

## *Sinemada Queer Göçmen Temsilleri*

**Nejat Ulusay**

### **Özet**

Uluslararası göç ve **queer** kimlikler arasındaki ilişki, göçmenlikle ilgili çalışmalarda üzerinde en az durulan konulardan biri sayılmaktadır. Oysa bu, ulusal kimlik, vatandaşlık ve aidiyet gibi soruları gündeme getiren karmaşık bir konudur. Öte yandan, Batı merkezli **queer** çalışmalarının, küresel, homojen ve farklılığa alan tanımayan bir **queer** konumdan söz ettiğini ve evrensel bir gey kimliği tahayyülünü öne çıkardığını da hatırlamak gerekir. Bu çalışma, yukarıda kısaca belirtilen tartışmalar ışığında, kahramanlarının **queer** göçmen figürler olduğu sinema örneklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Söz konusu örnekler iki kategori içinde ele alınabilir. İlki, belli kültürel stereotipleri yeniden üreten ve güldürü türünün uyulaşmalarını taşıyan filmleri içermektedir. İkinci kategorideki filmler ise, herhangi bir ülkede göçmen ve **queer** olmanın karmaşıklığına odaklanmakta ve göçmen özneyi ulusal kimlik, kültürel farklılık, ait olma ve diaspora gibi kavramlar çerçevesinde sorunsallaştırmaktadırlar.

**Anahtar kavramlar:** uluslararası göç, sinema, **queer** diaspora, kültürel stereotipler, karmaşık metinler.

### *Representations of the Immigrant Queer in Films*

#### **Abstract**

It can be argued that the relation between international migration and queerness has been one of the least researched issues in migration studies. It is also interesting to remember that queer studies talk about a global, homogeneous, and a less diverse queer position and imagines a universal gay identity. This imagery, however, has been inadequate to explain the diversity of "queer diaspora" in terms of national identity, class origin and belonging. In the light of the above argument, this paper aims to focus on particular films featuring homosexual/gay/queer characters as immigrants which are constructed as leading figures of narratives. These films can be explored in two categories. The first category consists of comedies which reproduce cultural stereotypes and depict host country as a civilized and welcoming land. The films in the second category, on the other hand, explore the complexities of being an 'immigrant and queer' and they problematize the gay-immigrant subject within the contexts of national identity, cultural difference, belonging, and diaspora.

**Keywords:** international migration, cinema, queer diaspora, cultural stereotypes, complex narratives.

## *Sinemada Queer Gmen Temsilleri*

Kadınların gc deneyiminin ihmal edilmiş bir konu olmasına benzer biçimde, uluslararası gc ve eşcinsellik arasındaki ilişkinin, gcmenlikle ilgili çalışmalarda en az araştırılan konulardan biri olduğu sylenebilir<sup>1</sup>. Bu, gc ve eşcinsellik arasındaki yakın ilişkinin gzden kaçırıldığı anlamına gelmektedir. Sz konusu ilişki aslında i gcle başlamakta, eşcinseller açısından taşradaki gzetimden kurtulmanın bir yolu olarak büyük kentlere gc olgusu, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıktığını syleyebileceğimiz modern eşcinsel kimliğin her Şeyden nce kentli bir kimlik olduğunu gstermektedir (Binnie, 2004: 91). Uluslararası gc ise farklı cinsel kimlikler açısından ulusal kimlik, vatandaşlık ve aidiyet gibi soruları gündeme getirmekte, bu çerçevede gcmenin kendi ülkesi ile ev sahibi ülke arasındaki farklılık, kimliğin idaresi ve oluşumunda merkezi bir nem kazanabilmektedir (94)<sup>2</sup>.

- 1 Kadınların gc deneyimine ilişkin çalışmalar için bakınız: Oliva Espin (1999), *Women Crossing Boundaries: The Psychology of Immigration and the Transformations of Sexuality*. Londra: Routledge, 1999; Pamela Sharpe (2001), *Women, Gender and Labour Migration: Historical and Global Perspectives*, Londra: Routledge, 2001.
- 2 Jon Binnie'nin *The Globalization of Sexuality* (Londra: Sage, 2004) adlı kitabının, eşcinsellik ve gcmenlik arasındaki ilişkiyi ele alan az sayıdaki çalışmadan biri olduğunu belirtmek gerekir.

*Queer*<sup>3</sup> bireylerin daha fazla hak ve özgürlüğe sahip olmak ve yasal kazanımlardan yararlanmak için belli bir ülkeye göç etmeleri basit ve sorunsuz bir konu değildir. Bu, her şeyden önce ülkelerin kendi yasal düzenlemeleriyle ilgili bir çerçevede değerlendirilebilir. Örneğin, ABD'nin göçmenlikle ilgili kontrol politikalarının, potansiyel göçmenler arasında, tarihsel olarak cinsiyete, toplumsal cinsiyete, ırk, sınıf ve diğer faktörlere dayalı bir ayrımcılık üzerine kurulduğu belirtilmektedir (Luibhéid, 2005: xii). Eşcinseller onyıllar boyunca ABD'ye yasal göçmen olarak girmekten men edilmişlerdir. Bazı araştırmacılar eşcinsel göçmenlerin göçmenlikle ilgili yasalar çerçevesinde ayrımcılığa uğramalarını 1917'e kadar geri götürmektedir (xii). ABD'nin 1917 tarihli Göçmenlik Yasası, "bünyesel olarak psikopat", 1952'deki Göçmenlik ve Uyruluk Yasası da "psikopatik, epileptik ya da zihinsel engel"li kişileri sınır dışı etmeyi öngörmüş, 1952'de ise, ülkedeki yaygın paranoyadan göçmenlik yasası da etkilenmiştir. Bu dönemde eşcinsellik, yalnızca popüler kültür tarafından değil, Komünist Parti'nin eşcinselliği reddetmesine rağmen, hükümet tarafından da komünizmle ilişkilendirilmiştir (Espin, 2000: 388–389). 1990'da cinsel

3 1980'lerde ABD'de, erkek ve kadın eşcinseller, biseksüeller, trans kimliklerle onların yakınları ve aileleri AIDS krizine karşı savaşmak üzere bir araya geldiklerinde, bu koalisyonun içinden birçok aktivist, "farklı bir topluluğu" tanımlamak üzere, geniş bir cinsel kimlik ve davranış çeşitliliği içeren *queer* kavramını kullanmaya başladı. Bu koalisyonda biseksüeller, *cross-dresser*lar, trans kimlikler ve farklı ırklardan karşıcinsel ya da eşcinsel çiftler yer aldılar (Benshoff ve Griffin, 2004: 5). *Queer*, "karşıcinsel olmayan cinsel kimliklerin çeşitli biçimlerini bir araya getiren şemsiye bir kavram" olarak kullanılmaktadır (Aaron, 2003: 5).

oryantasyona bağlı sınır dışı edilme durumu göçmenlik yasaşından nihayet çıkarılmıştır (Luibheid, 2005: xiii). Ancak aynı yıllarda, HIV/AIDS nedeniyle dışlanma durumu, bütün göçmenler için belirleyici bir konu haline gelmiştir. 1987’de, ABD Göçmenlik Kanunu, sürekli oturma başvurusu yapan herkesin HIV testine tabi tutulmasını zorunlu kılmıştır (xiii-xiv). Eşcinsellerin sınır dışı edilmeleri, “düzgün” bir cinsellik ve toplumsal cinsiyet düzenini garantiye alarak üremeyi beyaz ırkın ayrıcalığına yönelik bir biçimde korumayı amaçlayan ve yoksulların sömürülmesini sağlayan geniş ölçekli federal göçmenlik kontrolü rejiminin bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Luibheid, 2005: xiv). Yasal düzenlemelerdeki değişime rağmen, ayrımcılık, yabancı düşmanlığı, kültürel farklılık ve daha başka nedenlerle uluslararası g ve eşcinsellik arasındaki sorunlu ilişki sürmektedir.

Eşcinsellik, modernite ve göçmenlik arasındaki ilişkilerin konumuz açısından bir başka önemli veçhesi daha bulunmaktadır. Bu da, modernitenin ve onun bir ürünü/aracı olarak ulus-devletin eşcinselle-re yönelik başlangıçtaki yaklaşımıyla bugün gelinen noktadaki tavrı arasındaki uçurumdur. Modernite açısından, eşcinseller ve beyaz olmayanlar uygarlaşmamış ötekiler ve ulus devletin moral düzenine birer tehdit olarak değerlendirilmiştir (Binnie, 2004: 75). Greenberg ve Bystry, rekabetçi kapitalizmin gelişimi ve toplumsal örgütlenmeye ilişkin bürokratik ilkelerin yayılmasının eşcinselliğe karşı ayırt edici bir modern karşılığın biçimlenmesinde önemli olduğunu belirtirler (1996: 85). Yazarlar, bürokratik toplumların farklı bir toplumsal kontrol mekanizması geliştirdiğini ve “toplumsal ilişkilerin brokratikleşmediği toplumlarda eşcinselliğe karşı tutumların görece daha hoşgrrl olduğunu” ileri sürmektedirler (97). Modernleşmenin küresel bir olgu haline geldiği postmodern çağda ise, eşcinsel hakları, ironik biçimde, bir gelişme ve modernleşme konusu haline gelmiştir. Binnie, eşcinsel haklarına ilişkin önem kazanan bu anlatıya paralel biçimde yeni bir ırklığın geliştiğine dikkat çeker (2004: 75). Yazara göre, mantık şöyle işler: “siz bizden daha az gelişmişsiniz çünkü eşcinsellere kötü davranıyorsunuz”. Böylece, lezbiyen ve gey haklarının garantörü haline gelen Batılı devlet bu haklara ilişkin aktivizmi modernitenin medenileştirme misyonunun bir parçası olarak görebilir (75). Öte yan-

dan, Batı merkezli *queer* çalışmalarının, küresel, homojen ve farklılığa alan tanımayan bir *queer* konumdan söz ettiğini ve evrensel bir gey kimliği tahayyülünü öne çıkardığını da bu noktada hatırlamak gerekir.

Ancak durum görüldüğünden daha karmaşıktır ve bunun için sinemanın, konunun farklı veçhelerine ilişkin hikâyelerin anlatıldığı örneklerine bakmak zihin açıcı olabilir. Bunlar arasında, göçmenlik ve eşcinsellik arasındaki ilişkiyi fazla derinleştirmeden, kültürel karşıtlıkları öne çıkararak ve popüler sinemanınkine yakın bir tavırla ele alan filmler olduğu kadar, konuyla ilgili tartışma alanını genişleten, sorular soran ve durumun karmaşıklığını hatırlatan anlatılar da bulunmaktadır. Bu çalışma, yukarıdaki yer alan tartışma çerçevesinde, uluslararası sinemanın, eşcinsel, gey ya da *queer* göçmen karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı belli filmleri üzerinde durmayı amaçlamaktadır<sup>4</sup>. Bu filmler iki kategori içinde değerlendirilebilir. İlki, belli kültürel stereotipleri yeniden üreten ve ev sahibi ülkeyi, (eşcinsel) göçmeni sorunsuz biçimde kucaklayan uygar bir mekân olarak resmederken genellikle güldürü türünün uylaşımını taşıyan filmleri içermektedir. Bu kategoride *Düğün Yemeği* (*Xi yan/The Wedding Banquet*, Ang Lee, ABD-Tayvan, 1993), *Gönülçelen* (*Chouchou*, Merzak Allouache, Fransa, 2003), *Mambo Italiano* (Émile Gaudreault, Kanada, 2003) ve *Pembe Dokunuş* (*Touch of Pink*, Ian Iqbal Rashid, Kanada/Britanya, 2004) adlı yapımlar yer almaktadır. İkinci kategorideki filmler ise, herhangi bir ülkede göçmen ve eşcinsel olmanın karmaşıklığına odaklanmakta ve *gay*-göçmen özneyi ulusal kimlik, kültürel farklılık, özdeşleşme, ait olma ve diaspora gibi kavramlar çerçevesinde sorunsallaştırmaktadırlar. Bu kategori içinde tartışılacak filmler ise, *Benim Güzel Çamaşırhanem* (*My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears, Britanya, 1985), *Hamam* (*Il bagno Turco / Hamam: The Turkish Bath*, Ferzan Özpetek, İtalya/Türkiye/İspanya, 1997), *Head On* (Ana Kokkinos, 1998, Avust-

4 Bu çalışmada, yalnızca erkek eşcinsel ya da *queer* karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı filmler ele alınmaktadır. Sinemadaki temsilleri açısından bu konuda da kadınlar aleyhine bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. Kadın eşcinselliği ve göçmenlik ilişkisinin yer aldığı filmlerin sayısı çok azdır. Bunlar arasında *Fremde Haut* (Angelina Maccarone, Almanya-Avusturya, 2005) ve *Yaşamın Kıyısında* (*Auf de anderen Seite*, Fatih Akın, Almanya-Türkiye-İtalya, 2007) gibi yapımlar sayılabilir.

ralya) ve *Lola ve Bilidikid* (*Lola und Billy the Kid*, Kutluş Ataman, Almanya, 1999) adlı yapımlardır.

### **Kültürel stereotipler**

Ev sahibi ülkenin eşcinsellere sağladığı rahatlığın öne çıkarıldığı ilk kategoride yer alan filmlerin merkezinde, *queer* göçmenin cinsel kimliğini ailesinden ve çevresinden gizleyerek yaşama eğiliminin sorunsallaştırılması yer alır<sup>5</sup>. Bu filmlerde, eşcinsel hakları çerçevesinde idealize edilen ülkeler ABD, Kanada, Britanya ve Fransa olurken, göçmen *queer* ve ailesinin kimlik konusunu travmatik bir meseleye dönüştürmesi üzerinden *Uzak Doğu*, 'üçüncü dünya' ve Akdeniz kültürlerinin konuyla ilgili sorunlu yaklaşımları eleştirilir. Bu filmlerin kahramanları genellikle üst orta sınıfın üyeleridir. Steril bir burjuva çevrede, tüketime ve eğlenceye açık, rahat ve sorunsuz bir ortamda yaşamlarını sürdüren bu göçmen figürler, ebeveynleri ve akrabaları öyle olmasalar da, ev sahibi ülkenin kültürel yaşantısına entegre olmayı başarmış kişilerdir. Söz konusu entegrasyonun, kendileri açısından neredeyse mucizevi bir biçimde göç süreci başlamadan önce gerçekleşmiş olduğunu düşünebileceğimiz bu kurmaca kişilerin bir bölümü, kendileri gibi mesleklerinde başarılı olmuş hayat arkadaşlarıyla birlikte, küçük de olsa özenle döşenmiş evlerde yaşarlar; şık restoranlarda yemek yer, diskolarda eğlenir, gösterişli düğünlerle evlenirler. Bu filmlerin, en çetrefilli durumları bile tatlıya bağlamasını becerebilen güldürü türünün uylaşlarıyla inşa edilmiş anlatıları, kahramanlarının içinde yaşadıkları dünyanın sunduğu huzur ve rahatlığa paralel biçimde, nihai olarak izleyiciyi tedirgin etmeyen ve onu resmettiği dünya ile uzlaştıran bir söyleme sahiptir.

5 New York'ta yapılan bir araştırma, Filipinli eşcinsel erkeklerin, 'dolaptan çıkma'nın birinci sorunları olmadığını; bunun, diğer etnik ve irksal gruplardan eşcinselleri meşgul eden bir konu olduğunu belirtmişler ve daha önemlisi, cinsel kimliklerini sınır dışı edilmemek için açığa vurmadıklarını ve ticari gey ortamdan dışlandıklarını söylemişlerdir (aktaran Binnie, 2004: 80). Binnie, söz konusu araştırmanın, cinsel kimliğin açıklanmasını gey özgürlük politikalarının temeli olarak görme eğilimindeki *queer* kuram/lezbien ve gey çalışmalarını içindeki yazarlara meydan okuduğu görüşündedir ve kimliklerini gizleyenlerin 'yanlış bilinçlilik' konumunda buldukları kabul edilerek bu kişilerin gey özgürleşme politikaları tarafından 'kurtarılmadıkları'nı kaydeder (2004: 80).

*Düğün Yemeği*'nin kahramanları yukarıdaki tarife uygun bir ikilidir. Yoksul semtlerdeki evleri kiraya veren Tayvan-Çin asıllı girişimci Wai-Tung ile Amerikalı beyaz fizik tedavi uzmanı Simon, modern bir gey çift olarak Manhattan'da mutlu bir yaşam sürmektedirler. Oğullarının evlilik haberini ve ondan torun bekleyen Wai-Tung'un Tayvan'daki anne ve babasının yanlarına gelmesiyle düzenleri bozulur. Simon, partnerinden ailesine gerçeği açıklamasını beklerken, Wai-Tung, yeşil kart peşindeki kiracısı Wei Wei'yi devreye sokarak anne ve babasına karşıcinsel bir evlilik oyunu hazırlar. Geleneklere uygun biçimde gerçekleşmesi için her türlü ayrıntının titizlikle üzerinde durulduğu düğün töreni sırasında ritüelleri yerine getirmek için ellerinden geleni yapan Wai-Tung ve Wei Wei sarhoş olurlar ve kendileri için ayrılan otel odasında geceyi birlikte geçirirler. Bu gecenin ardından hamile kalan Wei Wei bebeği aldırmağı ister. Simon ise bütün bu olup bitenler karşısında öfkelidir. Bayan Gao'ya durum anlatılır. Bu arada, eski bir asker olan Wai-Tung'un babası kalp krizi geçirmiştir ve oğlu ile Simon arasındaki konuşmalardan da durumu anlamıştır. Simon bebeğe ikinci baba olmayı kabul eder ve film herkesi memnun edecek mutlu bir finale noktalanır.

*Düğün Yemeği*, Amerikan ve Çin kültürleri arasında, cinsellik, aile, evlilik, ebeveyn-çocuk ilişkisi gibi konulardaki farklılıkları anlatısının merkezine taşır. Simon özgür, seçimini yapmış ve cinsel kimliğiyle barışık bir yetişkindir; iyi bir mesleğe, bir eve ve beklentilere uygun gey bir yaşam tarzına sahiptir. Film boyunca Simon'un ne anne-babasını ne de başka bir yakınını görmediğimiz gibi onlarla ilgili herhangi bir bilgi de edinemeyiz. Simon'ın başka gey arkadaşları bulunmaktadır ve akşamları onlarla dışarı çıkar. Wai-Tung ise ne ailesine ne de başkalarına cinsel kimliğini açıklamaya hazır değildir. Düğün sonrasında durumunu annesine açıklamak zorunda kaldığında, annesi bunu babasından gizlemesini rica eder. Baba da zaten durumu bilmektedir ve Simon'dan bunu gizlemesini isterken, bu talebini önce İngilizce aktarır: "Hayır! Ne Wai Tung, ne annesi, ne de Wei Wei sırrımızı bilmemeli."; sonra da Çince sürdürür: "Eğer onların yalan söylemesine izin vermeseydim, hiçbir zaman bir torunum olmayacaktı." Bu sahte evlilik oyunundaki rolünü benimsemiş görünen Wei Wei ise,

Wai-Tung' u olduğu gibi kabul ettiğinde ve Simon' ın ikinci baba olmasıyla durumu kabullenir.

*Düğün Yemeği*, yukarıda aktarılanlardan da anlaşılacağı gibi, anlatısını ortak bir yalan üzerine inşa etmektedir. Wai-Tung, cinsel kimliğini ailesine açıklamaktansa durumu kılıfına uydurma çabasındadır. Filmin bu temel meselesi, Çin geleneksel kültüründeki aile kurumuna ilişkin değerler bağlamında yapılacak bir analize uygundur (Cheshire, 2001; Kloet, 2005). Buna göre, yönetmen Ang Lee' nin, 'Çin aile ideolojisi' ni bir tür yapı bozumuna uğrattığı söylenebilir. Bu ideolojide dört unsur – uyum, hiyerarşi, patriarki ve anne-babaya saygı – iç içe geçmiştir ve bunlar herkesi yerinde tutacak bir ađ oluşturmaya çalışır (Kloet, 2005: 120; 122). Gerçekten de, Wai-Tung ile anne ve babası, ortadaki büyük yalanın bilincinde olmalarına karşın, bunun aile içindeki uyumun bozulmaması için gerekli olduğunun da farkındadırlar. Böylece, nihai olarak, ailenin kendisine yönelik bir ihanetin gerçekleşmediği filmde, 'Çin aile ideolojisi' günümüz ABD' sine ve ırklararası bir gey ilişkinin içine taşınarak kendi coğrafyasında genellikle görünmez olan bir durum sergilenmiş olur (124). Temel argümanlarımıza döndüğümüzde; eşcinsel göçmen, onun ailesi ve yakın çevresinin yaşadıkları bu ciddi durum daha da travmatik bir soruna dönüşmeden çözümlenirken, göçmenin kendi ülkesinin cinsel kimlik ve cinsel özgürlük gibi çağdaş meselelere bakışındaki geri kalmışlık ve ikiyüzlülük karşısında ev sahibi ülkenin bu konulardaki özgür ve sorunsuz yaklaşımının onaylandığını görürüz.

Öykü örgüsünün inşası açısından *Düğün Yemeği*' ni hatırlatan ve bu filmde olduğu gibi gösterişli bir düğün sahnesi içeren *Pembe Dokunuş*' da, bu kez, Londra' da birlikte yaşayan Güney Asya asıllı Kanadalı Alim ile Britanyalı beyaz Giles' in hikâyesi anlatılır. Alim sinema endüstrisinde lobi fotoğrafçılığı yapmakta, ekonomist olan Giles ise UNICEF için çalışmaktadır. Alim Hollywood filmlerine tutkundur ve kendisinin bir tür oyun arkadaşı olduğunu söyleyebileceğimiz Cary Grant' ın ruhuyla birlikte yaşadığını düşünür. Alim' nin Kanada' daki annesi gelene kadar iki sevgili mutlu bir biçimde hayatlarını sürdürür. Toronto' da yaşayan Alim' in dul annesi Nuru, oğlunun



Londra'daki ilişkisinden habersizdir. Bu arada Nuru'nun kız kardeşi Dolly'nin oğlu Khaled'in düğün hazırlıkları sürmektedir. Nuru ise, oğlunu bir Muson düğününde güzel bir kızla evlendirmeye kararlıdır. Alim, Wai-Tung'un yaptığı gibi, annesinden cinsel kimliğini gizler. *Düğün Yemeği*'nde, yaşlı konuklar New York'a gelmeden önce iki sevgilinin yaşadıkları eve çeki düzen verilmesine benzer biçimde, Alim de annesinin ziyaretinden önce duvarlarda ve odalarda yer alan, *gay* kültüre referans olabilecek her türlü resim, fotoğraf ve kitabı ortadan kaldırır. Bir önceki filmin Amerikalı eşcinsel kahramanı gibi, Giles de partnerinin annesine gerçeği anlatmasını ister. Alim ise 'dolaptan çıkmak' konusunda karasızdır; öyle ki, bir ara annesine, Giles'in kız kardeşini nişanlısı olarak tanıtır. Ancak nihayetinde, annesine, kendi çektiği Giles'in çıplak fotoğrafını göstererek cinsel kimliğini dolaylı biçimde de olsa açıklar. Bunun üzerine, Alim'in partneriyle ilişkisi bozulur, annesi de Kanada'ya geri döner. Durumu düzeltmek amacıyla, teyzesinin oğlu Khaled'in düğün törenine katılmak üzere Kanada'ya giden Alim, bu kez Khaled'in taciziyle karşılaşır. Düğünden bir gece önce sarhoş olarak Alim'in yanına gelen Khaled, çok eskiden yaşadıkları bir deneyimi bahane ederek onu zorla kendine çeker ve öpmeye çalışır; ancak Alim onu iterek geri çekilir. Khaled, Alim'e normal olmadığını söyler, o da Khaled'i "gizli bir sarhoş ve gizli bir *queer*" olmakla eleştirir. Bu arada, bir kenarda sessizce duran Nuru bütün olup bitenlere tanık olmuştur ve ertesi akşam, düğün başlangıcında kız kardeşine durumu açıklar. Ancak olanlardan Dolly'nin de haberi vardır ve bu yüzden şaşırمامıştır. Nuru'ya, "Bana mükemmel anneyi oynama" diyerek çıkışan Dolly, tek istediğinin gösterişli bir düğün ve torun olduğunu belirtir. O sırada, Alim'le barışmak için Londra'dan gelen Giles, davetlilerin şaşkın bakışları arasında birbirlerine sarılarak öpüşürler. Nuru, oğlunun dürüstlüğü karşısında etkilenmiş görünmektedir.

*Pembe Dokunuş*, kültürlerarası karşıtlıkları, hem fars tadında bir güldürü için ve aynı zamanda anlatının ilerlemesine hizmet edecek bir dramatik çatışma imkânı yaratmak amacıyla, hem de bir kültürü diğerine göre daha üstün kılacak biçimde eleştirel bir bağlam oluşturmak üzere kullanır. Alim'in içinde bulunduğu durum, Wai-Tung'unkine

çok benzemektedir. İki de cinsel kimliklerini gizlerler; ikisi de birlikte yaşadıkları kişilerle kıyaslandıklarında yeterince olgunlaşmamış, birey olamamış görünürler. Giles'in anne ve babası, Alim ile oğullarının tanışma yıldönümlerini onlarla kutlamak için birlikte diskoya giderlerken, Nuru oğlunun durumundan habersizdir. 'Öteki' kültürün ikiyüzlülüğü, Alim'in teyzesi ve oğlunun, yukarıda aktarılan davranışları ve sözleriyle sergilenir. Filme adını veren 'pembe dokunuş' etkileyici ve baştan çıkarıcıdır: Anlayışlı, duyarlı, sakin, entelektüel ve karizmatik bir genç adam olan ve bir anlamda gey kültürün iyi bir temsilcisi sayılabilecek Giles, Nuru'yu bir gün boyunca Londra'da gezdirerek etkiler ve ona gençlik yıllarını hatırlatır. Alim'in alt benliği Cary Grant ise, annesini 'üçüncü dünyalı' bir kadın olarak küçümserken, Giles, annesini "cahil bir Pakistanlı" olarak gördüğü için Alim'i eleştirir. Böylece, Giles'in kimliğinde ev sahibi kültür temize çıkarken, "üçüncü dünyalı" Alim ve annesine de yaşadıkları deneyimin ardından doğru ve dürüst davranmayı öğrenmiş olurlar.

Kültürel stereotiplerin anlatının hizmetine sunulduğu filmler arasında en çarpıcı olanı *Mambo Italiano*'dur. Steve Gaccio'nun sahne oyunundan uyarlanan film, Montreal'in İtalyan mahallesinde yaşayan yirmili yaşlarının sonundaki Angelo'nun ailesine ve çevresine karşı verdiği özgürleşme mücadelesini anlatan bir güldürüdür. Bir turizm şirketinde çalışan ancak televizyon yazarı olmayı düşleyen Angelo eşcinseldir ve artık aile evinden ayrılıp kendine bir hayat kurmaya karar vermiştir. Öğretmen ablası Anna ise hiç evlenmemiş, sürekli yatıştırıcı ilaçlar kullanan ve zamanını terapistlerde geçiren mutsuz bir genç kadındır. Angelo, uzun boylu ve maço görünümlü okul arkadaşı Nino ile birlikte yaşamaya başlar. Nino polistir ve cinsel kimliğini gizlemektedir. Angelo ve Nino'nun beraberlikleri ortaya çıktığında, anne ve babası ile Nino'nun, cinsiyetçi ve homofobik söylemiyle dikkati çeken annesi için durum travmatik bir hal alır. Ancak film, güldürü türünün ve *Mambo Italiano* ile aynı kategoride yer alan filmlerin uylarışmalarına uygun olarak, mutlu bir finalle son bulur: Nino, okuldan tanıdığı Pina ile evlenerek annesini mutlu eder; Angelo'nun anne ve babası ise, cinsel kimliğiyle barıştıkları oğullarını ve onun Kanadalı sevgilisini bağrılarına basarak yeni bir hayata kucak açarlar.

*Mambo Italiano*, yukarıda anılan diğer filmlerde olduğu gibi, 'dolaptan çıkma' konusunu temel meselesi haline getirirken ev sahibi ülkenin eşcinsel kültürün imkânları açısından ne kadar gelişmiş olduğunu gösterir. Gey Yardım Hattı ('Gay Help Line') ve Gey Kasabası ('Gay Village'), bu gelişmişliğin filmde sıkça vurgulanan başlıca göstergeleridir. Angelo'nun ablası bile, filmin bir sahnesinde, ona şöyle sitem eder: "Tüm gey dünyası elinin altında. Bir kasaban bile var." Diğer yandan, göçmenin geldiği ülkedeki kültürün bu konuda ne kadar hoşgörüsüz olduğunun vurgusu yapılır. Film, Angelo'nun Gey Yardım Hattı'na içini dökmesiyle başlar. Angelo'ya göre, "İtalyanlar aile evinden ancak iki şekilde ayrılırlar: Evlenerek ve ölümlerle"; ayrıca, "İtalya'da gey olmaktan daha kötü bir şey olamaz".

Filmde, ev sahibi kültürün açıklığına karşılık göçmenlerin kültürel ikiyüzlülüğü, Nino ve annesinin sözleri ve davranışlarıyla sergilenir. Angelo, Nino'yla, beraber olduklarını kimsenin bilmemesi konusunda bir anlaşma yapmıştır; ancak bu yüzden de pişmandır. İlişkilerini öğrenen ve hemen kabullenen ablası Anna da, gizli yaşamının berbat bir şey olduğunu söyler. Angelo, nihayet anne ve babasına gerçeği açıklar; onlar da durumu Nino'nun annesine aktarırlar ve iki taraf arasında kimin oğlunun daha erkek olduğu tartışması yaşanır. Bu arada, Nino ile arası açılan Gino'nun kafası karışıktır. Nino, onu "anti-İtalyan" olmakla suçlar. Nino'nun annesi "hiçbir şey olmamış gibi davranmaya hazırdır", çünkü cinsel açıdan güçlü ve aktif bir genç erkek olarak gördüğü oğlunun içinde bulunduğu durumu "geçici bir dönem" olarak değerlendirmektedir. Nino, daha sonra iyi bir oğul ve eş olur; ancak çok önceleri Angelo ile yaptığı gibi, hafta sonlarında erkek arkadaşlarıyla kamplara gitmeye devam eder.

Angelo'nun anne ve babası da, 1950'lerde Kanada'ya gelmiş ilk kuşak İtalyan göçmenlerden oldukları halde, filmin finaline kadar, ev sahibi ülkenin kültürüne entegre olamamış görünürler. Patetik bir yaşlı çift olarak resmedilen anne-baba, İtalyan'lıkla ilgili genel geçer hemen her olgunun kimliklerinde karşılığını bulduğu ağır bir temsil yükünü üstlenirler. Kendi ailesini "suçluluk, korku ve yalan hapishanesi" olarak tanımlayan Angelo, anne ve babasını ağır sözlerle eleştiri-

rir. Böylece, eşcinsel göçmenin ve ailesinin yaşam tarzlarını belirleyen ikiyüzlü ideoloji, ev sahibi ülkenin yaşam pratiğinin kendisine sağladığı öngörü sonucu bu geri kalmış taşra kültürünün defolarının ayrımına varabilmiş biri olarak ebeveynlerini yargılayan Angelo tarafından faş edilir:

“Yaptığımız tek yararlı şey İtalya’daki kasabayı terk edip buraya gelmekti. Ama asla gerçekten gelmediniz, değil mi? Çünkü buraya geldiğinizde o kasabayı da yanınızda getirdiniz ve bu evi de onunla inşa ettiniz. Ve bu kadar yolu geldikten sonra bile, aptal hayatınızın otuz-kırk yılını o kasabanın ruhu ile yaşayarak geçirdiniz.”

Fransa’da 2003 yılının gişedeki en başarılı filmlerinden biri olan *Gönül Çelen*, farklı kültürler arasındaki karşıtlıkları sergilerken, bunu, yukarıda değinilen filmlere göre daha yumuşak bir biçimde yapar. Darren Waldron’a göre, *Gönül Çelen*’in başarısı, filmin bir güldürü olmasının yanısıra, azınlık etnik gruplarla Fransız kültürü arasındaki ilişkinin daha az antagonist bir biçimde resmedilmesinden de kaynaklanmaktadır (2006: 36). Merzak Allouache’nin yönettiği ve *Gönül Çelen*’in oyuncusu Gad Elmaleh’in başrolünde yer aldığı, ancak daha az ilgi gören 1996 yapımı *Salut cousin!* adlı film, Fransa’nın göç ve etnik farklılık politikalarının sınırlılığını çarpıcı bir biçimde ele alırken, *Gönül Çelen*, ülkenin, farklılıkları bütün biçimleriyle asimile etme becerisinin idealize edilmiş bir görünümünü sunar (36).

Cezayir’den, eşcinselliğini ve travestiliğini özgürce yaşamak için ayrıldığı anlaşılan Couchou, üzerinde Peru’ya özgü bir paço ve başında bir bere ile Fransa’ya gelir ve kendini Pinochet’nin zulmünden kaçan Şilili bir mülteci olarak tanıtarak Paris’te bir kilisede kalmaya başlar. Bunun ardından, kadın kılığında çalışmasına izin veren bir psikanalistin ofisinde temizlikçi olarak iş bulur. Daha sonra ise, bir travesti kulübünde ‘kadın garson’ olarak işe alınır. Burada *drag queen* olarak, diğer Magribi göçmenlerle birlikte sahneye çıkan Couchou, kulübün müdavimlerinden bir adamla mutlu bir sonla noktalanacak bir ilişki içine girer. Kendisine bütün kapıların açıldığı Fransa’da cinsel

kimliğini gizlemeden yaşayabileceği güvenli bir ortama kavuşan Couchou, bir yandan bunun tadını çıkarırken diğer yandan ev sahibi ülkenin kültürüne de kısa sürede entegre olmayı başarır. Çevresine kolaylıkla uyum sağlar; çalıştığı yerlerde patronlarının ve o mekânlara gelenlerin sevgisini ve güvenini kazanır; kulüpte, diğer *drag queen*lerle birlikte 1980'lerin popüler Fransız şarkılarını seslendiren kadın şarkıcıları taklit eder; Akdenizli teninin makyajla tonu açılır ve beyaz ve gösterişli bir gelinlikle geri döndüğü final sahnesinde, filmin başında onu sığınmacı olarak kabul eden Katolik rahip de, sanki bir 'nikâh töreni'nin davetlileri gibi bekleyen herkesle birlikte oradadır.

Yukarıda aktarılanlardan da anlaşılacağı gibi, ev sahibi ülke kendisine sığınan mülteciyi kucaklamakta; sığınmacı göçmen ise bu ülkeye ve kurumlarına kısa sürede uyum sağlamayı başarmaktadır. Gerçekten de, Paris'te, büyük ölçüde bir burjuva mahallesinde çekilen film, Waldron'un da işaret ettiği gibi, psikalaniz ve kilise gibi burjuva Batı kültürünün iki saygın kurumunu perdeye getirirken, bu iki kurumun da düşünüldüğü kadar muhafazakâr olmadıklarını gösterir (2006: 43). Böylece *Gönül Çelen*, her ikisi de etnik azınlıklara ve eşcinsellere kapılarını açan kurumlar aracılığıyla "Fransa'nın, kendi kültürlerinin hoşgörüsüzlüğünden kaçan göçmenler için bir sürgün ülkesi olduğu mitini destekler" ve bu ülke ile ilgili olarak, "özgeçmişine bakılmaksızın herkesin aynı seviyede konumlandırıldığı ve (...) cumhuriyetçi Fransız toplumuna başarıyla entegre olmalarının sağlandığı bir görünüm" sunar (43; 45).

### Çokkatmanlı anlatılar

Uluslararası göç ve *queer* kimlikler ilişkisini konu edinen ikinci gruptaki filmler, güldürünün iyimser dünyasından uzak, gerçekçi anlatılardır. Yukarıda değinilen filmlerin aksine, entegrasyonu, *queer* göçmenin her türlü çelişkidenden arî bir biçimde deneyimlemeye hazır olduğu ve sorunsuz bir süreç olarak ele almayan bu yapımların kahramanları, hem kendileriyle hem de çevreleriyle çatışma içinde olan, huzursuz ve çoğu kez uzlaşmaz figürlerdir. Genellikle orta sınıftan, hatta kimi örnekte olduğu gibi yoksul sayılabilecek bu kişiler, ilk kate-

gorideki filmlerin kahramanlarının pırlıtlı dnyalarına çok da benze-meyen ortamlarda yaşamlarını sürdürürler. İkinci kategoride yer alan filmlerin anlatıları, dönemsel olarak belli bir zaman dilimine ait siya-sal, toplumsal ve kültürel olguları açıkça yansıtılmaları nedeniyle de ilk gruptakilerden ayrılmaktadırlar. Günümüz Britanya'sı ya da Kuzey Amerika'sından söz ettikleri belli, ancak herhangi bir siyasal ya da toplumsal referanstan itinayla kaçınarak *queer* zgrlkleri ve hakları açısından ev sahibi ülkeye ilişkin neredeyse ilelebet sorunsuz bir atmosfer tahayyülüne dayalı pembe bir tablo çizen ilk kategorideki filmler, anlatılarına mekân olan coğrafiyaları idealize etmektedirler. İkinci kategoride yer alan yapımlar ise, hikâyelerinin yaşandığı ülke-lerin ve kentlerin tarihsel olarak belli bir dönemeçte bulduklarına ilişkin farkındalıklarını, anlatılarının dramatik çatışma noktalarını söz konusu dönemecin kimi sonuçlarıyla ilişkilendirmek suretiyle dolay-sız biçimde ifade ederler. Örneğın, *Benim Güzel amaşırhanem*, 1980'lerin Britanya'sını kuşatan Thatcher döneminin ruhunu, yükse-len bireycilik ve ırkçılık gibi sorunlara değinerek ekonomik ve siyasal sonuçlarıyla sıradan bir fon olmanın ötesine taşırken; *Hamam*, tarihi hamamın bulunduğu mahalleye kurulmak istenen alışveriş merkezi projesi üzerinden Türkiye'nin 1980 sonrası dönemde yaşadığı ekono-mik dönüşüme referans yapar ve anlatının finali de bunun neden olduğu çatışmayla bağlantılandırılır. *Lola ve Bilidikid*, Doğu'su ile Batı'sını ayıran duvarın yıkılmış olduğu ve yabancı düşmanlığının giderek tırmandığı 1990'ların sonundaki Berlin'den söz ederken; *Head On*, ikinci kuşak Yunanlı-Avustralyalı kahramanının gözünden, aynı yıllarda, dünyanın farklı yerlerinden g almış kozmopolit bir Avust-ralya fotoğrafı sunmaktadır. Bu filmler, ilk kategoride yer alan filmler-in resmettiği korunaklı dünyaların ve sahip oldukları steril söylemin yerine, tekinsiz ve gerilimli bir atmosferde şiddetin farklı biçimlerini karşımıza çıkarırken, kimi örneklere açıkça gözlenebileceği gibi, ger-eki bir sinema anlayışına sadık kalmak koşuluyla melodramdan gerilim filmine ve aynı zamanda sanat sinemasının uylaşımlarına görece geniş bir söylem çeşitliliği sergilemektedirler.

İkinci grupta yer alan filmlerden *Benim Güzel amaşırhanem*, kült olmuş bir yapımdır ve daha önce birbirleriyle okul arkadaşı olan

Britanya’da doğmuş Pakistan asıllı Omar ile punk Johnny’nin, eski bir çamaşırhaneyi restore edip yeniden açmak üzere biraraya gelmeleri sürecini anlatır. Omar, varlıklı amcasının desteğiyle ticarete atılıp başarılı olmayı hedefleyen hırslı bir göçmendir; ırkçı geçmişinden kurtulmak isteyen kafası karışık Johnny ise yoksul bir beyazdır. Başlangıçta, erkek dostluğu ya da dayanışması üzerine bir ‘buddy film’ gibi değerlendirilebilecek olan *Benim Güzel Çamaşırhanem*, iki kahramanı arasındaki ilişkinin kendiliğinden eşcinselleştirilmesiyle farklı bir yörüngeye girer. Çoğul kimlikler ile kültürleri ve bunlar arasındaki ilişkileri öne çıkaran film, Omar’ın girişimci ve baskıcı amcası ile onun oğlu üzerinden patriarkiyeye ve Johnny’nin faşist arkadaşları aracılığıyla ırkçılığa karşı geliştirdiği tavrı nedeniyle de önem kazanır. Film, çarpıcı ve neredeyse uzlaşmaz çelişkileri bir araya getirerek ve bunları kimliklerin oluşumuna ilişkin karmaşık süreçlere ustaca yerleştirerek yukarıda anılan, kültürel klişelere dayalı filmlerden hemen ayrılır. Omar Asyalı bir göçmen ailenin oğlu, Johnny ise ırkçı arkadaşlarıyla görüşmeyi sürdüren eski bir faşisttir. Omar, iki farklı kültür, Britanyalılık ve Asyalılık arasında bir konumdadır. Daha sabit bir kimliğe sahip olduğu söylenebilecek olan Johnny ise Omar ile yeniden karşılaştıktan sonra değişmeye başlar. İki arkadaş arasında çatışmalı kimlikler üzerinden kurulan ilişkinin, ne aralarındaki işbirliğinin ne de duygusal yakınlaşmalarının üzerinde olumsuz bir etkisi olmaz; ancak bu ilişki başından itibaren sert ve sorunlu bir biçimde gelişir.

*Benim Güzel Çamaşırhanem*, Britanya’da 1980’lerde ortaya çıkan, ancak bugün etkisini kaybetmiş olduğu görülen bağımsız “siyah sinema” hareketi içinde değerlendirilebilecek bir filmidir. Bu ülkede yaşayan Afrikalı, Karayipli, Pakistanlı ve Hintli göçmenlerin yaptıkları filmler, “siyah sinema” çerçevesinde ele alınmıştır. “Siyah” senaryo yazarı ve yönetmenler, o zamana dek göçmen grupları ve sanat pratikleri ile ilişkilendirilmemiş olan ihlal, imgelem, aydınlanma ve haz gibi kavramların hâkim olduğu bir sinema fikrini geliştirmişlerdir (Alexander, 2000: 109). Filmin senaryo yazarı, Pakistanlı bir baba ile İngiliz bir annenin oğlu olan, oyun ve senaryo yazarı, romancı ve film yönetmeni Hanif Kureishi, göçmenleri konu alan filmlere katkısıyla bilinmektedir. Kureishi, *Benim Güzel Çamaşırhanem*’den başka, *Sammy and*

*Rosie Get Laid* (Stephen Frears, 1987), kendisinin yönettiği *London Kills Me* (1991) ve *My Son the Fanatic* (Udayan Prasad, 1997) gibi, ana figürlerinin göçmenler olduğu filmlerin senaryolarını yazmıştır. Bu nedenle, anılan filmler kimlik ve melezlik tartışmaları açısından önem kazanmaktadır. Ancak, üzerinde en çok konuşulanlarından biri olan *Benim Güzeli amaşırhanem*'in dikkati çeken özelliği, etnik ve cinsel kimliklerle ilgili yaklaşımıdır. Filme ilişkin yorumlar durumu yeterince açıklamaktadır: "iki erkek, iki ırk ve iki siyaset arasında bir aşk hikâyesi", "toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, cinsellik ve sınıf bariyerlerini kontrollü biçimde açan önemli bir film", "sinemada, gelmiş geçmiş en haz verici gey temsillerinden biri" (aktaran Geraghty, 2005: 22-24). Kendisi de Karayipli bir göçmen olan sosyal bilimci Stuart Hall, *Benim Güzeli amaşırhanem* ve benzeri diğer filmlerin de açıkça gösterdiği gibi, "siyah özne sorununun, konunun sınıf, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve etnisite boyutlarına referans yapmadan temsil edilemeyeceğini" belirtmiştir (aktaran Geraghty, 2005: 24). Steven Paul Davies de, filmin karşıtlıkları ustaca sergilemedeki ustalığına işaret etmektedir:

Omar ile Johnny arasındaki romantizm, İngilizler ile Pakistanlı göçmenler arasındaki ırkçı savaşı; liberalizm ile muhafazakârlık arasındaki ahlak savaşını; idealizm ile faydacı kapitalizm arasındaki entelektüel savaşı; ve Başbakan Thatcher ile banliyölerde yaşayan işçi sınıfı arasındaki siyasi savaşı son derece başarılı bir biçimde yansıtır (2010: 155).

*Benim Güzeli amaşırhanem*'i ilginç kılan yanlarından biri, eşcinsel ilişkiden çok, etnik farklılıkların ortaya çıkardığı çatışmanın üzerinde durmasıdır. Pascual'a göre, "Omar'ın ailesine yönelik ırkçı şiddet filmdeki sabit tek eylem" olarak öne çıkar (2002: 65). Anlatı, ne karmaşık duygular içindeki Omar'ın durumuna açıklık getirir, ne de iki ana karakteri arasındaki çatışmalı ilişkiyi çözmeye yeltenir. *Benim Güzeli amaşırhanem*, Pascual'ın da belirttiği gibi, "gerçekliği"n parçalı, göreceli ve çatışmalı bir temsili üzerinden "kimlik" olgusuna ilişkin geçerli kavramların sorgulanması için bir uzam yaratır (68).



Binnie, *queer* göçmenlere atfen, “[B]irçok insan bir gey kimliği kavramını bütünüyle reddedebilir”, diye yazar (2004: 94) *Hamam*, hem bu saptamayı doğrulaması, hem de *Benim Güzel Çamaşırhanem* ile ortak yanlarının bulunması nedeniyle ilginç bir örnektir. Ferzan Özpetek’in bu çok tartışılan filminde<sup>6</sup>, eski bir hamamın teyzesinden kendisine miras kaldığını öğrenen İtalyan mimar Francesco’nun, hamamı elden çıkarma düşüncesiyle geldiği İstanbul’da hayatının nasıl değiştiği anlatılır. Bir inşaat şirketi, hamamın da bulunduğu tarihi bölgeye bir iş ve alışveriş merkezi inşa etmek amacındadır ve Francesco için bu proje, hamamı satmak için iyi bir fırsat oluşturmaktadır. Ancak genç mimar, annesine yazdığı mektuplardan teyzesinin sırrını ve hamamın tarihini öğrendikten sonra onu satmak yerine restore edip yeniden açmaya karar verir. Filmde hiç görmediğimiz, ancak Francesco’nun, mektuplarını okurken çerçeve dışı sesini duyduğumuz teyze, 1940’larda ülkesini terk ederek İstanbul’a yerleşmiştir. Francesco, ayrıca, hamamın bitişiğinde oturan ve son günlerinde teyzesine bakan Türk ailenin konukseverliğinden etkilenir ve hamamı yeniden açma kararı nedeniyle ailenin desteğini kazanır. Bu arada, Francesco ile ailenin genç oğlu Mehmet arasında başlayan yakınlaşma tensel ve duygusal bir biçim alarak anlatının yörüngesini değiştirir. Hamamı satması için kocasını ikna etmek üzere İstanbul’a gelen Francesco’nun karısı da bu yakınlaşmanın tanığı olur.

*Hamam*, *Benim Güzel Çamaşırhanem*’de Omar ve Johnny’nin eski bir çamaşırhaneyi elden geçirip yeniden açmalarına benzer biçimde, gene farklı kültürlerden iki kahramanın bu kez eski bir hamamı restore etmeleri sürecini anlatır ve bu çerçevede bir ‘erkek dostluğu filmi’

6 Bakınız: Tuna Erdem, “Bu hamamda yıkanmam!”, *Gazete Pazar*, 2 Kasım 1997; Serena Anderlini-D’Onofrio (2004), “Bisexual games and emotional sustainability in Ferzan Özpetek’s queer films”, *New Cinemas*, 2004, 2 (3): 163–174; Derek Duncan (2005), “Stairway to heaven: Ferzan Özpetek and the revision of Italy”, *New Cinemas*, 2005, 3 (2): 101–113; Elisabette Girelli (2007), “Transnational Orientalism: Ferzan Özpetek’s Turkish dream in *Hamam*”, *New Cinemas*, 2007, 5 (1): 23–38; Barış Kılıçbay (2002), “Queer as Turk: A Journey to Three Queer Melodramas”, *Queer Cinema in Europe* içinde, editör: Rodin Griffiths, Bristol: Intellect Books, 2008; Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen (2010), “*Hamam*: Şark’ın Posta Ekonomileri”, *Filmlerle Sosyoloji* içinde, çeviren: Sona Ertekin, İstanbul: Metis Yayınları, 2010,

olarak değerlendirilebilir. Gene *Benim Güzeli Çamaşırhanem*'de olduğu gibi, *Hamam*'ın erkek kahramanları arasındaki ilişkinin anlatının bir noktasında eşcinselleştirilmesi suretiyle filme ilişkin farklı bir okumanın yolu açılır. Burada ilginç olan, göçmen konumundaki kahramanın, yani Francesco'nun, Doğu'dan Batı'ya değil, günümüz İtalya'sından, yani Batı'dan Doğu'ya gelmiş bir figür olmasıdır. Bu ise, kaçınılmaz olarak, akıllara oryantlizizmle ilgili yaklaşımları getirmektedir ve filme ilişkin eleştirilerin merkezinde de bu konu yer almaktadır. Gerçekten de filmde, İstanbul'un bir Batılı'nın gözünden egzotikleştirildiği, 19. yüzyıldakine benzer bir anlayışla Doğu'da özgür cinsel deneyim arayışının ve hamamın bu çerçevedeki rolünün vurgulandığı, tarihi bir hamam üzerinden Doğu'ya ait değerlere Batılıların sahip çıktığına ilişkin oryantlizizmle ilgili eleştirilerdeki temel bir argümanın filmin anlatısında önemli bir yeri bulunduğu söylenebilir.

Kılıçbay, ilginç bir biçimde, *Hamam*'ı oryantlist bir metin haline getiren özelliğinin, İstanbul'u ve sakinlerini egzotikleştirerek onları yarı turistik bir biçimde resmetmesinden çok, hamamı, ima ettiği bütün egzotik farklılığından arındırıp onu küresel bir *queer* mekan olarak sergilemesi olduğunu belirtir (2008 :124). Hamam, Batı'da eşcinsellere hizmet veren sauna-banyo benzeri meta değerine sahip bir mekân olarak, onu restore etmek isteyen filmin Batılı kahramanı için güvenli bir cennet haline dönüşmektedir (123). Ancak çok katmanlı bir sinemasal metin olarak film, bütün bunların ötesine geçen bir analizi de mümkün kılmaktadır. Örneğin Girelli, *Hamam* ile oryantlizizm arasındaki ilişkiyi değerlendirdiği ilginç yazısında konunun farklı veçhelerine değinerek, "filmin Türkiye'ye ilişkin saf ve samimi vizyonunu" daha geniş bir bağlama yerleştirmenin mümkün olduğunu ileri sürer (2007: 32). Yazara göre,

Özpetek'in filmi, belki de, yalnızca geçmişin Türkiye'sine değil, Maria ve Francesco'nun terk ettikleri steril modern ulusla karşıtlık oluşturacak ve ilkine eşit bir yoğunlukla mitleştirilmiş geçmiş bir dönemin 'kayıp' İtalyası için de bir arzu içermektedir. Öyleyse, yönetmenin, gerçek Türkiye'ye İtalyan kahramanlar aracılığıyla gerçekteleştirdiği dönüşü, belki de, onun daha yoksul, basit ve daha

mutlu bir yer olarak fantezileştirdiği ideal bir İtalya'ya dönüşün de metaforudur (32).

Özpetek'in, İtalya'yı ve Türkiye'yi içine alan ikili konumu, kendisine, hikâyesine ve kahramanlarına her iki taraftan da bakabilme perspektifi kazandırır ve bu perspektif filmdeki kültürel farklılıkların, kimliklerin ve ilişkilerin, nihai tahlilde, birer stereotipe dönüşmesine engel olur. Kılıçbay'ın hoş bir biçimde ifade ettiği gibi, *Hamam* eşcinselliğin mutlu yüzünü resmederken, *Lola ve Bilidikid* tartışmalı ve tahripkâr bir eşcinsellik tasviri yaparak karakterlerinin trajik bir biçimde deneyimlediği toplumsal cinsiyet normlarına ilişkin sorunların altını çizer (2008: 125). Kutluğ Ataman, *Lola ve Bilidikid*'de, Türkiye kökenli travesti ve maço karakterler aracılığıyla, *queer* göçmenlerin huzursuzluğu üzerine sert ve karanlık bir hikâye anlatır. Film, hem Alman gey toplumu hem de Almanya'daki Türk toplumunun dışlamayı tercih ettiği bir çevreye, Berlin'in Türk gey ve *drag* alt kültürüne odaklanır (Clark, 2006: 555). Annesi ve abisi Osman ile birlikte yaşayan on yedi yaşındaki Murat, cinsel kimlik krizi içindedir. Murat'ın diğer ağabeyi, Lola adıyla ve iki travesti arkadaşı ile birlikte bir gece kulübünde *drag* şovlara çıkmaktadır. Lola'nın maço sevgilisi Bili, onun cinsiyet değişimi ameliyatı geçirmesini ve birlikte Türkiye'ye yerleşerek "normal bir hayat" sürmelerini ister. Lola ve Bili'nin arkadaş grubundan İskender ise, annesiyle yaşayan orta yaşlı mimar Friedrich ile birlikte ve onun şoförlüğünü yapar. Lola, bir gün aile evine gittiğinde kapıyı açan Murat'ın kardeşi olduğunu öğrenir. Baba mirasından Lola'ya düşen payı vermeyen Osman, onu eve sokmaz ve Murat'ı da uyarır. Lola ve Murat, biri travesti diğeri de eşcinsel olduğu için, birkaç kez üç neo-Nazi gencin sözlü ve fiziksel saldırısına maruz kalırlar. Lola bir gün ölü bulunur ve Bili bunu Nazi gençlerin yaptığını düşünür. Murat'ın, Lola'nın kılığına girdiği, iki grup arasındaki gerilimli hesaplaşma sekansında, Bili gençlerden birini hadım eder, bir diğeri öldürür ve kendisi de ölür. Lola'yı neo-Nazi gençlerin öldürmediğini anlayan Murat, Osman'la yüzleşmek üzere eve döner.

Bir 'travesti melodramı' olarak tanımlayabileceğimiz, ancak kimi sahneleriyle bir gerilim filmi andıran *Lola ve Bilidikid*, yukarıdaki

özetten de anlaşılacağı gibi, karmaşık bir kimlikler ve ilişkiler bütünü sunar. Filmin travesti ya da maço erkek kahramanlarının hiçbiri kendilerini eşcinsel olarak tanımlamaz. Bili ve İskender para karşılığı erkeklerle birlikte olurlar, ancak bu ilişkilerde aktif bir konumda buldukları gerekçesiyle kendilerini kategorize etmezler. Bili, Lola ile ilişkisini kendi gözünde ve yakın toplumsal çevresinde meşrulaştırmak için, onun cinsiyet ameliyatı olmasını ister. Ancak Lola, bu ilişkinin sürmeyeceğinin farkındadır; Bili'ye, beraberliklerinin sonrasını metaforik bir biçimde hikâyeleştirirken, "Bili, Lola'yı neden terk etmiş?" diye sorar ve karşılığını gene kendisi verir: "Çünkü evlendiği kadın, âşık olduğu erkek değilmiş artık." İskender ile Friedrich arasındaki ilişkinin sınıfsal ve kültürel bariyerleri aşarak bir tür dostluğa dönüşme eğilimi ise, filmin kimlikler ve ilişkiler düzleminde sıradan sayılamayacak yaklaşımının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

*Lola ve Bilidikid*'in en ilginç yanlarından biri, *queer* göçmenin, eşcinsel haklarının ve gey kültürün gelişmiş olduğunu varsayabileceğimiz bir ülkede yaşadığı ağır yabancılaşmaya dikkati çekmesidir. Bu "*queer diaspora*" filminde, travestiler, hem kendi toplumları içinde hem de dışında homofobik bir tepkiyle karşılaşır. Çünkü, Garber'ın da belirttiği gibi, travesti figürü sembolik olanın varlığına işaret ederek bir kategori krizine neden olur (1992: 122). Lola ve arkadaşları, yalnızca, patriarkal ideolojinin sabit cinsiyet rollerini belirlediği kendi toplumlarının perspektifinde değil, onları 'erkeklik ve üstün ırk' nosyonlarına karşı en büyük tehdit olarak algılayan neo-Nazi gençlerin gözünde de sınırları ihlal ettikleri için homofobik ve ırkçı nefretin hedefi haline gelirler. Bu mutlak bir diaspora durumu, aynı zamanda, filmin travesti figürleri için artık hiçbir yerin bir 'yuva' olarak düşünülmemeyeceğini anlatır. Filmin finalinde, Lola'nın öldürülmesinden sonra şehirden ayrılan travesti arkadaşlarından birinin, "Elveda Berlin. Canın cehenneme..." sözleriyle dile getirdiği sitem, bu bağlamda, önem kazanır. Daha Nazi rejimin yükselişe geçmediği dönemlerde, yani 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da eşcinsel haklarının yeşerdiği

bir coğrafya olmakla hatırlanan Berlin'e yönelik bu ilenme, böylece daha da anlamlı bir hale gelmektedir<sup>7</sup>.

Kimlik karmaşası ve huzursuzluk, Yunan asıllı Avustralyalı kadın sinemacı Ana Kokkinos'un *Head On* adlı filminin kahramanı için de söz konusudur. Christos Tsiolkas'ın, *Loaded* adlı yarı-otobiyografik romanından uyarlanan bu küçük bütçeli film, Melbourne'da ailesiyle birlikte yaşayan ondokuz yaşındaki Yunanlı-Avustralyalı Ari'nin hikâyesini anlatır. Ari uyumsuz bir gençtir; ne kendi, ne ailesi, ne de içinde yaşadığı Avustralya toplumuyla barışık değildir. Kendini kuşak, kültür ve cinsel kimlik çatışmalarının tam ortasında bulan Ari'nin yaşadığı, çok boyutlu bir yabancılaşmadır. Taşınabilir cd çalarının kulaklığıyla müzik dinleyerek sokaklarda tek başına dolaşan, arkadaşlarıyla buluşan, tanımadığı kişilerle sokak aralarında ayaküstü ilişkiye giren ve gey kulüplere giden Ari'nin, yirmi dört saatten biraz fazla bir süre içinde başından geçenlerin anlatıldığı filmde eşcinsellik, *Benim Güzel Çamaşırhanem* ve *Hamam*'da yapılabilecek biçimde, adı konulmuş,

7 Yukarıda da belirtildiği gibi, Lola'yı, neo-Nazi gençler değil, abisi Osman'ın öldürmüştür. Yönetmen Ataman da, filminde *queer* figürlere karşı sergilenen şiddetin kaynağının Türkiyeli göçmen toplumundaki homofobi olduğunu belirtir (aktaran Kılıçbay, 2008: 121). Batı ve Doğu kültürlerinin barışçıl bir biçimde buluştukları *Hamam*'ın tersine, *Lola ve Bilidkid*'de Türk ve Alman kültürleri arasındaki çatışmanın yanında patriarki ve eşcinsellik arasında süre giden bir savaşın da vurgulandığını yazan Kılıçbay, ikincisinin, birçok yönden, [Alman yönetmenler ve ilk kuşak Türk sinemacıların yaptıkları filmleri kategorize eden bir kavram olarak ve Deniz Göktürk'e atfen (2001: 133)] bir "görev sineması" ("cinema of duty") örneği olduğu görüşündedir (2008: 121, 125). Yazara göre [elbette, söz konusu filmlerin söylemleri açısından], *Hamam*'daki iki kahramanın deneyimledikleri eşcinsellik küresel açıdan kabul edilebilir, şık ve batılı(laştırılmış) iken, *Lola*'daki eşcinsellik geri kalmış ve ilkindir ve (Berlin'de yaşanmasına rağmen) yeterince Avrupalı sayılmaz (125). Ancak Lola'nın, filmde resmedilen haliyle karanlık ve tekinsiz bir kent olarak Berlin'in çeşitli (ve kimi sembolik açıdan önemli) mekânlarında karşımıza çıkarılan neo-Nazilerin neden oldukları tedirginlik, homofobi ve şiddeti, ev sahibi kültürün bir parçası ve tam da bu nedenle Avrupalı, ancak istenilmese de varlığını sürdüren bir geri kalmışlık örneği olarak sergilemesi de, getirdiği eleştirinin tek taraflı olmadığını önemli bir göstergesi sayılmalıdır.

belli kültürel referanslara sahip, kendine özgü bir yaşam biçimine karşılık gelen sabit bir kimlik olarak resmedilmez. Aslında sabit olmayan bir başka kimliğe, Avustralyalılığa ilişkin melez bir yaklaşımın sözü konusu olduğu filmde, “öteki’ (...), bütün çoğul post-yapısalcı karmaşıklığıyla, ‘öteki’ olarak kalır.” (Simpson, Murawska ve Lambert, 2009: 121). Ari, aykırı ve hiçbir yere ait olmayan bir kişiliktir; “bununla birlikte, hayatı, hâkim kültürün ve toplumun temellerini sorgulayan ve kesintisiz bir biçimde süren bir melezlik projesidir” (122).

Ari, *Benim Güzel Çamaşırhanem* ve *Hamam’ın*, adını koymadıkları kimlikleri nedeniyle herhangi bir rahatsızlık duymadıkları anlaşılan *queer* kahramanlarından farklı olarak, anlatı boyunca, izleyiciye de bulaşan sürekli bir huzursuzluk içinde resmedilir. Jennings ve Lominé’nin de işaret ettikleri gibi, gey kültürün ve gey kimliğinin olağan semiotiği Ari’ye uymamaktadır (2004: 148). Ne gey ne de karşıcinsel sayılamayacak olan Ari’nin *queer*liğinin temsilinin, onun kendi *queer*liği kadar karmaşık ve çoğul olduğuna dikkati çeken yazarlara göre, Ari, en iyi biçimde, farklı olmak, öteki olmak ya da *queer* olmakla tanımlanabilir (2004: 149). Böylece, Jennings ve Lominé’nin isabetli bir biçimde belirttikleri gibi, *Head On*, *queer*in, bir kavram olarak değil, ancak somut bir deneyim olarak pratikte ne demek olduğunu resmetmeye yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir (149)<sup>8</sup>.

## Sonuç yerine

Göç çalışmalarında ihmal edilmiş bir konu olarak göçmenlik ve *queer* kimlikler arasındaki ilişkiyi konu alan filmlerin, sayıca fazla olmamakla birlikte, konunun farklı veçhelerine ilişkin yönleriyle değişik analizleri mümkün kılacak bir toplam oluşturdukları söylenebilir. Bu çalışmada, *queer* karakterlerin anlatılarının merkezinde olduğu, ABD, Kanada, Fransa, Almanya, İtalya ve Avustralya yapımı filmler iki kategoride ele alınmıştır. Eşcinsel hakları konusundaki özgürlükçü tavırlarıyla bilindiği ve bu hakların güçlü yasal düzenlemelerle koru-

8 *Head On* adlı filme ilişkin bir başka analiz için bakınız: Dimitros Papanikolaou (2008), “New queer Greece: thinking identity through Constantine Gianaris’s *From the Edge of the City* and Ana Kokkinos’s *Head On*”, *New Cinemas*, 2008, 6 (3): 183-196.

ma altına alınmış olduğu Kuzey Amerika, Avrupa ve Avustralya gibi ekonomik ve demokratik açılardan gelişmiş coğrafyalardan gelen bu filmlerin bir bölümü güldürü türünün uylaşmalarını kullanmakta ve ev sahibi ülkelerinininki ile göçmen karakterlerin kendi ülkelerinin karşı cinsel kimliklere ve onların yaşam biçimlerine ilişkin yaklaşımlarını karşı karşıya getirmektedirler.

Ev sahibi kültürün hemen bütün yönleriyle olumlandığı, 'öteki' kültürün ise genellikle geri kalmışlıkla yargılandığı ilk kategorideki yapımlara karşılık, ikinci kategoride yer alan filmlerin, konuyu çok boyutlu bir biçimde ele alma çabasında oldukları görülmektedir. Ancak 'öteki' kültürlere ilişkin belli stereotipleri harekete geçiren ilk kategorideki yapımların da, *queer* göçmen kimlikleri ve onların deneyimlerini kurmaca hikâyelere dönüştürürken yeterince derinleşememiş olsalar bile, "evrensel bir gey kimliği" inşası üzerine kurulu Batı merkezli bir tartışmayı dolaylı olarak gündeme getirmek suretiyle belli bir yaklaşımın sergilenmesi açısından işlevsel oldukları söylenebilir. Farklı *queer* diaspora biçimlerini, ulusal kimlik, kültürel farklılık, sınıf, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve aidiyet gibi kavramlar bağlamında ele alan ve başlıca özellikleri yukarıda belirtilen filmlerden farklı biçimde, kahramanlarını Batı merkezli "evrensel bir gey kültür"le birebir örtüşen eşcinsel figürler olarak resmetmek konusunda ısrarcı olmayan ikinci kategorideki filmler ise, *queer* diaspora biçimlerinin homojenleştirilmemesi gerektiğini ifade eden Binnie'nin görüşüne paralel biçimde, "birbirinden çok farklı *queer* diaspora biçimleri bulunduğu"na (2004: 183) işaret etmektedirler.

Bu çalışmada ele alınan filmlerin, iki ayrı kategorileştirmeyi mümkün kılmakla birlikte, kimi açıdan ortak yanları bulunduğu da ileri sürülebilir. Bu ise, özellikle, çalışmanın amaç ve sınırlarının dışında kalan bir konu olarak performans olgusuyla ilgilidir. Gerçekten de, metinde değinilen hemen her film toplumsal cinsiyet rollerinin sergilenmesi bağlamında performans kuramıyla yakın biçimde ilişkilendirilebilir görünmektedir. İlk kategorideki filmlerin ana karakterlerinin, kendileri eşcinsel oldukları halde, 'dolaptan çıkma'yı reddederek ailelerine karşısınca gibi görünmek çabasında olmaları; ikinci katego-

ride yer alan *Benim Güzel Çamaşırhanem*, *Hamam* ve *Head On* gibi yapımların queer kahramanlarının herhangi bir tanımı reddeden durumları ve özellikle *Lola ve Bilidikid*'in maço ve travesti kahramanlarının konumları, *queer* kuramın önde gelen isimlerinden Judith Butler'ın, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin mutlak kimlikler olmayıp performansa dayalı eylemler olduğu görüşünü destekler nitelikte olduğunu göstermektedir. Çünkü, dışavurum ile performatiflik arasındaki farkın hayati önemde olduğuna işaret eden Butler, "[T]oplu- sal cinsiyet niteliklerinin dışavurumsal değil de performatif olmalarının, bu niteliklerin ifade ettikleri, dışavurdurdukları veya ortaya koydukları söylenen kimliği aslında fiilen oluşturdukları anlamına geldiğini" söyler (2008: 231).

#### Kaynakça

- Aaron, Michele (2003). "New Queer Cinema: An Introduction." *New Queer Cinema: A Critical Reader*. (der.) Michele Aaron. Edinburgh: Edinburgh University Press. 3-14.
- Alexander, Karen (2000). "Black British Cinema in the 90s: Going Going Gone." *British Cinema of the 90s*. (der.) Robert Murphy. Londra: BFI. 109-114
- Benshoff, Harry ve Sean Griffin (2004). "General Introduction: Queer Cinema, The Film Reader." *Queer Cinema: The Film Reader*. (der.) Harry Benshoff ve Sean Griffin. ABD: Routledge.1-16
- Binnie, Jon (2004). *The Globalization of Sexuality*. Londra: Sage.
- Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev., Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Clark, Christopher (2006). "Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish Germany: Kutluğ Ataman's *Lola und Bilidikid*." *German Life and Letters* 59 (4): 555-572.
- Davies, Steven Paul (2010). *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*. Çev., Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.



- Garber, Marjorie (1992). "The Occidental Tourist: *M. Butterfly* and the Scandal of Transvestism." *Nationalisms and Sexualities*. (der.) Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer ve Patricia Yaeger. New York: Routledge. 121-146.
- Geraghty, Christine (2005). *My Beautiful Laundrette*. Londra: L.B.Tauris & Co.Ltd.
- Girelli, Elisabetta (2007). "Transnational orientalism: Ferzan Özpetek's Turkish dream in *Hamam*." *New Cinemas* 5 (1): 23-38.
- Jennings, Ross ve Loykie Lominé (2004). "Nationality and New Queer Cinema: Australian Film." *New Queer Cinema: A Critical Reader*. (der.) Michele Aaron. New Jersey: Rutgers University Press. 128-144.
- Kılıçbay, Barış (2008). "Queer as Turk: A Journey to Three Queer Melodramas." *Queer Cinema in Europe*. (der.) Robin Griffiths. Bristol: Intellect Books. 117-129.
- Kloet, Jeroen de (2005). "Saved by Betrayal? Ang Lee's Translations of 'Chinese' Family Ideology." *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*. (der.) Patricia Pisters. Amsterdam: Amsterdam University Press. 117-133.
- Luibhéid, Eithne (2005). "Introduction: Queering Migration and Citizenship." *Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings*. (der.) Eithne Luibhéid. ABD: University of Minnesota Press. ix.
- Pascual, Mónica Calvo (2002). "My Beautiful Laundrette: Hybrid 'Identity', or the Paradox of Conflicting Identifications in 'Third Space' Asian-British Cinema of the 1980s." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 26: 59-70.
- Simpson, Catherine, vd. (2009). *Diasporas of Australian Cinema*. Bristol: Intellect.
- Waldron, Darren (2007) "From critique to compliance: Images of Ethnicity in *Salut cousin* (1996) and *Couchou* (2003) ." *Studies in European Cinema* 4(1): 35-47.