını izleyiciye renkler arasında kurduğu zıt ilişkilerle sunmuştur: Glam-rock çağı dışında ele aldığı tüm sahnelerin renklerinin solukluğu ve donukluğu glam-rock'ın ışıltılı, gösterişli, parlak renkleriyle tezatlık oluşturmaktadır. Glam-rock evreninde kırmızı ve yeşil renklerini ağırlıkta tutan Haynes'in, akıllara bir diğer filmi *Far From Heaven*'de (2002) da 1950'lerde baskılanmış olan eşcinselliği ifade etmek için yine bu iki rengi kullanımını getirmektedir. Yeşil renginin yer bulduğu *Velvet Goldmine*'den bazı sahneleri örneklendirmek gerekirse; filmin henüz jenereği akmaktayken Jack Fairy'nin sokakta önünde sigara içtiği Brian Slade posterindeki yeşil yazıdan, Arthur'un filmde ilk kez görüldüğü sırada üzerindeki kadife yeşil cekete, Arthur'un Brian'ı televizyonda basın toplantısı izlerken gördüğünde Brian'ın üzerindeki yeşil takım elbiseye, *The Ballad of Maxwell Demon*'ın müzik videosunda Brian'ın kostümü seks yılanının derisinin yeşilliğine, zümrüt broşa ve Curt'ün Brian ve Jerry ile lüks bir restaurantta otururken giyinmekte olduğu yeşil cekete kadar yeşil rengi eşcinsellikle bağlantılandırılarak kodlanmıştır. Zümrüt broş bir karakterden diğerine 'bulaşma/ yayılma'yla kuşaklararası dayanışma ağları inşa ederken, yeşil rengin kullanımı da farklı zamanlardaki kişileri eşcinselliğin dışlanmış tarihiyle ortak bir sembolik anlatıda buluşturarak bu kişiler arasında öngörülemezlik ilişkiler yaratmıştır.

Bunun yanı sıra Arthur'un gazeteci kimliği ile edindiği basın kartı da hayranlık ve yıldızlık konumlarını birbirine bağlamaktadır. Arthur, Brian'ın zümrüt broşu taktığı ve tamamıyla yeşil giyindiği basın toplantısını televizyondan takip ederken, bir anda yerinden kalkarak onunla birlikte duygusuz bir ifadeyle televizyon izlemekte olan

ebeveynine döner ve ekranı işaret ederek “Bu benim!” diye haykırır. Arthur’un buradaki tepkisi yoğun bir heyecanla dolup taşar, 1970’lerde İngiltere’nin kuzeyindeki Manchester’ın taşralarının birinde yaşamakta olan ebeveynin kapalı dünyasına televizyon aracılığıyla sızan İngiltere’nin başka kıyısından bu görüntüler ve Arthur’un Brian’a olan hayranlığından dolayı biriktirdiği albümlerde yer alan fotoğraflardan, odasındaki tüm duvarları kaplayan posterlere, gazetelere ve dergilere çıkan fotoğraflara kadar Brian’ın yıldız imgesine dair her şey bu katı evin içine sızarak katmanlı tansiyonu gittikçe yukarı tırmandırır. Aynı zamanda glam-rock çağından görüntüler haber veya fotoğraf formatına geçtiğinde canlı ve parlak renklerini kaybetmekte, soluk ve donuk bir ton kazanmaktadırlar çünkü zamansal olarak geleceğe taşınmaktadırlar. Özellikle gençlik kültürünün beyaz işçi haklarıyla iç içe olduğu bu dönemde, taşradaki yaşam ekonomik bunalım sebebiyle oldukça kısıtlanmıştır. Taşradaki bu evde dönemine göre lüks kaçabilecek renkli televizyonun varlığı bu televizyonun ve renkliliğinin özellikle bu evde bulunmasının *mise en scène* yaratma amacı taşıdığına işaret etmektedir (Bullock, 2002).

Glam-rock çağı sonrasında Thatcher’ın başbakanlık yaptığı 1979-1990 yılları arasında muhafazakâr devrimin Birleşik Krallık’a tüketici kültürünü taşıyan bu dönemin renklerini kaybetmiş dünyası da 1984 New York’unun soluk, distopik renklerinde ifadesini bulmuştur. Glam-rock çağı öncesi dönem de benzer soğuk ve donuk renkler taşımaktadır. 1972 yılının Arthur’unun ekran karşısında “Bu benim!” deyişinin ardından 1984’ün anılarını yeniden canlandırmaya çalışan Arthur’unun geçmişini fantazi ve idealleriyle kurgulayarak anlattığı söylenebilir. Nitekim bu cümledeki “ben” yıldızlığa öykünmeyi değil de yıldızla basın toplantısı sırasında birebir konuşabilen, onunla doğrudan temas kurabilen gazetecilere öykünmeyi ifade etmektedir. Arthur gazeteci olursa hem hayran kimliğini muhafaza edebilecek hem de hâlihazırda işini yapmakta olduğu için hayranlığı çevre tarafından ayıplanacak, utanılacak, hatta ağabeyinin plak dükkanında söylediği gibi “mide bulandırıcı” bir şeye dönüştürülemeyecektir. Arthur 1972’deki hayalini gerçekleştirerek 1984’te bir gazeteci olarak yıldızlara erişimi son derece kolaylaşmıştır. Ayrıca Arthur derinlemesine araştırma yaptığı ve bir zamanlar hayranı olduğu Brian Slade’le hiç karşılaşmasa da onun gelecekteki personasıyla, Tommy Stone’la gazeteci kimliği sayesinde tanışabilmiştir. Tommy Stone basın toplantısında Arthur’un sorusuna bir cevabının bulunmayışı Brian’ın geçmişine dair diğer kişilerin anlatılarını, anılarını öncelikli hale getirmiş, hayranlığı dolayısıyla Brian’ın geçmişine dair bildikleri Arthur’u da Brian’la doğrudan ilişkisi bulunan görüşmecileriyle eşdeğer bir konumsallığa erişirebilmiş, birlikte Maxwell Demon’ın tarihinin anlatıcıları olmuşlardır. Öte yandan Arthur Tommy Stone’un hayranlarından birine basın kartını hediye etmesi de zümrüt

broşun elden ele geçmesi gibi hayranlığın da kuşaklararasıda farklılıklar gösterse de sürdürülebildiği, bu basın kartının yeni hayranı kendi yıldızına yakınlaştıran, utanç duygusunu dönüştürebilen bir tür sembolik güç taşıdığı söylenebilir.

“Zaman, Mekânlar, İnsanlar Hepsi Hızlanıyor”: Mekânlar

Analizin üçüncü bölümünde, Oscar Wilde’ın doğum yeri olan Dublin’den, 1970’lerin glam-rock çağının parlak zamanlarını yaşadığı Londra’ya, oradan Manchester’daki taşra yaşamına, ardından da George Orwell’in 1984 isimli eserinde olduğu gibi distopik bir geleceği yansıtan New York’a doğru yolculuğa çıkılacak, bu mekânların iç içe geçebilmesi ve öngörülemeyen farklı bir aradalıkların meydana gelişiyle farklı söylemler ve anlamlandırma süreçlerinin mümkün olabileceği üzerinde durulacaktır.

Bu bağlamda ilk olarak film anlatısında genişçe yer verilen Oscar Wilde’ın öznesi olduğu hukuki duruşmaların filmin anlatısında bir sirkte yeniden yaratılışını analiz edebilmek için Oscar Wilde’ın yaşamına ve söz konusu duruşmanın ayrıntılarına göz atmak yerinde olacaktır. 1895’te o dönemde Wilde’ın dört yıllık sevgilisi olan Lord Alfred “Bosie” Douglas’ın babası Queensberry Markisi, Albemarle Kulübü’ne açık olarak bıraktığı bir kartla Wilde’ın “oğlan sevicisi” olduğu “suçlaması”nda bulunmuştur, Wilde markisin kendisine iftira attığını iddia ederek onu mahkemeye vermiştir. Buna karşılık olarak markisin avukatlığını üstlenen Edward Larson da Wilde’ın eserlerinde, özellikle de *Dorian Gray*’in *Portresi*’nde ve Bosie’ye yazdığı mektuplarda gençliği provake edici ifadelerin yer aldığını savunmuş, bu görüşünü de “ahlâksızlığın kanıtı” olarak genç uşaklardan oluşan tanıkların ifadeleriyle desteklemiş, tüm bunların sonucunda Wilde mahkeme tarafından suçlu bulunarak iki yıl kürek cezasına mahkûm edilmiştir (Marcovitch, 2017). Queensberry Markisinin bu tutumunda diğer oğlu Vikont Francis Drumlanrig’in ölümünün etkili olduğu düşünülmektedir, Drumlanrig’in ölümüne dair çeşitli söylentiler dolaşmaktadır, bir yandan bir av kazasında öldüğü söylenirken diğer yandan da 1894-95 yılları arasında Liberal Parti’den başbakan olan Lord Rosebery ile ilişkisinin ortaya çıkmasından ve onun kariyerini etkilemekten duyduğu kaygıdan dolayı sevgilisini korumak amacıyla intihar ettiği söylenmektedir, markis de buna karşılık Liberal Parti’nin önde gelen isimlerini gay olduklarını ifşa etmekle tehdit etmiş ve Oscar Wilde’ın hapse atılmasını talep etmiştir, ayrıca Oscar Wilde’ın kürek cezasına çarptırılmasında 1885’te Labouchere isimli kanun değişikliğinin rıza olmaksızın “gayritabii davranışlar”da bulunurken yakalanan kişiye iki seneden fazla olmayacak şekilde ağır ceza hapsine fırsat vermesi de etkili olmuştur (Dickinson, 2005). Wilde bu karara kadar üç duruşmadan

geçmiştir, ikinci duruşmada oy birliğinin sağlanamayışının ardından arkadaşlarının ona durumu fırsat bilerek kaçmasını söylemelerine karşılık Wilde ülkeyi terk etmeyerek üçüncü duruşmanın sonucunda kendisine verilebilecek en ağır cezayı kabul etmiştir. Bahsedilen duruşmalar sırasında Wilde'in tutumu modern gay haklarının gündeme taşınmasını etkileyen kurucu olaylardan birini oluşturmaktadır, ilk olarak Wilde böylesi bir toplumsal düzenleme içinde yüksek otoriteli birini, Queensberry Markisini kendisine iftira atmakla suçlamış, ardından arkadaşlarının tavsiyesine uymayarak ülkede kalmayı tercih etmiş ve böylece kendisine yöneltilen suçlamayı "suçlu" hükmünü sorgulamaya açacak bir konuma taşıyarak bu hükmün ardındaki ideolojik varsayımlar hakkında bir tartışma alanının oluşmasına katkı sağlamıştır, bu sebeple de Wilde popüler kültürün güçlü gay figürlerden biri olmuştur, nitekim Todd Haynes'in *Velvet Goldmine*'inde da Wilde başka bir kültürel tarihin öncüsü olarak konumlandırılmakta ve bu tahayyülle onu mahkûm eden resmî tarihin baskılayıcı konumlandırılmalarından da kurtarılabilmektedir (Marcovitch, 2017).

Tarihin, gerçekliğin, hafızanın film anlatısı içinde bir araya gelmesiyle toplumsal olarak oluşturulmuş olan kolektif hafızanın inşaları sorgulanabilir bir konuma taşınabilmiştir. Gazeteci Arthur Stuart'ın hafızası üzerinden aktarılan film anlatısı kişilerin olayları doğrudan hatırlamadığını öne sürerek öznel bir tarih anlatısını savunmaktadır, daha çok kişilerin okuyarak, dinleyerek ve/ya bir ortaklıkta buluşan insanların bir araya gelerek sürdürdükleri anma ve şenlik olaylarında geçmiş depolanmakta ve toplumsal kurumlar tarafından yorumlanmaktadır. Dolayısıyla Wilde'in mahkûmiyetiyle ilgili hikâyenin artık nasıl anlatılacağı değil, çoktan halka mal olmuş Oscar Wilde'ın yaşam hikâyesinin başkaları tarafından nasıl 'yeniden' anlatılacağı üzerine düşünmek önem kazanmıştır (Marcovitch, 2017). Oscar Wilde'in 1895'te gerçekleşen ve en az Orwellvari 1984'ün New York'u kadar distopik olan duruşmaları (Dickinson, 2005) *Velvet Goldmine*'de bir sirk in mekânına taşınmış ve izleyici koltuklarında oturmakta olan gazetecilerin sorularına karşı kendisini savunmak durumunda olan Brian da Oscar Wilde'in yerine geçerek bu sirk in gösteri sahnesinde, gazeteciler de yargıçlar olarak konumlandırılmış, duruşma salonu, sirk, basın toplantısı salonu birbirine bağlanmıştır. Bu sahnede Oscar Wilde'in eserlerinden alıntılar yer aldığı pankartlar Brian'ın hakimler karşısında kendisini savunması için parlak kostümlü bir sirk göstericisi tarafından tıpkı bir sirk gösterisinde olduğu gibi ona gösterilir. Duruşmaların ironikleştirilerek sirkte yeniden üretilmesi sırasında Brian ve Curt'ün öpüşmesinin gazeteciler tarafından fotoğraflanması ise Main Man Record partisinde Mick Rock'ın, David Bowie ve Lou Reed'i öpüşürken fotoğraflamasının bir yeniden üretimidir. Bu fotoğraf da gazeteler aracılığıyla Brian

Slade'in hayranı olan Arthur Stuart'a ulaşmıştır. Böylece Oscar Wilde'in duruşmaları David Bowie ve Lou Reed'in öpüştüğü partiyle de bağdaştırılmıştır.

Aynı şekilde Brian ve Curt ilk kez beraber çalışmaya başladıklarında Brian'a gitarıyla eşlik etmekte olan Curt'ün gitarı ile Brian'ın bir oral seks sahnesini performe ettiği karşılığını yine David Bowie ve Mick Ronson'nın 1973'te sergiledikleri performanstan çekilmiş bir fotoğrafın yeniden üretilmesinde bulmaktadır. Yine bu fotoğraf da gazetede kendisine yer bulmuş ve hayran Arthur Stuart'a ulaşmıştır. 'Cross-cut' tekniği kullanılarak David Bowie ve Mick Ronson ile Brian Slade ve Curt Wild birbirine bağlanmış, böylece gerçek yaşam düzleminden bir kare ile bu anın yeniden üretildiği filmde kare ilişkilendirilmiştir. Bu çok katmanlı ilişkiler ağına bir de Brian'ın yeşil ışık altında Marc Bolan'ın *Baby's on Fire* isimli parçasını seslendirmesi ile pop kültürü ve cinsel uyanışı ilişkilendiren imgeler de dahil edilmiş, ardından da Arthur'un gazetede onların sahnedeki sözü geçen fotoğraflarına bakarak mastürbasyon yapmaya başlaması ile Arthur da bu ağa katılmıştır. Arzunun akışlarının mekânın sınırlarından taşmasıyla tüm bu kişiler tutkulu bir örüntü içinde birbirlerine ilmeklenmişlerdir.

Sonuç

Velvet Goldmine gerçek yaşam düzleminden figürlerle kurduğu bağlantı aracılığıyla Yeni *Queer* Sinemasının belgesel odaklı anlatım dilini hem sürdürmekte hem de bu anlatım diline gerçek olanın sorgulanmasına fırsat verebilecek politik bir tartışma alanı katmaktadır. Filmin anlatısında yer alan ve yukarıda da farklı başlıklar altında incelenmiş olan metinlerarası bağlantılarsa queer ve glam-rock altkültürlerinin kodlarına dair bir okuryazarlık geliştirilmesiyle deşifre edilebilmektedir. Dolayısıyla Haynes'in ilk dönem eşcinsel sinemasında olduğu gibi bu kodları yalnızca bahsedilen altkültürlerin üyeleri için okunaklı kıldığı söylenebilir. Öte yandan Haynes marjinal ve muhalif çizgisinden kayarak popülerleşen, tüketim kültürüne asimile edilerek metalaştırılan altkültürlere de vurgu yapmakta, sürekli yeni piyasa ve kazanç arayışındaki daimi büyüme odaklı küreselleşmenin ve tüketim kültürünün altkültür toplulukları için çağdaş dünyada yarattıkları tehlikelere de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Haynes'in geçmişin bir politisini geliştirirken ve yeni tarih okumalarına kapı açarken eleştirel bir konum seçerek kimliksizleşmenin iki ucunu da sorgulamaya açtığını belirtmek önemlidir. Tarihin marjinalleştirilmiş ve imkânsızlaştırılmış topluluklara mal edilmesini mümkün kılarken tarihin içinde barındırdığı açmazları da gözardı etmemektedir. Nitekim film anlatısında uygulanan brikolaj, biçim öykünmesi, ironi gibi çeşitli anlatım teknikleri baskın kültürlerin

normalleştirme süreçlerini kesintiye uğratarırken, aynı zamanda sınırların tamamen belirsizleştirilmesi farklılıkların yok oluşuna ve tektipleşmesine, dolayısıyla da asimilasyona, yani tüketim kültürü içinde metalaştırılmaya ortam hazırlamaktadır, Haynes bunun örneğini Brian Slade karakterinin sahne personaları arasındaki geçişlilikle vermiştir.

Bu bağlamda eşcinsel kimliğinin görünürlüğünün özellikle 19. yüzyılda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ivme kazanmasıyla doğru orantılı olarak ortaya çıktığını belirtmek gerekmektedir (Hennessy, 1994-1995; Bishop, 2000; Chasin, 2000; Skover & Testy, 2002). 19. yüzyılın ortalarına kadar ev içinde üretilenlerin yine bu evde yaşayan sakinlerin tüketimini karşılamasıyla sürdürülen üretim-tüketim dengeleri daha endüstriyel tarzların ortaya çıkmasıyla değişime uğramıştır, çünkü iş ev dışına taşınmıştır ve eve para getirilmesi tüketilebilecek ürünlerin ve hizmetlerin de ev dışında kendilerine yer bulmasıyla birleşmiş, bu durum büyük ölçüde evde cinsiyet bazlı bir iş bölümüne sebep olmuştur, ev dışında çalışmayı sürdüren alt sınıf kadınların var olduğu bilinmesine rağmen baskın kültür içinde kadın kimliği atanan her birey zorunlu ev işçiliğine mahkûm edilmiştir, ancak bu durumun bir başka çıktısı da emeğin serbest dolaşımının sağlanmasıyla kırsaldaki evlerinden ayrılarak kente göç eden ve bireyselleşen bir topluluğun ortaya çıkması ve kendi başlarına ekonomik bağımsızlıklarını ellerinde bulunduran bireylerin ailelerin geleneklerine uyma zorunluluğundan kurtulmalarıyla gay kimliğinin (pratiğini değil, çünkü pratikler zaten bir kimliği olsa da olmasa da gerçekleştirilebilir) toplumsal olarak yaşanabilir kılınmasıdır (Chasin, 2000). Dolayısıyla gay kimliğinin (lezbiyen kimliği zorunlu ev işçiliğinden ve kadınların ekonomik bağımsızlığının imkânsızlaştırılmasından dolayı farklı bir yol izlemiştir) toplumsal olarak uygulanabilmesi bir nevi kapitalizm ve tüketim kültürüyle birlikte mümkün olmuştur (Chasin, 2000; Skover & Testy, 2002).

Gelişmelerin ne beyaz ne siyah olan bu ikili, gri kodlarını okuyabilmek ve gelişmeler içinde barınan muhalif ve çapraz ağlara erişimi sağlayan bu çatlakları bulmak için onları eleştirel bir bakış açısıyla okumayı öğrenebilmek son derece önemlidir (Hennessy, 1994-1995). Çünkü küreselleşme ile birlikte fırsatların bolluğundan söz etmek mümkünken, aynı zamanda sınırların belirsizleşmesiyle anlamların tüketimi ve kaybı sorunu da ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak gün geçtikçe daha da gelişen ileri iletişim teknolojilerine erişimi bulunmayan veya kısıtlı erişimi olan kesimin de gittikçe fakirleşmesinden, teknoloji ile eve kapanan ve daha da bireyselleşen toplumla birlikte ortaya çıkan sanal cemaatlerin geleneksel cemaatlerin yerini alıp alamayacağına dair belirsizliklerin var olmasından ve özellikle internetle birlikte herkesin içerik üretimi için

erişimine açılmış görünümü veren teknolojilere erişimde karşılaşılan eşitsizliklerin sürdürülmesinden (Gill, 2012) kaynaklı olarak dünya büyük ölçüde çelişkiler ve paradokslarla örülmüştür. Dolayısıyla tarihin dokusunda bulunan tüm bu çelişkiler ve paradokslar, resmî ve meşrû tarihi yeniden okuma gayretine girişen *Velvet Goldmine*'in anlatısının dokusunda da bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere bu tarz çelişkileri bünyesinde barındıran ileri teknoloji ağ toplumu baskın hiyerarşik dengeleri sürdürürken, bir yandan da özünde bulunan kontrol edilemezlik sebebiyle kimi muhalif çapraz ağların geliştirilmesinin de önüne geçememektedir. Bu durumda da küreselleşme geleneksel muhafazakâr aile yaşamlarının içine sızarak onların asimilasyon karşıtı bir konum edinmelerinde ve kimliğin bir şey olmaktansa 'bir süreç' olmaya evrilmesinde de etkili olabilmektedir (Bishop, 2000; Gill, 2012). Bu noktada Arthur Stuart 1970'lerde henüz kırsal ve kapalı bir şehir olan Manchester'da ailesiyle birlikte yaşarken televizyon, gazete, plaklar aracılığıyla gördüğü Brian Slade'in ona yeni ve farklı mevcudiyet tahayyülleri sunmasıyla kendisini ailesinin baskılayıcılığından kurtarmasının önünü açtığını söylemek gerekmektedir. Kimliklerin inşalardan ibaret olduğu düşünülürken ve doğallaştırılan yapıları deşifre edildiğinde filmler, diziler, reklamlar vs. gibi medya aracılığıyla üretilen yeni varoluş tahayyüllerinin etik olup olmadığı tartışmaya açılabilir; ancak hem özdeşleşme kuran kişiler için hem de bu kişilerin çevresindeki diğer kişiler için imgelerin üretilmekte olduğunu vurgulamak önem arz etmektedir. Zira eğer kişi bu tahayyülü benimseyerek o tahayyülün sunduğu yeni açılımları kendi üzerine çektiğine inanıyorsa, bununla birlikte söz konusu filmlerin, dizilerin, reklamların vs. diğer kişilere de ulaşması ve böylece yeni tahayyüllere dair toleransı arttırıcı bir anlayış geliştirilmesinde etkili olabiliyorsa küreselleşmenin kimliksizleştirmelerinin, yeniden kimliklendirmelerinin etik olmadığını söylemek için bir sebep de yoktur, kimlik kategorileri bu inanç üzerinde temellenmektedir (Bishop, 2000). Nitekim bu kimliksizleştirmelerin etik olmadığını söylemek, aynı şekilde üretilen ve baskın kültürün kurumları tarafından doğallaştırılan ana akım ikili kimliklerin de etik olmadığını söylemek olacaktır.

Çalışmanın analiz kısmının ilk bölümünde ele alınan metinlerarası ilişkiler karakterlerin tercüme edilemezliklerini herhangi bir birey olarak sabitlenmeyi reddetmeleri ile göstermiştir, bu red filmin zamansallıkları ve mekânsallıkları için de geçerlidir. Film doğrusal zamansallığın ve tarihsel doğruların geleneksel kavranışlarını altüst ederek hatırlanan, unutulmuş, bastırılmış çok çeşitli tarihlerin yan yana bulunabilmesine olanak sağlamıştır. Her biri farklı zamansal bölgelerde bulunan sahnelerin bir araya getirilmesiyle

kesintisiz bir şimdi anlayışı ortaya çıkarılmış, gerçeklik mefhumu yeniden oluşturularak şimdiki zaman queer'leştirilebilmiştir. Bunu yaparken de böylesine dağılmış ve ağlar oluşturmuş tekilliklerin sebebiyet verebileceği tehlikelere de dikkat çekilmiştir. Kimliğin oluşturulmuş yapısı kişiye sonsuz kere yer değiştirebilme fırsat sunmaktadır ama bu durum aynı zamanda sınırların belirsizleşmesiyle kimliklerin özgün özne konumlarının içeriğinin boşaltılmasına da sebep olabilmektedir. Ana akım baskın söylem içinde kaybolarak teptipleşme de özgün özne konumlarının sağladığı söz söyleme hakkını gasp edebilmektedir. Bunun yanı sıra doğrusal zamansallığın reddi gerçekliğin, tarihin, kimliğin, cinselliğin, kurgunun, bedeninin, yıldızlığın, hayranlığın tırnak içerisine alınarak sorgulanmasına ortam hazırlamaktadır.

İkinci bölümde ise zenginlik, başarı ve yetenek aktarıcısı olan zümrüt broş ve hayranlar arasında kuşaklararası bağlar kuran basın kartı Haynes'in AIDS'le özdeşleştirilen 'yayılma', 'bulaşma' kavramlarını pozitif bir ışık altında yeniden sembolik anlamlarla donatması olarak okunabilir. Aynı şekilde yeşil rengi farklı zamanlardaki eşcinsel kimliklerinden dolayı resmî ve meşrû tarih içinde 'öteki' olarak konumlandırılan kişilerin dışlanmışlığının geçmişine dair farklı bir anlatı geliştirilmesinde kullanılmış, böylece ana akım olandan farklı olarak altkültürel kodlarla başka bir ortaklık kurulmuştur. Böylece resmî tarih içinde patolojikleştirilen AIDS krizine karşı farklı anlatılar ve tahayyüller mümkün kılınmıştır.

Üçüncü bölümde Haynes'in herhangi bir bakış açısının istikrarsızlığına yaptığı vurgunun altı çizilmiş ve belgesel, amatör filmler ve müzik videoları, gazeteler, dergiler, haberler, albümler, plaklar gibi çeşitli medya araçlarının kullanımı aracılığıyla farklı mekânları yan yana konumlandırarak nasıl öngörülemeyen yeni mekânsallıkların tahayyülünü mümkün kıldığı tartışılmıştır. Farklı bir tarih okumasını olanaklı kılan bu yaklaşım sayesinde olumsuzlanan, imkânsızlaştırılan farklılıklar için kendilerini gerçekleştirebilecekleri alanlar sağlanmıştır. *Velvet Goldmine* Brian Slade'in 'gerçekten' ne olduğunun peşinde olan bir film gibi görünmesine rağmen gerçekliğe pek de aldrış etmemektedir, zira film bir rüya, bir anı, bir masal gibi aktarılmaktadır. Filmin bu şekilde yapılandırılması farklılıkların metalaştırılmasının önüne geçerek onları çokluklar olarak yan yana bulunabilecekleri bir zeminde olağanlaştırmaktadır, ayrıca kendisinin nihai gerçeklik olarak okunmasını da benimsediği bu anlatım tarzıyla imkânsız kılmaktadır. Bu tür olağanlaştırmaların önünün açılabilmesi için kendisini hakikat olarak ilan eden tarih anlatılarını altüst edebilecek daha fazla tahayyüle ihtiyaç vardır. Çünkü bu tahayyüller sabit kategoriler aracılığıyla düzenenlenen ve çeşitliliklere dair potansiyelleri erişime

kapatan toplumsal yapıda herkes için daha eşitlikçi konumlar açılabilmesine olanak tanıyabilecektir.

Velvet Goldmine bedenler, zamanlar ve mekânlar üzerindeki sabit kategorileri ve tektipleştirilen kimlikleri altüst ederek gerçek hayatın içinden kişilerle kurgusal metinlerdeki kişiler arasında geçişlilikler sağlamış, böylece de kategorilerin ve kimliklerin tektipleşmesini imkânsız kılmıştır. Bu doğrultuda da bedenlere, zamanlara ve mekânlara dair hakikat olarak kabul edilen resmî tarihin anlatılarının doğrusallığını bozarak birçok çapraz ağ kurabilen bedenlerin, zamanların ve mekânların anlatılarına yer vermiş, tarihi yeniden okuyarak çeşitlilikler ve çoğulluklar için bir arada bulunabilecekleri alanlar sağlayabilmiştir. Bunu yaparken de 'gerçeklik', 'kurgu', 'anı', 'hafıza', 'hayranlık', 'yıldızlık', 'zaman', 'mekân', 'kimlik', 'cinsellik', 'cinsiyet' gibi kavramları kayganlaştırmış ve onlara çokanlamlılık kazandırarak farklı tarihsel yaklaşımların mümkün olduğunu göstermiştir. Ancak sonsuz kayganlığın ve belirsizliğin olumsuz olabilecek sonuçlarına değinmeyi de es geçmemiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Bennett, C. (2010). Flaming the fans: Shame and the aesthetics of queer fandom in Todd Haynes's *Velvet Goldmine*. *Cinema Journal*, 49(2), 17-39. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0189>
- Bishop, J. D. (2000). Is self-identifying image advertising ethical? *Business Ethics Quarterly*, 10(2), 371-398. <https://doi.org/10.2307/3857882>
- Butler, J. (2014a). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Butler, J. (2014b). *Bela bedenler* (C. Çakırlar & Z. Talay, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bullock, M. (2002). Treasures of the earth and screen: Todd Haynes's film *Velvet Goldmine*. *Discourse*, 24(3), 3-26. <https://www.jstor.org/stable/41389653>
- Chasin, A. (2000). Interpenetrations: A cultural study of the relationship between they gay/lesbian niche market and the gay/lesbian political movement. *Cultural Critique*, 44, 145-168. <https://www.jstor.org/stable/1354605>
- Charlesworth, H. L. (2018). Performance, performativity, profit: The authenticity of queer sexualities in glam-rock in *Velvet Goldmine* and *Hedwig and the Angry Inch*. <https://doi.org/10.17613/M6SQ8QH4W>

- Çakırlar, C. (2011). Cinephilic Bodies: Todd Haynes's cinema of queer pastiche. *Kült: İstanbul Bilgi University Cultural Studies Journal*, 1(1), 162-200. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1308859/>
- Darby, H. (2013). I'm glad I'm not me: Subjective dissolution, schizoanalysis and post-structuralist ethics in the films of Todd Haynes. *Film-Philosophy*, 17(1), 330-347. <https://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2013.0019>
- D'cruz, G. (2015). He's not there: Velvet Goldmine and the spectres of David Bowie. In T. Cinque et al. (Eds.), *Enchanting David Bowie: Space/time/body/memory* (pp. 259-274). Bloomsbury Academic.
- Dezeuze, A. (2008). Assemblage, bricolage, and the practice of everyday life. *Art Journal*, 67(1), 31-37. <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791292>
- Dickinson, P. (2005). Oscar Wilde: Reading the life after the life. *Biography*, 28(3), 414-432. <https://dx.doi.org/10.1353/bio.2005.0060>
- Dyer, R. (2007). *Pastiche*. Routledge.
- Flannery, D. (2017). Absence, resistance and visitable pasts: David Bowie, Todd Haynes, Henry James. *Continuum*, 31(4), 542-551. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1334384>
- Foucault, M. (2015). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gill, R. (2012). Youth in techno global world: Predicaments and choices. *Sociological Bulletin*, 61(1), 129-143. <https://doi.org/10.1177/0038022920120106>
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.
- Halberstam, J. (2013). *Çuvallamanın queer sanatı* (I. Tabur, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford University Press.
- Hart, K. P. R. (2003). Auteur/bricoleur/provocateur: Gregg Araki and postpunk style in the doom generation. *Journal of Film and Video*, 55(1), 30-38. <https://www.jstor.org/stable/20688402>
- Haynes, T. (Yönetmen). (1998). *Velvet Goldmine* [Film]. Killer Films, Channel Four Films.
- Haynes, T. (Yönetmen). (2007). *I'm Not There* [Film]. Killer Films.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın anlamı* (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.
- Hennessy, R. (1994-1995). Queer visibility in commodity culture. *Cultural Critique*, 29, 31-76. <https://www.jstor.org/stable/1354421>
- Jagose, A. (2015). *Queer teori: Bir giriş* (A. Toprak, Çev.). NotaBene Yayınları.
- Johnson, C. (2012). Bricoleur and bricolage: From metaphor to universal concept. *Paragraph*, 35(3), 355-372. <https://www.jstor.org/stable/43263846>
- Kristeva, J. (1985). *Revolution in poetic language* (M. Waller, Trans.). Columbia University Press.
- Leyla, J. (2012). "Something that is dangerous and arousing and transgressive": An interview with Todd Haynes. In J. Leyla (Ed.), *Todd Haynes: Interviews* (pp. 201-226). Wayne State University Press.
- Marcovitch, H. (2017). The judas kiss, gross, indecency, Velvet Goldmine: The postmodern masks of Oscar Wilde. In A. M. Magid (Ed.), *Quintessential Wilde: His worldly place, his penetrating philosophy and his influential aestheticism* (pp. 134-154). Cambridge Scholars Publishing.
- Mayer, S. (2015). Uncommon Sensuality: New queer feminist film/theory. In L. Mulvey, & A. B. Rogers (Eds.),

Diversity, difference and multiplicity in contemporary film studies (pp. 86-96). Amsterdam University Press.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York University Press.

Rich, B. R. (2013). *New queer cinema: The director's cut*. Duke University Press.

Skover, D. M., & Testy K. Y. (2002). LesBiGay identity as commodity. *California Law Review*, 90(1), 223-255. <https://doi.org/10.2307/3481310>