



## Queer Edebiyat

KaosQueer +  
Sayı 8  
2019

Bilge Ulusman Son Dönem Osmanlı Erotik Yazınında Eril Fantezinin İnşası: Patolojik Bir Vaka ve Ahlaki Bir Sapma Olarak "Mu'âşakat-ı Nisaiye" • Serdar Küçük The Impact of Modernism on Ottoman Literature and a Discussion of Bahâ Tevfik's Short Fiction Modernizmin Osmanlı Edebiyatına Etkisi ve Bahâ Tevfik'in Öyküleri • Süleyman Bölükbaş Love at First Bite: The Queer Transformation of Louis in Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles • Şenol Topçu Murat Uyrkulak'ın "Pembe", Murathan Mungan'ın "Kaset" Öykülerinde Erkekliğin ve Erkeklik Algısının Kurucu Unsuru Olarak Homofobi • Eve K. Sedgwick Paranoyak Okuma ve Onarıcı Okuma, ya da, O Kadar Paranoyaksın ki Bu Makalenin Seninle İlgili Olduğunu Düşünüyorsun • Stephen Barber Dudak Okuma: Woolf'un Gizli Buluşmaları • Orhan Cem Çetin Balık Hafıza • İdil Hafızoğlu Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Queer • İpek Şahinler Tante Rosa ve Düş(üş) Kavramı, ya da Tante Rosa'nın "Queer Düşüş Sanatı" • Yağız Ay Oscar Wilde ve "Eşcinsel Yazarlık" • Derya Bayraktaroğlu Feminizm canlı hakkı gözetilen bir durumdur: Sanatçı Nilbar Güreş ile güncel sanat, feminizm, toplumsal cinsiyet, emek ve militarizm üzerine bir söyleşi • Berfin Atlı "Queer: Resimli Bir Tarih" • İpek Şahinler Ulusal Feminist Yazınları Ulus-ötesi Queer Metinsellikler Olarak (Yeniden) Okumak • Sevcan Tiftik Karşılaştırmalı Queer Okumalar: Kulin, Mungan ve Toptaş Metinlerinde Queer Potansiyeller



---

KaosQueer+

Queer Çalışmaları Dergisi

Sayı 8 2019



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

**Genel Yayın Yönetmeni**  
Aylime Aslı Demir

**Editörler**  
Sevcan Tiftik  
Çimen Günay-Erkol

**Ön ve Arka Kapak**  
Nilbar Güreş, Kem Göz, 2019,  
Kumaş üzerine karışık malzeme, 106 x 125 cm Fotoğraf: Reha Arcan

Nilbar Güreş, Sandalyeyi Temizlemek, 2006.  
Kağıt üzerine karışık malzeme, 30x40 cm. C24 Gallery İzniyle

**Grafik Tasarım**  
Mustafa Demirtaş

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

**Basım tarihi**  
07 Kasım 2019

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

**ISSN**  
2148-8681

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

**Danışma Kurulu**

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

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

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

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

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



# içindekiler

Edebiyatta Queer Arz-ı Endam	4	Editör
TEORIA Hakemli Bölüm		
Son Dönem Osmanlı Erotik Yazınında Eril Fantezinin İnşası: Patolojik Bir Vaka ve Ahlaki Bir Sapma Olarak “Mu’âşakat-ı Nisaiye”	6	Bilge Ulusman
The Impact of Modernism on Ottoman Literature and a Discussion of Bahâ Tevfik’s Short Fiction	18	Serdar Küçük
Modernizmin Osmanlı Edebiyatına Etkisi ve Bahâ Tevfik’in Öyküleri	24	Serdar Küçük
Love at First Bite: The Queer Transformation of Louis in Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles	30	Süleyman Bölükbaş
Murat Uyrukulak’ın “Pembe”, Murathan Mungan’ın “Kaset” Öykülerinde Erkekliğin ve Erkeklik Algısının Kurucu Unsuru Olarak Homofobi	36	Şenol Topçu
ÇEVİRİ		
Paranoyak Okuma ve Onarıcı Okuma, ya da, O Kadar Paranoyaksın ki Bu Makalenin Seninle İlgili Olduğunu Düşünüyorsun	46	Eve K. Sedgwick
Dudak Okuma: Woolf’un Gizli Buluşmaları	64	Stephen Barber
Balık Hafıza	94	Orhan Cem Çetin
QUEERESK		
Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Queer	100	İdil Hafizoğlu
Tante Rosa ve Düş(üş) Kavramı, ya da Tante Rosa’nın “Queer Düşüş Sanatı”	102	İpek Şahinler
Oscar Wilde ve “Eşcinsel Yazarlık”	106	Yağız Ay
Feminizm canlı hakkı gözetilen bir durumdur: Sanatçı Nilbar Güreş ile güncel sanat, feminizm, toplumsal cinsiyet, emek ve militarizm üzerine bir söyleşi	112	Derya Bayraktaroğlu
“Queer: Resimli Bir Tarih”	120	Berfin ATLI
Ulusal Feminist Yazınları Ulus-ötesi Queer Metinsellikler Olarak (Yeniden) Okumak	126	İpek Şahinler
Karşılaştırmalı Queer Okumalar: Kulin, Mungan ve Toptaş Metinlerinde Queer Potansiyeller	128	Sevcan Tiftik

# Edebiyatta Queer Arz-ı Endam

*Kaos Q+*'nın sekizinci sayısında edebiyatta bir tavır olarak queerin peşine düştük. Metnin kendisinde, yazarın kimliğinde, yazma ediminde, kanonik, anaakım edebi temsilin yıkımında ve (hetero)normla mücadelesinde hem eleştirel bir yöntem olarak hem de (hetero)normativite karşısındaki mevzi olarak queer, boy gösteriyor.

Özellikle Türkçe edebiyat çalışmalarında queer dendiğinde akla ilk gelen, metinde LGBTİ+ temsilinin olup olmaması. Halbuki metinde queer bir damar bulunması, oradaki heteroseksüellik ya da natranslık dışında kimlik ve deneyimlerin çeşitliliğinden kaynaklanmıyor. Sanılanın aksine, metnin yazarının gey, biseksüel veya trans olması ya da metnin LGBTİ+ kapsayıcı olması da o eseri doğrudan queer yapmıyor. Metinde, eleştiride veya yazma edimindeki queer arz-ı endam; sınırları belirlenmiş bir edebi temsile, kurmaca öğelerine, kurguya, türe ve yazma pratiğinin kendisine meydan okumakta, onun sınırlarını bulanıklaştırmakta, her insanın ikili karşıtlıklarla oluşturulmasına ve kategorilerin bir diğerine tahakküm uygulamasına karşı çıkmakta, her türlü varlık, kimlik ve deneyim çeşitliğinin görmezden gelinerek bu bağlamlara içkin yaratım ve politikaların yekpare ve stereotipik biçimde alımlanagelmesini sorgulamakta yatıyor. Nitekim queer salt cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğine ilişkin eleştirel bir teori veya eylemsellik olmadığından queerin izlerini her türlü disiplinde, yaratımda, kısacası her yerde takip etmek mümkün.

Queer, müdahale ve yöntem olarak bugün türlü keşişim alanlarıyla Türkiye'de sosyal bilimlerde ve sanatta kendine ses getirir bir yer yarattı. Umuyoruz ki queerin Türkçe edebiyata ilişkin disiplinlerarası çalışmalara ve eleştirel perspektiflere sirayeti de yaygınlaşır ve gerek bu dosyayla gerekse *KaosQ+*'nin tüm sayılarıyla bu iki mecrada türlü imkânlar yaratılır.

Bu sayıya Bilge Ulusman, Serdar Küçük, Süleyman Bölükbaş ve Şenol Topçu akademik çalışmalarıyla; Berfin Atlı, İdil Hafızoğlu, İpek Şahinler ve Yağız Ay yazılarıyla; Orhan Cem Çetin fotoğraflarıyla; Derya Bayraktaroğlu ve Nilbar Güreş söyleşileriyle; İpek Şahinler ve Sevcan Tiftik yüksek lisans tezlerinin tanıtımlarıyla katkı sundu. Ayrıca Murat Göç, Eve K. Sedgwick ve Stephen Barber'in metinlerini çevirdi. *KaosQ+* "edebiyat" dosyasının çıkmasında emeği olan herkese, özellikle hakemlerimize, *KaosQ+* ve *KaosGL* ekibine çok teşekkürler.

Edebiyat ve queer birikimin, birbirlerinin ele avuca sığmazlığından, müphemliğinden, mücadelesinden ve her daim akacak bir çatlak buluşundan beslenmesi ve edebiyatın bizzat kendisinin queerle hemdert bir mecra oluşunu düşünmeye vesile olması ümidiyle...

Sevcan Tiftik ve Çimen Günay-Erkol

# Son Dönem Osmanlı Erotik Yazınında Eril Fantezinin İnşası: Patolojik Bir Vaka ve Ahlaki Bir Sapma Olarak “Mu’âşakat-ı Nisaiye”

Bilge Ulusman

## Özet

II. Meşrutiyet Dönemi’nde ivme kazanan Osmanlı erotik edebiyatının, İstibdat Dönemi’nin ardından yükselen özgürleşme talebinin bir parçası olduğu düşünülür. Bu tarihsel bağlamın bir ürünü olarak değerlendirilen erotik edebiyatın içinde kadınlar, peçesiz ve arzu duyan bedenler olarak temsil edilmişlerdir. Fakat bu “cinsel özgürlük” aynı zamanda heteronormatif cinsellik rejimine ve tümü erkek anlatıcıların ürettiği eril fantezilere hizmet etmektedir. Bu metinlerde kurgulanan cinsel edimler, homoerotik arzuyu yok sayar; kadın cinselliğinin temsilini üstlenerek onu yeniden üretir. Lezbiyen cinsel yönelim, dönemin terminolojisiyle “mu’âşakat-ı nisaiye” (kadın kadına aşk) ya da “sevici” ilişkiler de, eril tahakkümün yeniden üretimine maruz kalır. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı, son dönem Osmanlı erotik yazınından bugüne dek elimize geçmiş ilk lezbiyen temsillerini içeren kurmacaların; Ahmet Rasim’in *Hamamcı Ülfet* (1898), Şahabettin Süleyman’ın *Çıkmaz Sokak* (1909) ve Mehmet Rauf’un *Bir Zambak Hikâyesi* (1910) metinlerinin, lezbiyen cinselliği temsil ederken inşa ettiği eril fantezileri ve fallus-merkezciliği açıklamaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Osmanlı Erotik Edebiyatı, Mu’âşakat-ı Nisaiye, Sevicilik, Homoerotik Arzu, Heteronormativite.

## Abstract

It is asserted that the Ottoman erotic literature is a part of the liberation movement rising after the period of autocracy. It is obvious that the Ottoman women who had a right to experience sexual desires and also got rid of the veil are visible in these texts. However, the sexual liberation in these texts contributes to the heteronormativity and the masculine fantasies of masculine writers. The sexual performances in the Ottoman erotic literature exclude the homoerotic desires, and reproduce the woman sexuality by the way of speaking for women. Lesbians has been also exposed to the reproduction of masculine dominance in this period. The aim of this study is to demonstrate the masculine fantasies and phallocentrism through the texts of Ahmet Rasim, Şahabettin Süleyman and Mehmet Rauf, as the first texts which include lesbian narratives in the term of late Ottoman erotic literature.

**Keywords:** Ottoman Erotic Literature, *Mu’âşakat-ı Nisaiye*, *Sevicilik*, Homoerotic Desire, Heteronormativity.

Lillian Faderman, *Erkek Aşkınını Ötesinde: Rönesans'tan Günümüze Kadınlar Arasında Romantik Dostluk ve Aşk* çalışmasında, lezbiyen cinsel pratiklerin alımlanışında etkili olan paradigmalardan Rönesans'tan 20. yüzyıla uzanan bir tarihini çıkarır. Hermafrodit mitlerden, tribadizme<sup>1</sup> onay veren ancak fallus-merkezci<sup>2</sup> cinsellik rejimini zedeleyen lezbiyen cinsel deneyime karşı çıkan Victoria Dönemi toplumuna ve 20. yüzyılın ilk seksologlarının ortaya attığı, özellikle Freud öncülüğünde gelişen heteronormatif ahlak kuramlarına uzanan bu süreçte, kadın cinselliğine dair dönüşen algıyı irdeler. Baudelaire'in *Cehennemlik Kadınları*, Verlaine'in "Sappho"suna ya da Zola, Balzac gibi *erkek* yazarların eril fantezileriyle tercih ettikleri erotik simgeleri ve lezbiyen temsillerini tartışmaya açar. Faderman'ın çıkarımı, 17. yüzyılda yaşanabilen lezbiyen aşkın, 20. yüzyılda heteronormatif ahlak olgusu tarafından sapkınlaştırıldığıdır (1997: 362). Tarihçi Irvin Cemil Schick de, bu paradigma değişimini geç Osmanlı döneminde üretilen erotik metinler üzerinden izlediği *Bedeni, Toplumunu, Kainatı Yazmak*: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine başlıklı çalışmasında, benzer bir sansür ve baskı artışının olduğunu ileri sürer. Schick'e göre matbaa, erotik/pornografik edebiyatı bir yandan kitlesel ve popüler bir seri üretim nesnesi haline getirirken, bir yandan da sınırlamış, sabitlemiş, özgünlüğünden arındırmış ve devlet müdahalesine açık hale getirmiştir (2011: 215-271). Zafer Toprak ise "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı" başlıklı çalışmasında, son dönem Osmanlı erotik edebiyatında kadın bedeninin, hazın yalnız nesnesi değil, öznesi olarak da temsil edildiğini ve kadın cinselliği adına özgürleştirici metinler üretildiğini iddia eder (1987: 25). Toprak'a göre İstibdat Dönemi'nin ardından artan "müstehcenlik", aslında "özgürlüğün bir dışavurumu"dur. Bu özgürlüğün kime tanındığına ve neye hizmet ettiğine yeterince odaklanmayan bu okuma, "Avam Edebiyatı" olarak tanımlanan son dönem Osmanlı erotik yazını, mevcut kanona bir "başkaldırı", "kaotik siyasi evreye özgü bir tür" olarak değerlendirir (1987: 25-28). Ne var ki erotik yazını, yalnızca "başkaldıran özgürlük anlatıları" olarak değerlendirmek, hem geç Osmanlı dönemi hem de erken Cumhuriyet dönemi erotik edebiyatının içerdiği temsiliyet sorununu, mizojiniyi ve hegemonik erkekliği iskalamaya neden olur. Geç Osmanlı döneminde edebi üretimin matbaa kanalıyla denetime girmesinin erotik edebiyatı dönüştürmeye başlamasının ardından, Kemalist devrimin erotik yazını

baskılamasıyla birlikte, ulus inşasına hizmet edecek toplumsal cinsiyet rollerini ön plana çıkaran ve eril arzuya odaklanan metinlerin üretildiğini düşünmek de mümkündür. Bu çıkarımlar bizi, erotik yazına yön veren paradigmaları sorgulamaya, metinlerin birlikte okunarak sunabilecekleri verileri analiz etme ihtiyacına itecektir. Erotik metinlerin sunduğu "cinsel özgürlük" alanından kimlerin dışlandığını, arzusunun kategorileştirilerek hangi arzusunun makul ve makbul, hangi arzusunun patolojik kılındığını sorgulamak gerekir. Bu çalışmanın amacı, geç Osmanlı döneminde *erkek* yazarlar tarafından ve onların eril tahakkümünü yansıtarak yazılmış, Osmanlı coğrafyasının bugüne dek elimize geçmiş ilk lezbiyen temsillerini içeren kurmacalarına; Ahmet Rasim'in *Hamamcı Ülfet*, Şahabettin Süleyman'ın *Çıkılmaz Sokak* ve Mehmet Rauf'un *Bir Zambak Hikâyesi* adlı metinlerine bakarak, dönemin terminolojisiyle "mu'âşakat-ı nisaiye" ya da "sevici" addedilen lezbiyen ilişkilerin nasıl temsil edildiğini açıklamaktır.

Selim Sırrı Kuru'nun "Sex in the Text" (2008) makalesine, Murat Bardakçı'nın *Osmanlı'da Seks: Sarayda Gece Dersleri* (1992) metnine ya da Irvin Cemil Schick'in Osmanlı coğrafyasında üretilen erotik metinlere odaklanan çalışmalarına baktığımızda Osmanlı erotik yazınına dair erişebildiğimiz ilk kaynaklar, sultanlara sunulan cinsel organ tasvirleri, pozisyon fihristleri ve afrodisyak reçeteleri içeren nesir şeklindeki bahnâmelerdir. Osmanlı erotik edebiyatı böylece 15. yüzyıldan itibaren birçok farklı edebi türün içerik ve biçim özellikleri dahilinde üretilir. Ancak ilginç olan, bu metinlerin, heteroseksist cinsellik rejiminin sınırlarını aşmayı başarıyor olsalar da, homoseksüelliği yalnızca erkek bedenine ait bir mefhum olarak kabul edip lezbiyen ilişkiyi yok saymalarıdır. Erkek egemenliğindeki erotik edebiyat, cinselliği fallus-merkezci bir edim olarak kurgular ve penisin olmadığı bir cinsellik düşünülemez. Lezbiyenliğin temsili, olumsuzlanarak da olsa, ilk defa Enderunlu Fazıl'ın *Zenânnâme*'siyle karşımıza çıkar; ancak yazma eser geniş bir okur kitlesine ulaşır ve matbu olarak da yayımlandığında, "evlilik kurumuna muhalefet ettiği" gerekçesiyle<sup>3</sup> yasaklanır. Hatta modernleşmenin önemli figürlerinden olan Mustafa Paşa tarafından toplatılacak ve yakılacaktır (Bardakçı, 1992: 122). Irvin Cemil Schick'in tespitini yinelersek, elyazmaları, kiralanan pornografik minyatürlü bahnâmeler ve sözlü erotik edebiyatın yakın takibi ve sansürlenmesi pek

mümkün değilken, II. Meşrutiyet'in liberal havasıyla birlikte matbaaya giren erotik eserler ya devlet sansürüne ya da devletin yazarlara salık verdiği otosansüre takılır. Yine de II. Meşrutiyet sonrası erotik edebiyatta muazzam bir artış olur, müstear adlarla yüzlerce erotik kurmaca yayınlanır, Batı ve Arap erotik edebiyatlarından çeviriler yapılır (2011: 203).

Bu artışı, ilk bakışta, Zafer Toprak'ın yorumuna katılarak, mevcut cinsellik rejiminin sınırlarını ihlal ettiği için bir “cinsel özgürleşme” mücadelesi olarak okumak mümkün görünür. Örneğin, peçesinden sıyrılmış, kendi bedeni ve arzularını keşfeden kadınlar görürüz bu anlatılarda. Evlilik dışı ilişki meşrudur; çünkü tek bir meşruiyet ilkesi vardır, o da cinsel hazdır. Tam da bu nedenle, Cumhuriyet rejimi toplumsal cinsiyet rollerini yeniden yapılandırırken, erotik edebiyatın temeli olan liberal görecelik, yeni düzenin kurduğu devrimci püritenlik için tehdit oluşturduğundan, erotik edebiyat tedricen zapt edilir, metinler yok edilir (Schick, 2011: 185-215). Cinsel arzu, kuruluş dönemi edebiyatında, ahlaksızlığa, yozlaşmaya, dekadanlığa indirgenir. Özellikle de kadın karakterler, milli edebiyat dönemiyle birlikte cinselliklerinden soyutlanır; varolmak için çocuklaşmak, erkekleşmek ya da olgunlaşmak mecburiyetinde kalırlar. Milli kanon, modern Türkiye Cumhuriyeti'nin en küçük yapı taşı olacak aile kurumuna bir denetim merkezi olarak resmîlik kazandırırken, arzu politikaları da yeniden şekillenecek, heteronormatif ahlak anlayışı hâkim kılınacaktır. Bugün Latin harflerine aktarma çalışmaları ve dil içi çevirileriyle tanışma olanağı bulduğumuz son dönem Osmanlı erotik edebiyatını ve onun politik dinamiklerini keşfetmek, arzu politikalarındaki paradigma değişimlerini de yorumlamamızı sağlayacaktır.

Ahmet Rasim'in 1898 tarihli *Hamamcı Ülfet* metni, Osmanlı erotik edebiyatında lezbiyen karakterlere yer veren, bugüne dek ulaşabildiğimiz ilk kurmacadır. Nisan ayı başında, bir ilkbahar tasviriyile açılan metin, doğadaki uyanış betimlemesini yeryüzü ve gökyüzü arasındaki ilişkinin safhalarıyla, sanki bir cinsel ilişkinin safhalarıyla; “uyanış”, “plato”, “orgazm” ve “çözülme” evresiyle kurar. Art arda gelen şu sözcükler dikkat çekicidir: “uyanma”, “erik”, “badem”, “şeftali”<sup>4</sup>, “gönülde bir açılma”, “okşayıcı buharlar”, “ıslaklık”, “uzayan ve sarkan dallar”, “titreme”, “birdenbire iri damlalar halinde toprağa boşanan yağmur” ve son olarak “yeryüzü ile gökyüzünün birbirine sırlarını açması” (1987: 21). Ardından perspektif

aniden doğadan kente ve bir konağın kapısına döner. Giriş sahnesiyle birlikte muhatabını heyecanlandıran müdahil anlatıcı, aynı heyecanla ve muhatabını da kendi suçuna ortak ederek, takip ettiği iki kadının girdikleri eve “Biz de girelim mi?” (22) diye sorar. Metni okumaya devam edecek okurlar için yanıtı kendisi verir, “Girelim!” (22) der ve böylece metnin odaklanacağı lezbiyen karakterlerin yaşadığı konağa gireriz. Ev sahibi Sabriye, sevgilisi Pakize'yi görür görmez gözlerini şehvetli bir süzüşle kapar, dudakları kabarıyor, yüzü kızarıyor, titremeye başlar, sarılırlar, inlerler, birbirlerine “alıcı... alıcı değil galiba yiyici,.. o da değil... başka ne olur? Sevici mi acaba? Her ne ise, işte öyle bir bakışla” (27) bakarlar. Cinsel gerilim artarken bu kez sınırlı bir perspektifi varmış gibi davranan anlatıcı, iki kadın arasındaki bu gerilimin cinsel arzu olacağına ihtimal vermediği için, “Eyvah, nöbet mi geldi, ne oldu?” (27) diyerek karakterleri için endişelenir. Bu “inleyen”, “ateşlenen” kadınlara ne olduğunu anlayamadan odaya ev sahibinin kızı Ülfet girer, o da “A! aa!” (27) diye haykırarak hayrete düşer. Nihayetinde anlatıcı “cidden incelenmeye değer bir haldeki bu iki kadın” (28) hakkında kararını verir:

İnsanlığın hayvanlıklarında böyle bir duygunun bulunduğu inanılmadığı halde var oluşu gariptir, istisnadır. Bu bir alışkanlık olsa gerek, ne olursa olsun insan toplumunun temelinde leke süremez. ... Bu bazı kadın dostlarına has bir alışkanlık, bir eğilim, bir düşkünlüktür. Lakin pek çirkin bir alışkanlık, bir eğilim olduğu kendilerinin hayret ve utanmalarıyla da anlaşılıyor. (28)

Ülfet'in annesinin sevişme sahnesine tanık olması, metnin diliyle “annesinde gördüğü bir tür alçalma”, Ülfet'i “ezer”, annesine karşı bir “kıskaçlık” yaratır, “titretir”, “tikindirir” (28). Ardından Ülfet'in tanıklığından, onun “seyir ve temaşa” etmek mecburiyetinde kaldığı bu konakta yaşanan kadın kadına aşka dair kimi veriler ediniriz. Bu konakta sürekli “böyle toplantılar” yapılmaktadır, “gizli bir fısıltının ardından iki kadın ortadan kaybolur, bir odaya girerler, bir süre sonra ter içinde geri dönerler.” (30). Vurgulanan bir diğer eylem ise “hamama gitmek”tir. Hamamda yıkanmak, bedensel teşhir ve istismar vakası olarak sunulur. Hamam, ne eril anlatıcının perspektifinin ne de eril devletin panoptik kontrolünün girebildiği bir alan olarak marjinalleşir; lezbiyen ilişkilerin gizlice yürütüldüğü bir fuhuş yuvası olarak tahayyül edilir.

Ülfet'in annesini bir kadınla sevişirken görmesiyle yaşadığı ilk "hayret" ve "tıksıntı", muhatabın da tepkisine yön verecek bir ahlaki pozisyon olarak kullanıldıktan sonra, unutulur. Ülfet'in duygu durumu travmatize edilmez; çünkü Ülfet henüz cinsel deneyimi ve bilgisi olmayan, tanık olduğu sahnenin hangi eylem pratiğine denk düştüğünü yorumlayamayacak, "kandırılmaya müsait" bir karakterdir. Zaten ele alacağım üç metni birlikte okumayı mümkün kılan ortak vurgulardan biri de, tüm lezbiyen karakterlerin *olgun kadınlar* olup, henüz cinsel deneyimi olmayan genç kızları *lezbiyen ilişki ağlarına* düşürmeleridir. Üç metinde de erkek karakterler sağduyuyu; lezbiyen kadınlar kötücüllüğü; deneyimsiz genç kızlarsa "saflığı" (28) temsil eder. Ülfet'in, annesi ile Pakize arasındaki cinsel ilişkiye tanık olması, bu kötücüllüğün fitilini ateşler ve Pakize, "Zevkimiz bozuluyor... Onu da alıştırırım." (34) diyerek "Ülfet'i bir lezbiyen olarak yetiştirmeyi" teklif eder. Çünkü tüm bu metinlerin dünyasında lezbiyenlik, bir cinsel yönelim değil sapkınca bir *alışkanlıktır*. Pakize'nin lezbiyenliği de bir cinsel tercih olarak inşa edilmemiş; "zıfif gecesini takip eden günlerde kocasının ilgisizliğine" (47) bağlanan ve 40 yaşında ortaya çıkmış bir kötü alışkanlık olarak sunulmuştur. Lezbiyen arzu, bir "kötücül" kaynaktan, çoğunlukla da Safo mitinden yayılan bir kötü alışkanlıktır. Şimdi Ülfet'i "bu âleme düşürmek" isteyen Pakize de aslında "eski bir iskerlet" (42) olan Sabriye tarafından "bu âleme düşürülmüş" tür (48).

Yine bir "toplantı" sırasında Pakize, yedi yıl önce kendisini aldatan *tuzağın* aynısını Ülfet için hazırlar, Ülfet'e alkol içirir ve sarhoş olan Ülfet'i istismar eder. Öğreniriz ki aslında Pakize, Sabriye'ye âşık olduğu gibi, Sabriye'nin kızı Ülfet'e de âşıktır. Ülfet'i bir lezbiyen olarak yetiştirmeyi de bu nedenle teklif etmiştir. Çizilen, bir açık ilişki ya da cinsel devrim manzarası değil, istismar ve tecavüzün yön verdiği, eril anlatıcının "hamamda fuhuş" fantezisini besleyen bir cinsellik. Sabriye, kızı Ülfet'in cinsel edimlerden habersiz, "saf" (28) ve "daha çocuk" (32) olduğunu söylemesine rağmen, Pakize'nin Ülfet'i cinsel istismarının önüne geçmeye çalışmaz; hissettiği tek duygu "kıskançlık" olarak sunulur. Sevgilisi Pakize'yi, kızı Ülfet'ten kıskanmaktadır. Bu durum bir hamam sahnesinde eğlenmek için okunan şarkılardaki "salma sitem"lerle (38) de ortaya çıkar. Pakize Ülfet'i kastederek, "*Gökte yıldız kümesi / Ağzımda kız memesi / Yedi yıldır severim / Şimdi duydu annesi*" (38) diye sitem salarken; Sabriye de "*Hayalin dursun karşımda*

*/ Neler gördüm şu yaşımda / Yeni yar mübarek olsun / Eskisine muhtaç olsun*" (38) diyerek hamam gününün akşamında kızı Ülfet'le ilişkiye gireceğini bildiği sevgilisi Pakize'ye sitem eder. Sitemin sebebi yalnızca "yeni yar" olan kızı Ülfet'in kendi yerini alacak olması; temennisi ise bu ilişki deneyiminin ardından Pakize'nin yeniden kendisine "muhtaç" kalmasıdır. Pakize ve Ülfet arasındaki cinsellik, eril pornografinin kodlarıyla<sup>5</sup>, "olgun" lezbiyen karakterimiz Pakize'nin *aktif*; saf ve deneyimsiz Ülfet'in ise *pasif* pozisyonda konumlandığı erotik bir sahneye aktarılır. Homoerotik arzunun, tümüyle hegemonik pratiklerle alımlanmaya çalışılmasından doğan bu ikili karşıtlığa dayalı cinsellik, Ülfet'in Pakize'ye "erkeklik" atfetmesi ile de pekiştirilir. Bir gün Pakize ile Ülfet Beyoğlu'ndan Şişli'ye doğru giden bir araba içerisindeyken aralarında şu diyalog geçer:

Nihayet Pakize söze başladı:

- Sen beni sever misin?

Ülfet birden bire söze atılarak:

- Severim!

- Ben de seni severim!

Cevaplar pek kestirme idi. Lakin bu kesinlik bir şeyi göstermiyordu. Hem gizli söyleyecek bir söz de değildi. Bunu Pakize anladı. Durumu açıklayarak:

- Fakat ben seni başka türlü severim.

- Nasıl?

- Onu ben de anlatamam. Seni gördükçe fenalaşıyorum, sinirlerim oynuyor, kendimi kaybediyorum.

Ülfet *kadınlara has bir zarafetle* dedi ki:

- Bir *erkek* gibi, değil mi? (45, vurgular bana ait)

Pakize'nin ilan-ı aşkının ardından Ülfet'e "Artık bundan sonra sen *benimsin!*" (45) demesi ya da "ne olursa olsun Ülfet'i *elde etme*" (42) fantezisi de, heteroseksist cinsellik rejiminin dayattığı eril tahakkümün homoseksüel ilişki içinde yeniden inşasıdır. Nihayetinde Sabriye, sevgilisi Pakize ile kızı Ülfet'in ilişkisini kıskandığı için Ülfet'i evden uzaklaştırmak adına bir erkekle evlendirmeye karar verir. Ülfet evlendirilir ancak bir gün Pakize'nin evine gelerek onu yine

cinsel ilişkiye zorlaması ve bu durumun ayyuka çıkmasıyla boşanmak zorunda kalacak, toplumdaki dışlandıktan sonra annesi gibi ölüncüye dek bu “kötü alışkanlığı” bırakamayarak “hamamcı” olacaktır.

Çıkmaz Sokak ise bugüne dek yapılan arşiv çalışmalarına göre, lezbiyen anlatılar arasında ilk tiyatro örneğidir. 1909'da *Resimli Kitap* dergisinde tefrika edildikten sonra 1911'de kitap olarak basılır<sup>6</sup> ancak yazıldığı dönemde, hatta 2009 yılına kadar hiç sahnelenmez. Şahabettin Süleyman bu metni bir tiyatro oyunu olarak kurgularken, II. Meşrutiyet'in özgürlük vadeden havasında sahnelenebileceğini mi düşünmüştür; yoksa türsel bir deneyim ya da türün olanaklarını kullanmak amacıyla mıdır? Bu soruyu yanıtlamak üzere henüz elimizde bir veri bulunmuyor. Ancak bu metni ilginç kılan, kadınların *namuslarını korumak* adına, erkekler yerine başka kadınlarla birlikte olmayı *tercih ettiklerini* vurgulamasıdır. Burada da henüz cinsel deneyimi olmayan (metnin diliyle *bakire*) genç kızlar Cavide ve Mukbile, daha olgun ve varlıklı bir kadın olan Refika tarafından *kandırılır*. Refika, metnin *yaşlı* olduğunu vurguladığı kocası Nesip'ten, yine yalnızca *yaşlı* olduğu için nefret etmektedir; çünkü Nesip Paşa cinsel işlevini kaybetmiştir. Metinde ifade edildiği haliyle, Refika'nın arzularını “namuslu” biçimde yaşamak üzere bir “kadın kadına aşk”a (*mu'âşakat-ı nisaiyeye*) gereksinimi vardır. Refika bu ilişkinin dikkat çekmemesi için, âşık olduğu Cavide adlı genç kadını da yaşlı bir Paşa ile evlenmeye ikna eder. Böylece bir yandan “velinimet”, bir yandan da “korkuluk” (2012: 5) olarak tanımlanan yaşlı Paşa kocaların maddi imkanları sayesinde, aşklarını gizlice yaşayabileceklerdir. Fakat Mukbile, Cavide'yle Refika'nın gizli aşkını, bir örnek elbise diktirmeleri detayıyla fark ederek, *kıskançlık* krizine girer. Çünkü Refika daha önce Mukbile'ye de “Benim olacaksın!” (32) diye söz vermiş ve hemen ardından onu da bir başka yaşlı paşayla evlendirmiştir. Bu metinde kıskançlık, şiddet, ihanet, tahakküm gibi ataerkil dinamikler, lezbiyen ilişkilerin içine de yerleştirilir. Olgun kadının erkek rolünü üstlendiği ve heteronormatif ilişki kalıplarını tekrar eden lezbiyen ilişki temsili, kadınlık ve erkeklik stereotiplerini pekiştirmeye devam eder. Örneğin Cavide, “İzdırıp kadınların saadeti ve mevcudiyetidir.” (36) gibi yargılarla toplumsal cinsiyeti yeniden üretirken, Refika da “Bekaret erkeğin itimadı, zevki, ruhudur. Biz kadınların masumiyet delili bekârettir.” (81) diyerek eril ahlakı seslendirir. Ancak kendisi, metnin sunduğu

bu ahlak dairesinin dışındadır. Refika “aldatan, cezbeden, yalan söyleyen ve arzusuyla günah işleten” Havva motifinin bir yansıması olarak işlevselleşir. Metinde sağduyuyu temsil eden, Refika'nın üvey oğlu Cavit ise, mizojinist diliyle, metnin perspektifini şöyle ilan edecektir:

Kadınlar... Hepiniz bir kumaştan, bir çamurdan yapılmışsınız. Hile, riya, yalan sizin hayatınız... Küçük bir arzu, küçük bir hevesiniz için her şeyiniz, kalbiniz, dudaklarınız, gözleriniz, çehreniz, vücudunuz yalan söyler. Cilve, o büyük yalan, o büyük riya sizin her şeyiniz: kalkanınız, kılıcınız, okunuz. Hülâsa sizin alet-i müdafaanız, alet-i muvaffakiyetiniz... (68)

Metnin *olgun* ve *kurnaz* lezbiyen karakteri Refika ise, Cavit'in bu “sevici” ilişkiler ağını ortaya çıkarmasının ardından kendini heteroseksüel cinsellik rejiminin “penis”siz bir ilişkiyi “imkansız” kıldığı noktadan hareketle savunacaktır. Refika, metnin yaslandığı heteroseksüel matrisin bir boşluğunu yakalamış gibidir:

Ben sevici olduysam... Sizin namusunuz için oldum... Babana... Baksana... Çekilir mi? Bir sıyrıtmış, bir hortlak... Hayır, hayır, insaniyet beni mahkum edecek kadar kör değildir. ... Evet, itiraf ediyorum: Ben Cavide'yi seviyorum. Onun yerine bir erkek de sevebilirdim. O zaman Paşa'nın namusu ne olurdu? (114-115)

Fakat kadın kadına aşkın cinsel bir pratiğe dökülmesini *imkansız* kılan duhul odaklı İslam hukukunun ürettiği ahlaki varsayımları kullanarak kendini savunan Refika karşısında, eril hegemonya elbette baskın çıkacaktır. Padişah karşıtı bir idealist, hızlı bir Terakkici olarak imlenen Cavit, metnin potansiyel muhababının içine su serpererek Refika'nın sözünü keser, “Sus! Sevici köpek!” (116) diye bağırır. Cavit'in daha önce mizojinisini ilan ederken söylediği gibi, Refika'nın bu savunması yalandan ibarettir; “bu yalan, alet-i müdafaası, alet-i muvaffakiyeti” olacaktır. Ancak bu oyunu bozan metnin sağduyusu Cavit, Refika'ya aldanmaz; Paşa babasına durumu anlatır. Nesip Paşa Refika'yı yalnızca “Boşadım.” (120) kelimesiyle boşayıverir ve önce elindeki kutsal kitabın yere düşmemesi için onu etajere bırakır, sonra kendisi yere düşer ve ölür. Refika cesede bakarak “Öldü, öldürdüm.”

(121) diyecektir. Böylece metin, ahlak dairesinin sınırlarını ihlal eden Refika'yı, öldürerek değilse de *katil* addederek cezalandırır.

Çıkmaz Sokak başlığı, lezbiyen kadınların saptığı bu *tali* ve *yanlış yolda* yakalanacağı imasıyla birlikte, vajina olarak okunmaya da müsaittir. Çünkü son dönem Osmanlı erotik yazını, çekincesiz bir pornografik dil kullanıyor olsa da, kadın cinsel organının adını anmamak üzere, benzetmelikler kullanarak vajinayı karşılayacak erotik sözcüklerin arayışındadır. Eril fanteziyi ve eril pornografiyi besleyen bu benzetmelikler, çoğunlukla meyveler ve çiçekler arasından, simgesel bağlamda fallus-merkezliliği pekiştirecek biçimde seçilirler. “Çıkmaz sokak”ın da bu işleve hizmet ettiğini düşünmek yerinde olacaktır.

Osmanlı erotik yazınının, gazete ve dergilerde tefrika edilir olmasıyla birlikte kamusal alandaki görünürlüğü de artar. Çıkmaz Sokak'ın tefrika edildiği dönemde oldukça görünür bir metin olduğunu, üzerine yazılan eleştirilere bakarak anlamak mümkündür. Ne var ki, örneğin *Sodom ve Gomora*'de homoerotik arzuyu metne taşıyan Yakup Kadri, Şahabettin Süleyman'ın metnini lezbiyen aşk içeriğine dokunmadan, daha ziyade türsel bir başarı olarak okur:

Öyle düşünüyorum ki Çıkmaz Sokak bizde yazılan ilk piyestir. Bu Osmanlı edebiyat-ı hazırasının ilk ve yegâne tiyatro kitabıdır. Şahap Bey bize –şimdiye kadar kamilen meçhulümüz olan- yeni bir lisan geliştirmiştir. Latif ve zarif bir tiyatro lisanı... (Polat, 1987: 73)

Ancak tüm eleştiriler Yakup Kadri'ninki kadar olumlu olmaz. “Bakire kızların oyundan etkilenerek gayr-i tabii levs içine düşmelerinden”, “cemiyetimizde olmayan Batılı kötülükler”den (74-75) korkanlar, “sevici” ilişkiye karşı tepkilerini koyarlar. Kadın kadına aşkın Osmanlı coğrafyasından ya da çeviri yapmak üzere başvuru en yakın kaynak olarak Arap edebiyatından değil de Batı'dan geldiği düşüncesi, Cumhuriyet'le birlikte yerini, seküler milliyetçi söylemin “sapkın Osmanlı cinselliği” varsayımına bırakacaktır. Ancak her iki dönemde de, lezbiyen ilişki, mevcut cinsellik rejiminin dışında kalan ve kabul edilemez bir cinsel yönelime işaret eder. Oysa elimizde henüz veri

olmadığı için uzanamadığımız cinsel yaşam pratiklerinin izini, en azından Enderunlu Fazıl'ın *Zenânnâme*'sinde ya da Osmanlı erotik edebiyatı kapsamında sıkça başvuru ve çeviriler yapılan bir kaynak olarak Arap edebiyatında bulmak mümkündür<sup>7</sup>. Ne var ki Tanzimat sonrası Osmanlı modernleşmesi sürecinde “gayr-i tabii” ve İslam dinine aykırı bulunan tüm pratiklerin menşeinin Batı'ya atfedilmesi, bu dönem metinlerinde sıkça karşılaştığımız bir reflekstir. Baha Tevfik'in 1911'de yayınladığı *Feminizm: Alem-i Nisvan* metnine bir önsöz hazırlayan meclis-i ayan üyesi Beserya Efendi, feminizmi Osmanlı topraklarına hiç uğramayacak bir Batılı illet olarak tanımladığında (Baha Tevfik, 2015: 76), Osmanlı coğrafyasında 1840lar itibarıyla başlamış bir kadın hakları mücadelesi ve feminist yayın hayatı, halihazırda mevcuttur<sup>8</sup>. Ancak yok saymak, bir politik refleks olarak yürürlüktedir.

Bu metinle ilgili önemle vurgulanması gereken bir diğer nokta, Çıkmaz Sokak'ın ileride ele alacağım *Bir Zambak Hikâyesi*'nden farklı olarak, kadın kadına aşka değil, erkeğin “namusunu korumak” için tercih edilen bir ilişkiye işaret ettiği okumasının düştüğü hatadır. Refika'nın Cavit'e yaptığı *namus* temelli savunma, yalnızca bir meşrulaştırma çabası, olayların üzerinin kapatılması için kullanılan ve heteronormatif rejimi kendi içinde çürütmeye yönelik bir hamle olarak da okunabilir. Öyle ki, Refika, Cavide ve Mukbile adlı üç kadın karakter arasındaki aşk ilişkisi, yalnızca bir cinsel ihtiyaç beklentisi üzerine kurulu değildir. Aksine bu kadınlar arasında değişen aşk örüntüsü, bu anlatıda olayların düğümlendiği nokta olur. Refika'nın Mukbile'ye duyduğu aşk ve arzu sonlanmış, Refika bu kez Cavide'ye âşık olduğu ve onunla birliktelik kurmak isteyerek Mukbile'den vazgeçtiği için bu ilişkileneş bir çıkmaza girmiştir. Mukbile hâlâ Refika'ya âşıktır ve terk edilmenin yasını tutmakta, “kıskançlık” yaşamaktadır. Metinde kurulan tüm sahnelerde Mukbile ile karşılaşan tüm karakterler, Mukbile'nin aşk derdinden mustarip, mutsuz durumunu fark ederler. Cavit, “Yenge, bugünlerde seni pek dalgın ve meyus (*kedirli*) görüyorum. ... Zannederim ki büyük yengeme [Refika'ya] kızyorsunuz.” (19-20) der. Nesip Paşa, “Bugün hiç lakırdı etmiyorsunuz, yoksa rahatsız mısınız?” (23) teşhisinde bulunur. Kocası Şekip Paşa ise, Mukbile'nin “suskunluğunu”, “Rahatsız olmalı!” (27) diye yorumlayacaktır. Mukbile mütemediyen ağlar, niçin artık arzulanmadığını keşfetmek

ister gibi “aynada bir müddet kendine bakar” (44). Refika’ya duyduğu arzu artık “arzu-yı intikam” ve kıskançlığa (55) dönüşmüştür. Mukbile’nin kederinin kaynağını ancak Refika ile ortak bir sahne kurulduğunda öğreniriz:

Benim bunu sormaya, tecessüse (*gizlice araştırmaya*) hakkım vardır. Madem ki beni bir gün terk edecektiniz, madem ki bir gün bir başka kadına bakacaktınız, beni niçin sevdiniz, beni niye bedbaht ettiniz.. ... [Seviciliği] bırakmadınız, yalnız beni bıraktınız.. ... Anlamayacak ne var? Cavide’nin ve senin her şeyin, metrukiyetimi (*terk edilmişliğimi*) ispat ediyor.. İşte onunla bir renk, bir örnek elbise yaptırınız. (31)

Dinleyeceksiniz, dinlemeye mecbursunuz. Çünkü karşınızda kırıp döktüğünüz bir kadın, bir bedbaht var.. (32)

İşte korkuyorsunuz, onun [Cavide’nin] hayatı için titriyorsunuz. Çünkü o sizin hayatınızdır. Seviyorsunuz. Ve beni sevmiyorsunuz. (34)

Heteroseksist bir ilişki gibi kurgulanan kadın kadına aşka da, eril hegemonyayla ilişkilendirilebilecek bir aidiyet fantezisi ve kıskançlık karışır. *Hamamcı Ülfet* üzerinden de gördüğümüz bu eril projeksiyon, Çıkılmaz Sokak’a da hakimdir. Metnin kadın kadına aşkı ve arzuyu yalnızca “Cavide ve Refika hararetle öpüşürler.” (7) gibi cümlelerde sınırlı kalan bir cinsellik tahayyülüyle vermesi de, penisin varolmadığı bir cinselliği yok sayma, “namusa zarar vermeyecek denli eksik” bulma tahakkümünün yansımasıdır. Tahayyül edilen erotizm yalnızca duhul odaklı, fallus-merkezci bir fanteziden ibarettir, böylece kadın cinselliği “imkansız” yahut “eksik” kılınmıştır.

Freud kaynaklı cinsellik tanımında apriori olarak kabul edilen cinsel organ penistir; kadınsa bundan, yani cinsellikten mahrum kalandır. Kadın cinselliği, erkek cinselliğinin asimetrisi varsayıldığı için “yok”tur (Freud, 1932). Eril tahakkümün sözde evrenselliği, cinsel organların fizyolojisi arasındaki farkla inşa edilir (Bourdieu, 2018: 37). Öte yandan lezbiyen cinselliğin “namus”u etkilemeyecek bir edim olarak savunulmasının bir gerekçesi de İslam hukukunda aranabilir. Fikret Yılmaz’ın “Zina ve Fuhuş Arasında Kalanlar: Fahişe, Subaşıya Karşı” başlıklı makalesinde vurguladığı üzere, İslam

hukuku, cinselliği yalnızca evlilik kurumu çerçevesinde ele alır. Zina konusundaki tüm tartışma, nikâhın hangi durumlarda düşeceği, miras hakkı ve nesep üzerine odaklanır. İslam hukukunda nikâhın teyidi ise duhuldür (2012: 28-29). Yılmaz, İslam hukukunun cinsel yaşam üzerindeki tahakkümünü şöyle yorumlar:

Nikâhın cinsel ilişkiyi meşrulaştırması, cinsel ilişkinin de nikâhı tekemmül ettiren unsur olması, helal mülk edinme (kadının cinsel organı) üzerinden kurgulandığından, kimsenin mülkü olmayan veya herkes tarafından satın alınabilecek olan fahişe cinselliğinin tehdit olarak algılanmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Osmanlı toplumunda fahişelere karşı duyulan tepkinin kaynağında, bu bakış açısının etkisi yadsınamaz. (31)

Böylece fallus-merkezci ve heteronormatif bir cinsellik rejimi üzerine kurulan İslam hukuku, Refika’ya kendini savunabileceği bir boşluk yaratır. Homoerotik arzuya karşı kör ve suskun kalan İslam hukukunca, lezbiyen ilişkinin Refika’nın cinsel organı üzerinde yeni bir temellük kur(a) madığı düşünülebilir.

1910 tarihli *Bir Zambak Hikâyesi* de bu bağlamda, homofobik erkek anlatıcının, Naciye adlı lezbiyen bir kadını, “penis olmayan bir cinselliğin mümkün olmadığına” ikna etme (metindeki ifadesiyle, “ona ibretlik bir ders verme”) hikâyesidir. Metin Naciye’nin “sevici” kimliğini, kadın bedenine yönelen arzusu üzerinden değil de, erkek bedenini “tıksınç” bulması gibi psikolojik temelli bir saplantı, bir patoloji üzerine kurar ve erkek anlatıcı-yazarın aşkına karşılık vermeyen Naciye’ye bunun için özür dahi diletir:

Beyefendi, sizi şu mektubumla hayal kırıklığına uğratmış olduğum için üzgünüm. Hakkımda gösterdiğiniz ilgi ve alakaya çok *minnettar* olmakla beraber, aramızda hiçbir ilişkinin ihtimali dahi olmadığını beyan ederim; çünkü *erkekleri o kadar itici ve tıksınç buluyorum* ki, sizin gibi *müstesnalarını* bile kabul edemem. *Affınızı* şu gösterdiğim samimiyet ile kazanacağıma eminim. Veda ve hürmet. (12, vurgular bana ait)

Bu halde *bozguna* uğra[dım]. “Erkeklerden o kadar *nefret ediyorum* ki..” diyordu. ... Erkeklerden bu kadar *nefret edişin* sebebi ne olabilirdi? O zaman kafamda bir şimşek çaktı. Demek, bu kadar latif ve dilber vücutlu bu hanım da *onlardan* biri idi, öyle mi? ... Bu *dişi bedenden alınması mümkün olan zevkin yitip gitmesinden* dolayı özlemle ah çekiyordum. (13, vurgular bana ait)

Burada ele aldığım metinlerin tümünü bir “temsiliyet” açmazına götüren deneyimlenemezlik ve beraberinde gelen eril fantezi, *Bir Zambak Hikâyesi*'nin yazarı için de geçerlidir. Mehmet Rauf, 19. yüzyıl oryantalizminin *sapkın Osmanlı cinselliği* algısının<sup>9</sup> etkisinde gibidir. Homoerotik arzunun marjinalleştiği ve hatta patolojikleştiği bir dönemde, hemcins duyulan arzu, temsil edilemez bir hal alır. Heteronormatif rejimin içinden konuşan anlatıcı-yazar, bir kadının bir kadına duyduğu arzuyu deneyimleyemeyeceği gibi, temsil de edememektedir. Böylece lezbiyen cinselliği, erkek bedenine duyulan bir iğrenmeye indirgenir. Bu patoloji de metnin sonunda Naciye'nin penisle tanışmasıyla birden ortadan kalkacak ve erkek bedeni, yeniden, kadın cinselliği için en ideal/eksiksiz/tam beden konumuna geri atanacaktır.

Anlatıcı bu bağlamda Safo mitini de eril bir dille yeniden yazar:

Her ne kadar İsa'dan 170 sene evvel *kurmuş* olsa da, bugün var olan toplumsal yaşamda hala birçok *müritleri* alenen mevcut olan bu *din* [lezbiyenlik] ile bunun *kurucusu* olan Safo'dan bahse[deyim]. Bu Safo, Midilli kadınlarından olup, rahibe olduğu gibi pek de güzel olmadığından kimse tarafından ilgi gösterilmeye değer görülmemiş ve kendisi de kimseyi sevmemişti. Bunun için *intikam hırsıyla* erkekler *aleyhinde* bir grup oluşturdu. Bu gurubun bütün üyeleri erkekleri kollarının arasına almamaya ve seven ve sevilen olmak üzere yalnız kadınlara ilgi göstermeye *yemin etmişler* idi. ... Bizde de bu çeşitten kadınlara zürafa yahut seviciler dediklerini elbette işitmişsiniz... (29, vurgular bana ait)

Anlatıcı-yazarın Zambak'a verdiği cinsel eğitimin bir parçası olarak alıntuladığım bu pasajın işlevi, metnin muhatabına

“seviciler”liğin bir tarihini sunmaktır ki bu tarih, lezbiyenliği bir erotik pratik olarak değil, bir “din” olarak tanımlar. Temsiliyet sorununu pekiştiren bu tanımla birlikte, lezbiyenlik bir *erkek düşmanlığına* indirgenir, böylelikle metnin kadın kadına arzu ve cinselliğe bir “görünürlük” veya “tanınma” kazandırma amacıyla olabileceği yönündeki iyi niyetli okumalar da tümüyle geçersiz kalacaktır.

Olay örgüsü şöyle ilerler: anlatıcı-yazar, Naciye'ye saplantılı bir ilgi duyar fakat Naciye lezbiyendir ve Zambak adında 15 yaşındaki bir kız çocuğuna hayrandır. Ancak 19. yüzyıl sonunda çoğalan, Zola, Maupassant gibi anti-lezbiyen yazarların lezbiyen kadınlara âşık olup karşılık bulamayınca intihar eden erkek karakterlerinin aksine, Mehmet Rauf'un anlatıcısı, bu depresif Fransalı erkekleri Şark kurnazlığıyla yenecek bir plan yapar. Önce maddi açıdan zor durumda olan ve yaşadığı evde psikolojik şiddete maruz bırakılan, istismara açık durumdaki Zambak'ı kendi konağında yaşamaya ikna eder. Son dönem Osmanlı yazınının dikkat çeken ortaklıklarından biri olarak, orta-üst sınıf erkeğin cinsel özgürleşmesinin bir temsili olarak okuyabileceğimiz anlatıcı karakter, maddi olanaklarını kullanıp Zambak'ın kendisine minnet duymasını sağladıktan sonra, onu bir seks kölesine dönüştürür. Böylece hem anlatıcı karakterin eril otoritesini ilan edebileceği eşitsiz bir ilişki kurulur, hem de anlatıcı ve Zambak arasındaki karşılıklı yarar gibi sunulan ilişkiye bir meşruiyet zemini sağlanır. Yaratılan sözde meşruiyet içinde kadın ve erkeğin cinsel edimlerini istedikleri gibi yaşayabileceği bir özgürlük sanısına kapılırız. Oysa özgürlük değil, bir tahakküm ilişkisi kurulmuştur. Erkek anlatıcı, henüz hiçbir cinsel deneyimi olmayan 15 yaşındaki Zambak'ın cinsel özgürleşme rehberi gibi davranarak, heteroseksüel ilişki matrisini yeniden inşa halindedir. Bir kadın olarak Zambak kendi cinselliğini, bir erkekten öğrenir, bir erkekle keşfeder, onun rehberliğinde yaşar. Bu metinde “bekâret” fantezisi, en işlevsel erotik malzemelerden biridir. Zambak yalnızca henüz herhangi bir erkekle cinsel deneyim yaşamamış bir kadın olarak değil, ayrıca kendi bedenini de hiç keşfetmemiş, kadın bedenine bir erkek kadar “yabancı”ymış gibi resmedilir. Kadının kendi bedenini keşfi, bir erkeğin kadın bedenini keşfi dolayısıyla anlatılır. Anlatıcının Zambak'la cinsel ilişkiye girmek yerine, önce ona cinsel eğitim verme kararı alması, bir “ars erotica” yanılması yaratıp metni erotikleştirirken, aslında, bir eril tahakküm

aracı olarak işler. Anlatıya içkin olan bu söylem, temsiliyetin imkansız politikasından kaynaklanmakla birlikte, metnin potansiyel okur tahayyülünün eril öznelerden oluştuğunu, eril öznenin erotik fantezilerine seslendiğini düşünmemize de olanak sağlar.

Metnin eril öznenin erotik fantezilerine seslendiğinin en belirgin ifadesi, Zambak'ın *bekâretinin* bir fantezi unsuruna dönüştürülmesi ve erkeklik kategorisine ait bir *ortak fantezi* olarak potansiyel “erkek” okurlara sunulmasıdır. *Kazara* bu metni bir kadının okuması ihtimaline karşysa, anlatıcı-yazar bir iktidar krizine girer ve cinsel ilişkiyi ertelemesinin bir “iktidarsızlık” olmadığını açıklamaya çabalar:

Şüphesiz okurlarım niçin bu saadetten bu gecedен itibaren  *faydalanmayı* ertelemiş olduğumu anlamışlardır. Fakat kazara bir *hanım* şu satırları okuyup da bunu merak ederse, erkekleri ve bu işlerin inceliklerini çok iyi bilmediğinden ona bu mesele hakkında gereken bilgiyi vermeyi bir vazife bilirim. Şüphesiz, beni bu zevkten alıkoyan şey *arzusuzluk* değildi. (18)

Daha net bir ifadeyle söylemek gerekirse, bu metin, heteronormatif ahlak sistemini yeniden üreten, sistemli bir tecavüzün hikâyesinden ibarettir. Öyle ki metin, anlatıcı karakterin şu sözleriyle açıklılır:

Bir kadın hakkında bende bu kadar şiddetli bir arzu peyda oldu mu, o kadın için artık *selamet* imkanı kalmamış demektir. Ve *takibim* o kadar hünerli, o kadar ısrarlıdır, tedbirlerim o kadar iyi *hesaplanmış*, o kadar *ustacadır* ki, bir kere takibe karar verdiğim kadın için *elimden kurtulmak* mümkün değildir. (10)

Böylece, anlatıcı-yazarı reddeden Naciye'nin, bu ilişkiden *kurtulamayacağına* dair bir prolepsis, henüz metin açılırken verilir. Yine eril fanteziye hizmet eden “takip” ve “ele geçirme” eylemleri kullanılır.

Kadınların arzuları da tümüyle eril arzuya hizmet üzerinden kurgulanmıştır:

[E]rkek şüphe yoktur ki kendi kendine, “Ah şu nefis

vücudu *kollarımın arasına*, şu çiçek memeleri ağzıma alsam.. Şu elmas gibi vücudun zevk ve şehvetini kana kana *emip*, içime sindirebilsem!” diye düşünürken, kadın da kendi kendine, “Ah senin *kollarımın arasında sıkılmaktan, hırpalanmaktan*, şu bıyıkların süslediği o güzel ağızla *emilmekten*, öpülmekten ne kadar hoşlanırım!” şeklinde hayallerle meşgul olmazlar mı? (11)

Bu pasaj heteronormativitenin dayandığı aktif erkek-pasif kadın ikiliğini yeniden kurarken, kadının arzusu, yalnızca erkeğin arzusunun nesnesi olmaya indirgenir. Zambak da anlatıcının söylemiyle, “kendini bana bu kadar tümüyle terk ve teslim eden bir masumiyet”tir (17). Butler'ın *Cinsiyet Belası*'nda kurduğu terminolojiyle, toplumsal cinsiyet, evrensel ve kaçınılmaz olduğu varsayılan, tözsel bir cinsiyet kimliği ve cinsel pratik zorunluluğu sunmaktadır (2012: 52).

Naciye'nin eril fanteziye hizmeti, yalnızca cinsel pratiklerini eril arzuya göre yeniden inşa etmesiyle kalmaz; anlatıcı-karakterin Naciye'ye planlı bir biçimde tecavüz ediyor olmasıyla da izlenebilir. Yine eril fantezinin tahayyül ettiği üzere, Naciye bu tecavüzden şikayetçi olmak bir yana, “daha önce güdük kalan zevkinin böylece tatmin edilmesine memnun ve müteşekkir” (41) kalarak anlatıcı karakteri öpücüklerle boğar. Metnin sunduğu “penissiz ilişkinin eksik, hazzınsa güdük” (41) kalacağı *gerçekliğine* inanır, lezbiyen cinselliğini bırakarak heteroseksüel cinsellik alanına geçer. Böylece metin işlevini tamamlar ve diğer iki metinde de olduğu gibi, *ceza* verilip katharsis de yaşandıktan sonra kapanır. Anlatıcı-yazarın Naciye'ye verdiği “ders” ya da Naciye'den aldığı “intikam”, yalnız kendi tekil özneliği adına değil, penis dolayımıyla tüm bir erkek kategorisi adına gerçekleştirilmiştir. Metin, kadınlığı ve erkekliği kategorize ederek cinsiyetlendirilmiş bedenlere (*sexes*) indirgeyen bir söylem taşır. Dolayısıyla kadınları önce seviciler ve seviciler olmayanlar olarak ikiye ayırıyormuş gibi görünse de, ardından bu matrisi kırar ve seviciler kadınların yalnızca henüz penisin dahil olduğu bir ilişki deneyimini yaşamadıkları için sevicilikte takılı kalmış ve derse muhtaç bir grup olduğu çıkarımını muhataba iletir. Naciye'ye kurduğu tuzak ve tecavüz girişimiyle verdiği dersin neticesinde, lezbiyen cinselliğini morfolojik açıdan lağvetmiş, işlevsiz kılmış, yok etmiştir. Bu yalnızca Naciye'ye değil, tüm bir

kadın kategorisine ve kadın kadına cinselliğe yönelmiş bir *ortadan kaldırma* faaliyetidir. Bu yorumun en büyük kanıtı da, Mehmet Rauf'un ilham aldığı metin olan *Le Roman de Violette* ile *Bir Zambak Hikâyesi*'nde olay örgülerinin kapanışındaki farklılıktır. *Le Roman de Violette*'de Christian, Violette ve Odette arasındaki ilişki bir *menage-a-trois* (üçlü ilişki) halini alırken<sup>10</sup>, *Bir Zambak Hikâyesi*'nin anlatıcı-yazarı, Zambak'ın varlığını “yetersiz” ve gereksiz kılarak onun pozisyonunu temellük etmiş ve heteroseksüel matrisi yeniden üreterek metnin muhababına dayatmış olur.

Dikkate değer bir diğer nokta da, bu üç metnin de orta-üst sınıfa mensup karakterler arasında kurgulanmasıdır. Çıkamaz Sokak, sarayda görevli Nesip ve Şekip Paşaların Şişli'deki konağında geçer. *Bir Zambak Hikâyesi*'nde adını bilmediğimiz anlatıcı-yazar, evinde bir hizmetlisi olan, arzularının peşinde maddi imkanlarını kullanmaktan çekinmeyen, evine getireceği ve bir seks kölesine dönüştüreceği Zambak'ı da bu imkanlarla etkileyecek kadar varlıklı bir konak sahibidir. *Hamamcı Ülfe*'in ana karakterleri de konak sahibi, *kibar* sınıfından gelirler. Aynı durum, bu dönemde üretilen erotik edebiyatın tümü düşünülerek de sorgulanabilir. Örneğin, yine Mehmet Rauf'un öncülüğünde ve 1923-1924 aralığında çıkarılan bir erotik dergi olan *Bin Bir Buse*'de de karakterizasyonun ve aktarılan cinsel deneyimlerin orta-üst sınıfa ait olduğunu görebiliriz.<sup>11</sup> Bu detay bize erotik yazının yalnızca bir “avam edebiyatı” olmadığını, “avamdaki ahlaki çöküntüyü anlatmak” gibi bir amaç gütmeye başladığını gösteren değerli bir veridir. Zafer Toprak da erotik edebiyatı bir “ahlaki çöküntü” varsayımı üzerinden değil, yeni bir ahlak arayışı olarak değerlendirir. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde üretilen “müstehcen avam edebiyatı”nı, modernleşen Türkiye'nin özgürleşme anlatısı olarak okur:

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e müstehcen avam edebiyatı bir toplumsal dönüşümü simgeliyordu. Bu tür edebiyatta içerik biçime baskın çıkıyor, bilinçaltına itilmiş özelemler satır aralarında ifadesini buluyordu. Müstehcenlik, özgürlüğün bir tür dışavuruşuydu. Fındıkçı Nigar'ıyla, Cilveli Rana'sıyla, Kahpe Feride'siyle, Pamuk Müjgan'ıyla ve nihayet Fırlama Tevfik'ıyla müstehcen edebiyat, kaotik bir evreye, Türkiye'de geçiş dönemine özgü bir edebiyattı; kanon edebiyata bir başkaldırıydı. (Toprak, 2017: 54-55).

Orta-üst sınıfın “Batılılaşma” aracılığıyla dönüşen konak yaşamını, gündelik faaliyetlerini, bir araya gelme pratiklerini ve kamusal yaşam alanlarını da resmeden bu metinler, elbette bir cinsel özgürleşme çağrısı olarak okunabilirler. Ancak bu özgürleşme, şüphesiz, heteroerotik arzunun özgürleşmesidir. Toprak'ın değinmediği nokta, heteronormativitenin, son dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet erotik yazınının en belirleyici paradigmalarından biri olduğudur. Bu nedenle, yukarıda da göstermeye çalıştığım gibi duhul odaklı, fallus-merkezci bir cinselliği, verili cinsellik rejimi olarak tanımlayan bu metinlerin, kadınlar arasındaki cinsel ilişkiyi “eksik” kalan bir eylem olarak algılamaları ve homoerotik arzuyu görmezden gelmeleri, sistematik bir reddin sonucudur.

Sonuç olarak, tüm bu metinlerin temel sorunsalı, edebi değil ama etik bir açmazdır. Bu çalışmada değerlendirilen metinlerin yazarları, “erkek yazar”lardır. Erkek yazar vurgusuyla altı çizilen, yalnızca “kadın yazar” atfını tersine çevirmek değil; bu metinlerin hem yazarlarının hem de tümü erkek olarak kurgulanan müdahil anlatıcılarının, hiç deneyimlemediği bir cinsel pratik üzerine konuşmayı, yani öteki adına konuşmayı (*speaking for others*) üstlenmeleridir. Oysa *Cinsiyet Belası*'nda Butler'ın da vurguladığı “temsil sorunu”nu, bu üç metnin lezbiyen cinselliğine görünürlük kazandırdığı ve bir “temsil” sağladığı yönündeki iyi niyetli okumalara çevirecek olursak şu sonuca ulaşırız: *Temsil*, bir yandan lezbiyen kadınlara siyasi özneler olarak görünürlük ve meşruiyet sağlamayı hedefleyen siyasi süreç içindeki anahtar terim görevini görüyor olsa da, öte yandan “lezbiyen” kategorisine dair varsayımları yeniden üreten ya da çarpıtan, normatif bir dil işlevi görür (2012: 43). Erotik yazın sahasında hâkimiyet kuran natrans erkeklerin, lezbiyen cinselliğini edebi metinler üzerinden temsil etmeleri, ancak “normatif” bir tahakkümle birlikte gerçekleşir. Temsil, bu metinlerde bir yeniden üretim (*reproduction*) ve tahakküm mekanizmasına dönüşür. Bu noktada, bu metinlerin sunduğu “lezbiyen anlatıları”yla, lezbiyen edebiyatı (*lesbian literature*) arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekir. Öyle ki, 18. yüzyılın sonunda niceliksel olarak artışa geçen ve kadın cinselliği üzerine konuşmaktan çekinmeyen erkek yazarların aksine, kadın yazarlar, kendi cinselliklerini anlatabilmek, kendi dillerini bulabilmek, bugün yükselen jinomorfoloji çalışmalarını başlatabilmek için bir yüzyıl daha bekletilmişlerdir. Lezbiyen edebiyatıysa,

Paris ve New York sokaklarında erkek kıyafetleriyle dolaşarak varılmaya çalışan, kendi mücadele ve alt kültürlerini yaratan kadınların ancak 1920'lerde yazabildikleri otobiyografik kurmacalarla, yani ilk "açılma" (*coming out*) metinleriyle başlar. Daha sonra bu edebiyat, siyasi temsiliyetlerinin ve görünürlük mücadelelerinin bir parçası olarak politikleşir. Öyleyse, henüz bir lezbiyen edebiyatı oluşmamışken, lezbiyen anlatıları kurmaktan çekinmeyen erotik yazının potansiyel okur tahayyülü, üretildiği dönemdeki alımlanışı, nasıl ve hangi dinamiklerle üretimine başlandığı, eğer salt temsiliyetçi ve *mimetik* metinler olarak kurgulanıyorlarsa nereden ilham aldıkları, araştırılması gereken başlıklar olarak hâlâ bizi bekliyor.

## Notlar:

- 1 Lezbiyen cinsel ilişki sırasında duhul yaşanmaksızın vulvanın uyarılmasıdır
- 2 Lacan'ın, fallusu bir transandantal gösteren (*signifier*) olarak değerlendirmesiyle kuramsallaşan fallus-merkezci bakış, Sigmund Freud'un kadınları kategorik olarak penis eksikliği (lack of penis) durumuyla imlemesiyle ilişkilidir ve Freud'un seksist cinsiyet kuramıyla temellenen erkek-egemen söylem ve pratikleri karşılar. Derrida ise epistemolojik bağlamda da erkek-egemen bir tahakküme dikkat çekerek, feminist eleştirinin sıklıkla başvurduğu "fallogosantrizm" kavramını üretecektir. Fallogosantrizm hem transandantal hem de dilsel düzlemde bir erkek-egemen bakışı karşılar. Wayne Borody, fallogosantrizmin bir üst-anlatı (*meta-narrative*) işlevinin olduğunu söyleyerek, anlatsal düzlemdeki şekillendirici tahakkümüne dikkat çekecektir (Borody, 1998).
- 3 Oysa Enderunlu Fazıl'ın homoerotik arzudan bahseden tek metni *Zenânnâme* değildir. Fazıl'ın *Hubânnâme*, *Defter-i Aşk* ve *Çenginâme*'si de defalarca basılır (Schick, 2011: 203). Erkekler arasındaki homoerotik arzudan bahseden bu metinler "evlilik kurumuna muhalefet" gerekçesiyle devlet sansürüne takılmazken; mu'âşakat-ı nisaiyeyi (kadın kadına aşkı) konu eden *Zenânnâme*'nin yasaklanmasının tek gerekçesi, elbette ataerkil devletin erkek özneyi saf dışı edecek bir cinsel rejime tahammülünün olmayışındır. Oysa Fazıl otobiyografik bir metin olan *Defter-i Aşk*'ta kendi aşk hayatını ve homoseksüel ilişkilerini tüm samimiyetiyle anlatacak kadar çekincesizdir: "Yolum Galata semtine düştü, sitemler eden bir güzel gördüm. Adı İsmail'di ve bu sakat vücudum onun kurbanı oldu. Meğer o cihanın şuhu, çengiler arasında güzelliğiyle şöhrat bulmuş, ayıbı sadece o milletten olmasaymış. Gerçi o fidan boylu onlardan idi ama aşk onu gönül padişahı yaptı. Gayretli aşkın kaidesi, böyledir ve gönülde Timur haline getirir. O âfet, meyhane köşelerini sevgililere kavuşma yeri yaptı. Raksa başlar, bir yandan da içki sunardı. Parlayan yeni bir ay gibi olan o sevgili, gönlümün hâlesinde tam yedi ay kaldı." (Murat Bardakçı, "Cemil'in Sadece Bekir'i Ama Fazıl'ın Dört Delikanlısı Vardı", *Hürriyet*, 10 Ağustos 2003, Online erişim için: <http://www.hurriyet.com.tr/cemil-in-sadece-bekir-i-ama-fazil-in-dort-delikanlisi-vardi-164391>).

Fakat Enderunlu Fazıl da evlilik dışı erkekler arası ilişkide bir ahlaki sorun görmezken, kadınlar söz konusu olduğunda, ne kadınlarla evlilik dışı cinsel ilişkiye ne de kadınlar arası cinsel ilişkiye aynı özgürlüğü tanır. Kadınlar söz konusu olduğunda hem bir homofobi hem de mizojni refleksi taşır: "Şairiz, şeyn verir şanıma / Giremez fâhişe divanımıza" (*Fahişeler bizim gibi şairlerin eserlerinde yer alamaz, böyle bir şey bize utanç verir*).

- 4 Erik, badem ve şeftali, cinsel organ adlarının tabulaşması nedeniyle klitoris adlandırılmak için kullanılan benzetmeliklerdendir. Bu dönemde üretilen erotik edebiyata baktığımızda, bu eğretilmelerin sıkça kullanıldığını görürüz.
- 5 Catharine MacKinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* başlıklı çalışmasının "Pornografi: Ahlak ve Politika" bölümünde eril devlet düzeninin pazarladığı pornografinin hangi ataerkil kodlarla şekillendirildiğini detaylı biçimde açıklar.
- 6 Metnin kitaplaştırılmasındaki iki yıllık gecikme, bu konuda mevcut bir veri olmamakla birlikte, tefrika edilirken aldığı olumsuz yorumlara ya da 1908'in II. Meşrutiyet havasının yoğun yayın faaliyetlerine bağlanabilir.
- 7 Mu'âşakat-ı nisaiyenin, bugünün terminolojisiyle lezbiyen ilişkisinin, Osmanlı coğrafyasında Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşmanın beraberinde getirdiği bir ahlaki yozlaşma olduğu fikri dayanaksızdır. Öyle ki kadınlar arası cinsel ilişkinin varlığı, bir "tanım" ihtiyacını da beraberinde getirdiğinden, kadınlar arası homoerotik arzu ve aşkın tarihinden haberdar olmak üzere yalnızca dile bakmak dahi yeterlidir. Osmanlı coğrafyasında lezbiyen ilişkiyi tanımlamak için geç dönem Osmanlı erotik edebiyatında "sevici", "zürafa" gibi metaforlar tercih edilse de, kadın kadına cinselliğin hâlihazırda kullanımında olan Arapça kökenli bir karşılığı vardır: Sihâk. Sihâk kökünden türetilen sahaka ve musahaka kelimelerinin de hem Osmanlıca bahnâmelerde hem de erotik çeviriler için başvurulan Arap ve Fars kültürünün sözlü ve yazılı edebiyatında kullanımında olduğunu görürüz. Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*'de modern dönem öncesi İran'da toplumsal cinsiyet kavramını ve cinsel pratiklerini işler. Yine Sahar Amer, "Lesbian Sex and the Military: From the Medieval Arabic Tradition to French Literature"da Arap kültüründe lezbiyen aşkı konu eder. Dolayısıyla "seviciğin", modernleşme sonrası Batı'dan ithal edilen bir ahlaki yozlaşma olduğu düşüncesi, tümüyle geçersizdir. Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*'de modern dönem öncesi İran'da toplumsal cinsiyet kavramını ve cinsel pratiklerini işler. Yine Sahar Amer, "Lesbian Sex and the Military: From the Medieval Arabic Tradition to French Literature"da Arap kültüründe lezbiyen aşkı konu eder.
- 8 19. yüzyıl kadın hareketleri için bakınız: Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis, 2016. Der. Lerna Ekmekçioğlu ve Melissa Bilal, *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar*. İstanbul: Aras, 2006.
- 9 Dror Ze'evi'nin *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk, 1500-1900* başlıklı değerli çalışmasında, Batılı oryantalist bakışın, Osmanlı coğrafyasındaki homoerotik arzuyu sapkınlaştırması ve Tanzimat dönemi sonrasında oluşan Osmanlı entelijansiyasına bir utanç duygusu yaşattığı gösterilir (2008).

- 10 Romanın orijinali ile Mehmet Rauf'un uyarlaması arasındaki farklara odaklanan bir çalışma için Öykü Terzioğlu'nun "Bir Zanbağın Hikâyesi ve Le Roman de Violette'de Cinsel Kimlik ve İlişkilerin Kurgulanışı" (*Pasaj*, 6, ss. 129-140) başlıklı makalesine ve Burcu Karahan'ın "Naciye Nasıl Kurtulur: Meşrutiyet Edebiyatında Kadın Cinselliği" (2009, *Kritik* 4, ss. 163-182) çalışmasına başvurulabilir.
- 11 Irvin Cemil Schick'in *Bin Bir Buse: 1923-24 İstanbul'undan Erotik Bir Dergi* (2005) başlığıyla Latin harflerine de aktardığı dergide yer alan yazılar tarandığında, bu çıkarımım açık biçimde görülecektir; ancak bir başka çalışmanın konusu olarak burada detaylandırılmamıştır.

## Kaynakça

- Amer, Sahar. (2001). "Lesbian Sex and the Military: From the Medieval Arabic Tradition to French Literature". *Same Sex Love and Desire Among Women in the Middle Ages* içinde. New York: Palgrave Publishing.
- Baha Tevfik (2002). *Yeni Ablak ve Ablak Üzerine Yazılar*. (der.) Faruk Öztürk. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bardağcı, Murat (1993). *Osmanlı'da Seks: Sarayda Gece Dersleri*. İstanbul: Gür Yayınları.
- Borody, Wayne. (1998). "Figuring the Phallogocentric Argument with Respect to the Classical Greek Philosophical Tradition". *Nebula: A Netzine of the Arts and Science* 13. ss. 1-27. Online erişim için: [https://www.academia.edu/10496911/FIGURING\\_THE\\_PHALLOGOCENTRIC\\_ARGUMENT\\_WITH\\_RESPECT\\_TO\\_THE\\_CLASSICAL\\_GREEK\\_PHILOSOPHICAL\\_TRADITION](https://www.academia.edu/10496911/FIGURING_THE_PHALLOGOCENTRIC_ARGUMENT_WITH_RESPECT_TO_THE_CLASSICAL_GREEK_PHILOSOPHICAL_TRADITION)
- Bourdieu, Pierre (2018). *Eril Tahakküm*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Butler, Judith (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Faderman, Lillian (1997). *Erkek Aşının Ötesinde: Rönesans'tan Günümüze Kadınlar Arasında Romantik Dostluk ve Aşk*. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Freud, Sigmund (1932). *Female Sexuality*. Online erişim için: [http://www.aquestionofexistence.com/Aquestionofexistence/Problems\\_of\\_Gender/Entries/2011/8/28\\_Sigmund\\_Freud\\_files/Freud%20Female%20Sexuality.pdf](http://www.aquestionofexistence.com/Aquestionofexistence/Problems_of_Gender/Entries/2011/8/28_Sigmund_Freud_files/Freud%20Female%20Sexuality.pdf)
- Kuru, Selim Sırrı. (2007). "Sex in the Text: Deli Birader's Dâfi'ül-gumum ve Rafi'ül-humum and the Ottoman Literary Canon". *Middle Eastern Literatures*, Vol. 10: 2. Ss. 157-174.
- MacKinnon, Catharine (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mehmet Rauf (2015). *Bir Zambak Hikâyesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Najmabadi, Afsaneh. (2005). *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*. London: University of California Press. Online erişim için: [https://teyit.org/wp-content/uploads/2017/06/Afsaneh-Najmabadi-Women-with-Mustaches-and-Men-without-Beards\\_-Gender-and-Sexual-Anxieties-of-Iranian-Modernity-University-of-California-Press-2005.pdf](https://teyit.org/wp-content/uploads/2017/06/Afsaneh-Najmabadi-Women-with-Mustaches-and-Men-without-Beards_-Gender-and-Sexual-Anxieties-of-Iranian-Modernity-University-of-California-Press-2005.pdf)
- Polat, Nazım H. (1987). Şahabettin Süleyman. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Rasim, Ahmet (1987). *Hamamcı Ülfet*. İstanbul: Arba Yayınları.
- Schick, Irvin Cemil. (2011). "Osmanlı ve Türk Erotik Edebiyatında Toplumsal Cinsiyetin ve Cinselliğin Temsili" ve İkinci Meşrutiyet Döneminde Osmanlı Matbuat Kapitalizmi, Cinsiyet ve Cinsellik". *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schick, Irvin Cemil (2005). *Bin Bir Buse: 1923-24 İstanbul'undan Erotik Bir Dergi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Şahabettin Süleyman (2012). Çıkmaz Sokak. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Terzioğlu, Öykü (2013). "Bir Zanbağın Hikâyesi ve Le Roman de Violette'de Cinsel Kimlik ve İlişkilerin Kurgulanışı". *Pasaj*, 6: 129-140.
- Toprak, Zafer. (1987). "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı". *Tarih ve Toplum* 38, ss. 25-28.
- Karahan, Burcu. (2009). "Naciye Nasıl Kurtulur: Meşrutiyet Edebiyatında Kadın Cinselliği". *Kritik* 4, ss. 163-182.
- Yılmaz, Fikret. (2012). "Zina ve Fuhuş Arasında Kalanlar: Fahişe, Subaşıya Karşı". *Toplumsal Tarih* 220. ss. 22-31.
- Z'evi, Dror (2008). *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk: 1500-1900*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

# The Impact of Modernism on Ottoman Literature and a Discussion of Bahâ Tevfik's Short Fiction\*

Serdar Küçük\*\*

## Abstract

The following study aims to excavate and reclaim Bahâ Tevfik's two beautifully written yet totally undermined short stories titled "Alas! Love" (*Ah Bu Sevdâ!..*, 1910) and "Love, Selfishness" (*Aşk, Hodbinî*, 1910). Tevfik's approach to gay love is significantly different from that of his contemporaries. The following study claims that Tevfik's short stories covertly challenge the prevalent erasure of queer desires in modern Turkish literature, and they assert the inexorable existence of homosexuality as a natural and perpetual part of the Ottoman life styles. The article first sketches out the general literary atmosphere and changes in the late nineteenth and early twentieth century. Then, by referring to the author's theoretical writings, it endeavors to highlight the radical aspects of Tevfik's short fiction and its marginal place within the canon.

**Keywords:** modernism, Ottoman, Turkish literature, queer, Baha Tevfik

## Özet

Bu çalışma Bahâ Tevfik'in yazınsal yönden övgüye değer ancak bir o kadar da görmezden gelinmiş iki kısa öyküsünün karşılaştırmalı metinsel analizini içermektedir. Tevfik'in "Aşk, Hodbinî" ve "Ah Bu Sevdâ!.." başlıklı öykülerindeki eşcinsel aşk tasviri çağdaşlarının konuya yaklaşımından oldukça farklıdır. Makalede yazarın söz konusu iki öyküde tercihini eşcinsel karakterlerden yana kullanarak modern Türk yazınındaki kayıtsızlığa alternatif sunduğu iddia edilmektedir. Çalışmada öncelikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki genel atmosfere ve edebiyattaki değişime değinilmekte, sonrasında ise Tevfik'in kuramsal yazılarının ışığında öykülerinin sıra dışı yönü ve kanon içerisindeki marjinal konumu aydınlatılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** modernizm, Osmanlı, Türkçe edebiyat, eşcinsellik, Baha Tevfik

The nineteenth century has been one of the most tumultuous transition periods in Ottoman history. During a series of reforms to modernize the political structure of the empire, which first started in 1839 and continued with interruptions and backlashes until the foundation of the modern Republic of Turkey in 1923, drastic changes occurred in social and cultural life. In parallel with the growing nationalisms in Europe at the time, the westernization and secularization attempts in the war-torn and collapsing empire were mixed with a wish to construct a proud new Turkish identity. A similar transformation was at work in the literary milieu. While the modern genres of novels, novellas, short stories, plays and free verse were pouring in from the west in the late nineteenth century, an emerging group of authors, including Namık Kemal, Mithat Efendi and Tevfik Fikret, who were among the first to use these mediums, were making a call for a more national literature whose primary purpose had to be teaching of morality and educating the illiterate masses. Their agenda did not include any extension of a centuries-old queer literature<sup>1</sup>, which was now pushed to the periphery being too crude and immoral to represent a true untainted Turkish identity. Thus, a rich queer literary and cultural heritage fell out of favor with a flourishing modernist literature.

The range of literary forms that were downplayed and censored during the Reformation era was wide and varied: catechisms, which discussed pederasty<sup>2</sup> as a natural component of daily life<sup>3</sup>, meticulously composed metrical poems that often rendered male-male desire into an allegory of love for the divine creator,<sup>4</sup> odes to young male *hamam* (Turkish bath) workers and the most beautiful boys in the city (*hammamnâmes* and *şehrengîzes*)<sup>5</sup>, songs and memoirs that presented promiscuous chasers who came from various sides of the social stratum, including sailors, craftsmen, merchants, police and military officers, high-ranking religious clergy, bureaucrats, sultans, etc.<sup>6</sup> In addition to these textual forms, bawdy and often queer theatrical performances such as *Karagöz* puppet shows and *Ortaoyunu* farces<sup>7</sup>, whose audience was made up of people from all classes, religions, ages and sexes, used to take place in the streets and harems. All these genres were now being replaced with new forms of prose and poetry that depicted a uniform love and eroticism — decent and monogamous yet lonely, unfulfilled, and desperately heteronormative. The boys and boy lovers of the

old literature were now being transformed in the modern novel into the “dandy” — the rich, effeminate, overly westernized and perplexed young man who was caught in the sway of sensual and material desires.<sup>8</sup> In the following decades homosexuality was to be represented as a practice of the degenerate Ottoman elite and the Istanbul bourgeoisie in landmark novels *Sodom ve Gomore* (Y. K. Karaosmanoğlu, 1928) and *Devlet Ana* (Kemal Tahir, 1967).

Amid this turbulent transformation Bahâ Tevfik, a dissident Ottoman intellectual, who is also known as one of the first in the country to have discussed issues such as feminism, socialism and anarchism in his writings, has stood out from the crowd with his fiction. At first sight, Tevfik’s approach to his predecessors may not seem very different than his contemporaries’ approach; he severely criticizes earlier poets for being immoral, sentimental, and detached from reality (Tevfik 1911, 128 quoted in Topçu 1993, 93–94). Yet, with his treatment of gay love in his two realist short stories “Alas! Love” (*Ah Bu Sevdâ!..*, 1910) and “Love, Selfishness” (*Aşk, Hodbinî*, 1910), he differs from his contemporaries in a very interesting way. Instead of turning a blind eye to queer desire or debasing it as a symptom of upper-class degeneration, he draws character portrayals that challenge the ongoing erasure. Tevfik’s utterly ignored fiction incidentally asserts the inexorable existence of queerness as a natural and perpetual part of Ottoman life styles.

Both stories were originally published in Arabic letters in 1910 in two separate issues of *Piano*, a literary magazine published by Tevfik himself, and they were transliterated into latinized Turkish alphabet only in 2012 in an addendum to Halit Erdem Oksaçan’s book titled *The Social History of Homosexuality*.<sup>9</sup> In Oksaçan’s study the stories are briefly mentioned as a social critique of a defective modernization in a decaying culture (2012, 275–6); but there has not been any scholarly research on the actual significance of the stories within the modernist canon nor has there been a discussion of how the stories may relate to Tevfik’s personality, world view, and moralist philosophy. Therefore, the following intertextual analysis aims to excavate and reclaim two beautifully-written queer works of literature, which have been undermined for more than a century.

“Alas! Love” centers on Sâmi Efendi<sup>10</sup>, an elderly state-employed clerk, who lives alone in his modest house in a middle-class seaside district of Istanbul. While working as a bearded and turban-clad preacher, he gradually turns away from his spiritual duties, and develops a materialistic stance in accordance with the changing spirit of the age to eventually become a gentleman with a German moustache and a silk tie. The clerk suddenly disappears from the local coffee house where he usually idles. The worried narrator, one of the regular patrons of the coffee house, decides to check on him to find his dear friend in seclusion, tormented by thoughts.

The main body of the narrative is reserved for a number of puzzling discoveries by the narrator about his friend’s real identity. It turns out that not only his decorous friend is having a turbulent affair, but also this is just one of a life-long series of escapades. However, what is truly shocking for the narrator is the ex-preacher’s bold advances; he cannot understand, for instance, how on earth a man, especially such a simple man with a religious background, can approach an unknown woman in the street and invite her to his place on an impulse. His confusion deepens as Sâmi continues to tell how he has been helplessly fighting against himself to end the relationship, which is now corroded by jealousies. The appearance of an unknown visitor at the front door reduces the old man to silence and terror until the narrator clarifies the overwhelming mystery: “Under the raw, heavy beams of the gas lamp, a youth, who didn’t even have a moustache, was standing — tall, beautiful and robust” (Tevfik 2012a, 405). Both to the narrator’s and the reader’s surprise, the final twist reveals the hitherto hidden fact that the beloved is not a woman, but an adolescent boy.

The story is set at a time when queer romances and practices were out-of-date for the members of the new generation, including the narrator himself. Thus, Tevfik constructs Sâmi as the last representative of a quaint culture. In the narrator’s eyes, he is at first an authentic relic as can be understood from the opening paragraphs, in which he is described as showing slight but noticeable signs of Arabic learning in his personality, gait, and style. Sâmi knows well how to impress his audience with sophisticated anecdotes, but he also confesses, with embarrassment, how he sometimes wakes up from his

dream, singing folk songs. It seems that despite the drastic change in his profession and appearance, the ex-preacher and boylover (or the *gulâmpâre*) cannot entirely strip off of his former self. For Oksaçan, “Sâmi, who falls in love with a boy, represents the reeking order of the past embodied in the Ottoman elite, who both perpetuates and struggles with the same order, thinking that a change in appearance could save them” (ibid.).<sup>11</sup> However, details from Tevfik’s critical works and philosophical writings suggest that the construction of Sâmi Efendi’s character, and the disparity between he and the narrator, might actually be a vague projection of Tevfik’s own divided identity.

Throughout his career, Tevfik notoriously waged war against anything old. As an unrepentant materialist, he demanded the questioning of every established value, which ranged from religion and morality to political authority and gender. However, ironically, he condemned fiction, modern and traditional alike, in the most moralist way possible despite the fact that he wrote short stories. He regarded fiction as a “mental illness,” “a state of helplessness,” and a “deadly addiction” (Tevfik 1910, 70 quoted in Topçu 1993, 57–58). Yet, he never ceased to discuss it extensively in his theoretical writings, and he admitted to be one of those helpless addicts (Karaosmanoğlu 1969, 46–47 quoted in Topçu ibid.). He accused poetry of provoking sentimentality, which he obsessively saw as the greatest weakness in human nature and the ultimate reason of vice and corruption in society (Tevfik n.d., 50–51 & 1911, 122 quoted in Topçu 1993, 40–41). At the same time, he could not help loving it for its “pleasure,” “fun,” and “sweetness,” which resembled “music, drinking and gambling.” (Tevfik 1910, 57 quoted in Topçu 1993, 58).

This double consciousness, or the internal conflict between the author’s Apollonian and Dionysian selves, can be traced in a dialogue between Sâmi Efendi and the narrator, who seemingly represent the two opposite poles in Tevfik’s divided personality. At one point during his speech, Sâmi abruptly turns to the narrator with a contemptuous look: “you do not know about these issues, do you?” he reproachfully asks, “and you will never know till you give up living like trees in such a materialistic way. Love has many different moments and phases, which are so delicate and harmonious yet so caustic that it means a novel, a lifetime, the whole world to

me!” (Tevfik 2012a, 403–404). The narrator is startled by these words: “Oh my God!” he exclaims to himself, “after almost thirty or thirty-five years of a misunderstood life, plus, pleasures, endless erotic pursuits and follies, which are assumed to be pertaining only to the young men, the novel-like love adventure of this preacher-turned friend of mine, with a woman, was making me contemplate in increasing bewilderment, and driving me crazy” (ibid.).

From the narrator’s perspective the ex-preacher’s state of mind is completely inconceivable. Perhaps, he wonders how one can so willingly surrender himself to such destructive feelings. Or, possibly, he is puzzled over the power of desire, which can drag even the most virtuous and erudite into such a willing insanity. But what strikes the narrator most is his sudden awakening to the fact that such desires are present in life, and just like the poetry of old times, they are wild, irrational, and beautiful. The violent nature of his friend’s relationship and the accompanying feelings and passions are so distant and alien to the narrator that he does not even think about the possibility of a queer love; despite his feeling of an uncanny tint in the affair, he assumes that the beloved is a woman. At the same time, he begins to realize, even before his final discovery, his ignorance of the disturbing fact that a completely different world coexists in the same city where he has spent his entire life — a world, which he had perhaps thought buried on the dusty shelves of a forgotten history.

Tevfik’s second story, “Love, Selfishness,” is about a comical quarrel in the twenty-eight-years-long relationship of an upper-class gay couple, Enis Bey<sup>12</sup> and Nail Bey, both in their seventies. The couple have not seen each other for a month due to Enis Bey’s jealousy over his lover’s caressing an elderly man’s beard. Nail Bey pays a visit to his heart-broken partner’s luxurious apartment in the hope of putting an end to the meaningless drama. What is at stake in the narrative is again the ludicrous and despicable situation a lover finds himself in: “If by this sudden and unannounced visit,” Enis Bey declares, “you mean to drag me again into those old endless gyres, or to carry me towards the dangerous edges of those dire and dazzling cliffs, be assured that from now on you will never succeed; with all my existence and all my strength I will resist you and your various tricks” (Tevfik 2012b, 408).

From the following verbal exchange, it is understood that it is an asexual romance. For Enis Bey, “as long as there is carnality, which obviously stems from a material need, intimate love is an impossibility” (ibid. 409). Apparently, the couple exercises a platonic love. Besides, both lovers define a heterosexual relationship as a “vulgarity” and “dead end” into which only the “inexperienced and ignorant” fall (ibid.). “Since I did not know this significant fact,” Enis Bey explains, “I loved many women, or I thought I loved them. However, I began to understand that the reason behind all the pain and turmoil was not love but a disease, an ambition, a carnality!” (Ibid.). Soon, Nail manages to make up to Enis by assuring his senior lover of his loyalty; however, the unknown narrator takes the floor with a sarcastic remark in the last passage as the couple celebrates their reunion by playing a tune on the piano:

Poor oldies! Entranced by the sweet melodies, they could not pay attention to the sardonic message in the waltz. [...] Since they did not have lust, they thought they would love each other with a spotless, never-ending devotion, without jealousy. The poetry of great love that was radiating from the piano, however, was saying something else: ‘Ah, if only it were possible to separate love from selfishness!’ (Ibid. 411).

The story, just like the first one, is meant to be a parody of sentimentality. In an essay titled “The New Morality, and The Problem of Sentimentality,” Tevfik gives three reasons for the formation of sentimentality: ignorance, habituation, and instinct (Tevfik n.d., 50–51 quoted in Topçu 1993, 40). His New Morality doctrine promotes the disavowal of these three “malignities,” which he believes always stand in the way of happiness (ibid.). In the story, Enis is clearly portrayed as a satirical epitome of sentimentality, and according to Tevfik’s moral understanding, one would expect him to suffer from these flaws. But interestingly, his character traits reflect none of these so-called malignities. The state-of-the-art decoration of his home, his refined taste in food and art, his kindness and former experiences signify a sophisticated mind rather than ignorance. Besides, his firm decision to give up his straight lifestyle when he is forty does not suggest a blind habituation either. And, his preferred asexuality belies his instinct. Enis Bey just happens to be sentimental, and he is so only because he is a human being. In other words, the characterization in the story, which is perhaps an overflow of Tevfik’s sentimental side, belies the author’s own philosophy.

Yet, a significant question remains unanswered: why did Tevfik choose a queer backdrop to engage with such a philosophical inquiry in both of his stories while he could do the same by depicting straight relationships as many other writers in his time did? At first sight, the main characters in both stories invite two major stereotypes: the predator old man and the dandy. However, it would be glib to conclude that Tevfik is only trying to show how oversentimentality ultimately results in perversity and misery. The two narratives offer something else, too, which may not be readily visible to the contemporary reader.

No matter how queer themes and practices were widespread and ordinary in Ottoman society and literature, they were never seen as moral, simply because they were outside the Islamic institution of marriage and were on par with adultery.<sup>13</sup> Moreover, what is understood as homosexuality today was largely limited to a single practice, that is, pederasty between a top adult male, and a bottom adolescent boy; in patriarchal Ottoman society sex between two adult men was a taboo (Schick 2014, 5).<sup>14</sup> So, although the couple in the second story is asexual, the romance between them challenges this taboo, maybe even more deeply because of an emotional attachment between two adult men. Their asexuality, by the way, serves to unsettle the lascivious bourgeois stereotype.

Such a transgressive design is at work also behind the intergenerational affair in the first story. Traditionally, in Ottoman ruling and military classes pederasty was, at least to a notable degree, related to the institution of slavery. Especially in the middle ages, beautiful boys and girls were taken from their families following a victorious war, and they were sold to rich state officials or exchanged as gifts. These kids were converted to Islam, and received extensive training and education to be assigned to the most important positions in the government in their future lives. Before a bright career, many of them were presumably subject to exploitation in their early years.<sup>15</sup> For this reason, in the mind of the Turkish literati homosexuality has been likely to be associated with slavery<sup>16</sup>, and also with the subjugation of women as in the portrayal of lesbians in *Dead End* (Çıkmaz Sokak, Şahabettin Süleyman, 1910)<sup>17</sup>. In this respect, Tevfik does something extraordinary by imagining a queer love, first, completely outside the institution of slavery or subjugation, and second, between two adult men as is the case with the second story.

Consequently, Tevfik's philosophical undertaking is not enough to obscure the pro-gay subtext. Being the product of an always-dissenting and questioning mind, the stories may well be regarded as a subtle response to the ongoing homophobia and obliteration in modern Turkish fiction. His motive is a mystery but the idea his fiction evokes is clear: homosexuality still exists, and it will always exist as an integral part of the social life in Turkey.

\* Bu makalenin Türkçesini sayfa 24'de okuyabilirsiniz.

\*\* Serdar Küçük is an assistant professor in English Language and Literature at Istanbul Gelisim University. serdarkucuk1@yahoo.com

## Notes

- 1 In this context, "queer" refers to individuals that are related to gay, lesbian, bisexual, transgender, or asexual practices or tendencies. And, "queer literature" refers to the corpus of literary works that present apparently queer characters in a non-stereotypical way. However, it should be noted that such orientations did not exist as distinct identity categories in Ottoman society (Schick 2014). Rather, it seems that these orientations merely existed as sometimes licentious, sometimes platonic, but often widespread ways of conduct.
- 2 Pederasty means a consensual sexual relationship between an adult male and an adolescent boy. It is known to be a common practice among several ancient and medieval cultures.
- 3 E.g., Emir Keykâvus' Kâbusnâme (translated by Mercimek Ahmed in the 15<sup>th</sup> century) and Mustafa Âli's Ziyafet Sofraları.
- 4 E.g., "Tevhid" in Lamii's Şehrengîz-i Burusa and "Hatime" in Neşâti's Şehrengîz-i Edirne (discussed in "Güzele Bir Şehrengizden Bakış," Nuran Tezcan, 2001, cited in Kaçar 2007, 75–77; and Neşâti Divanı, Mahmut Kaplan, 1996, cited in Kaçar, ibid.).
- 5 E.g., the notorious hammâmiyes by Belîğ, Nedim, Nâbî, and Nev'î-zâde Atâyî; and şehrengîzes such as Zâtî's Şehrengîz-i Edirne, Mesihî's Medh-i Cüvânân-ı Edirne (A Praise of the Handsome Youths of Edirne), and Taşlıcalı Yahya Bey's Şehrengîz-i İstanbul among many others.
- 6 E.g., songs by composers Mahmud Çelebi, Kara İsmail Ağa, Kemani Ali Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Tanburi Ali Efendi, etc.; prose/cross-genre writings such as Derviş İsmail's Dellaknâme, Mehmed Gazalî's Kitâb-ı Dâfi'ü'l-Gumûm, parts of Evliyâ Çelebi's travelogue, Seyahatnâme, Aşık Çelebi's Meşâirü'ş-Şuârâ, and the writings of Enderunlu Fâzıl Bey; as well as poems by Sultan Mehmed II, Sultan Selim III, Ahmed Paşa, Necati, Zâtî, Ali Beg, Bâkî, Nedim, etc. A discussion of these and several others can be found in Murat Bardakçı's survey of sexuality in the old Turkish literature titled Sex in the Ottoman Era (Osmanlı'da Seks, 1992,

available only in Turkish) and İsmet Zeki Eyüboğlu's homophobic work Perverse Love in Divan Poetry (Divan Şiirinde Sapık Sevgi, 1968, available only in Turkish).

- 7 E.g., Ferhat ile Şirin, Canbazlar, Büyük Evlenme, Hamam, Tımarhane, Karagözün Gelin Olması, Kunduracı, Tahir ile Zühre, etc. The examples involve dirty jokes, consisting of gay and lesbian eroticism (discussed in Ertop 1977, 191–213; Karagöz [Muhittin Sevilin, 1969, cited in Oksaçan 2012, 254–5]; Ortaoyunu [Cevdet kudret, 1973, cited in Oksaçan, 244–5]). Ortaoyunu plays also featured Köçeks and Zennes, male crossdressers. Ertop writes that the plays we have today underwent heavy censorship during the reign of Abdülhamit II (ibid. 194), and were also denounced by Reformation writers in various publications (ibid 204–5).
- 8 Nurdan Gürbilek (2012) conducts an analysis of the dandy in the early Turkish novel. Gürbilek considers the satirical construction of dandy in popular fiction via characters such as Felâton Bey in Felâton Bey ile Râkım Efendi (Ahmet Mithat, 1875), Şatırzade Şöhret Bey in Şık (Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1889), and Bihruz Bey in Araba Sevdası (Recaizade Mahmud Ekrem, 1898), a projection of a male anxiety, of a national fear of feminization and loss of manhood at the sight of encroaching western modernity.
- 9 Unfortunately, the stories are not available in English yet. The following quotations are my own translations.
- 10 Efendi is used as a suffix to denote, in this context, a lower-to-middle class man.
- 11 Actually, ex-preacher and state clerk Sâmî Efendi is far from representing any kind of elite.
- 12 Bey is used as a suffix to denote a gentleman.
- 13 This attitude can be seen in Nev'i-zâde Atâyî's Nefhâtü'l-ezhâr and Sohbetü'l-ebkâr (discussed in Yerlikaya 2014, 30–41). Same-sex intercourse could be punished by law (Ze'evi 2008, 75).
- 14 As Eyüboğlu notes, for most of the Divan poets a burgeoning beard on the face of a beautiful youth meant a heart-breaking end of love (1968, 96).
- 15 This can be inferred from various anecdotes in Ottoman texts such as Ziyâfet Sofraları, Vak'a-nüvis Es'ad Efendi Tarihi, and Tacü't-Tevarih (Oksaçan 2012, 213–216).
- 16 This can be observed in publications such as Slavery in Reformation Literature (Tanzimat Edebiyatında Kölelik, İsmail Parlatır, 1987, cited in Oksaçan 2012, 281), and Homosexuality and Alienation (Eşcinsellik ve Yabancılaşma, Doğu Perinçek, 2000).
- 17 As Konur Ertop rightly points out in his homophobic study titled Sex in Turkish Literature (Türk Edebiyatında Seks, 1977), Çıkmaz Sokak, whose publication became grounds for the author's exclusion from his state office due to the lesbian eroticism in the novel (Koç 2016, 15), intends to expose a lesbian affair as a tragic outcome of women's oppression and forced marriages between elderly men and young women (Ertop 1977, 231). Similarly, Bekir Yıldız's short story "Nice Boy" ("Güzel Çocuk," 1969, cited in Oksaçan 2012, 278–9) aims to expose pederasty as a result of social barriers between men and women in a strictly religious society. This kind of arguments are widely used to trash homosexuality and the Ottoman rule at once in some nationalist/republican fronts in Turkey via works such as Eyüboğlu (ibid.), Perinçek (ibid.), Ertop (ibid.), and Oksaçan (ibid., especially pages 278, 280).

## References

- Bardakçı, M. (1992). *Osmanlı'da Seks*. İstanbul: Gür Yayınları.
- Ertop, K. (1977). *Türk Edebiyatında Seks*. İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1968). *Divan Şiirinde Sapık Sevgi*. İstanbul: Okat Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2012). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.
- Kaçar, Mücahit. (2007). "Divan Şiirinde Erkek Sevgili Tipi ve Şehrengizlerdeki Erkek Güzeller." İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, n:37 (61–83).
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (46–47). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Koç, Duygu. (2016). "II. Meşrutiyet Dönemi Edebiyatında Erotizm Bir Bakış: 1910 Senesinden Bir Hikaye, Bir Oyun ve Lezbiyenlik." *Kaos GL*, n:147 (14–15).
- Oksaçan, H. E. (2012). *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Schick, Irvin Cemil. (2014). "Orta Doğu'nun Geçmişi ve LGBTİ: Günümüz Cinsellik Tasniflerinin Tarihselliği Üzerine." Sosyal Politikalar, Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Yönelim Çalışmaları Derneği (SPoD) Akademik Çalışma Grubu Bahar Seminerleri, (May 10, 2014). <http://www.academia.edu/28367715>
- Tevfik, Bahâ. (2012a). "Alas! Love" ("Ah Bu Sevdâ!"). *Piano*, no.4, (August 20, 1910): 41–44. Reprinted in *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*, Oksaçan, H. E., 399–405. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- \_\_\_\_\_. (1911). "Edebiyat Kat'iyen Muzırdır." *Teceddüd-i İlmî ve Edebî*. İstanbul: Teceddüd-i İlmî ve Felsefî Kütüphanesi Yayınları.
- \_\_\_\_\_. *Hassâsiyet Bahsi ve Yeni Ahlâk*. İstanbul: Teceddüd-i İlmî ve Felsefî Kütüphanesi Yayınları, n.d.
- \_\_\_\_\_. (2012b). "Love, Selfishness" ("Aşk, Hodbini"). *Piano*, no.8, (October 4, 1910): 89–92. Reprinted in *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*, Oksaçan, H. E., 406–411. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- \_\_\_\_\_. (1910). "Osmanlı Edebiyatı." *Tenkid Mecmuası*, no.4, May 25.
- Topçu, Ümmühan Bilgin. (1993). "Bahâ Tevfik and His Thoughts about Literature" ("Bahâ Tevfik ve Edebî Görüşleri"). Unpublished MA Thesis. Ankara: Gazi University.
- Yerlikaya, Aslı. (2014). "Nev'i-zâde Atâyî'nin Üç Mesnevisinde Cinsel Söylemler ve İktidar İlişkileri." Unpublished MA Thesis. Ankara: Bilkent University.
- Ze'evi, Dror. (2008). *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East, 1500–1900 (Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk 1500–1900)*, translated by F. Aytuna. İstanbul: Kitap Yayınevi.

# Modernizmin Osmanlı Edebiyatına Etkisi ve Bahâ Tevfik'in Öyküleri

Serdar Küçük\*

## Özet

Bu çalışma Bahâ Tevfik'in yazınsal yönden övgüye değer ancak bir o kadar da görmezden gelinmiş iki kısa öyküsünün karşılaştırmalı metinsel analizini içermektedir. Tevfik'in "Aşk, Hodbinî" ve "Ah Bu Sevdâ!.." başlıklı öykülerindeki eşcinsel aşk tasviri çağdaşlarının konuya yaklaşımından oldukça farklıdır. Makalede yazarın söz konusu iki öyküde tercihini eşcinsel karakterlerden yana kullanarak modern Türk yazınındaki kayıtsızlığa alternatif sunduğu iddia edilmektedir. Çalışmada öncelikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki genel atmosfere ve edebiyattaki değişime değinilmekte, sonrasında ise Tevfik'in kuramsal yazılarının ışığında öykülerinin sıra dışı yönü ve kanon içerisindeki marjinal konumu aydınlatılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** modernizm, Osmanlı, Türkçe edebiyat, eşcinsellik, Baha Tevfik

## Abstract

The following study aims to excavate and reclaim Bahâ Tevfik's two beautifully written yet totally undermined short stories titled "Alas! Love" (*Ah Bu Sevdâ!..*, 1910) and "Love, Selfishness" (*Aşk, Hodbinî*, 1910). Tevfik's approach to gay love is significantly different from that of his contemporaries. The following study claims that Tevfik's short stories covertly challenge the prevalent erasure of queer desires in modern Turkish literature, and they assert the inexorable existence of homosexuality as a natural and perpetual part of the Ottoman life styles. The article first sketches out the general literary atmosphere and changes in the late nineteenth and early twentieth century. Then, by referring to the author's theoretical writings, it endeavors to highlight the radical aspects of Tevfik's short fiction and its marginal place within the canon.

**Keywords:** modernism, Ottoman, Turkish literature, queer, Baha Tevfik

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı tarihinin en çalkantılı geçiş dönemlerinden biridir. İmparatorluğun politik yapısını modernize etmek için ilk kez 1839'da başlayan ve 1923'de modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek kesintiler ve ters tepkilerle devam eden bir dizi reform boyunca toplumsal ve kültürel yaşamda köklü değişiklikler meydana gelir. Aynı dönemde Avrupa'da yükselişe geçen milliyetçiliğe paralel olarak, savaş yorgunu ve çökmekte olan imparatorluktaki batılılaşma ve sekülerleşme teşebbüsleri yeni bir mağrur Türk kimliği inşa etme arzusuyla iç içedir. Edebiyat ortamı da benzer bir dönüşüm geçirmektedir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında roman, novela, kısa öykü, oyun ve serbest şiir gibi modern türler batıdan sel gibi akarken, Namık Kemal, Mithat Efendi ve Tevfik Fikret gibi bu mecraları ilk deneyen öncü yazarlar, öncelikli amacı ahlak dersi vermek ve okuma yazma bilmeyen kitleleri eğitmek olan ulusal bir edebiyat inşa etmeyi hayal eder. Eski edebiyat artık pirüpak Türk kimliğini temsil edemeyecek kadar kaba saba ve ahlak dışıdır. Kadim bir *kuir* edebiyat geleneği ve zengin bir kültürel miras parlayan modernist yazının gölgesinde silinmeye başlar.<sup>1</sup>

Tanzimat Dönemi'nde değersiz bulunarak sansürlenmiş veya gözden düşen edebiyat türlerinin yelpazesi geniş ve çeşitlidir: oğlancılığı<sup>2</sup> gündelik yaşamın sıradan bir unsuru gibi ele alan ilmiyeler,<sup>3</sup> erkekler arası arzuyu sıklıkla ilahi yaratıcıya duyulan aşkın alegorisi olarak betimleyen vezinli şiirler,<sup>4</sup> genç tellakları ve şehirdeki güzel oğlanları öven hammamnâmeler ve şehrengizler,<sup>5</sup> sosyal tabakanın dört bir yanından gelen amansız hovardaları — denizcileri, zanaatkarları, tacirleri, polisleri, subayları, yüksek mertebeden din adamlarını, bürokratları, sultanları, vs. — resmeden şarkılar ve günceler.<sup>6</sup> Bu metinsel biçimlerin yanı sıra, sokaklarda ve haremelerde her sınıftan, dinden, yaştan ve cinsiyetten insanın seyircisi olduğu *Karagöz ve Ortaoyunu* gibi müstehcen ve sıklıkla *kuir* gösteriler de orijinalliklerini yitirir.<sup>7</sup> Tüm bu türlerin yerini, tek tip bir aşk ve erotizm tarifi yapan yeni şiir ve nesir biçimleri almaya başlar. Yeni nesil aşk edepi ve tek eşlidir fakat aynı ölçüde yalnız, tatminsiz ve umutsuzca heteronormatiftir. Sanki eski edebiyatın oğlanları ve oğlan severleri modern romanda “züppe”ye dönüşmektedir — duygusal ve bedensel arzuların pençesinde, fazlasıyla batılılaşmış, akli karışık genç adama.<sup>8</sup> Sonraki yıllarda, *Sodom ve Gomora* (Y.K. Karaosmanoğlu, 1928) ve *Devlet Ana* (Kemal Tahir, 1967) gibi mihenk taşı romanlarda eşcinsellik yozlaşmış Osmanlı seçkinlerine ve İstanbul burjuvazisine has bir alışkanlık gibi temsil edilecektir.

Bu çalkantılı dönüşümün ortasında, yazılarında feminizm, sosyalizm ve anarşizm gibi meseleleri ülkede ilk ele alanlardan biri olarak bilinen muhalif Osmanlı aydını Bahâ Tevfik yazdığı öykülerle kalabalığın arasından sıyrılır. İlk bakışta Tevfik'in seleflerine yaklaşımı çağdaşlarının yaklaşımından pek de farklı görünmeyebilir; kendinden önce gelen şairleri şiddetle ahlaksız, duygusal ve gerçeklikten kopuk olmakla eleştirir (Tevfik 1911, 128, Topçu'nun alıntısı 1993, 93–94). Ancak, “Ah Bu Sevdâ!..” ve “Aşk, Hodbinî” adlı öykülerinde gey aşkı ele alış biçimiyle çağdaşlarından ilginç bir biçimde ayrılır. *Kuir* arzuyu arka plana atmak ya da üst sınıfa has bir yozlaşma olarak itibarsızlaştırmak yerine, süregelen silinmeye meydan okuyan karakter temsilleri çizer. Tevfik'in neredeyse tamamen görmezden gelinen öyküleri, *kuir* arzusunun önüne geçilemeyen varlığını Osmanlı yaşam tarzlarının doğal ve daimi bir parçasıymış gibi betimler.

Her iki öykü de ilk olarak 1910 yılında Tevfik'in yayımladığı *Piyano* dergisinin iki ayrı sayısında Arapça harflerle yayımlandı ve ne yazık ki ancak 2012'de Halit Erdem Oksağan'ın *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi* adlı kitabının ekinde Latin harfli Türk alfabesine aktarıldı. Oksağan'ın çalışmasında, öykülerden kısaca yanlış anlaşılabilir bir modernleşmenin toplumsal eleştirisi olarak bahsediliyor (2012, 275–6); ancak günümüzde öykülerin modernist kanon içerisindeki önemine ya da Tevfik'in kişiliği, dünya görüşü ve ahlak felsefesiyle nasıl ilişkilendirilebileceğine dair akademik bir araştırma bulunmuyor. Dolayısıyla, buradaki metinler arası inceleme ustaca yazılmış ancak bir asırdan uzunca bir süre görmezden gelinmiş iki *kuir* edebiyat eserini sahiplenerek *kuir* literatüre geri kazandırmayı hedeflemekte.

“Ah, Bu Sevda!” adlı öykü Moda'daki mütevazı evinde tek başına yaşayan yaşlı bir devlet memuru ve eski bir hâfız olan Sâmî Efendi'ye odaklanıyor. Sâmî Efendi sakallı ve sarıklı bir vaizken yavaş yavaş ruhâni görevlerine sırt çevirir ve çağın ruhuyla uyum içerisinde materyalist bir bakış açısı geliştirerek Alman bıyıklı ve ipek kravatlı bir beyefendiye dönüşür. Kâtip, bir zaman sonra müdavimi olduğu semt kahvehanesine uğramaz olur. Kahvehanenin düzenli müşterilerinden biri olan isimsiz anlatıcı endişelenerek dostunun evine gitmeye karar verir ve onu gözlerden uzak bir halde ıstırap veren düşünceler içerisinde bulur.

Öykünün büyük bir kısmı, anlatıcının arkadaşının gerçek kimliği hakkında yaptığı birtakım şaşkıncı keşiflere ayrılmıştır. Görünüşe göre Sâmî Efendi fırtınalı bir ilişkinin ortasındadır. Dahası bu ilişki yaşam boyu süren bir kaçamaklar silsilesinin sonucusudur. Fakat anlatıcı için asıl şaşkınlık verici olan şey, eski vaizin cüretkâr davranışlarıdır; örneğin, bir adamın, özellikle de dini geçmişi olan böylesine sade bir adamın, nasıl olup da sokakta hiç tanımadığı bir kadına yürüyerek fütursuzca evine davet edebildiğini anlayamaz. Sâmî kıskançlıklarla yıpranan ilişkisini sonlandırmak için nasıl umutsuzca mücadele ettiğini anlatmaya devam ederken anlatıcının kafası daha da karışır. Nihayetinde ansızın kapıda beliren bir ziyaretçi yaşlı adamın dehşete kapılarak sessizliğe bürünmesine sebep olur. Esrarengiz gizemi açıklığa kavuşturmak anlatıcıya düşer: “Lüks [gaz] lambasının şedid [şiddetli] ve çiğ ziyâsı [ışığı] altında, bıyıkları henüz terlememiş, uzun boylu, güzel ve kuvvetli bir gencin dolaştığı görülüyordu” (Tevfik 2012a, 405). Sevgili bir kadın değil, genç bir oğlandır.

Hikâyenin geçtiği dönemde, anlatıcının da dâhil olduğu yeni nesil için kuir sevdalar ve pratikler mazide kalmıştır. Tevfik, görünüşte Sâmî’yi, Oksaçan’ın deyimiyle, “çökmekte olan bir kültürün son temsilcisi” gibi inşa eder (a.g.e. 276). Anlatıcının gözünde o, kişiliğindeki, yürüyüşündeki ve tarzındaki Arabî havayla geçmişten gelen bir antika gibidir. Sâmî ilginç anekdotlarla etrafındakileri etkilemeyi bilen sofistike bir hatiptir, ama zaman zaman uykusundan türkü söyleyerek uyandığını da yüzü kızararak itiraf eder. Mesleğindeki ve dış görünüşündeki dramatik değişime rağmen, avam ve kulampara benliğinden sıyrılamaz. Oksaçan’a göre “bir oğlana âşık olan Hâfız Sâmî, eskinin çürümüş düzenini [eşcinselliği kastediyor] yansıtan, fakat bu çürümüşlüğe karşı biricik çözüm yolunu biçimsel bir değişikliğe gitmek olarak gören Osmanlı seçkin takımını simgelemektedir” (a.g.e. 275).<sup>9</sup> Ne var ki, Tevfik’in eleştirel ve felsefi yazıları Sâmî Efendi karakteri ile anlatıcı arasındaki uyumsuzluğun aslında Tevfik’in kendi bölünmüş kimliğinin muğlak bir yansıması olabileceğini gösteriyor.

Tevfik, kariyeri boyunca eski olan her şeye savaş açmış gibidir. Dinden ahlâka, siyasî otoriteden toplumsal cinsiyete her türlü yerleşik değeri sorgulamayı kendine amaç edinmiş iflah olmaz bir materyalisttir. Fakat ironik bir biçimde, öykü

yazarı olmasına rağmen hem modern hem de geleneksel edebiyatı mümkün olan en ahlakçı şekilde karalar. Kurmaca edebiyatı bir “ruhî hastalık,” “hâl-i ıztırârî” (çaresizlik) ve ölümcül bir “müptelâlık” (bağımlılık) olarak görür (Tevfik 1910, 70, Topçu’nun alıntılarında 1993, 57–58). Yine de kuramsal yazılarında kapsamlı edebiyat tartışmaları yapmaktan geri durmaz ve o aciz bağımlılardan biri olduğunu kabul eder (Karaosmanoğlu 1969, 46–47, Topçu a.y.). Şiiri, en büyük takıntısı olan duygusallığı teşvik etmekle suçlar. Ona göre duygusallık insan doğasındaki en büyük zayıflıktır, toplumdaki ahlak bozukluğu ve yozlaşmanın asıl sebebidir (Tevfik t.y., 50–51 & 1911, 122, Topçu 1993, 40–41). Ama aynı zamanda, şiirin “musîkiye,” “sarhoşluğa” ve “kumara” benzeyen tatlı “zevkini” ve “eğlencesini” sevmekten kendini alıkoyamaz (Tevfik 1910, 57, Topçu 1993, 58).

Bu çift bilinçlilik halinin izleri, diğer bir deyişle yazarın aklı ve sefih benlikleri arasındaki içsel çatışmanın izleri, Tevfik’in bölünmüş kimliğinin iki zıt kutbunu temsil eden Sâmî Efendi ile anlatıcı arasındaki bir diyalogda sürülebilir. Konuşmasının bir yerinde, Sâmî aniden sitemkâr bakışlarla anlatıcıya döner: “Siz bunları bilmezsiniz ki...” der azarlıcasına, “böyle maddî, âdeta ağaçlar gibi yaşamaktan vazgeçmedikçe ilelebet de bilmeyeceksiniz. Hâlbuki aşkın öyle lâtif [hoş], aynı zamanda yakıcı, pür-tevâzîş [uyumlu], fakat tahrişkâr dakikaları, saffhaları olur ki bir roman, bir hayat, bir âlem değer!...” (Tevfik 2012a, 403–404). Anlatıcı bu sözlerle irkilir: “Aman ya Rabb’i!” diye haykırır kendi kendine, “Lâ-akal [yaklaşık] otuz, otuz beş seneden beri yanlış anlaşılmış bir hayat zevkten, yalnız genç erkeklere mahsus olduğu zannedilen lâ-yetenahî huzuzât-ı şehvaniye [bitmek bilmeyen şehvet] ve gayr-ı mantukiyeden [budalalıktan] sonra bu hoca bozması arkadaşımın tıpkı bir romana benzeyen kadına müteallik maceray-ı âşıkaneşi beni gittikçe artan taaccüb [şaşkınlık] ve hayretle düşündürüyor, çıldırtıyordu” (a.y.).

Anlatıcıya göre eski vaizin hâlet-i rûhiyesi büsbütün anlaşılmazdır. Belki de bir insanın nasıl olup da kendi rızasıyla böylesine yıkıcı hislere teslim olduğunu merak eder. Ya da muhtemelen, en erdemli bilgeleri dahi bu türden bir gönüllü deliliğin içine sürükleyebilen arzunun gücü karşısında şaşkıncı döner. Fakat aslında anlatıcıyı en çok çarpan, bu tür arzuların yaşamın bir parçası olduğu ve tıpkı eski zamanlara ait şiirler gibi vahşi, mantıksız ve güzel oldukları gerçeğidir. İlişkinin

hiddetli tabiatı ve ona eşlik eden duygular ona o kadar uzak ve yabancıdır ki kuir bir aşk olasılığını aklından bile geçirmez; bir tuhaflık sezmesine rağmen sevgilinin bir kadın olduğunu varsayar. Asıl keşfi, öykünün sonunda çözülen düğüm değil, tüm yaşamını geçirdiği bu şehirde tamamen farklı bir dünyanın, belki de tarihin tozlu raflarında gömülü sandığı bir dünyanın hâlâ var olması ve bundan bihaber olmasıdır.

Tevfik'in "Aşk, Hodbinî" adlı ikinci öyküsü, her ikisi de yetmişli yaşlarında üst sınıf gey bir çift olan Enis Bey ve Nail Bey'in yirmi sekiz yıllık ilişkilerindeki komik bir tartışmayı konu ediniyor. Nail Bey yüz yaşını geçmiş bir adamın sakalını okşayınca Enis Bey kıskanır ve birbirlerini bir ay boyunca görmezler. Nail Bey sevgilisinin kırılan kalbini onarmak ve bu anlamsız tiyatroya bir son vermek umuduyla Enis Bey'in lüks dairesini ziyaret eder. Diğer öyküdeki gibi burada da bir aşğın zaman zaman içine düştüğü gülünç ve acınası durum söz konusudur: "Şayet bu gece bu anî ve habersiz gelişinden maksat," der Enis Bey, "beni yine o eski ve nihaysiz girdaplara sürüklemek, yine o müthiş ve baş döndürücü uçurumların tehlikeli kenarlarında dolaştırmaksa bilmiş ol ki bundan sonra asla muvaffak olmayacaksın, bütün mevcudiyetimle, bütün kuvvetimle sana ve her türlü hilelerine mukavemet göstereceğim..." (Tevfik 2012b, 408).

İlerleyen konuşmalardan çiftin aoseksüel ve platonik bir beraberlik yaşadığı anlaşılıyor. Enis Bey için "behimiyet" in (şehvetin) olduğu yerde "samimiyet-i aşk yoktur ve olamaz" (a.g.e. 409). Dahası, her iki âşık da heteroseksüel ilişkiyi yalnızca "deneyimsizlerin" düştüğü bir "bayağılık" ve "girive" (çıkılmaz yol) olarak tanımlıyor (a.y.). "İşte bu mühim hakikati bilmediğim için," diye açıklar Enis Bey, "birçok kadınlar sevdim veyahut seviyorum, zannettim. Fakat bilâhare anladım. Bütün ıstıraplara, bütün azaplara zemin olan o vakayı, aşk değil, maraz, hırs, behimiyet imiş!.." (a.y.). Çok geçmeden Nail, Enis'i sadakatine inandırarak sevgilisi ile barışır; ancak çift yeniden kavuşmalarını piyano çalarak kutlarken, isimsiz anlatıcı son pasajda alaycı bir ifadeyle söz alır:

Zavallı ihtiyarcıklar!.. Nağamatıyla [nağmeleriyle] mest oldukları bu valsın mânây-ı müstehzisine [sözlerindeki alaycılığa] dikkat edemediler. [...] Mademki şehvetleri yoktu, artık bî-şaibe [lekesiz] ve ebedî bir muhabbetle

sevişecekler... Yekdiğerini kıskanmayacaklardı bile... Piyanodan dalga dalga taşan ahenk-i şiiir-âlûd garâm [şiiire bulanmış tutkunun ahengi] bu hisse cevap veriyordu: 'Ah eğer aşkı, hodbiniden [bencillikten] ayırabilmek mümkün olsaydı!..' (a.g.e. 411).

Bu öyküde de, tıpkı diğeri gibi, bir duygusallık parodisi amaçlanıyor. Tevfik, *Hassâsiyet Bahsi ve Yeni Ahlâk* başlıklı eserinde duygusallığın oluşmasını üç sebebe bağlar: "cehalet," "fart-ı itiyad" (alışkanlık), ve "tabiî sevk," yani içgüdü (Tevfik t.y., 50–51 Topçu'dan alıntı 1993, 40). "Yeni Ahlâk" adını verdiği doktriniyle mutluluğa engel olduğuna inandığı bu üç "maraz"a (kötülüğe) karşı koymak gerektiğini savunur (a.g.e.). Öyküdeki Enis karakteri açıkça duygusallığın hicivli bir timsalidir. Dolayısıyla, Tevfik'in ahlak anlayışına göre söz konusu üç kusurdan mustarip olması beklenirdi. Fakat ne ilginçtir ki, Enis'in karakter özellikleri bu sözde kötülüklerin hiçbirini yansıtmıyor. Evinin modern dekorasyonu, yemek ve sanat konusundaki ince zevki, nezaketi ve yaşam deneyimleri cahillikten ziyade eğitilmiş bir akla işaret ediyor. Üstelik kırk yaşındayken hetero yaşam tarzını bırakma konusunda aldığı kesin karar kör bir alışkanlığa teslim olmuş izlenimi uyandırmıyor. Aseksüellik tercihi içgüdüleriyle çelişiyor. Enis Bey duygusal biri ve bunun tek sebebi insan olması. Başka bir deyişle, belki de Tevfik'in duygusal yanının dışavurumu olarak değerlendirilebilecek ana karakterin tabiatı yazarın kendi felsefesine ters düşüyor.

Gelgelelim, önemli bir soru hala cevaplanmayı beklemekte: Tevfik döneminin pek çok yazarı gibi hetero ilişkileri anlatarak da aynısını yapabilecekken, neden her iki öyküde de bu türden bir felsefi soruşturmaya soyunmak için kuir bir arka plan seçti? İlk bakışta, her iki öyküde de ana karakterler belli başlı iki stereotipi akla getiriyor: balamoz akbaba ve züppe lubunya. Ancak, öykülerden "Tevfik, aşırı duygusallığın sapkınlık ve sefaletle sonuçlandığını göstermeye çalışıyor" şeklinde bir sonuç çıkarmak kolaya kaçmak olurdu. Nitekim her iki anlatı da çağdaş okurun gözünden kaçabilecek bazı önemli ayrıntılar barındırıyor.

Osmanlı toplumunda kuir temalar ve pratikler ne denli yaygın ve sıradan olursa olsun, eşcinsellik İslamî evlilik kurumunun dışındaydı ve zina ile bir tutuluyordu.<sup>10</sup> Kaldı ki günümüzde eşcinsellik diye nitelenen şey aslında büyük

ölçüde tek bir pratikle sınırlıydı: yetişkin bir laço ile genç bir oğlan arasındaki pederasti. Ataerkil Osmanlı toplumunda iki yetişkin erkek arasındaki cinsel ilişki bir tabuydu (Schick 2014, 5).<sup>11</sup> Bu yüzden, ikinci öyküde, her ne kadar aseksüel olsalar da, Enis ve Nail çifti arasındaki duygusal bağ bu tabuya meydan okuyor. Çiftin aseksüel olması ise şehvet düşkünür burjuva stereotipini alaşağı etme görevi görüyor.

İlk öyküdeki kuşaklararası ilişkinin arkasında da bu türden bir hudut tanımazlık olduğu söylenebilir. Geleneksel olarak Osmanlı yönetiminde ve askerî sınıflarda, en azından belli bir dereceye kadar, oğlancılık kölelik kurumuyla iç içeydi. Özellikle orta çağda, güzel oğlanlar ve kızlar galip gelen bir savaşın ardından ailelerinden alınır, zengin devlet adamlarına satılır ya da hediye edilirdi. Bu çocuklar İslam dinine geçirilir ve ilerleyen hayatlarında devletin en önemli kademelerine atanmak üzere kapsamlı bir eğitimden geçerlerdi. Parlak bir kariyere ulaşmadan önce, muhtemelen birçoğu ilk yıllarında istismara maruz kalıyordu.<sup>12</sup> Bu sebeple, birçok Türk aydınının gözünde eşcinsellik kölelikle ilişkilidir<sup>13</sup>; ve bazen de, Çıkılmaz Sokak'taki lezbiyenlerin temsilinde olduğu gibi, kadınların baskı altına alınmasıyla ilişkilendirilir.<sup>14</sup> Bu bakımdan, Tefvik ilk öyküde kölelik kurumunun ya da patriyarkanın tamamen dışında, ikinci öyküde ise iki yetişkin erkek arasında kuir bir aşk tahayyül ederek sıra dışı bir şey yapıyor.

Sonuç olarak, Tefvik'in felsefi meselesi gey-perver alt metni gizlemek için yeterli değil. Her daim muhalif ve sorgulayan bir zihnin ürünü olan bu öyküler, pekâlâ modern Türk edebiyatındaki süregelen homofobiye ve silinişe verilen üstü kapalı bir yanıt sayılabilir. Tefvik'i buna iten saik gizemini korusa da kurmacalarının çağrıştırdığı fikir barizdir: eşcinsellik hâlâ vardır ve Türkiye'deki toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olmaya devam edecektir.

\* Serdar Küçük, İstanbul Gelişim Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünde doktor öğretim üyesidir. serdarkucuk1@yahoo.com.

## Notlar

- 1 Bu bağlamda, “kuir,” gey, lezbiyen, biseksüel, trans ya da aseksüel pratikler ya da eğilimlerle ilişkili bireyleri, “kuir edebiyat” ise bu tür karakterleri basmakalıp olmayacak şekilde merkeze koyan edebiyat eserlerini ifade ediyor. Bununla birlikte, bu tür yönelimlerin Osmanlı toplumunda ayrı kimlik kategorileri olarak yer almadığı bilinmelidir (Schick 2014). Daha ziyade, bu yönelimlerin bazen şehvî, bazen platonik fakat genellikle yaygın davranış biçimleri olarak var olduğu söylenebilir.
- 2 Oğlancılık, diğer adıyla pederasti, yetişkin bir erkek ile ergen bir oğlan arasında rızaya dayalı cinsel ilişkidir. Birkaç antik ve orta çağ kültüründe yaygın bir gelenek olduğu bilinir.
- 3 Örneğin, Emir Keykâvus'un Kâbusnâme'si (15. yüzyılda Mercimek Ahmed tarafından Türkçeye çevrildi) ve Mustafa Âli'nin Ziyafet Sofraları.
- 4 Örneğin, Lamii'nin Şehrengîz-i Burusa eserindeki “Tevhid” ve Neşâtî'nin Şehrengîz-i Edirne eserindeki “Hatime.” Bunların incelemesi Nuran Tezcan'ın “Güzele Bir Şehrengizden Bakış” (2001) adlı çalışmasında (Kaçar'ın alıntısı, 2007, 75–77), Mahmut Kaplan'ın Neşâtî Divanı (1996) adlı çalışmasında (Kaçar'ın alıntısı, a.g.e.) ve Mücahit Kaçar'ın “Divan Şiirinde Erkek Sevgili Tipi ve Şehrengizlerdeki Erkek Güzeller” (2007) adlı makalesinde görülebilir.
- 5 Örneğin, Belig, Nedim, Nâbi, ve Nev'î-zâde Atâyî'nin meşhur hammâmiyeleri, Zâtî'nin Şehrengîz-i Edirne, Mesihî'nin Medh-i Cüvânân-ı Edirne (Edirne'nin Yakışıklı Gençlerine Methiye) ve Taşlıcalı Yahya Bey'in Şehrengîz-i İstanbul gibi şehrengizleri.
- 6 Örneğin, Mahmud Çelebi, Kara İsmail Ağa, Kemanî Ali Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Tanburi Ali Efendi vb. bestecilerin şarkıları; Derviş İsmail'in Dellaknâmesi, Mehmed Gazalî'nin Kitâb-ı Dâfiü'l-Gumûm adlı eseri, Evliyâ Çelebi'nin Seyahatnâmesinden bazı bölümler, Aşık Çelebi'nin Meşâirü's-Şuârâsı ve Enderunlu Fâzıl Bey'in yazıları gibi nesir/çapraz türde eserlerin yanı sıra Sultan II. Mehmed, Sultan III. Selim, Ahmed Paşa, Necatî, Zâtî, Ali Beg, Bâkî, Nedim ve diğerlerinin şiirleri. Bunlar ve daha pek çoğunun incelemesi Murat Bardakçı'nın Osmanlı'da Seks (1992) adlı araştırması ile İsmet Zeki Eyüboğlu'nun Divan Şiirinde Sapık Sevgi (1968) adlı homofobik eserinde bulunabilir.
- 7 Örneğin, Ferhat ile Şirin, Canbazlar, Büyük Evlenme, Hamam, Timarhane, Karagözün Gelin Olması, Kunduracı, Tahir ile Zühre vb. Bu örneklerde gey-lezbiyen erotizmi içeren bel altı esprilere sıklıkla rastlamak mümkün (Ertop 1977, 191–213; Karagöz, Muhittin Sevilen, 1969, Oksaçan'ın çalışmasında alıntılanıyor 2012, 254–5; ve Ortaoyunu, Cevdet Kudret, 1973, Oksaçan'ın alıntılarında 244–5). Ortaoyununda Köçekler ve Zenneler de rol alırdı. Ertop bugün elimizdeki oyunların II. Abdülhamit döneminde ağır sansüre uğradığını ve ayrıca çeşitli yayınlarda Tanzimat yazarları tarafından kınandığını yazıyor (a.g.e. 194, 204–5).
- 8 Nurdan Gürbilek, Kör Ayna Kayıp Şark (2012) adlı çalışmasında erken dönem Türk romanındaki züppe karakterini inceliyor. Gürbilek, popüler romandaki hicvî züppe tiplemesinin — örneğin

Felâton Bey ile Râkım Efendi'deki Felâton Bey (Ahmet Mithat, 1875), Şık'daki Şatırzade Şöhret Bey (Hüseyn Rahmi Gürpınar, 1889) ve Araba Sevdası'ndaki Bihruz Bey (Recaizade Mahmud Ekrem, 1898) – giderek yayılmakta olan batı modernizmi karşısında ortaya çıkan ulusal bir efemineleşme ve erkekliği kaybetme korkusunun yansımaları olduğunu anlatıyor.

- 9 Hâlbuki kâtip devlet memuru Hâfız Sâmî'nin hiç de “seçkin takımı”ni temsil ettiği söylenemez.
- 10 Bu tutum, Nev'î-zâde Atâyî'nin Nefhâtü'l-ezhâr ve Sohbetü'l-ebkâr eserlerinde görülebilir (Yerlikaya tarafından ele alınıyor 2014, 30–41). Eşcinsel ilişki kanunen cezalandırılıyordu (Ze'evi 2008, 75).
- 11 Eyüboğlu'nun da belirttiği gibi, çoğu Divan şairi için güzel bir gencin yüzünde yeni çıkmaya başlayan tüyler bir aşkın daha hayal kırıklığıyla sonlanması anlamına geliyordu (1968, 96).
- 12 Ziyafet Sofraları, Vak'a-nüvis Es'ad Efendi Tarihi ve Tacü't-Tevarih gibi Osmanlı metinlerindeki çeşitli anekdotlardan böyle bir çıkarım yapılabilir (Oksaçan 2012, 213–216).
- 13 Bu tutum, Tanzimat Edebiyatında Kölelik (İsmail Parlatır, 1987, Oksaçan'da bahsi geçiyor 2012, 281) ve Eşcinsellik ve Yabancılaşma (Doğu Perinçek, 2000) gibi yayınlarda gözlenebilir.
- 14 Çıkmaz Sokak, Şahabettin Süleyman, 1910. Konur Ertop'un Türk Edebiyatında Seks (1977) başlıklı homofobik çalışmasında belirttiği gibi, Süleyman, Çıkmaz Sokak romanında lezbiyen beraberliği genç kadınların yaşlı erkeklerle zorla evlendirilmesinin, ya da genel olarak kadınlara uygulanan baskının, trajik bir sonucuymuş gibi göstermeyi amaçlıyor (Ertop 1977, 231). Bu arada, romandaki lezbiyen erotizm ironik bir şekilde yazarın memuriyetten uzaklaştırılmasına sebep oldu (Koç 2016, 15). Benzer şekilde, Bekir Yıldız, “Güzel Çocuk” (1969) adlı öyküsünde oğlanlığı sofu bir toplumda erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal sınırların sonucu gibi ifşa etmeyi amaçlıyor (Oksaçan 2012, 278–9). Bu tür argümanlar, Türkiye'deki bazı kesimler tarafından aynı anda hem eşcinselliği hem de Osmanlı dönemini değersizleştirmek için kullanılabilir; örneğin, Eyüboğlu (a.g.e.), Perinçek (a.g.e.), Ertop (a.g.e.) ve Oksaçan (a.g.e., özellikle sayfa 278, 280).

## Kaynaklar

- Bardakçı, M. (1992). *Osmanlı'da Seks*. İstanbul: Gür Yayınları.
- Ertop, K. (1977). *Türk Edebiyatında Seks*. İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1968). *Divan Şiirinde Sapık Sevgi*. İstanbul: Okat Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2012). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.
- Kaçar, Mücahit. (2007). “Divan Şiirinde Erkek Sevgili Tipi ve Şehrengizlerdeki Erkek Güzeller.” İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, n:37 (61–83).
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (46–47). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Koç, Duygu. (2016). “II. Meşrutiyet Dönemi Edebi Hayatında Erotizm Bir Bakış: 1910 Senesinden Bir Hikaye, Bir Oyun ve Lezbiyenlik.” *Kaos GL*, n:147 (14–15).
- Oksaçan, H. E. (2012). *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Schick, Irvin Cemil. (2014). “Orta Doğu'nun Geçmiş ve LGBTİ: Günümüz Cinsellik Tasniflerinin Tarihselliği Üzerine.” Sosyal Politikalar, Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Yönelim Çalışmaları Derneği (SPoD) Akademik Çalışma Grubu Bahar Seminerleri, (May 10, 2014). <http://www.academia.edu/28367715>
- Tevfik, Bahâ. (2012a). “Ah Bu Sevdâ!..” *Piyano*, no.4, (20 Ağustos 1910): 41–44. Tekrar basım, *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*, Oksaçan, H. E., 399–405. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- \_\_\_\_\_ (1911). “Edebiyat Kat'iyen Muzırdır.” *Teceddüd-i İlmî ve Edebi*. İstanbul: Teceddüd-i İlmî ve Felsefi Kütüphanesi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ *Hassâsiyet Bahsi ve Yeni Ahlak*. İstanbul: Teceddüd-i İlmî ve Felsefi Kütüphanesi Yayınları, t.y.
- \_\_\_\_\_ (2012b). “Aşk, Hodbinî.” *Piyano*, no.8, (4 Ekim 1910): 89–92. Tekrar basım *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*, Oksaçan, H. E., 406–411. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- \_\_\_\_\_ (1910). “Osmanlı Edebiyatı.” *Tenkid Mecmuası*, no.4, 25 Mayıs.
- Topçu, Ümmühan Bilgin. (1993). “Bahâ Tevfik ve Edebî Görüşleri.” Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Yerlikaya, Aslı. (2014). “Nev'î-zâde Atâyî'nin Üç Mesnevisinde Cinsel Söylemler ve İktidar İlişkileri.” Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Ze'evi, Dror. (2008). *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk 1500–1900*, çeviri F. Aytuna. İstanbul: Kitap Yayınevi.

# Love at First Bite: The Queer Transformation of Louis in Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles

İlk ısırıkta Aşk: Louis'ın Vampirle Görüşme: Vampir Günlükleri'ndeki Queer Değişimi

Süleyman Bölükbaş

## Abstract

In this paper, I will be analyzing how Louis, the protagonist of *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, gradually has a queer transformation, standing a change from a heterosexually coded male into an individual who is sexually more fluid, during and after the actual transformation from a struggling human being to a vampire after being a part of the dark and gloomy Gothic world. I argue that his queer transformation, starting with the act of becoming a vampire, could be outlined in two phases that yield resistance and acceptance. These two phases could be observed in three different situations throughout the film's narration: his relation to Lestat, the antagonist and his maker, the triangular desire (or romance) between Louis, Lestat, and Claudia and Louis' relation to Armand after Lestat's death. By analyzing specific scenes throughout the movie's narration and drawing on theories about queer theory, gothic literature and psychoanalysis, I will try to demonstrate how Louis becomes a queer individual. These theories are about literature as a genre. However, because both the script of the movie adaptation and the book – with the same title- were written by Anne Rice herself, I tend to read the film as a Gothic novel, thus will apply the theories of literature to the movie.

**Keywords:** Queer Gothic, vampire, film adaptation, literary theory, transformation, Gothic literature

## Özet

Bu makalede, *Vampirle Görüşme: Vampir Günlükleri*'nin ana karakter Louis'nin, karanlık ve kasvetli Gotik dünyanın bir parçası olup, zorluklar içindeki bir insandan vampire dönüşmesi sırasında ve sonrasında derece derece uğradığı queer değişim analiz edilmektedir. Queer değişim, Louis'nin heteroseksüel kodlarla yaşayan bir erkekten, cinselliği daha akışkan bir bireye dönüşümünü kapsamaktadır. Louis'nin queer değişiminin, vampire dönüşmesiyle başlayarak direniş ve kabul olmak üzere iki aşamada özetlenebileceği savunulmaktadır. Bu iki aşama, filmin anlatısı süresince üç farklı durumda gözlemlenmektedir: Louis'nin yaratıcısı ve antagonist olan Lestat ile ilişkisi, Louis, Lestat ve Claudia arasındaki üçgen arzu (ya da aşk), ve Lestat'ın ölümünden sonra Armand'la ilişkisi. Film boyunca spesifik sahneler analiz edilerek ve queer teori, Gotik edebiyat ve psikanaliz teorilerinden faydalanarak, Louis'nin nasıl queer bir özneye dönüştüğü gösterilmektedir. Bu teoriler, tür olarak edebiyat üzerinedir. Lakin hem film adaptasyonun senaryosunun hem de – aynı başlığa sahip- kitabın Anne Rice tarafından yazıldığı düşünüldüğünde, filmin Gotik bir roman olarak okunması ve bu bağlamda edebiyat teorilerinin filme uygulanması mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Queer Gotik, vampir, film adaptasyonu, edebiyat teorisi, Gotik edebiyat.

*Interview with the Vampire* narrates the story of a man called Louis in Louisiana in the 1700s, who is transformed into a vampire by the vampire called Lestat. In the movie, he tells his life narrative after becoming a vampire to an interviewer boy in the modern era, from his encounter with Lestat and Claudia to his time in Paris with other vampires, especially Armand. The movie was directed and adapted into a movie from the book with the same name by Anne Rice in 1994. The paper examines the emergence of queerness in *Interview with the Vampire*. The paper primarily focuses on the analysis of the film. However, the script of the movie was also written by Anne Rice herself. Accordingly, since both the movie and the novel were written by the same author, I start my argumentation with the claim that the movie reflects what Rice attempts to do in the novel, which, I claim, is to present characters that are not stable, are lost in the darkness and searching for something. I argue the protagonist Louis experiences a queer transformation from a heteronormative straight man to a more-fluid state in terms of sexuality starting from his being turned into a vampire by the antagonist Lestat, which evokes the same-sex desire between them. The emergence of desire occurs thanks to Lestat's desire attacks and Louis' response to them. And this initiates the queerness Louis will experience. "since queer is a positionality rather than identity... it is not restricted to gays and lesbians, but can be taken up anyone who feels marginalized as a result of their sexual practices (Sullivan, 2011: 44). Therefore, "queer" does not stand equal to homosexuality or mere same-sex desire. Instead, it refers to having sexual practices without not-necessarily fitting the identities associated with those acts or the fluidity in the expression of desire. And this is what Louis seems to experience in the narration of the film. It is because while Louis does not reflect a homosexual identity, yet he feels a homoerotic intimacy. In other words, he is necessarily not gay, but the fluidity in his sexuality queers him. Accordingly, I argue it is not same-sex desire making Louis queer, but his involving with homoerotic encounters without fashioning himself as gay. His queer transformation happens in two phases: resistance and acceptance, which is observed in three situations in Louis' vampire life: his relationship with Lestat, his maker, the triangular desire between Louis, Lestat, and Claudia and finally his encounter with Armand. Borrowing from theories on the Gothic, queer theory and psychoanalysis, I will try to illustrate how specific incidents

lead Louis to his new queer individual. While the queer theory and psychoanalysis and, Freud's theories in particular, will be functional to explain the nature of relationships Louis has with other characters, through the examination of Louis' experience the paper aims to present the dark world vampires in a Gothic text such as alternative heteronormative codes and identities.

Before getting into the details of Louis' relations with other characters, I would like to point out how Gothic fiction is related to the queerness that Louis experiences. The last sunrise Lestat allows Louis to see has a symbolic significance (10.54 – 11.23). It is because it marks Louis' passage from the daylight to the world of night. That he cannot "recall any sunrise before" suggests his separation from the mortal world. When we pay attention to the *mise en scene*, it is not totally dark due to the dawn, creating a sense of being in-between life and death. Moreover, that he sees "for the last time", and yet "as if the first time", combining with the word "farewell", demonstrates he enters a path of no return. And this coincides with the emergence of the homosexual desire between Louis and Lestat. In the dark and gloomy world of the Gothic, we observe the queer desires that are outside the bounds of normality, as George Haggarty argues as a tradition of the Gothic fiction: "In fact gothic fiction offered a testing ground for many unauthorized genders and sexualities, including sodomy, tribadism, romantic friendship (male and female)...In this sense, it offers a historical model of queer theory and politics: transgressive, sexually coded and resistant to the dominant ideology" (Haggarty, 2006: 2). Haggarty clarifies Gothic fiction functions as a shelter for pleasures or desires that are socially or culturally unapproved and therefore have to be hidden. The Gothic is significant as it poses an alternative to the historically normalized reality, which is the heterosexuality. Sullivan argues heterosexuality has become normalized and ahistorical, and "its dominant position and current configuration are contestable and open to change" (39). Sullivan's account suggests the possibility of more than one reality, the idealized heterosexuality and the dark world of Gothic presents one of the other realities as Haggarty argues "Gothic fiction attempts to rewrite 'psychic' reality for the purpose of extending its own erotic power" (10). The same-sex desire between two men – whether it is emotional or merely physical- is not part of the idealized

heterosexuality, but comes to life in *Interview with the Vampire* due to darkness it bears. For, the process of becoming queer begins for Louis with his first encounter with Lestat, which means queerness takes over soon as he enters the Gothic world as Louis tells the interviewer, “when I was born to darkness, as I call it” (05:34). While the word “born” suggests a separation leading him into a new situation, darkness could indicate a marginalization, a state of being outcast, which indirectly refers to the queer. Another way of queering this encounter is Louis’ stressed heterosexuality in his human life: “Why should I lie? 1791 was the year it happened. I was 24, younger than you are now. But, times were different then. I was a man at that age. The master of a large plantation, just south of New Orleans. I had lost my wife in childbirth. She and the infant had been buried less than half a year” (05:44 – 06:22). In this scene, we observe Louis riding a horse in, which gains a masculine posture, as the way he is portrayed on the horse could symbolize a dominance (even authority) and power “as a man and the master of a large plantation”. Thus the symbolized authority and wealth gives him the masculine image. Moreover, this image and his having a wife present him as an ideal heterosexual figure, who is a member of the socially upper class and with a family and good income, before the death of his wife. However, the death of his wife and child makes his heterosexuality stressed due to sorrow and pain he feels, which will be discussed, as well. Therefore, the incident between Louis and Lestat is queer due to Louis’ stressed heterosexuality as he does not reveal any sign of homosexuality about his human-life, which he shows towards Lestat. Besides, neither Louis nor Lestat openly express such a homosexual impulse to others but one another, throughout the film, except for Louis’ attraction to Armand, which will be discussed as the paper proceeds.

The affair between Louis and Lestat begins when Louis has a death wish after losing his wife and child and Lestat answers his wish. Louis narrates it as it follows:

I would have been happy to join them. I couldn’t bear the pain of their loss. I longed to be released from it. I wanted to lose it all: my wealth, my estate, my sanity...Most of all I longed for death. I know that now. I invited it. A release from the pain of living. My invitation was open to anyone. To the whore at my

side. To the pimp that followed. But it was a vampire that accepted (06:18 – 09:18)

Due to his unbearable loss, Louis longs for dying. Apart from his explanation, his physical appearance in these scene sequences contributes to the idea that he does not care about life any longer. It becomes visible thanks to his reaction to the man drawing a gun to him in the tavern. Louis responds by opening his chest with a stoned and meaningless face as if both inviting him to shoot and demonstrating it is what he wants. In the sequence, we also observe Lestat watching Louis from a distance, which means he is drawn to Louis’ wish for death, Louis also verifies by saying a vampire accepted it. And their first physical encounter happens when Louis and the prostitute are having oral sex and the pimp attacks. Lestat kills both, bites Louis’ neck who flies with him as he says “Do you still want death? Or have you tasted it enough?”, which Louis replies “Enough” before falling into the sea. The queerness, (maybe homoerotic encounter rather than queerness?) begins in that scene since the act of biting initiates the tension between Louis and Lestat. Lestat’s eagerness and passion suggests a direct sexual satisfaction while sucking the blood, the way Louis hugs Lestat while flying and his facial expression with his answer “enough”, which embodies both pain and pleasure, indicates that the sexual satisfaction is actually mutual in that scene, which gives the act of biting quite an erotic connotation. As the narration proceeds, we see a mutual blood-sucking (09:22 -13:32), which again might symbolize the sexual intercourse. When Louis is sick in his bed, Lestat visits him, telling him “I’ve come to answer your prayer”, accompanied by offers of a new life and release from the pain. Should we pay attention to this scene, such lines mentioned, and his gestures are quite flirty, i. e. Lestat is flirting with Louis as if trying to seduce him. Then, when Lestat sucks Louis’ blood to the point of death, the sexual tension arises again, but it gets even stronger when Louis sucks Lestat’s blood. In his passive and powerless appearance, Louis sucks his blood with the same passion and eagerness with hunger and pleasure on his face, which is accompanied by the moaning of both Lestat and Louis, intensifying the erotic meanings. Thus, the blood transition between them symbolizes actual sexual intercourse, and thus initiates the same-sex desire between them, which also starts the queer transformation of Louis, which he resists at the first.

Haggarty pays attention to the importance of loss and abjection in the victim, who is Louis in that case. Analyzing the importance of loss in early gothic novels, he states “these works all suggest that subjectivity emerges from an originary loss that forecloses same-sex bonds in favor of brutal and brutalized gendered alternatives. Walpole, Lewis, Radcliffe, Dacre and Shelley all insist on a debilitating early love that renders the hero or heroine unfit for anything but sexual violence” (44). While he points to a loss of “queer love” here, he previously points out “erotics of loss in the figure of a broken, wounded male” (42), which suggests the hero that has lost his/her beloved is eroticized. Drawing on this idea, I take to suggest the loss of his wife does not only make Louis unfit for standardized sexual encounters, but it also eroticizes him in his broken and sad state. His sexual encounter with the prostitute at the moment he meets Lestat proves his being eroticized in his sadness. And this makes him vulnerable to the influence of Lestat and thus becomes prone to be queer, which is why Lestat is drawn to him. His vulnerable state caused by loss eroticizes him for Lestat and Lestat responds to it. As for Louis’ attraction, he is attracted to Lestat, because he responds to Louis’ death wish. Freud states that “everything living dies for internal reasons- becomes inorganic once again-then we shall be compelled to say that *‘the aim of all life is death!’* (Freud in Akthar and O’Neill, 2011: 67). He makes it sure we all live to die, and clearly as mentioned above Louis has a strong wish to die for not being able to bear the loss, which is internal reason Freud mentions. He suggests this death instinct and the sexual instinct intertwine one another, which he observes as the sadistic component of sexual instinct, which he says “is it not plausible to suppose that this sadism is in fact a death instinct which, under the influence of the narcissistic libido, has been forced away from the ego and has consequently only emerged in relation to the object? It now enters the service of the sexual function (85-86). Even though he observes from the perspective of the one doing the destruction to the other, it could be applied to the case of Louis since he is self-destructive and wishes for his death. Therefore, death instinct becomes a part of sexual instinct for Louis, thus eroticizes Lestat for him. Apart from that throughout the movie, sexual desires and death are always present together. Even in the first blood transition, Louis is having a sexual affair with a prostitute. It becomes more evident in the scene where Louis and Lestat sucks a

black woman’s blood and kill her (16:32 – 18:00). While the flirting between the three and close attention to sexual acts such as kissing connotes the sexuality, what is more significant is the intimacy between Louis and Lestat through the blood transition. The moaning of both while sucking is a clear indication of sexual pleasure, yet the desiring looks they exchange in the course of the act suggests that this desire is directed to one another. The third party in affair functions as a tool for Louis to channel his sexual desire into Lestat. All in all, although both Lestat and Louis perceive the woman as the object of desire, they also direct their sexual desires to one another through the gazes full of desire they exchange during the act of bloodsucking, which could again be interpreted as the sexual encounter. While they do not express any explicit same-sex desire or eroticism on the surface, the sexual intimacy between them is made visible thanks to their gazes and gestures towards each other. However, when he says “I won’t take her life” towards the end of the scene, we see that he is resisting Lestat’s affection, therefore he does not fully finish his queer transformation, yet.

This resistance becomes more visible when Claudia enters their lives to change their relationship into a triangle. Before Claudia comes along, I argue that Louis’ resistance could be explained in Freudian terms: “The male child learns to give up his initial “pre-Oedipal” desire for and attachment to the mother; instead, he identifies with the father (instead of longing to be the father with his mother) and learns to desire other women than the mother. He becomes an adult male heterosexual (Freud’s implicit norm)” (Rivkin and Ryan, 391). Accordingly, as the maker of Louis, Lestat embodies the father figure for Louis as he gives him his second rebirth in the darkness. But, there is no presence of a mother figure as a female, which could complete the process as a vampire infant Louis has to pass, thus I argue it creates a kind of anxiety in Louis. As due to the lack of this Oedipal complex, Lestat is both an object of desire for him and the father figure to identify with. This anxiety, I argue, is the reason why Louis resists Lestat because he could not identify with him while he still bears a strong desire for Lestat’s lure, evoked in their early blood exchanges. Upon Claudia’s entrance to their lives, Lestat treats her as a daughter to be raised initially and as a “sister” for Louis (46:50, 48:30, 49:13)). But, Louis and Claudia develop a romantic relationship which is signified

by Claudia's coming to his coffin to sleep always (47:37). Initially, Claudia's this action, her being a child, could be interpreted as that Louis presents a father figure for her. However, even though Claudia remains in a child's body, her soul becomes more and more mature as observed in the scene where she gazes a naked woman (50:30 – 51:00). The look on her face suggests a desire, which is longing as if she wanted to be that woman. In other words, she wants to have a grown-up female body in accordance with her soul, which is also confirmed as she says exactly so (50:50). And as the film's narration proceeds, she starts challenging Lestat's authority, which means she is no longer a child. Consequently, similar to Lestat, who is both father and lover figure, Claudia becomes both the mother figure and the potential lover for Louise in their strange – or queer in a way- family. The intimacy and romance between Louis and Claudia are revealed when she says "Locked together in hatred. But, I can't hate you Louis. Louis, my love. I was mortal till you gave your immortal kiss. You became my father, my mother. And so I'm your forever (57:46). While their holding each other's hand and hugs suggest the intimacy, the lines suggest that while Both Claudia and Louis assign one another parental and lover roles, suggested by "my love", "my father, my mother". Then, she becomes a threat to Lestat as she also shows a desire for Louis. This incident subverts Eve Sedgwick's idea of homosexual triangle, which she portrays by drawing from Rene Girard's symmetry: "In fact, Girard seems to see the bond between rivals in an erotic triangle as being even stronger, more heavily determinant of actions and choices, than anything in the bond between either of the lovers and the beloved (Sedgwick, 1985: 21)". Sedgwick argues in triangular desire, where two parties compete for the love of the same object, the tension between two males indicates a homosexual desire directed to one another, instead of the object. The triangle she draws helps to explain the dynamics between the three as the tension in the three is not sexual, but mainly sensual, unlike the one between Louis and Lestat. When Louis realizes the figures of lover and mother Claudia is and she offers the same, he uses this mutual affection to resist Lestat. He chooses Claudia's side and idealize her as the lover while directing his aggression toward Lestat and kills him after which he flees to Paris with Claudia. He narrates the time they are running to the ship after burning Lestat as "I have wronged you Lestat. We deserve your vengeance"

(01:08:00). These lines indicate he feels regret of betrayal. He has betrayed his lover, thus feels guilty for it, which means he still has the queer desire for Lestat, even if he resists thus refuses to complete the queer transformation.

His queer transformation, however, is completed when he meets Armand in *Théâtre des Vampires* in Paris. When he invites Louis (01:13:00), he says "remember my name: Armand". His passive-aggressive posture and Louis' obvious stoned reaction indicates a kind of tension, which turns out to be an erotic & sexual one, which revealed in their second encounter (01:26.00 - 01:30:00). In that scene Armand gets upset when Louis says he'll leave with Claudia, suggesting his desire for Louis. He says, "I need your spirit to contact with this age", while talking about the struggle to bear immortality, which indicates he wants Louis to be his partner. While this might suggest a request for friendship or fellowship that is devoid of any romantic or erotic attachments, the tone of Armand's voice and the way he gradually gets close to Louis suggests his actions could include flirty motives. Henceforth, his ask for friendship might reflect romantic and erotic motives. In this scene, Armand is observed to try to break free with his group in Paris. For, he wishes to connect with the era in which he now dwells on as he calls his friends "useless" and "they cannot reflect anything". He wishes to catch the spirit of this time through Louis, which triggers the attraction between them. This also makes this relationship queer. It is because the desire between two males has not resulted from a bodily or gender-related attraction. Instead, it is evoked by a spiritual connection of two souls and remains in this level. Louis responds by saying "I am at odds with everything", which suggests his on-going resistance to this queer desire. Yet, as the sequence proceeds, Armand gets close to Louis, with an eye contact full of desire, and he touches Louis' cheek, which Louis accepts. When Armand says, "You are beautiful, my friend", the erotic tension becomes so clear hidden in the word "friend" as "beautiful" indicates. Although there is no explicit bodily erotic action between Louis and Armand such as kissing or simply having sex, Armand's touch displays this sexual tension, which remains on a spiritual level. Towards the end of the scene, we observe that Louis finally accepts the queer desire in Armand completes the queer transformation. While leaving Armand, he says "I felt a kind of peace at last. I had found the teacher which Lestat could never, I knew

now, have been”. The word peace indicates the acceptance of the queer desire, sexual and sensual intimacy fostered by Armand, suggested by a touch upon the cheek and the word “teacher”. The word teacher also indicates why Louis can accept his queer desire for Armand, not for Lestat. As I mentioned above, he could not identify with Lestat neither as a father or a lover figure, which led to his resistance. However, Armand presents himself as someone who could be both his father figure as “a teacher” and lover as the intimacy developed in their scene through words and gestures shows. Even though he does not stay with Armand after the death of Claudia (01:35:00), his response -not resistance nor denial- to Armand’s erotic desires shows that he completes his queer transformation by embracing the same-sex desire evoked in him by Lestat in the beginning. His acceptance of the queer transformation is evidenced when he senses “scent of death” and follows it to find Lestat in distorted state upon his return to New Orleans (01:47:45 – 01:50:12). His response to Lestat, from whom he ran away, now could be read as an acceptance of his queerness, which proves the completion of his transformation.

In conclusion, Gothic literary tradition provides a space of existence for those “unauthorized sexual practices”, which are not strictly heterosexual and this paper demonstrated this through the detailed analysis of *Interview with the Vampire*. As parts of the dark Gothic world, the vampires in the movie – Louis, Lestat, Armand, etc. – shows queerness that the social norms refuse to see in the daylight. The paper tried to show their queerness through the experience of Louis, who goes through a passage from a mortal heterosexual man to a sexually-fluid vampire. Since the homoeroticism between these characters is not put into visible physical actions, and since none of them are portrayed as openly gay, the queerness related to implicit homoeroticism might be overlooked. However, the flirty gestures of characters, as well as the act of sucking blood, might be interpreted as symbols that refer to same-sex desire between them, thus Louis’ transformation could be a queer one as he goes through fluidly. All in all, after a part of the Gothic world as a vampire, Louis experience queerness in his triangular desire with Claudia, who becomes both a child and lover for him, and his maker Lestat, and with Armand afterward.

## Notes

- 1 Reference to the movie with the name based on *Dracula* by Bram Stoker dir. In 1979.

## Works Cited

- Haggerty, G. *Queer Gothic*. University of Illinois Press, 2006.
- On Freud’s “*Beyond the Pleasure Principle*”, edited by Salman Akhtar, and Mary Kay O’Neil, Karnac Books, 2011. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/sabanciuniv/detail.action?docID=689894>.
- Rice, Anne. *Interview with the Vampire--the Vampire Chronicles*. Geffen Pictures, 1994.
- Rivkin, Julie, and Michael Ryan. *Literary Theory: an Anthology*. Wiley Blackwell, 2004.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. Columbia University Press, 1985.
- Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh Univ Press, 2011.

# Murat Uyrkulak'ın “Pembe”, Murathan Mungan'ın “Kaset” Öykülerinde Erkekliğin ve Erkeklik Algısının Kurucu Unsuru Olarak Homofobi\*

Şenol Topçu

## Özet

Deborah Lupton, dilimize *Duygusal Yaşantı* adıyla çevrilen kitabında, duyguların kalıtsal olmadığını, sosyo-kültürel bir sürecin sonucunda oluştuğunu söyler. Homofobi de bu sosyo-kültürel süreçlerin sonucunda oluşan bir duygudur. Homofobi, eşcinsellere, biseksüellere ve transeksüellere karşı olumsuz anlamlar taşıyan nefret, öfke, korku gibi duyguların genel adı olarak tanımlanır. Homofobi sadece bu olumsuz duyguları değil, heteroseksüel insanların homoseksüel olma korku ve kaygısını da bünyesinde barındırır. İktidar ve iktidar mekanizmaları aracılığıyla toplumsal ve gündelik yaşam içinde homofobik tutum ve davranışlar normatif toplumsal cinsiyet kimliğinin inşası ve bu kimliğin muhafaza edilebilmesi için desteklenmektedir. Bu çalışmada, bu tutum ve davranışların edebiyat eserlerine nasıl yansıdığı iki öykü özelinde ele alınacaktır. Murat Uyrkulak'ın “Pembe” öyküsünde “homofobi”nin hiper erilliği nasıl şekillendirdiği incelenecek, ayrıca baskılanmış erkek öznenin erkekliği korumak adına düştüğü trajikomik durumlar gösterilecektir. Murathan Mungan'ın “Kaset” öyküsü ile toplumsal cinsiyet dikotomisinin cinsiyet algısını nasıl şekillendirdiği ve normatif erkeklik beklentisinin öyküye nasıl yansıdığı ele alınacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Erkeklik, homofobi, heteroseksizm, edebiyat.

## Abstract

In her book *The Emotional Self*, Deborah Lupton argues that human emotions are the result of a socio-cultural process rather than genetic heritage. Homophobia is such a socio-culturally driven emotion. Homophobia is the generic name given to hate, anger, and fear towards homosexuals, bisexuals and transsexuals. It is not only a collection of such feelings but it also includes the fear and anxiety of heterosexual people for their homosexual potential. In everyday life, homophobic manners and behaviours are supported by the power system and institutions for the construction and preservation of normative gender identity. In this study, the reflection of homophobic manners and behaviours in two short stories will be explored. In Murat Uyrkulak's “Pembe (Pink)”, homophobia's shaping of hyper-masculinity and the tragic and funny attempts of the oppressed masculine subject to protect his masculinity will be explored. In Murathan Mungan's “Kaset”, gender dichotomy's shaping of gender expectations and the reflections of expecting normative masculinity will be explored.

**Anahtar sözcükler:** Masculinity, homophobia, heterosexism, literature.

## Giriş

Homofobi, eşcinseller, biseksüeller ve transseksüeller hakkında olumsuz anlamlar taşıyan her türlü tutum, nefret ve olumsuz yargıyı genel bir hat olarak ifade eden bir terimdir. Bu terim, kendini heteroseksüel cinsel düzenin dışında tanımlayan kişilere ve bunların arzu biçimlerine karşı geliştirilen önyargıya ve bu kişilere karşı oluşturulan düşmanlığa da vurgu yapar. Ayrıca herhangi bir kişinin, kendisinin ya da bir başkasının eşcinsel duygular hissetmesi durumunda yaşadığı derin korkuyu tanımlar (Altunöz 2010; Başar ve diğ. 2010; Yüksel 2010; Çubuk ve Candansayar 2010). Bir kavram olarak homofobi, ilk olarak George Weinberg'in *Society and the Healthy Homosexual* (1972) adlı kitabında kullanılmıştır (Haywood vd. 2018: 77; Göregenli 2011: 353). Weinberg, homofobiyi, "heteroseksüeller açısından eşcinsellerle yakınlaşmaktan ya da yakın çevresinde bulunmaktan korkma ve eşcinseller açısından da kendilerinden nefret etme" şeklinde tanımlamıştır (Göregenli 2011).

George Weinberg'e göre homofobinin beş nedeni vardır: Birincisi, günümüzde de kabul göreni homofobi, kişinin eşcinsel arzuları olmasından duyduğu gizli korkudur; diğerleri ise, dinin etkisiyle bastırılmış kıskançlıkla, eşcinselliğin yerleşik değerleri tehdit etmesiyle ve özellikle de cinselliği dölleme ve aile ile sınırlayan ideolojileri tehdit etmesiyle ilgilidir (Segal 1992: 200-201). G.M. Herek, homofobiyi yalnız eşcinsellere karşı olan öfke, korku ve yargı değil aynı zamanda heteroseksüel erkeklerin diğer erkekler tarafından eşcinsel olarak etiketlenmekten korkması olarak tanımlar (Göregenli 2011: 353-356). Yani sorun sadece eşcinsel olma ya da eşcinsel eğilimler taşıma korkusu değil, aynı zamanda kişinin heteroseksüelliğinin askıya alınarak eşcinsel olarak adlandırılması ve bunun ima edilmesidir. Grosz (2011: 23) homofobiyi, belirli bir gruba ait olduğu düşünülen niteliklere değil, bu grubun üyelerinin faaliyetlerine dayanan bir baskı olarak görür. Audre Lorde ise 1978'de daha farklı bir yaklaşım getirerek homofobiyi kişinin kendi cinsinden birine karşı duyduğu aşktan korkması ve bu yüzden başkalarında bu duyguyu gördüğünde nefretle karşılaşması olarak tanımlamıştır (Baird 2004: 54).

Geniş bir persektiften baktığımızda homofobi, kişisel bir korku ve irrasyonel bir inanç olmanın çok ötesindedir. Kültür ve anlam pratikleriyle kurulan, kurumlar ve geleneklerle pekiştirilen politik bir alanda oluşan gruplar arası bir süreç işaret etmektedir. Göregenli (2011: 355-358), homofobinin bireysel ve kolektif davranışlar düzeyinde kişilerarası ilişkileri yapılandıran duygu ve niyetlerin oluşturduğu, geniş bir yelpazede ortaya çıkan sosyal psikolojik değişken olarak, ayrımcılık pratikleri ve şiddetle ilişkili olarak bilginin iktidarı da dâhil bütün iktidar biçimlerinin politika üretme süreçleriyle de doğrudan bağları olduğunu düşünür. Homofobiyi seksizmin önemli bir silahı olarak değerlendirir. Seksizm, sadece heteronormative ile, yani farklı cinsel yönelimi olan insanlara heteroseksüel gibi davranmaları yönünde dayatılan kurallar ile değil, tekil toplumsal cinsiyet kimliklerine yapılan atıflarla ve homofobi ile bir bütün halindedir. Ayrıca, heteronormatif dayatmalar sadece farklı cinsel yönelimi olan insanlara değil heteroseksüellere de dayatılmaktadır (Başar vd. 2010).

Craig Ower ve Eve Kosofsky Sedwick gibi araştırmacılar bunlara ek olarak homofobinin her şeyden önce bütün erkek ilişkileri tayfını düzenleyen güçlü bir araç olduğunu ifade etmektedir (akt. Segal 1992: 42). Bu bağlamda Vanessa Baird'in (2004:74) "homofobi, tarih boyunca kadınlardan çok erkekler yönelmiştir" görüşü anlam kazanmaktadır. Segal'e göre, eşcinsellere yapılan zulüm, genelde erkeklerin başka erkeklerden oluşan bir azınlığa karşı bir hareketi olmakla birlikte, bütün erkeklerin içindeki "kadınsılığın" zorla bastırılmasının da bir sonucudur. Ayrıca erkekler arasındaki bütün bağların eşcinsel ilgi ile suçlanma olasılığı, heteroseksüel erkekleri sürekli olarak hem kadınlardan hem de eşcinsel erkeklerden farklı olduklarının altını çizmek zorunda bırakmaktadır. Segal'in belirttiği gibi homofobi, erkekler arasındaki arkadaşlıklarda ileri derece bir samimiyet kurulmasına karşı en büyük silah olarak görülmüştür. Homofobi erkekler arasında tel örgü işlevi görür.

Herek'in vurguladığı gibi heteroseksüel erkekler, sosyal standartlar ile özellikle de akranları tarafından belirli davranış örüntülerine uymaya zorlanmakta ve baskı altında tutulmaktadır. Bu süreç, psikolojik düzeyde de kendini göstermektedir. Heteroseksüel erkekler, bu standartları içselleştirmekte ve erkeklik rollerinin değerlendirilmesinde

başarısız olacakları anksiyetesini taşımaktadır. Bu endişenin altında heteroseksüel bir erkek olarak bireyin kendilik hissini veya kimliğini kaybetme korkusu yatmaktadır (Göregenli 2009: 9-16; 2011: 354). Bu nedenle homofobi, bireyin olduğunu (heteroseksüel) onaylama ve olmadığını (eşcinsel) ifade etmesinin altında yatan psikolojik işlevi nedeniyle heteroseksüel erkekliğin önemli bir bileşenidir (Göregenli 2011: 354-357). Cinsiyetçilik ve homofobi ayrıca erkekliğin kendini tanımlama süreci içinde yaygın bir sistem ideolojisidir ve dolayısıyla toplumun inşasında da en önemli rol oynar. Göregenli, homofobinin yaşamın bütün görünüşlerinde kadınlar ve erkekler için sert bir davranışsal rehber emreden muhafazakâr ideolojiyi de meşrulaştırdığını söyler (Göregenli 2011:365).

Michael Kimmel, “Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik” adlı makalesinde, homofobiyi erkekliğin kurucu birleşenlerinden biri olarak ele alır. İçsel bir özün dışavurumu olarak görmediği erkekliğin toplumsal olarak inşa edildiğini belirtir. Kimmel’in sözleriyle:

Homofobi, bizim erkekliğin kültürel tanımımızı örgütleyen önde gelen ilkelerden biridir. Homofobi, eşcinsel erkeklerden duyulan akıldışı korkudan çok daha fazlası, eşcinsel olarak anlaşılmaktan duyduğumuz korkudan çok daha fazlasıdır. Homofobi, diğer erkeklerin maskemizi düşüreceklerinden, erkekliğimizi elimizden alacaklarından ve bize ve dünyaya yeterince iyi olmadığını, gerçek birer erkek olmadığımızı açığa çıkaracaklarından duyulan korkudur. Biz, diğer erkeklerin bu korkuyu görmesine izin vermekten korkarız. Korku bizi utandırır, çünkü kendi içimizdeki korkuyu kabul etmemiz, öyleymişiz numarası yaptığımız kadar erkek olmadığımızın, Yeats’in bir şiirinde anlatılan genç adam gibi “erkek pozu içinde ürkek kalbiyle kabarıp duran kişi” olduğumuzun kanıtıdır aslında bizim için. Bizim korkumuz, aşağılanma korkusudur. Bizler korkuyor olmaktan utanırız (Kimmel 2013:98- 99).

Kimmel, erkekliği toplumsal bir mizansen olarak görür; bu mizansenin şekillendiren en kuvvetli duygu ise korkudur. Bu korkunun anlamını ise şu sözlerle ifade eder:

Çoğu zaman erkeklik olarak adlandırdığımız şey, aslında bir sahtekâr olduğumuzun açığa çıkmasına karşı alınan bir önlem, diğerlerinin bizim gerçekte kim olduğumuzu görmelerini engellemeye yönelik bir dizi abartılı eylem ve kendi içimizdeki korkuları uzak tutmamıza yönelik çığınca bir çabadır. Gerçek korkumuz kadınlardan duyulan korku değil, diğer erkeklerin önünde utandırılmak veya aşağılanmak, ya da daha müktedir erkekler tarafından egemenlik altına alınmaya yönelik korkudur (2013: 98).

Bütün bunların nihai sonucu, erkekliğin, diğer erkeklere kanıtlanmaya dönük bir performansa dönüşmesidir. Performansı değerlendirenler daima öteki erkeklerdir. Dolayısıyla erkeklerin erkekliklerini diğer erkeklerin gözünde kanıtlaması, cinsiyetçiliğin hem sonucu hem de onun temel dayanaklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Kimmel 2013: 97).

Hem cinsiyetçilik hem de ırkçılıkla derinlemesine iç içe geçmiş olan homofobi, gerçek bir erkek olarak değil gey olarak algılanma korkusunu barındırır. Bu korkunun tezahürü geleneksel erkeklik kurallarının abartılmasıdır. Kimmel’in belirttiği gibi, bundan dolayı diğer erkeklerin yanlış bir fikre ya da izlenime kapılmasını önlemek için her türlü abartılı erkeksi davranış ve tutum sergilenir (Kimmel 2013: 99).

Kültür ve siyaset pratikleri ile körüklenen homofobi, bilinçli ya da bilinçsiz öznelerin gündelik yaşam pratiklerini, hayata ve insanlara bakışını etkilemektedir. Öznelerin ilişki biçimlerini sınırlandıran, engelleyen bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makale heteronormatif bir duygu olan homofobinin toplumsal cinsiyet algısını dolayısıyla erkeklik algısını ve erkekliği nasıl biçimlendirdiği iki öykü özelinde tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Murat Uyrukulak’ın “Pembe” öyküsü, pembe rengi üzerinden türetilen homofobinin insan hayatını nasıl trajikomik durumlara düşüreceğini gösterir. Murathan Mungan’ın “Kaset” öyküsünde ise cinsiyetli olan bir “renk” değil “ses”tir. Bu iki öykünün inceleme nesnesi olarak seçilme sebebi, homofobiyi renk ve ses gibi unsurların cinsiyetlendirilmesine uzanan bir şekilde, yaşamın kılcal damarlarına dek genişleyen bir yapı olarak tartışmaya açmalarıdır.

## Ötekileştirilen Bir Renk Olarak “Pembe”

Murat Uyurkulak'ın “Pembe” öyküsü, anlamsız bir önyargı olan homofobinin ve abartılmış bir erkeklik durumunun insan hayatında nelere yol açabileceğini bir renk sembolizmi üzerinden göstermektedir. Yazar, bu durumu yalın bir dille karikatürize ederek komikleştirir ve böylece erkeklik durumunun eleştirisini sunar. “Pembe” öyküsü, ben dilinden kişisel bakış açısıyla anlatılır. Öykünün ben öyküsel dili, gerçeklik ve yaşanmışlık duygusunu artırmaktadır. Anlatıcının çocukluğundan başlayıp hapse düşmesine kadar geçen aşağı yukarı yirmi-yirmi beş yıllık bir zaman dilimine yayılan bu öykü, “pembe” rengi yüzünden hapse düşmüş anlatıcının bu renk ile olan geçmişini ve hayatında oynadığı rolü konu edinir. Bu geçmiş, anlatıcının hapishane müdürüyle konuşmasında kendini gösterir. Anlatıcı, hayatındaki temel sorunların, olumsuzlukların nedeni olarak bu rengi görür.

Anlatıcının pembe renk ile olan olumsuz ilişkisi, çocukluğundan başlayarak hayatının çeşitli safhalarında yayılmış, hayata ve insanlara bakışını şekillendirmiş ve hatta anlatıcının gündelik hayatını sekteye uğratmıştır. Şöyle der anlatıcı:

Benim hayatımı pembe renk yaktı. Pembe sebebiyle tahrip oldum, pembe yüzünden kader mahkûmu oldum... Ben ne zaman pembe görsem kötü olurum, bir acayip olurum, hatta bazen öyle olurum ki gözüm kararır, başka bir âleme geçerim, o âlemde kendimi kaybederim, âdeta deliririm... (Uyurkulak 2011: 35).

“Pembe” öyküsünün olay örgüsünü anlatıcının başından geçen yedi “pembe”li trajikomedî oluşturur. Bunlardan ilki ve aynı zamanda anlatıcının sağlıklı bir kişilik geliştirmesini de engelleyen, onda travmaya yol açan ilk olay bir şiddet vakasıdır. Anlatıcının gözü çok iyi görmeyen anneannesi torunu için kırmızı sanarak pembe bir kazak örmüş ve bu kazağı torununa giydirmiştir. Oğlunun üzerinde pembe kazak gören baba “şorolo mu” olacaksın diyerek oğluna tokat atmıştır. Bu tokat, anlatıcının bir gözünün yüzde seksen görme kaybına da neden olur. Anlatıcının maruz kaldığı bu şiddet hayatının akışını tamamen etkileyecektir.

İkinci hikâye, anlatıcının en yakın arkadaşıyla olan ilişkisinin bozulmasıyla ilgilidir. Anlatıcının “öyle bir sıkı dostluk ki dünyada eşi yoktur” diye tanımladığı arkadaşı ile ilişkisi lisede bozulur (Uyurkulak 2011: 36). Babasının vicdan azabıyla iyice şımartmış olduğu anlatıcı, lise döneminde “havalı”, “çalımlı”, “kabadayı” bir tip olmuştur. Okulda akranları arasında korkuyla karışık bir saygı gören bir kişidir. Birlikte büyüdüğü en yakın arkadaşı dalgın birisidir. Anlatıcının bu arkadaşı, bir gün okulda pantolonunun fermuarını açık unutmuş ve pembe renkli iç çamaşırı gözükümüştür. Bunun üzerine okuldaki diğer çocuklara alay konusu olmuş ve itilip kakılmıştır. Anlatıcı, arkadaşını korumak için diğer çocukların üzerine yürümüş ancak gerçeği öğrendiğinde “müsebbibini müdafaada ısrar, itibarı sıfırlamak, karizmayı derinden çizdirmek manasına” (Uyurkulak 2011: 37) geleceği düşüncesi ve adlarının çıkması endişesiyle en yakın dostunu, diğer çocuklar gibi iteklemiş ve arkadaşına hakaret etmiştir. Anlatıcının bu tavrı, en yakın arkadaşını kaybetmesine neden olur.

Üçüncü hikâye, anlatıcının “pembe” yüzünden sevdiği kadını kaybetmesiyle ilgilidir.

Anlatıcı, “ilk görüşte âş[k]” olarak tarif ettiği bu ilişkisinde evlilik planları yapar (Uyurkulak 2011: 37). Ancak bu birliktelik, anlatıcının sevgilisinin ona yaş gününde pembe renkli pastalar, peçeteler, bardaklar alması ve anlatıcının bunları görmesiyle herkesin içinde sevgilisine hiddetlenmesi ile son bulur.

Dördüncü hikâye, anlatıcının “pembe” yüzünden yoksul kalmasıyla ilgilidir. Anlatıcı, ayrılık acısını dindirmek ve kafasını toparlamak için askerlik vazifesini yapmaya karar verir. Böylece askerlikte “pembe”ye dair hiçbir şey görmeyecektir; çünkü orada her şey ve her yer gridir. Anlatıcı, burada kafası cın gibi çalışan küçük bir “badi” bulur. “Badi”, tam bir müteşebbistir ve sıkı bir iş çevirip zengin olmayı hayal etmektedir. Anlatıcı ile birlikte gelecekte kuracakları işler için çeşitli hayaller kurar; akıllarında tekel bayiinden, döner ekmek büfesine, fason trikodan yedek parçaya, kreşten huzur evine dek tonla fikir dolaşır. Bu fikirlerden kavala kurabiyesi üzerine odaklanmaları diğer fikirlerin silinip gitmesine neden olur. “Kâğıt üzerinde de olsa işi iyice iletmiş, fabrikayı çoktan kurmuş, dağıtım ağını bile en ince

ayrıntısına kadar planlamıştık” (Uyurkulak 2011: 39). Ancak anlatıcı, bu düşünceden “badi”sinin, “Aslında var ya, sadece beyaz değil, renk yapacaksın bu kurabiyeyi... Sarı, mavi, yeşil, pembe...” (Uyurkulak 2011: 39) sözleri ile irkilir ve bu düşünceye, “pembe” olmaz diye karşı çıkar. “Badi”, anlatıcıya ticarete taassup olmaz, diyerek tasarladıkları bu işi, tek başına yapar ve kurabiyeye milyoneri olur.

Beşinci hikâyeye ise, anlatıcının “pembe” yüzünden hapse düşmesiyle ilgilidir. Anlatıcı, bir yılbaşı gecesinde bir grup arkadaşı ile Taksim Meydanı’nda kutlama yapmaktadır. Gecenin ilerleyen saatlerinde, eğlence etraftaki “kadınlara laf atma”lı bir oyuna döner (Uyurkulak 2011: 40). Bu durum üzerine ufak tefek bir adam, “Ahlaksızlar, öküzler, hayvanlar!” (Uyurkulak 2011: 40) diyerek bunlara müdahale eder. “Bana kalsa hiç orali olmazdım, hatta belki bücüre arka bile çıkardım, zira kabahat bizimkilerdeydi” (Uyurkulak 2011: 40) diyen anlatıcının, bu adamın üzerinde pembe bir kazak görmesi ile tavrı değişir. Adamın yakasından tutarak umumi bir tuvalete süreklere, adamı orada bıçaklar ve ölüsünü orada bulunan içi su dolu bir varile atar.

Son “pembe” hikâyesi ise, anlatıcının canına tak dedirtmiştir. Anlatıcı, başından geçen tüm bu olayları, Müdüre “toz pembe” hayatımın hikâyesi diyerek anlatır ve sorar:

Şimdi affınıza sığınarak soruyorum size. Koca bir koğuşa verilen onca battaniye arasından tek pembe battaniyenin bana düşmesi nasıl bir talihsizliktir? Pembe battaniyeye sarınmak zorunda kalan tek hükümlü olmak bana reva mıdır? Herkesten tek tek rica ettim, değişelim dedim, lakin kimse battaniyesini değiştirmeye yanaşmıyor (Uyurkulak 2011: 41).

Bu durum karşısında anlatıcı için tek ümit müdürdür. Müdürden bu ıstırabını sona erdirmesini rica ederek öykü sona erer.

İsmail Adem, Uyurkulak’ın *Bazuka* adlı öykü kitabındaki öykülerde simgelerin, göndermelerin, dolaylımların kullanıldığını belirtir (2011: 32); “Pembe” öyküsü de bunlardan biridir. Anlatıcının homofobik düşünceye sahip olmasının temel nedeni, olumsuz bir deneyim yaşamış olmasıdır. Daha doğrusu yaşamış olduğu olumsuz deneyimin

yarattığı travmadır. Bu travmanın etkileri anlatıcının hayatının ilerleyen kesitlerinde pembe rengi üzerinden tekrar tekrar gösterilir. Baba oğlunu ruhen ve fiziken sakatlamakla kalmamış aynı zamanda cinsiyetçi bakışı oğlu üzerinden yeniden üretime sokmuştur. Babanın cinsiyetçi bakışı pembeye olan tavrında kendini gösterir. Her şeyden önce baba için, “pembe” ötekinin rengidir.

Tayfun Atay (2012: 82)’ın da belirttiği gibi, erkekte pembe rengi bir uçta feminenlik, öbür uçta “gey”lik iması, imajı ve işareti oluşturur. Ona göre “pembe-mavi” sembolizmi doğal bir “ayırım”dan çok kültürel bir “ayırım(cılık)tır. Atay, bu renk atfının “seksist” bir temele dayandığını ve sosyo-politik ya da “seksö-politik” bir perspektiften yorumlanması gerektiğini düşünmektedir. Baba da bu cinsiyetçi algıdan muaf değildir. Dolayısıyla baba için öteki, eşcinsellerdir; pembe de eşcinselliğin rengidir. Bu öyküde eşcinseller bir kişi ya da karakter olarak yer almaz; ancak görünmeyen soyut varlıkları anlatıcılığı (babayı) hayatı boyunca tehdit etmiştir. Babadaki önyargı, çocuğunun üzerinde “pembe” kazağı görmesi ile başka bir boyuta geçer. Kendini fiziksel şiddet olarak gösterir.

Bu fiziksel şiddet, sadece babanın oğluna attığı bir tokat değil aynı zamanda oğulun eşcinsel olma ihtimaline karşı atılmış bir tokattır. Dolayısıyla da eşcinselliğe ve eşcinsellere karşı gerçekleştirilmiş bir şiddet eylemidir. Bu bağlamda babanın oğluna söylediği “şorolo” mu olacaksın sözü yerine oturmaktadır. Argoda “şorolo” sözcüğü, edilgin, eşcinsel erkek, travesti anlamına gelmektedir (Aktunç 1998: 269). Baba attığı tokat ile cinsiyetçi bakışını oğluna devretmiştir. Anlatıcı babasından yediği tokat ile ömür boyu üzerinden atamayacağı bir önyargıyı miras almıştır. Bu miras, para gibi harcandıkça azalan bir şey değil, yaşandıkça kendini güçlendiren bir şeydir. Hayatı altüst olmasına rağmen anlatıcı bu önyargı ile yüzleşmemiş, hem çevresindeki insanları mağdur etmiş hem de kendini tekrar tekrar mağdur duruma düşürmüştür.

Kimmel (2013: 98), erkek çocuğunun erkeklik performansını değerlendiren ve önünde kendini kanıtlamaya çalıştığı ilk kişinin baba olduğunu söyler. Bu açıdan baktığımızda anlatıcı, küçük yaşta kendi isteği dışında “erkeklik” testine tabii tutulmuş ve bu testen geçer not alamamıştır. Bu nedenle anlatıcının bütün hayatı geçmek zorunda olduğu, her durumda ve her ortamda tekrar tekrar karşı karşıya geldiği

bir erkeklik sınavına dönüşmüştür. Kişiliğin oluşmasında küçük yaşta yaşanan olaylar ilerleyen yıllarda bir çığ gibi büyüyerek travmaya dönüşebilmektedir.

Heteroseksüel erkeklik, sosyal olarak kabul edilemez olarak görülen feminen etiket korkusu altında gelişmektedir. Göregenli'nin değindiği gibi, erkekler, heteroseksüel olduklarının açıkça anlaşılması için, erkeksi özelliklerini olabildiğince ayırt edilebilir şekilde göstermeleri gerektiği yönünde kültürel baskıya maruz kalmaktadır (Göregenli 2009: 12). Anlatıcı da lisede bu baskıyla karşı karşıya kalmış, bu baskı nedeniyle en yakın arkadaşını kaybetmiş ve diğer erkeklere erkeksi olduğunu kanıtlamak, okuldaki kabadayılığını ve saygı duyulan kimliğini kaybetmemek için en yakın arkadaşını tereddüt etmeden harcayabilmiştir. Bu tereddütsüzlük hali kendisinin diğer erkeklerin gözünde daha az erkek olarak algılanma korkusu karşısında alınmış bir kalkan işlevi görmüştür. Böylece anlatıcı okuldaki otoritesini sağlama almakla kalmamış ayrıca erkekliğini de diğer öğrencilere kanıtlamıştır.

Öyküde, homofobik önyargının sadece anlatıcı ve babasına özgü olmadığını da görürüz. Anlatıcın lisede okuyan birçok arkadaşı da bu önyargıya sahiptir. Bu çocuklar, pembe iç çamaşırı gözüktüğü için başka bir arkadaşlarını rahatlıkla aşağılayabilmektedir. Aynı zamanda, anlatıcının hapisanedeki koğu arkadaşları da homofobik önyargıya sahiptir. Koğuştaki hiç kimse pembe bir battaniye ile yatmak istememektedir. Bu öykü homofobinin sadece insan ilişkilerinde değil aynı zamanda insanın nesne ve durumlarla ilişkisinde de ortaya çıkabildiğini göstermektedir. Bu bağlamda battaniye olayı iyi bir örnek teşkil etmektedir. Hem anlatıcı açısından hem diğer mahpuslar açısından pembe battaniye ile yatmak, erkekliğin yitimi anlamına gelir.

Uyurkulak, "Pembe" öyküsüyle, sıradan bir rengin zaman ve mekâna göre insanlarda nasıl endişeler yarattığını ve gündelik yaşam içinde renklerin doğal olmayan cinsiyetlendirilmesini – mavinin erkeklikle, pembenin eşcinsellikle özdeşleştirilmesini göstermekte ve mizahi bir dille bu ayrımı sorgulanır kılmaktadır. "Pembe-mavi" ayrıştırması, Tayfun Atay (2013: 83)'ın belirttiği gibi, kadınlara erkek arasındaki (erkektekenden) eşitsiz farklılaşmanın, bunu "norm" haline getiren ataerkil sistemin ve bu sistemi pekiştiren erkek cinsiyetçiliğinin bilinç dışı ama en etkili şartlanmalarından biridir.

## Bir Ses Olarak Homofobi

Murathan Mungan'ın "Kaset" öyküsünün ana karakteri bir kadındır. Sibel gazetecidir ve bir gazete için röportaj yapmaktadır. Öykü, Sibel'in aynı zamanda arkadaşı olan ünlü bir yazarla röportaj yapması ve bu röportajın çözümlemesini yapmak zorunda kalması neticesinde arkadaşının feminen sesi karşısında daha önce farkında olmadığı homofobik duygularıyla yüzleşmesini konu alır. Yazar, bu öyküde homofobinin eğitimle ya da sınıfla ilişkili olmadığını gösterir; toplumsal cinsiyet düzeni içinde öznelerin yasanın ya da normun dışında düşünmesinin kolay kolay başarılacak bir şey olmadığını ortaya koyar. "Kaset" öyküsü, toplumsal cinsiyet normlarının insanların hayatlarını, dünya görüşlerini nasıl baskı altına aldığını vurgular. Üçüncü şahıs anlatıcının hâkim bakış açısıyla anlatılan öyküde anlatıcı, Sibel'in homofobik duygularını, onun iç dünyasına ve düşüncelerine girerek okuyucuya aktarır.

Evli ve çocuklu bir kadın olan Sibel, işini titizlikle yerine getiren, röportaj yapacağı kişiler için ön hazırlıklar yapan bir gazetecidir. Sibel, "iyi bir röportajcıda bulunması gereken bütün özelliklere sahip olduğu rahatlıkla söylenebilecek" (Mungan 2009: 57-58) bir kişidir. Sibel, yaptığı röportajlarının çözüm işini gazetede çalışan sekreterlerden birine yaptırır; kendisi daha sonra çözümlenmiş röportajı, kaseti dinleyerek kontrol eder, metindeki anlamsal boşlukları doldurur. Sibel'in bu düzeni, son işiyle bozulur. Arkadaşı olan ünlü bir yazarla –ki bu arkadaşı eşcinseldir– yaptığı söyleşinin kaset çözümleme işi üzerine kalır:

Bu haftaki konuğu ünlü bir yazardı; ummadığı kadar uzun ve dobra konuşmuş, onunla yapılan söyleşilerde her zaman öne çıkan narsistliği, sürekli lafı kendine getirip övünmeden duramaması, yerini bu kez kendini kıyasıya eleştiren, zaaflarını, kusurlarını apaçık dillendiren kendine zalim birine bırakmıştı. Bu durum Sibel'in hiç beklemediği şeydi. Röportaj yaptığı yazar, aslında arkadaşındı, neredeyse yirmi yıldır tanyorlardı birbirlerini ve Sibel, onun ilk kez bu kadar sert, acımasız bir biçimde kendisini hırpaladığını; bütün zaaflarını, takıntılarını, kıskançlıklarını dile döktüğünü, her zaman yaptığının tersine başkaları hakkında konuşurken isim vermekten kaçınmadığını görüyordu (Mungan 2009: 58).

Sibel'in yazar arkadaşı, yalnızca edebiyat dünyası içinde -dar bir çevrede- yankı bulan edebî değeri yüksek kitaplarının aksine, son kitabı ile tarzını değiştirmiş ve geniş kitle tarafından beğenilmiş, çok satar listesine girmeyi başarmış, kendinin bile beklemediği bir popülerliğe erişmiştir.

Sibel'in yaptığı başarılı röportajın çözüm işinin üstüne kalması, onu bugüne kadar hiç farkına varmadığı ya da kabul etmediği duygu ve düşüncelerle yüzleşmek zorunda bırakmıştır. Sibel, kaseti çözerken zaman zaman kabaran nedensiz öfkeler duyar. Bunu, ilk başta söylenenlerin zaman zaman anlaşılmasa, sesin boğuklaşması, sokaktan gelen sesler ya da birden bire ortaya çıkan cızırtılar gibi çeşitli teknik nedenlere bağlamaya çalışmış; ancak gerçeğin bunlarla alakalı olmadığını farkına sonradan varmıştır:

Kaseti dinledikçe içinde kabaran öfke, giderek engelleyemediği sinsi bir düşmanlığa dönüşmüştü. Duygularındaki şiddetin, kaseti çözerken yaşanan teknik aksaklıklarla açıklayamayacağı bir noktaya gelmişti. Onu kızdıran şey, düpedüz yazar arkadaşının sesiydi (Mungan 2009: 59).

Sibel'in deyimiyle sahibinin sesi, yüzünden bağımsızlaşmış, serbest kalmış, ayrı bir varlık kazanmış bir sestir. Bu ses, Sibel'i, "en ham duygularla baş başa" (Mungan 2009: 59) bırakır ve kendisiyle yüzleştirir. Sibel, bu seste "kaç yıldır varlığını içinde sinsi sinsi sürdürmeyi başarmış olan hiç hoşuna gitmeyen şeylerle" (Mungan 2009: 59-60) karşılaşır.

Açıkçası sesteki bu efemelik, bu kadınsılığı ona itici gelen ve onda nedenini anlayamadığı dipsiz bir kızgınlık uyandırır... Birdenbire içinde karanlık bir kapağın açılmasıyla ortaya dökülen, kendisine yakışmadığını düşündüğü bu duygulardan utanıyor, mahcup oluyor Sibel... (Mungan 2009: 60).

Sibel'in öfkesi, arkadaşına yönelik değildir, sesin öznesinin önemi yoktur. Onun öfkesi, o öznenin kendisiyle birlikte temsil ettiğini düşündüğü ve toplumsal yaşamda kapladığı yere yöneliktir. Sibel, bu düşüncesinin yanlışlığının farkındadır; ancak bu şekilde düşünmeyi de engelleyemez. Çünkü bu ses, Sibel'in bu zamana kadar farkına varmadığı ya da görmezden geldiği homofobik duygularının açığa

çıkmasını sağlamıştır. "Bir ses değil, bir öz bu. Birinin sesi olmaktan çok, bu özün sesi" (Mungan 2009: 60). Sibel, aydın bir insanın toplumsal cinsiyet normlarının dışında düşünmesi gerektiğinin bilincindedir. Bu konuda, hem kendisinin hem de temsil ettiği aydın sınıfın, eşcinsellik konusunda çoğu zaman ikiyüzlü davrandığını düşünür. Anlatıcı, "duyduğu bu ses, onu kendi gözünde bile saklandığı yerden çıkarmaya yetiyor" diyerek, Sibel'in gizli nefretini fark etmesiyle, aslında kendi hayatına yönelen eleştirel bir bakışa da kavuştuğunu ima eder (Mungan, 2009: 60-61).

Sibel, gündelik yaşam içinde eşcinselliği, cinsel tercih olarak görmenin modern olmak ya da entelektüel olmanın gerekliliği olarak algılanmasının aydın sınıfın homofobik düşüncelerini baskıladığını ve görmezden gelmelerine neden olduğunu düşünür. Kendisi de, gündelik yaşamında eşcinsellerle olan ilişkisinde onların cinsel kimliklerini görmezden gelir ve yok sayar. Sibel'in sadece yazar arkadaşı değil birçok eşcinsel arkadaşı olmuştur. Onun, bu tavrı sosyal ilişkilerinde eşcinsel arkadaşlarıyla bir sorun yaşamasını engellemiştir. Sibel'e göre, bu arkadaşlıklar, kendi ölçüsü içinde canlı, renkli ahbaplıklardır. Sibel, bu arkadaşlarını, anlamaya çalışmamıştır; ama onları kabullenmiştir. Çünkü onun için eşcinselliği anlamak güçtür, hatta olanaksızdır: "İki erkeğin birlikte tavla oynamaktan, balığa çıkmaktan, maça gitmekten daha fazla paylaşabilecekleri şeyler olmasını havsalası almıyordu. Kadınları dışarıda bırakan hiçbir şeyi anlamıyordu. Hep böyle düşündü. Sonuçta, bu onların sorunuydu. Onu ilgilendirmezdi" (Mungan 2009: 61).

Toplumsal cinsiyet normları, Sibel örneğinde görüldüğü gibi, insanın yaşama biçimini ve düşüncesini şekillendirmektedir. Bu normlar, kadın-erkek ilişkisinin ve cinselliğinin dışında hiçbir ilişki biçimini tahayyül ve tahammül edilemez bulur. Sibel de bu normlar çevresinde yaşayan bir insan olduğu için, eşcinsellik, onun için asla anlaşılamayacak, tahayyül edilemeyecek bir durum olarak kendini gösterir. Ona göre, eşcinseller, toplumsal cinsiyet normlarının dışında bir yaşam sürmektedirler. Toplumsal cinsiyet pratikleri içinde erkek habitusu belirlidir. Erkeklerin birbirleriyle geliştirdikleri ilişkide yapılabileceklerin ve yapılamayacakların sınırları katı bir şekilde çizilmiştir. Bu bakış açısında iki erkeğin yapabilecekleri, öyküde vurgulandığı gibi tavla oynamak, balığa çıkmak, maça gitmek vb. ile sınırlıdır. "Kaset"

öyküsünde, onun dışında kalan her şey, anlaşılabilirlik sınırının dışındadır ve reddedilmelidir anlayışının hâkim olduğu görülmektedir.

Sibel, yazar arkadaşını insan olarak, her zaman sevmiştir. O, “onun eşcinselliğini, diğer aşırılıkları ya da egzantik hallerinden biri olarak görmüş, hiçbir zaman işin bu yanının üstünde fazla durmamıştı[r]” (Mungan 2009: 61). Ancak yazar arkadaşının kaset çözümlerkenki sesi, kendini temsilin dışında başka seslerin temsilini dolaylandırmıştır. Sibel için bu ses, eşcinselliğin ve eşcinsellerin sesidir. Sibel, bu sesle, eşcinsel düşmanlığının ve nefretinin farkına varır. Sibel, içinde uyanan düşmanlığı bir yandan engelleyemezken bir yandan bu düşmanlıktan utanç duyar. Aydın bir kadın olarak homofobik düşüncelere sahip olmaması gerektiğini bilir. Ancak öykü, Sibel’in homofobisinin birdenbire ortaya çıkmadığının da ipuçlarını vermektedir.

Gregory Herek’in belirttiği gibi, heteroseksizmi heteroseksüel olmayan her türlü davranış, kimlik, ilişki ya da topluluğu inkâr eden, aşağılayan ve damgalayan bir ideolojik sistem olarak düşündüğümüzde (akt. Onbaşı 2015: 170) Sibel’in homofobik ve heteroseksist tutum ve düşüncelerinin ataerkil sistem tarafından şekillendirildiği kendiliğinden görülecektir. Heteronormative, heteroseksizme, dışlamaya, ötekileştirmeye, ayrımcılığa yol açar (Onbaşı 2015: 154). Sibel’in dünyasında, arzunun iki biçimi vardır: Erkeğin kadına duyduğu cinsel arzu ile kadının erkeğe duyduğu cinsel arzu. Normatif kabul edilen bu arzu biçimlerinin dışında hiçbir arzu biçimi, kabul edilemezdir. Sibel’in dünyasında eşcinsel bir arzu, iğrençtir (abject); bu arzunun, “ben”de ortaya çıkmasına asla izin verilmez ve bu arzu daima baskılanır. Bu arzu biçimlerini yaşayanlar, toplumsal yaşamdan da dışlanmalıdır.

Sibel’in bu düşüncelerini belirleyen, “özcü” toplumsal cinsiyet anlayışıdır. Ancak anlatıcı, Sibel’in bu zamana kadar eşcinsellik hakkında bir şey bilmediğini; daha doğrusu bu konuda gerçek bir bilgisinin olmadığını, bu konu üzerinde düşünmediğini belirtir. Onun cinsellik hakkındaki düşüncelerinin temelini, kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal cinsiyet anlayışı oluşturur: “Şu an vardığı noktada, annesinin her zaman yinelediği ‘Erkek, erkek gibi olmalı; kadın, kadın gibi olmalı,’ sözünden öte fazla yol almamış

olduğunu yüksek sesle kendisine söylemek istemiyordu.” (Mungan 2009: 62). Sibel’in eşcinsel düşmanlığının altında, geleneklerin ve toplumsal cinsiyet normları ile yetiştirilme tarzının yattığı görülür. O, ataerkil bir ailede normatif cinsiyet normlarına sıkı sıkıya bağlı olarak büyütülmüştür. Bu anlamda Peterson’un tespiti anlam kazanmaktadır. Ona göre geleneksel erkeklik standartlarını belirleme ve koruma konusunda rol oynayanlar sadece erkekler değil. Kadınlar da erkekliğin devam etmekte olan politikaları üzerinde etki sahibidir (akt. Onbaşı 2015: 146).

Sibel’in annesinin her zaman yinelediği “erkek, erkek gibi olmalı; kadın, kadın gibi olmalı” sözünü kendi bilinç dünyasında tekrar etmesi bir anlamda cinsiyetçi *düşüncenin tekrar tekrar dolaşma* sokulması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasından başka bir şey değildir. Bu zamana kadar içindeki homofobinin açık bir düşmanlığa dönüşmemesinin nedeni, eşcinselliğin toplumsal yaşam içinde görünmezliğidir; ancak artık durum değişmiş, eşcinsellik bir kimlik olarak, toplumsal yaşam içinde varlık bulmaya başlamıştır: “Eşcinsellik kendi aralarında yaşadıkları özel bir dünya değildi artık; her geçen gün kapatıldıkları alanlardan taşarak bütün dünyaya yayılıyorlardı [...] İnsanı kocasından, oğlundan kuşkulandır etmişlerdi. Belki böyle bir niyetleri yoktu, ama bilmeden de olsa dünyaya kötülük ediyorlardı” (Mungan 2009: 62).

Sibel’in eşcinsellere karşı olan bu düşmanlığının altında, eşcinselliğin aynı zamanda heteroseksüel cinsiyet normlarını alt üst etmesi vardır. Eşcinsellik, bir kimlik olarak var olmadıkça ya da toplumsal yaşamda görünmez kaldıkça bir sorun oluşturmaz. Ne zaman ki toplumsal yaşam içinde görünürlük kazandığında ve temsil alanı açtığında heteroseksist tepkileri üzerine çekmektedir. Sibel örneğinde olduğu gibi, birçok insanın sahip olduğu heteroseksüel değerleri, alışagelmış cinsiyet normlarını alt üst etmekte ve toplumsal cinsiyet davranışlarının bir rol olduğunu açığa çıkartmaktadır. Heteroseksüel cinsiyet normları, toplumca özümсенir; herkes tarafından özümсенen bu normlar, doğallaşır ve kimse bunların bir rol olduğunu bilerek yerine getirmez. Eşcinsellik ise, kadınlık ve erkekliğin bir rolden ibaret olduğu gösterir. Bu rolleri alt üst eder ve sınırlarını dağıtır.

Eşcinsellik, cinselliğin üreme odaklı doğasını reddeder; üreme merkezli evliliklere tehdit olarak algılanır. Butler (2008: 86), bu bağlamda heteroseksüel inşaların heteroseksüel olmayan çerçevelerde yinelenmesinin, sözde heteroseksüel orijinalin bütünüyle inşa edilmiş olduğunu gözler önüne serdiğini söyler. Butler (2008: 82)'a göre, eşcinsel ile heteroseksüel arasındaki ilişki, kopya ile orijinal arasındaki ilişki değil, kopya ile kopya arasındaki ilişkidir. Öyküde olduğu gibi, eşcinsellik, toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiren kişilere, yaşadıklarının bir role hapsolmuşluk olduğunu ve rollerin sentetik, yani yapay olduğunu gösterir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyet düzeni içinde eşcinsellik bir tehdit unsuru olarak algılanır. Toplumsal yaşam içinde görünürlüğüne izin verilmez.

Toplumsal cinsiyet düzeni, herkesin heteroseksüel ilişki biçimini benimsemesi gerektiği düşüncesini dayatılır. Bireyler, ne kadar heteroseksüel düzen içinde yer alırsa, toplumsal cinsiyet kimliği, o kadar başarılı addedilir. Sibel de bu düzeni, benimsemiş ve bu düzen içinde başarılı olmak için elinden geleni yapmıştır; evlidir, bir oğlu vardır ve bir kız çocuğuna hamiledir. Oğlu, yeni yetmelik yaşlarındadır. Oğlunun kızlarla flört etmesiyle övünür. Eşinden şüphelenmesine gerek yoktur; eşi, libidosu yüksek bir erkektir ve toplumsal cinsiyet sistemi içinde erkeklik rolünü başarılı bir şekilde icra ediyordur. Yani toplumsal cinsiyet sisteminin salık verdiği biçimde yaşamlarını sürdürüyordur.

Sibel'in eşcinselliği ve onun arzu biçimlerini reddetmesi, olumsuzlaması, heteroseksüel özneliğin inşasına yaradığı görülür. Sibel'de olduğu gibi, bu ret, kişilerin normatif cinsiyet düzenine başarılı bir şekilde eklenmesine yarar. Butler (2009: 73-91)'in belirttiği gibi, kişi, eşcinsel olmadığı denli toplumsal cinsiyetlidir. Sibel, iç dünyasında eşcinsellikle hesaplaşır, sahip olduğu toplumsal cinsiyet kimliğini ve sonuçlarını sorgular. Bu sorgulama sonucunda, Sibel'in toplumsal cinsiyet düzeni içinde yeri, varlığı ve anlamı daha da güçlenir:

Saklısında kim bilir ne zamandır duran bu kirli yumak birdenbire çözülerek açığa çıkmış, onu kendinden utandırmıştı. Bununla baş etmenin bir yolu olmalıydı. Sonuçta ne olursa olsun, arkadaşıyla bu adam. Birlikte güzel zamanlar geçirmişlerdi. Onu

sahiden seviyordu. Öfkesini yenmek, içini yatıştırmak için ona karşı yeniden sevecenlik duymak istedi. Nedense onu bir böbrek hastası gibi düşünmeye çalıştı. Sevgiye, şefkate, yardıma, ilgiye muhtaç bir böbrek hastası gibi... Yoo, bu kadarı fazlaydı. Bu da bir bubi tuzağıydı. Düşündüklerinden utanıyor ama, bunları düşünmekten bir türlü alamıyordu kendini. Kaseti susturmuştu, ama içi susmuyordu (Mungan 2009: 63).

Ancak anlatıcının, “Yazar arkadaşına duyduğu mahcubiyet ise hala taş gibi duruyordu içinde” (Mungan 2009: 63) sözleri, Sibel'in yazar arkadaşını, eşcinsel kimliğinden ayrı bir yere koyma isteğini gösterir. Buradaki “mahcubiyet”, Sibel'in düşmanlığa varan düşüncelerinden rahatsız olduğunu gösterir. Bu mahcubiyetin nedeni Sibel'in engelleyemediği ya da gem vuramadığı düşünceleridir. Sibel, heteronormatif değerler tarafından sarmalanmıştır. Homofobik düşünceleri, kasetin çözümlenmesiyle açığa çıkmıştır. Yazar arkadaşına yönelik tepkisi bir anlamda onun eksik, yetersiz bir erkek olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Onbaşı'nın (2015) belirttiği gibi, bu durum erkek kimliği için başlı başına bir kusur, defo olarak kabul edilmektedir.

## Sonuç

Murat Uyrkulak'ın “Pembe” öyküsü ile Murathan Mungan'ın “Kaset” öyküsüne baktığımızda eşcinselliğin bir şekilde öykülerin içinde yer almasına rağmen eşcinsellerin, bu öykülerde birer karakter olarak yer almadıkları görülmektedir. Ancak öykü karakterlerinin heteroseksüel cinsiyet normlarını benimsemesinde, eşcinsellerin, öykülerde perde karakterler olarak yer almasının ve perde arkasından erkek ve kadın kimliklerinin, toplumsal cinsiyet kimliğinin ve heteroseksüel cinsel yönelimin kazanılmasında etkili oldukları görülmektedir. Homofobi öznelerin gündelik yaşam ve anlam pratiklerini cinsiyetçi bir biçimde şekillendiren bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Homofobik algı ve tutumlar özneler arası sağlıklı bir ilişkinin kurulmasında en büyük engellerden biridir. Bu çalışmada da özellikle homofobinin sadece insanın insanla ilişkisinde ortaya çıkmadığı, homofobinin birçok göstereni olduğu, özellikle bir

rengin ve sesin cinsiyetlendirilmesi ve onlara çeşitli anlamlar yüklenmesi ile de kendisini ortaya koyabildiği gösterilmeye çalışılmıştır. Homofobi hem erkekler için heteroseksüel erkekliğin kurucu bir unsuru, hem de normatif kadınlığın erkeklik algısını şekillendiren önemli bir unsurdur.

## Kaynakça

- Adem, İ. (2011) "Sert ve Travmatik Öyküler", *Kitap Zamanı*, 65, 32.
- Aktunç, H. (1998) *Türkçenin Büyük Argo* Sözlüğü. İstanbul: Yapı Kredi.
- Altunöz, U. (2010) "Terimlerin Gölgesinden Boyutsal Anlamaya Doğru", Erol, A. ve Öztop, N. (haz.) *Homofobi Kimin Meselesi: Anti-Homofobi Kitabı 2* içinde, Ankara: Kaos GL, 97-98.
- Atay, T. (2012) *Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değerimler*. İstanbul: İletişim.
- Baird, V. (2004) *Cinsel Çeşitlilik: Yönelimler, Politikalar, Haklar ve İhlaller*. İstanbul: Metis.
- Başar, Koray vd. "Eşcinsellikle İlgili Yaygın Yanlışlar, Bilimsel Doğrular", Erol, A. ve Öztop, N. (haz.) *Homofobi Kimin Meselesi: Anti-Homofobi Kitabı 2* içinde, Ankara: Kaos GL.
- Butler, J. (2009) "Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri", *Cogito*, 58, 73-9.
- Butler, J. (2008) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, İstanbul: Metis.
- Çubuk, D. ve Candansavar S. (2010) "Tıp ve Homofobi", Erol, A. ve Öztop, N. (haz.) *Homofobi Kimin Meselesi: Anti-Homofobi Kitabı 2* içinde, Ankara: Kaos GL, 85-90.
- Göregenli, M. (2011) "Heteroseksizm, Homofobi ve Nefret Suçları: Sosyal Psikolojik Yaklaşım", *Cogito*, 65-66, 352-365.
- Göregenli, M. (2009) "Gruplararası İlişki İdeoloji Olarak Homofobi", Erol, A. (haz.) *Anti-Homofobi Kitabı* içinde, Ankara: Kaos GL, 9-16.
- Grosz, E. (2011) "Deneyisel Arzu: Özneliği Yeniden Düşünmek", *Cogito*, 65-66, 7-36.
- Haywood, C. ve vd. (2018) *The Conundrum of Masculinity*. Newyork and London: Routledge.
- Kimmel, M. S. (2013) "Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik", *Fe Dergi*, 5 (2), 92-107.
- Lupton, D. (2002) *Duygusal Yaşantı*. İstanbul: Ayrıntı.
- Mungan, M. (2009) *Eldivenler Hikâyeler*. İstanbul: Metis.
- Onbaşı, F.G. (2015) "Zorunlu-gönüllü Milliyetçilikler ve Toplumsal Cinsiyet: Erilliğin Bedeli", Coşar, S. ve Özman, A. (der.) *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* içinde, İstanbul: İletişim.
- Segal, L. (1992) *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Uyurkulak, M. (2011) *Bazuka*. İstanbul: Metis.
- Yüksel, N. A. (2007) "Erkekliğin ve Kadınlığın Toplumsal Kuruluşu ve Değişimi", *Kaos GL*, 32, 18-19.

\* Bu çalışma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne 2012 yılında sunulan "1980 Sonrası Türk Öyküsünde Erkek ve Erkeklik Olgusu" başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Kısa versiyonu 1st International Symposium on Men and Masculinities'de sözlü olarak sunulmuştur.

# Paranoyak Okuma ve Onarıcı Okuma, ya da, O Kadar Paranoyaksın ki Bu Makalenin Seninle İlgili Olduğunu Düşünüyorsun

Eve K. Sedgwick

Çeviren: Murat Göç

AIDS salgınının henüz kendini gösterdiği o ilk 10 yılın ortalarına doğru, aktivist ve akademisyen arkadaşım Cindy Patton'a, HIV'in olası doğal gelişimine dair fikrini soruyordum. O zamanlar, virüsün bilinçli bir şekilde üretilerek yayılıp yayılmadığına, virüsün Amerika Birleşik Devletleri ordusunun yarattığı ve kontrolden çıkmış, ya da belki de tam da kendisinden bekleneni yerine getiren bir komplo ya da deneyi işaret edip etmediği konusunda tartışmalar havada uçuşuyordu. Kendisinden, kan ürünlerinin dünya üzerindeki dolaşımının coğrafi ve ekonomik dinamiklerine dair birçok şey dinledikten sonra, en nihayetinde, biraz da hevesli bir şekilde, Patton'a virüs kaynağına dair bu netameli dedikodularla ilgili ne düşündüğünü sordum. "Virüsün yayılmasının ilk aşamaları kazara ya da bilinçli bir şekilde olabilir" diye yanıtladı. "Ama ben meselenin bu kısmına ilgi göstermekte zorlanıyorum. Diyelim ki bu komplo teorisinin her bir unsuru gerçek: Afrikalılar ve Afrika kökenli Amerikalıların Amerika Birleşik Devletlerinin gözünde hiçbir değeri yok, eşcinsel erkekler ve uyuşturucu kullananlardan tam olarak nefret edilmese bile, hayatlarının bir önemi yok, askerler düşmanı olarak gördüğü sivilleri öldürmenin farklı farklı yollarını arıyor, iktidardaki insanlar, yıkıcı sonuçları olan çevre ve nüfus değişikliklerinin olasılığına karşı son derece umursamazlar. Diyelim ki tüm bunlardan çok eminiz, yine de bu bize zaten bilmediğimiz neyi bilme olanağı tanıyor?"

Bu konuşmadan sonraki yıllarda, Patton'ın bu yanıtı üzerine uzun uzadıya düşündüm. Ancak büyük ölçüde paylaştığım ve taş kadar katı bu kötümser bakış açısı bir yana, bu yorumda önemli bulduğum husus, bir çoğumuzun "şüphenin hermönetiği" gibi bir başlık altında içimizde taşıdığı entelektüel yükü oluşturan her bir unsurun birbiri ile kurduğu sabit ve keskin hatlarla belirlenmiş tarihsel ilişkilerinin derinlerine inme ve düğümünü çözme fırsatını bizlere sunuyor olmasıdır. Patton'ın yorumu, bireyin büyük ve hakiki sistematik baskılara dair hurafelerden arınmış ve kızgınlık dolu bir düşünceye sahip olmasının, o kişinin kendiliğinden ve mutlak bir şekilde özel bir epistemolojik ve anlatsal sonuçlar silsilesi ile yükümlü kılınmasını gerektirmediğini ileri sürmektedir. HIV'in kaynağının ya da yayılmasının devletin de bir parçası olduğu bir komplodan kaynaklandığını bilmek, böylesi bir bilgi, eninde sonunda, AIDS aktivisti bir entelektüelin ya da aktivist bir grubun enerjisinin en iyi şekilde bu türden bir komplonun izini sürmek ya da ortaya çıkarmak için kullanılıp kullanılmayacağı sorusundan ayrı düşünülemez. Kullanılabilir, ya da belki de, kullanılamaz. Etik açıdan son derece endişe verici olsa da, yapılacak seçim apaçık değildir. Bu son derece zorlu iz sürme-işfa etme projesini üstlenip üstlenmemek illa kategorik bir dayatmayı değil, daha çok stratejik ve o yere özgü bir kararın varlığını ortaya koyar. Patton'ın bana verdiği yanıt, daha mutlak ve sabit bir sorudan, bir bilgi kırıntısının doğru olup

olmadığı ve bunu nasıl bileceğimiz sorusundan daha ötede başka sorulara zemin açacak gibi görünmekteydi. Kısacası, bilgi nasıl performatif olur ve birey nasıl sebepler ve sonuçlar arasında hareket eder?

Sanırım bu durum, dışarıdan bakınca sıradan ve önemsiz bir aydınlanma anı gibi duruyor: Bilginin, sadece ne *olduğundan* ziyade ne *işe yaradığı* sorusu şimdilerde keşfetmesi çok sıradan bir soru gibi gelebilir. Ancak, bu türden keşiflerin sahip olduğu gücün büyük bir kısmı, formülleri bu kadar yaygınlaştıran eleştirel kuramın alışkanlığa dayalı uygulamaları ile körleşmiş gibi görünmektedir. Özellikle de, Paul Ricoeur'ün "şüphenin hermenötüğü" olarak adlandırdığı bakış açısında vücut bulmuş son derece üretken eleştirel alışkanlıkların -şimdi artık eleştirelinin kendisi ile özdeşleşmiş yaygın eleştirel alışkanlıklar demeli belki de- istemsizce ortaya çıkan boğucu bir yan etkisi olmuş olabilir. Herhangi bir bilgi kırıntısı ve arayan, bilen, ve anlatan kişiler için bu bilgi kırıntısının anlatsal/epistemolojik gereklilikleri arasındaki o yere özgü ve zorunlu ilişkilerin derinlerine inebilmeyi sağlamak adına, bu alışkanlıklar kendilerinden bekleneni yerine getirememiştir.

Ricoeur, Marx, Nietzsche, Freud ve onların entelektüel varislerinin konumunu, dilbilimsel ve dinbilimsel "anlamın yeniden kazanımının hermenötüğü" örneğinde olduğu gibi, alternatif disiplinlere ait hermenötik yaklaşımları da içerecek bir bağlamda yeniden tanımlamak amacı ile "şüphenin hermenötüğü" kavramını ortaya atmıştır. Bu formülasyonların geçmişte kalmış hallerini yeniden önermedeki amacı, zorlayıcı olmaktan ziyade daha çok tanımlayıcı ve sınıflandırıcı bir yöntem ortaya koymaktı. Ne var ki, anaakım Yeni Tarihselci, yapıbozumcu, feminist, queer, ve psikoanalitik eleştiri için Marx, Nietzsche ve Freud'un çalışmalarını oldukça yeterli bir soykütüksel incelemenin yapıcı unsuru olarak gören yakın dönem Amerikan eleştirel kuramı bağlamında, şüphenin hermenötüğünü işler hale getirmek, öyle sanıyorum ki, yalnızca ihtimaller içindeki bir başka ihtimalden ziyade, zorunlu bir emir gibi algılanıyordu. Bu ifade şimdilerde, Fredric Jameson'ın "Daima Tarihselleştir" düsturu gibi kutsal bir konuma sahip ve aynen Jameson'ın düsturu gibi, kutsal kanunların yazılı olduğu tabletteki yerinde biraz garip duruyor - "her zaman (mi) tarihselleştirelim?" Tarihselleştirmenin ruhuna, "daima" gibi buyurgan, zamansal bağlamdan yoksun bir edattan daha az uygun ne olabilir?

Bu bana, insanların arabalarının tamponlarına yapıştırdığı çıkartmalarla diğer insanlara "Otoriteyi Sorgula" buyruğunu verişini hatırlatıyor. Muhteşem bir tavsiye, ama muhtemelen kendisine söylenir söylenmez arabasına yapıştırdığı bir kağıt parçası ile emre uyan kişilere verilerek harcanmış bir tavsiye. Bu zorlayıcı çerçeve, şüphenin hermenötüğü tartışmalarında eğlenceli sonuçlar doğuracak, orası kesin.

Şüphenin, günümüz eleştirel tartışma yöntemlerinin merkezinde yer alıyor oluşunun, paranoya kavramının beraberinde getirdiği ayrıcalıkları da içermesi çok da şaşırtıcı değildir. Freud'un paranoyak Dr. Schreber üzerine yazdığı makalesinin son bölümlerinde Schreber'in sistemli ve azap dolu kuruntuları ile Freud'un kendi teorisi arasındaki "dikkat çeken benzerlikler" üzerine bir tartışmaya tanık oluruz. Freud, daha sonraları müphem bir şekilde genelleyeceği üzere, "paranoyakların kuruntuları ile, -kendisinin de aralarında bulunduğu- "felsefecilerin düşünme sistemleri arasında kavraması zor, dıştan bakınca görülen bir benzerliğe ve içsel bir akrabalık bağına sahip olduğunu" ileri sürmektedir (12:79, 17:271). Freud'un tüm hinliğine rağmen, paranoya ve teori arasında olduğu varsayılan örtüşme Freud'a göre sindirilmesi zor bir durum değildi: Öyle olmuş olsa bile, bu örtüşme günümüzde artık o kadar da sindirilmesi zor bir durum olarak görülmemektedir. Böylesi bir örtüşmenin dile getirilmesi, her durumda, kaçınılmaz görünmüş olabilir; Ricoeur'ün de ifade ettiği gibi, "Freud, Marx, ve Nietzsche için temel bilinç kategorisi, gizli-gösterilen ilişkisi, ya da tercihinize göre, simüle edilmiş-açıkça ortaya konmuş bir ilişkidir... Bu sebeple de, Freud, Marx, ve Nietzsche'nin ayırt edici özelliği, yanlış bilinçlilik süreci ve şifre çözümlene yöntemine dair genel bir hipotez inşa etmiş olmalarıdır. Bu ikisi birlikte uyum içindedirler, çünkü şüpheli insan, hilebaz insanın izlediği yolun tam tersini takip ederek aynı sonuca ulaşır" (33-34).

Şüpheli insan, hilebaz insana çifte blöf yapar: Freud sonrası düşünürlerin ellerinde, paranoya, son derece samimi bir şekilde, bir teşhisten ziyade bir reçeteye dönüşmüştür. Sistematik bir tahakküme dair kanıtları bulmak için kimsenin hezeyana kapılmasına gerek olmayan bir dünyada, paranoyak bir eleştirel duruş dışında herhangi bir bakış açısını kuramsallaştırmak naiflik, sofuluk ve fazlaca nezaket gibi görünmektedir. Şahsen, "paranoyağın" bir hastalık teşhisi

olarak kullanımına geri dönmeye hiç niyetim yok, ancak paranoyak bir sorgulamanın, diğer alternatifleri arasında bir bilişsel/duygulanımsal kuramsal bir pratik olarak ele alınması yerine, yalnızca eleştirel kuramsal bir sorgulama ile eşdeğer görülmesi bana büyük bir kayıp gibi geliyor.

Bir bütün olarak ele alındığında eleştirel teoride şüphenin hermönetiğine eklenen prestijin yanı sıra, queer çalışmalar da paranoyak itki ile iç içe gelişen farklı bir geçmişe sahiptir. Freud, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, paranoyanın izini, erkeklerde ya da kadınlarda aynı cins karşı duyulan cinsel arzuyu baskılamanın peşine düşerek sürmüştür. Genellikle Freud ile ilişkilendirilen geleneksel ve homofobik psikanaliz uygulamaları, eşcinselleri paranoya ile eş görenek bir hasta kategorisi haline getirmiş veya paranoyayı eşcinsellere mahsus bir hastalık olarak ele almıştır. 1972'de basılan ve İngilizce'ye 1978 yılında tercüme edilen *Eşcinsel Arzu* isimli kitabında, Guy Hocquenghem, bu tahrip edici yanlış mülahazayı perçinlemeyecek bir sonuç elde etmek üzere Freud'un formüllemelerini yeniden ele aldı. Şayet, paranoya aynı cins duyulan cinsel arzunun bastırılmasını temsil ediyorsa, Hocquenghem, paranoya, Freudçu gelenekte olduğu gibi, eşcinselliği değil ancak tam olarak eşcinsellik karşıtı homofobik ve heteroseksist yaptırım mekanizmalarını aydınlatmak için eşi görülmemiş ve ayrıcalıklı bir alan olmalıydı sonucuna vardı. Paranoyanın aydınlığa kavuşturulması ile elde edilecek olan şey eşcinsellik süreçlerinin nasıl işlediği değil homofobi ve heteroseksizmin nasıl işlediğidir- kısacası bu baskı sistemlerinin ne derecede sistemik olduğu anlaşılırsa, dünyanın neyin etrafında döndüğü anlaşılacaktır.

Bu nedenle, 1980'lerin ortasından itibaren paranoya antihomofobik kuramın ayrıcalıklı bir *nesnesi* olagelmıştır. Peki bu konumundan eşi benzeri görülmemiş bir şekilde kutsanmış bir metodolojiye nasıl bu kadar çabuk evrildi? 1980'lerde başka eleştirmenlerin yazdıklarının yanı sıra kendi yazmış olduğum metinlere de bir göz atıyorum ve -bir zamanlar sözünü etmeye değer olan ancak şimdilerde oldukça doğal gelen- bu geçişin izini sürmeye çalışıyorum. Yanıtın bir kısmı, paranoyanın kendine has doğasında yatıyor. Basitçe ifade etmek gerekirse, paranoyanın bulaşıcı olma gibi bir eğilimi var; daha da ayrıntılı söylersek, paranoya simetrik ilişkiler, özel olarak da simetrik epistemolojiler inşa

etmeye doğru evrilir ve buna meyillidir. Leo Bersani'nin de bir zamanlar yazdığı gibi, "ilgi uyandırmak, paranoyak bir okumayı garanti etmektir, aynen, esin kaynağı olduğumuz yorumlarla ilgili kaçınılmaz olarak şüphe duymamız gibi. Paranoya, varlığın kaçınılmaz yorumsal ikizidir" (188). Bir hırsız yakalamak için bir hırsız işe koyar (ya da eğer gerekli ise, kendisi bir hırsız dönüşür); hileyi şüpheye karşı, şüpheyi hileye karşı harekete geçirir; "birinin içini bilmek için ona dönüşmek gerekir". Zihnini okuduğuma inanan bir paranoyak dostum, böyle olduğuna inanıyordu çünkü o da benim zihnimi okuyordu: kendisi aynı zamanda şüpheli bir yazardı ve daima intihal suçunun işlendiği suç mahallinde birden beliriverir, bazen fail bazen de kurbandır; kavgacı da bir meslektaşımıdır, sadece en az kendisi kadar benim de iftiranın kanunlarına aşına olduğumu düşünmekle kalmaz, eninde sonunda beni de bir iftiracıya çevirir. (Bu arada, tüm bu örnekler hayal ürünüdür).

Paranoyanın eşcinsellik etrafında dönen fobik dinamiklerle özel ve yakından bir ilişkisi olduğu düşünüldüğünde, antihomofobik bir çalışmada en elverişli ve verimli olan okuma pratiklerinin de çoğu zaman paranoyakça olması yapısal olarak kaçınılmazdır. Bu gelişme için yapısal olduğu kadar tarihsel sebepler de vardır ancak ne var ki feminist teori, psikanalitik teori, yapıbozum, Marksist teori, ya da Yeni Tarihselcilik gibi queer dışındaki güncel eleştirel projelerde paranoyak metodolojilere yaygın bir şekilde ayrıcalık tanınması için meseleye yapısal bağlamda açıklık getirmek daha kolay görünmektedir. Paranoyaya dair son zamanlarda süregelen bir tartışma 1960'lara ait bir vecizeyi hatırlatmaktadır: "Parayonak olman, takip edilmediğin anlamına gelmez" (Adams 15). Bu vecizenin başka bir versiyonu da ("Bir paranoyağın bile düşmanları olabilir" muhtemelen Henry Kissinger tarafından söylenmişti) 1950 sonrası doğan kuşağın zihinlerine öyle kalıcı bir şekilde kazınmıştı ki nefretin epistemolojilerine dair özel bir içgörü sağladığına dair süregelen bir yanılısamayı bize sunuyor olması akla yatkın görünmektedir. Benim izlenimim, herşeye rağmen, sanki kerameti kendinden menkul buyurgan bir kuvvete sahipmişçesine şiddetle bu betimleyici formülasyonu üretmek sorumluluğunu taşıdığımızdır. Paranoyak insanların bile bir düşmanı olduğu ifadesi, sanki "*asla yeterince paranoyak olamazsın*" hükmü bu ifadenin olmazsa olmaz sonucu imiş gibi, ustalıklı yönlendirilebilir.

Ama orijinal ifadenin gerçeklik değeri, *doğru* olduğunu varsaysakbile, paranoyak bir zorunluluğu tek başına açıklamaz. “Parayonak olman, takip edilmediğin anlamına gelmediğini” öğrenerek, birey paranoyak olmanın düşmanlardan kurtulmanın etkili bir yolu olmadığı sonucuna varabilir. “Asla yeterince paranoyak olamazsın” sonucuna varmak yerine, bu birey, “ancak böylelikle, düşmanlarının olması paranoyak olmak zorunda olmadığı anlamına gelir” diye düşünmeye itilir. Bir başka deyişle, bir kez daha: bireyin sistematik baskı mekanizmalarına dair sır perdesini araladığı görüşüne sahip olması, bu bireyi doğası gereği ve kaçınılmaz olarak herhangi bir epistemolojik ya da anlatsal sonuçlar dizgesine katılmaktan alıkoymaz. Paranoyak olmaktansa başka bir şey olmak (elbette, bu kavramı çok dikkatli tanımlamak zorunda kalacağız), bir şeyi bilmenin paranoyakça yollarından başka bir yolu takip etmek, kendi içinde, gerçekliğin reddini ya da baskının ve nefretin ağırlığını reddetmeyi şart koşmaz.

Nasıl olup da paranoyayı diğerleri arasında sadece başka bir tür epistemolojik bir pratik olarak konumlayacak şekilde anlayacağız? Freud’un formülasyonlarının yanısıra, bu amaca yönelik en kullanışlı formülasyonların sahibi Malenie Klein ve (paranoyanın bilişsel olduğu kadar duygulanımsal bir hali temsil ettiği noktada) Silvan Tomkins gibi görünmektedir. Klein’in metinlerinde özellikle bana yakın bulduğum husus, -örneğin, normatif bir şekilde düzene konmuş *evreler*, tutarlı *yapılar*, ya da tanımlayıcı *kişilik tiplerinin* aksine- onun *konumlar* kavramını kullanış şeklidir. Hinshelwood’un *Klein’ci Düşünce Sözlüğü* adlı eserinde de yazdığı gibi, “konum” kavramı, egonun ilişki içinde olduğu nesnelere göre aldığı karakteristik duruşu tanımlar.... [Klein], konum fikri ile, birey ve öteki arasındaki ilişki de, normalde regresyon olarak tanımlanan gelişimsel evrelerdeki saplanma noktaları ifadesinden daha esnek bir ileri-geri sürecine vurgu yapmıştır” (395). Klein’ci *konumlar* kavramında bariz olan bu esnek ileri-geri hareketi, paranoyak ve onarıcı klinik pratiklere dair tartışmamda, kuramsal birer ideoloji olarak değil (ve kesinlikle eleştirmenlerin tutarlı kişilik tipleri bağlamında değil) ancak daha çok değişken ve heterojen ilişkisel konumları tanımlaması hasebi ile bana oldukça yardımcı olacaktır.

Klein’in kavramındaki en büyük odak noktası, bana göre, paranoyaklık konumunu her zaman başka bir olası konumun salınımlı bağlamında algılıyor olmasıdır: Depresif konum.

Klein’in düşüncesindeki çocuklar ya da yetişkinler için, -anlaşılabilir bir şekilde nefret, kıskançlık, ve anksiyete ile belirlenmiş- paranoyak konum, bireyin kendini savunmak için etrafını çevreleyen dünyaya yansıttığı, bu dünyadan kendi elleri ile çekip çıkardığı, ve bu dünyadan özümsemediği nefret dolu ve kıskanç kısmi-nesnelere oluşturduğu tehlikelere karşı korkunç bir uyanık olma halidir. Tam tersine, depresif konum, çocuk ya da yetişkin ancak bazı zamanlarda, çoğu zaman da yalnızca kısa bir süre için, içinde olmayı başardığı anksiyete hafifletici bir kazanımdır: Bu, bireyin sırası geldiğinde kendi kaynaklarını kısmi-nesnelere bir bütün olarak -yine de vurgulamam gerekir ki bu bütünün *daha önceden zaten var olan bir bütün* olması şart değil- bir araya getirmek ya da onarmak için kullanmasının olası olduğu bir konumdur. Kişinin kendi niteliklerine göre bir kez bir araya getirildiğinde, birey hem kendini özdeşleştirebileceği hem de sonrasında kendisini besleyip rahat hissettirecek daha tatmin edici bir nesne elde edebilir. Klein’in onarıcı süreçlere verdiği isimlerden birisi de aşktır.

Klein’ci konumlar kavramı üzerine inşa edilmiş tutarsızlık ve müşterek ibareler göz önüne alındığında, bu mevcut projede, ayrıca, güçlü onarıcı pratiklere -ki bu pratiklerin kendini hemen belli eden paranoyak eleştirel projelere ilham vereceğine ikna olmuş durumdayım- ve paranoyak olmayan bilme ve söyleme pratikleri için ihtiyaç duyulan paranoyak zorunluluklara da hakkını teslim etmeyi de önemsiyorum. Örneğin, HIV’in kaynağına dair sorduğum soruya Patton’ın verdiği sakın yanıt, birçoğunun paranoyak bir şekilde yapılandırılması gereken çok sayıda çalışmadan, kendi çalışmalarından ve başkalarının çalışmalarından yola çıkıyordu.

Kolaylık olması açısından, eleştirel örneklerimi, son iki yılda yayınlanmış iki etkili çalışmadan seçeceğim, birisi kabaca psikoanalist bir çalışma, diğeri de yine kabaca bir Yeni Tarihselci çalışma - ancak bu seçimi sırf kolaylık olsun diye de yapmıyorum zira her ikisinin de (Judith Butler’ın Cinsiyet Belası (Gender Trouble) ve D.A. Miller’in Roman ve Polis (The Novel and the Police) isimli eserleri) düşüncelerimin ve en çok ilgimi çeken eleştirel hareketlerin gelişmesinin merkezinde yer alıyor olmaları, sahip oldukları kayda değer gücün ve uyarıcı niteliklerinin bir örneğidir. Bu kitaplardan her biri, ilginçtir ki, örtük ya da görünür bir şekilde queer teorisinin marjinal bir noktasında konumlandırılır. Ancak

geriye dönüp bakıldığında, bu konum ve queer teorisinin farklı damarları arasında öze dayalı ve temellendirici bir ilişki mevcuttur. Son olarak, her iki kitabın da bu iki yazarın son çalışmalarındaki görüşlerini temsil etmiyor oluşundan yola çıkarak, umuyorum, her iki kitabın da okuma pratiklerine dair gözlemlerin, yazarın ismine yapışıp kalmasından kurtulmuş oluyorum.

Bu tartışmanın odağını, bir yanda tek başına paranoya diğer yanda da çeşitli şekillerde isimlendirilen erken bunama (Kraepelin), şizofreni (Bleuler), ya da daha genel olarak delüzyonlar (hezeyanlar) ve psikozlar gibi durumlar arasında var olabilecek herhangi bir örtüşmenin dışında kurgulayarak başlayacağım. Laplanche ve Pontalis'in de ifade ettiği gibi, psikiyatri tarihi bu örtüşmenin haritalandırılması çabalarına defalarca sahne olmuştur: "Kraepelin, net bir şekilde paranoya ile erken bunama sonucu ortaya çıkan paranoayı birbirinden ayırmıştır; Bleuler, paranoayı erken bunamanın bir alt kategorisi ya da şizofreninin bir türü olarak ele almıştır, Freud ise, erken bunamanın yol açtığı bazı paranoya türlerini paranoya başlığı altında görmeye oldukça hazır görünüyordu. [Örneğin, Schreber'in] "bunama paranoyası" vakası, Freud'un gözünde, aslında sıradan bir paranoya vakası (ve bu sebeple de bir şizofreni vakası değil) idi (297). Klein'in sonraki metinlerinde, psikotik özellikler taşıyan ruhsal sorunların mevcudiyetinin hem çocuklar hem de yetişkinlerde çok yaygın olduğu görülür, buna göre paranoya gibi mekanizmaların bunama gibi teşhise dayalı kategoriler üzerinde çok net bir ontolojik önceliği vardır. Peşinen bu hareket tarzında ısrar etmemin sebebi de, bir kez daha ifade etmek gerekirse, gerçeklik değeri sorununu performatif etki sorunundan varsayımsal olarak ayırmaya çalışmaktır.

Paranoyak uygulamaları sorgulamanın temel sebeplerinin, parayonakların şüphelerinin hezeyandan kaynaklandığı ve tek kelimeyle yanlış olduğu olasılığından başka bir olasılık olduğunu söylüyorum. Bununla birlikte, paranoyak strateji uygulamalarının temel sebeplerinden bazıları, bu uygulamaların gerçek bilgiye emsalsiz bir erişim öneriyor olmaları olasılığı dışında başka olasılıklar olabilir. Bilgiyi arama, bulma ve organize etmek için, diğer birçok yol arasında, yalnızca başka bir yolu yansıtırlar. Paranoya bazı şeyleri çok iyi bilir, başka bazı şeyler konusunda bilgisi zayıftır.

Bu bağlamda, şimdi paranoya ile neyi kast ettiğime dair - farklılık gösteren bir *teşhis* koyma aracı olarak değil, daha çok uygulamanın farklılıklarını daha iyi görmek için elverişli bir araç olarak- birçok parçadan oluşan bir eskizi betimlemeye girişmek isterim. Ana başlıklarım şöyle:

Paranoya beklentilere bağlıdır.

Paranoya yansımali ve öykünmecidir.

Paranoya güçlü bir teoridir.

Paranoya olumsuz duygulanımlar teorisidir.

Paranoya dışarıdan gelecek etkilere açık olmaya inanır.

## PARANOYA BEKLENTİLERE BAĞLIDIR

Paranoyanın beklentilere bağlı olması, her açıdan ve olgu (fenomen) teorisi açısından nettir. Paranoyanın ilk düsturu şudur: *Hiçbir kötü sürpriz olmamalıdır* ve aslında sürprizlere karşı bu kaçınma tavrı, bilgi ve paranoya arasındaki epistemofili ve şüpheciliği de içeren bu yakın ilişkiyi pekiştiriyor gibi görünmektedir. D.A. Miller, *Roman ve Polis* isimli eserinde bunu şu şekilde ifade eder: "Sürpriz... tam da paranoyağın ortadan kaldırmaya yeltendiği şeydir ama aynı zaman da, eğer bir sürpriz gerçekleşirse, korku verici bir dürtü olarak okuyup hayatta kalmayı başardığı şeydir, bir paranoyak asla yeterince paranoyak olamaz" (164).

Paranoyanın tek yönde seyreden geleceğe yönelik teyakkuz hali, paradoksal olarak, hem geriye hem de ileriye doğru bir delik açan zamansallıkla karmaşık bir ilişki içindedir: Hiçbir kötü sürprize yer olmadığı için ve kötü bir sürpriz olasılığını öğrenmenin kendisi kötü bir sürpriz olacağı için, paranoya kötü sürprizlerin her zaman zaten önceden biliniyor olmasını gerekli kılar. Miller'in analizinin ayrıca gösterdiği gibi, paranoyanın zaman içinde ilerlemesi ve gerilemesi, prensip olarak, sonsuza kadar sürer. Belki de, bana göre, Cinsiyet Belası isimli eserinde Butler'ın toplumsal cinsiyet farklılıklarını toptanlaştıran Yasa'nın dayatılmasının bir öncesinin olmadığına dair sürekli ve etraflıca tartışmaları bu sebeptedir. Belki de, diğer kuramcılarının nostalji meselesi üzerine yazdıklarında böylesi imkansız bir evveliyatın izlerini sürerken yaşadığı tedirgin teyakkuz hali bu sebeptedir. Kötü

bir şeylerin olabileceğini birisinin zaten biliyor olması için, kötü şeylerin zaten kaçınılmaz olduğunun biliniyor olması için hiçbir zaman geç değildir. Ve hiçbir kayıp, önceden dikkate alınmamayı gerektirecek kadar uzak bir gelecekte değildir.

## PARANOYA YANSIMALI VE ÖYKÜNMECİDİR

Paranoyanın simetrik epistemolojilere yönelik bulaşıcı yönelimini kayda düşerken, şimdiye dek yaptığım gibi, paranoyanın taşıdığı iki anlama, yansımali ve öykünmeci taraflarına vurgu yaptım. Paranoyanın anlaşılması için taklit edilmesine ihtiyaç var gibidir ve aynı şekilde paranoya yalnızca taklit yoluyla anlar. Paranoya hem *(bana) yapabileceğin herşeyin daha kötüsünü kendime yapabilirim* hem de *(bana) yapabileceğin herşeyi önce ben yaparım* önermesinde bulunur. *Roman ve Polis* isimli eserinde Miller, bir bireyin paranoyayı, yalnızca paranoyakça bilme yöntemlerini uygulayarak anlayabileceği ve paranoyanın anlama şeklinin yalnızca taklit etme ve vücuda getirme üzerine kurulu olduğu ikiz önermesine kucak açmada Freud'dan çok daha açık ve nettir. Paranoyanın *ya* bir bilme şekli *ya da* bilinen bir şeyden yalnızca biri olmayı reddetmesi ancak her iki konumu da işgal etmeye yönelik ısrarcı bir yönelime sahip olması, bu betimleyici paranoya çalışmasının ilk sayfasından itibaren akıl dolu bir şekilde ortaya konmuştur. “Ama Memur Bey” başlıklı bir önsöz, neredeyse hemen tahmin edilebilecek bir cümle ile başlar: “En yavan (en üfürükten) “akademik çalışma” bile sorun yaşamaktan korkar” özellikle de “saldırılarını sürekli öngördüğü hasımları” ile gireceği sorunlardan (vii). Kitabın son paragrafı, David Copperfield üzerine notlarla sonlanırken, Miller de, “her yerde...bireyin kendi adına [ya da kendi bedeninde (220)] bir disiplinin mevcudiyetini varsayarak, kendini bir akademik disipline “karşı” inşa ettiği bir şablonu üstü kapalı bir şekilde tarif etmektedir” (191).

Bu sebeple, mesele bir kez tanılayıcı olmayan bir bağlama çekildiğinde, paranoyanın, aşırı doygun bir solüsyondaki bir kristal gibi, anlamının farklı yollarına ya da anlaşılacak şeylere dair herhangi bir olasılığı ortadan kaldırarak

büyüdüğüne hiç şaşırılmaması gerekir. Kaçınılmaz bir biçimde “güçlü bir teori” olan paranoya halinin bazı göstergelerinden daha sonra ayrıntılı olarak bahsedeceğim. Burada daha da önemli olabilecek olan, paranoyanın öykünmeciliğinin, politik ya da kültürel bir mücadele alanı olarak sahip olduğu potansiyeli nasıl ciddi bir şekilde sınırladığıdır. 1986 yılında yazdığım bir makalede de vurguladığım gibi, (bu makalede üstü örtük referansım Roman ve Polis kitabında derlenen makalelerden biri idi): “Burada sorun, paranoyanın yalnızca aşkın bir türü olması değil, çünkü -herhangi bir dilde- aşkın bir türü olmayan ne var ki? Sorun daha ziyade, aşkın tüm diğer halleri arasında, paranoyanın aşkın en çileci hali olması - *nesnesinden en az şeyi talep eden aşk*. Foucaultcu paranoyak tarafından ortaya konmuş muhteşem anlatsal çalışma aynı zamanda parayonak öznenin kendini ya da bilişsel yeteneğini, yalandan tatlı sözler veya şiddet minvalinde sunabileceği ne varsa hepsi için hazır halde, o ana dek yalnızca anlatılabilirlik, beden, ve bilinçten yoksun bir olaylar dizisi yığına takdimidir. Bu anlatsal çalışma, kurumların eş zamanlı olarak deneyimledikleri kaos anlarını, birbirini takip eden, göz alıcı seçkinlikte kaçış ve yeniden yakalayış döngülerine dönüştürmektedir.

Feci şekilde indirgemeci olmak pahasına, bu öngörüsül, öykünmeci mekanizmanın güncel feminist ve queer tartışmalarda psikanalizin kullanımının çarpıcı bir özelliğini de aydınlatmış ileri süreceğim. Lacan bir yana, çok az gerçek psikanalist karşılarındaki çok sayıdaki muhalif kuramcı kadar “cinsel farklılık” ve “fallus” hakkındaki hakikatlerin (her ne kadar düzmece olsa da) -her bir ruhsal kavşak noktasındaki- taviz vermez, indirgenemez, dolambaçsız, her yere nüfuz etmiş merkeziliği konusunda katı bir şekilde ısrarcı olmuşlardır -bunların arasında Butler kararlı olmaktan en uzak durandı-. Bunca, çoğu zaman, birbirini tekrar eden çalışma yığını arasında, -Freud'dan başlayarak, örneğin Melanie Klein'in son çalışmalarına kadar- psikanalitik düşünce tarihinin, kişiliğin yönleri, bilinç, genetik miras, duygulanım, toplumsal dinamikler, cinselliğe dair son derece zengin farklılıklarla dolu, heterojen araçlar sunduğunu öğrenmek zordur. Bu tartışmaların çoğu toplumsal cinsiyet ve queerlik deneyimleri ile bağlantılı iken, çoğunlukla hiçbir şekilde “cinsel farklılık” meselesi etrafında şekillenmezler. İlla “cinsel farklılık” meselesinde bir önkoşul olmasalar da, bu konuya teğet geçecek ya da koşullu ilişkilendirilecek bir

üslupta bağlantılandırılabilirler, ya da hatta hiç bağlantılı olmasa bile, bu meselenin kıyısında berisinde bir noktada kavramsallaştırılabilirler.

Görünüşe göre, bu türden bir düşüncenin ya da akıl yürütmenin meydana getirdiği birikim insan yaşamına dair düşünmeye kendini adanmış kuramcılar için, modern felsefe ve bilimin diğer projelerinde olduğu gibi psikanalizde de yaygın olan önyargı dolu toplumsal cinsiyete dair somutlaştırmalar yerine kullanılabilir önemli bir kaynak oluşturabilir. Ancak, sanıyorum, bunun yerine şöyle bir süreç hasıl oldu. İlk olarak, ihtiyatlı bir tarama olarak adlandırılabilir bir süreçte feministler ve queerler, psikanalitik düşüncenin hiçbir alanında ya da bölümünün bu türden toplumsal cinsiyet somutlaştırmalarının etkisinden a priori olarak muaf olmadığını açık bir şekilde anladılar. İkinci olarak, -bana göre son derece gereksiz bir şekilde ve çoğu zaman zarar da vererek- bu türden bir a priori muafiyetin eksikliği, psikanaliz içinde feminist düşünce için önyargının olmadığı bir başlangıç noktasının garanti edilemiyor oluşu, yaygın bir şekilde öngörülen bir öykünmecî stratejinin bazı düşünürler tarafından benimsenmesine yol açtı. Beri yandan da -gerekliyse, dayatılsa bile- cinsel farklılığa dair belirli, tasarlanmış bir şiddet, nihayetinde *göz ardı edilemeyeceğini* bilerek, her zaman *baştan kabul edilmeli* ya da *gerçekleşeceği var sayılmalıdır*. (“öykünmecî” kelimesini kullanırken, psikanalitik toplumsal cinsiyet kategorilerinin kullanılmasının eleştirel olmayan bir tarzda ya da orijinal kullanımların birebir kopyası olması gerektiğini söylemek istemiyorum. Butler bize “öykünmecî” kelimesinin, diğerleri yanında, çok daha az yalıtılmış bir başka kullanımını öğretmiştir.) Ancak, örneğin, bu post-Lacancı gelenekte, halihazırda fallik “cinsel farklılık” kavramı etrafında biçimlenmemiş psikanalitik düşünce, bu kavram başka bir kuramsal düzlemde kullanılmadan önce, ne kadar tahrif edici sonuçları olursa olsun, bu dile tercüme edilmelidir.

“Cinsel farklılık” kavramı olmadan düşünmenin koşullu olasılıkları, böylesi bir toplumsal cinsiyet somutlaştırmalarının şiddeti peşinen betimsel olarak durdurulabilirse, en azından herhangi bir kavramsal düzlemde *bir sürpriz olarak* ortaya çıkmayacak bir paranoyak dayatmaya tabi kılınırlar. Bu sebeplerle ki, Silvan Tomkins’in çalışmasında, paranoya kavramı, Tomkins’in “güçlü duygulanımsal teori” - bu

bağlamda, güçlü bir aşağılama ya da aşağılanılmaktan korkma kuramı- olarak tanımladığı kavramın mükemmel bir örneği olarak sunulur. Bu kitabın üçüncü bölümünde de açıklandığı üzere, Tomkins’in “güçlü teori” kavramını- aslına bakarsanız, bütünüyle “teori” kavramını- kullanış şekli ikili bir değere sahiptir. Tomkin, Freud’un, diyelim ki, paranoya ve teori arasındaki olası benzerlikler üzerine düşüncelerinin ötesine geçmiştir: İlk dönem sibernetiklerin geribildirim süreçlerine olan ilgisinden güçlü bir şekilde etkilenmiş olan Tomkins’in düşüncesine göre, tüm insanların bilişsel/duygulanımsal yaşamları, alternatif, değişen, stratejik ve varsayımsal duygulanım teorilerine göre biçimlenir. Sonuç olarak, Freud’un ve, diyelim ki, Freud’un analiz ettiği bireylerin kuramlaştırma edimleri arasında başlangıcından bu yana hiçbir ontolojik fark olmayacaktır. Tomkins, Freud’un teorisinde yansıtmanın üst seviyesinin hiç olmadığını ileri sürmez ancak duygulanımın kendisinin, sıradan duygulanımın, indirgenemez bir şekilde tensel olsa da, geri bildirim süreçleri yoluyla, bu türden teorik üst seviyelere nüfuz ederek merkezi bir biçimde şekillendirildiğini ifade eder. Tomkins’in metinlerinde bazı bilim insanlarının ve düşünürlerin önemli açık kuramlaştırma çabası olarak duygulanım teorisi ile tüm insanların kendilerinin ve diğerlerinin duygulanımını deneyimleme ve başa çıkmaya çalışması sırasında gerçekleştirdikleri büyük ölçüde üstü örtük kuramlaştırma çabası olarak duygulanım teorisi arasında hiçbir mesafe yoktur.

Paranoyayı güçlü bir teori olarak adlandırmak, bu sebeple, aynı zamanda paranoyayı büyük bir kazanım olarak takdir etmek (Harold Bloom’a göre, paranoya, Milton’un güçlü bir şair olması gibi, güçlü bir teoridir) ama aynı zamanda onu sınıflamak anlamına gelir. Paranoya, duygulanım teorisinin diğer türleri arasında yalnızca bir türdür ve Tomkins’in düşüncesine göre, farklı türdeki ve güçteki bir dizi birbirine bağlı duygulanım teorilerinin bireyin ruhsal dünyasını inşa ediyor olması olasıdır. En açık şekli ile, Tomkins’in çalışmalarında güçlü teorinin zıttı zayıf teoridir ve bu zıtlık her anlamda güçlü teorinin bir avantajı değildir. Güçlü teorinin kapsamı ve indirgeyiciliği - başka bir deyişle, kavramsal ekonomi ya da seçkinliği- hem sahip olduğu değerleri hem de açıklarını içerir. Tomkins’in çalışmalarında güçlü teoriyi niteleyen, onun negatif duygulanımdan nasıl kaçındığı ve pozitif duygulanıma nasıl ulaştığı değil, tam

tersine düzenlediği alanın büyüklüğü ve topolojisidir. “Kapsamlı bir genelleştirmeye tabi herhangi bir teori” diye yazar Tomkins,

birbirinden ve ortak bir kaynaktan oldukça uzak görünen bir olgunun üzerinde yer aldığı geniş bir yelpazeyi açıklamaya muktedirdir. Herhangi bir bilimsel kuramın açıklama gücünün değerlendirilebileceği yaygın olarak kabul görmüş bir ölçüttür bu. Teorinin yalnızca “yakın” olguları açıklayabildiği ölçüye bağlı olarak, teori zayıf bir teori olarak kabul edilir, açıklamaya giriştiği olduğunun basitçe betimlemesinden biraz daha iyidir sadece. Teori, giderek daha uzak olguları tek bir formülasyonda toplamaya başladıkça gücü artar...Bir aşığılama teorisi, bir yandan aşığılayıcı deneyimleri açıklayacak daha çok deneyimi bir araya getirdiği, bir yandan da böylesi koşullanmalara yönelik, henüz daha meydana gelmeden önce, giderek daha çok beklenti uyandırdığı ölçüde güçlüdür (Duygulanım 2:433-34).

Bu ifadenin de öne sürdüğü gibi, aşığılamayı önüne geçerek ya da hafifleterek daha güçlü olmaktan ziyade, bir aşığılama teorisi tam olarak bunları yapmakta başarısız olması koşulu ile daha güçlü hale gelir. Tomkins’in vardığı sonuç, tüm güçlü teorilerin etkisiz olduğu değildir -aslında güçlü bir teori yalnızca çok etkili olma yolunda ilerler- ancak vardığı sonuç “*duygulanım teorisinin zayıf olmak için etkili olması gerektiğidir*”: “sınırlı ve zayıf bir teori bireyi her zaman olumsuz duygulanıma karşı koruyamıyor olsa da teorinin bireyi koruyamadığı zaman güçsüz kalması da zordur. Tam tersine, bir olumsuz duygulanım teorisi, paradoksal olarak, olumsuz duygulanım deneyiminden başarı ile uzak durarak koruma sağlama stratejisinde başarısız olmayı sürdürerek güç toplar”... Olumsuz duygulanım deneyiminin tekrarlanan ve apaçık kontrol edilemez yayılması, güçlü duygulanım teorisi diyebileceğimiz ideo-duygulanım inşasının artan gücünü destekler” (2:323-24).

Bir duygulanım teorisi, birçok şeyin yanında, seçici bir tarama ve ayrıntılandırma halidir; bu sebeple, herhangi bir duygulanım teorisi bir şekilde gereksiz tekrara girme riskini taşır, ancak geniş kapsamı ve titiz seçiciliği sebebi ile güçlü bir teori güçlü bir şekilde kendini tekrar etme riski taşır:

Tekelci aşığılama teorisinde aşırı-örgütlenme olduğunu söylemiştik. Bununla kastettiğimiz, sadece normalde daha bağımsız olan alt sistemler arasında aşırı bir entegrasyon olduğu değil, aynı zamanda her bir alt sistemin aşığılama deneyimini en aza indirmeye yönelik çabalarında aşırı uzmanlaşmış olmasıdır... Tek bilişsel aygıt, her an olması mümkün ya da uzak ihtimal olan, muğlak ya da bariz olasılıklar için sürekli bir farkındalık halidir.

İyi organize edilmiş her çabada olduğu gibi, olabildiğince az bir miktar şansa bırakılır. Düşmanın saldırabilmesi mümkün görünen neresi varsa, oraya radar antenleri yerleştirilir. İstihbarat görevlileri, ilgisi alakası olabilecek herhangi bir şeyi tespit etme şansı varsa ya da iki birbirinden bağımsız bilgi kırıntısı bir araya getirildiğinde düşmanın niyetleri konusunda bir ipucu sağlayacaksa, en ihtimal dışı konuşmaları bile takip edebilir... Ama herşeyin ötesinde, konuyla ilgili olabilecek olanın çabucak soyutlanabilmesi ve öne çıkartılabilmesi ve geri kalanın elenebilmesi için bilgiyi yorumlamanın son derece organize olmuş bir yolu vardır. (Duygulanım 2:433)

Aslında başından beri aynı varsayımları tekrar tekrar kanıtlamaktan başka elinden bir şey gelmeyen, bundan vazgeçmeyen, ve başka bir şey yapamayan bir metin, okuyucunun gereksiz tekrar olarak gördüğü açıklayıcı bir yapı, yazarı tarafından hakikate ve hakikatin su yüzüne çıkartılmasına dair zafer dolu bir ilerleme olarak görüldüğünde olan budur.

Ancak, daha genel olarak, bu tiyatro gösterisindeki roller daha karışık ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Çok sayıda okuyucunun -ne de bu bağlamda yazarın- *Roman ve Polis* isimli eserin ana fikrinin ya da güçlü teorisinin tamamı ile dairesel olduğunun dile getirildiğini duyduğunda çok da şaşırmayacaklarını umuyorum. Her şey hapishanenin başka bir görünüşü olarak anlaşılabilir, bu sebeple de hapishane her yerdedir. Ama kim, ana fikrinin doğru olup olmadığını anlamak için *Roman ve Polis*'i okur ki? Bu durumda, “cinsel farklılık” dair laf kalabalığı meselesinde de sıklıkla olduğu gibi, teoriyi güçlü yapan erişim mesafesi, aynı zamanda vurgudaki ayrıntılar, tavırlar, maddi gözlemler, performatif paradoks,

saldırıcılık, şefkat, kıvrak zeka, özgün okuma, mütalaalar, ve yazarın şaşaalı tavırlarından oluşan zengin bir alan sunar -Miller'in kitabı bu alandan nasibini bolca alır. Bu ödüller o kadar sınırlı ve o kadar siktir ki yalnızca kabaca konu ile ilgili teorilerin çokluğunun, kitabın kapsayıcı güçlü teorisinin aşırı sahipleniciliğinde kendine yer bulduğu söylenebilir. Birçok durumda, böylesi bir düzenleme hep iyi sonuçlara gebe dir: İlham verici, keyifli, ve son derece üretken; ..... Ancak kimse, güçlü ve zayıf teoriler arasındaki bu dile getirilmeyen ilişkinin sınırlılıklarını görmek için, öğrencilerin ve diğer eleştirmenlerin kitabın taviz vermeyen güçlü teorisinden yaptığı sayısız alıntıyı okumak zorunda değildir. Güçlü bir teori, ve yansımaları öykünmeciliğin yuvası olarak, paranoya hiçbir şey değilse de öğretilmelidir. Güçlü teorisinin etkili bir şekilde yaygın ve indirgemeci gücü, gereksiz tekrarlara dayalı laf kalabalığından ibaret düşünme şeklinin tanımlanmasını zorlaştırır, hatta mecburi kılar ve kaçınılmaz bir hale getirir; sonuç, hem yazarların hem de okurların gerçek bir kavramsal çalışmanın yapıldığı ve yapılmıyorsa nerede yapıldığı ve tam olarak nasıl bir çalışmanın yapıldığı konusunda zarar verici derecede yanlış bir fikir edinebiliyor olmasıdır.

## PARANOYA OLUMSUZ DUYGULANIMLAR TEORİSİDİR

Tomkins, niteliksel olarak farklı bir dizi duygulanım arasındaki farklılıkları belirginleştirirken, aynı zamanda belirli amaçlar için duygulanımları kabaca olumlu ya da olumsuz olarak gruplandırır. Bu bağlamda, paranoya yalnızca zayıf teorisinin karşısında güçlü bir teori olarak tanımlanmaz, aynı zamanda olumsuz bir duygulanımın güçlü teorisini olarak tarif edilir. Bu durum, Tomkins'in her bireyde birbiri ile potansiyel bir çatışma halinde gördüğü kapsayıcı duygulanım hedefleri bağlamında önemli olduğunu ortaya koymuştur: Tomkins öncelikle olumsuz duygulanımı en aza indirme arayışına dair genel bir hedef ile olumlu duygulanımı en üst seviyeye çıkarma arayışına dair genel bir hedef arasında bir ayrım yapmıştır. (Tomkins'in tanımladığı, diğer, nispeten daha karmaşık hedefler ise duygulanıma ket vurulmasını en aza indirmek ve önceki üç hedefi başarıma gücünü en üst seviyeye çıkarmaktır). Bir çok pratikte -ve bir çok hayatta-

bu hedefler arasında (toplamda çok güçlü olsa da) küçük ve belli belirsiz pazarlıklar mevcuttur ancak olumsuz bir duygulanımı öngören teknelci stratejinin çığ gibi büyüyen, kendini kendini doğrulayan gücü, Tomkins'e göre, olumlu bir duygulanım arayışına dair potansiyel olarak etkili bir hedefin tamamen önüne geçme gibi bir etkiye sahip olabilir. “[paranoyağın] olumlu bir duygulanım için çabalaması için tek anlam aşağılamaya karşı vaat ettiği koruma olabilir” diye yazar Tomkins. “Bir fırsat olduğunda, olumlu duygulanımı en üst seviyeye çıkarma stratejisinin keyfini sürmek yerine bu stratejiyi ciddiye almak tamamen ihtimal dışıdır” (Duygulanım 2:458-59).

Benzer bir şekilde, Klein'in 1940'lar ve 1950'lerde yazdığı metinlerde, bir çocuk ya da bir yetişkin için, paranoyak/ şizofren konum tarafından önerilen, kendi kendine ket vurduğu için kendi kendini güçlendiren acıyı engelleme stratejilerinin peşinden gitmeye devam etmek yerine, (depresif konumun onarıcı stratejileri yolu ile) aralıksız zevk arayışına yönelmek yine gerçek bir kazanımı -farklı ve çoğu zaman konumsal bir değişimi- işaret eder. Klein'in metinlerinde depresif konumun tartışılması için, bu konumun -aynı anda iyi, incinmiş, bütünleyici, muhtaç, ve gerçeği ortaya çıkaran sevgi ve özen duygusunda olduğu gibi ötekine dair suçluluk duygusu taşıyan, empatik bir görüş şeklindeki- bir ahlaki imkanın önünü açtığını vurgulamak muhtemelen daha olağandır. Ne var ki, böylesi bir ahlaki imkan, öznenin, benliğe bunları özel olarak sunmayan bir çevrede zevk ve beslenme sağlamaya yönelik sıklıkla kırılmalı bir ilgi olan, Foucault'nın “benlik ilgisi” olarak adlandırdığı yöne doğru hareketi üzerine kurulmuştur ve bu hareketle eş sürelidir.

Klein ve Tomkins'in kavramsal hamleleri burada daha da derinleşir ve, önemli bir şekilde, Freud'un aynı konudaki varsayımlarından daha az tarafsızdır. İlk olarak, Freud zevk arayışını ve acıdan kaçınmayı, sanki iki motif de zaten radikal bir şekilde ayrı değillermişcesine, ilkel “zevk prensibi” başlığı altında toplar<sup>1</sup>. İkinci olarak, Freud'un metinlerinde yalnızca acıya engel olma stratejisi (endişede olduğu gibi) “gerçeklik prensibinin” gelişimsel kazanımına doğru yayılır. Bu bakış açısı, zevk arayışını daima “doğal” olduğu varsayılan motifin, baskılanamaz coşku dolu duyguların nasıl kontrol altında tutulacağına yönelik soruyu ortaya koyan motifin tahmin edilebilir, irdelenemez, bitip tükenmez bir yeraltı kaynağı

olarak görür. Belki de daha da sorunlu olan, bu Freudçu şemanın sessiz sedasız bir şekilde endişe dolu paranoyak dayatmayı, olanaksızlığı ama aynı zamanda acıya ve sürprizlere engel olmanın sözde gerekliliğini, hakiki bilginin tek ve kaçınılmaz yöntemi, motifi, içeriği, ve kanıtı olarak yerleştirmesidir.

Freud'un metinlerinde, öyleyse, -öz kandırmacanın bir örneği olması haricinde- Proustçu epistemolojiye hiç yer yoktur. Beri yandan, *Kayıp Zamanın İzinde* romanının son cildinde, "içi[n]de insan tutkuları, karakteri ve edimlerine dair tüm hakikatlerin birbiri ile didiştiğini" hisseden yazarın "[*bu duyguların*] algısı [ona] keyif verdiği" sürece bu hasletleri birer hakikat olarak kabul etmektedir (6:303, vurgular sonradan eklenmiştir). Paranoyak Freudçu epistemolojide, hakikatin, keyif almanın rastlantısal bir hali ble olabileceğini, alınan keyfi, hakikatin bir sigortası olarak hayal etmenin tasavvur dahi edilemeyeceğini varsaymak yeterince gerçekten uzaktır. Aslında, herhangi bir bakış açısından, kişinin bir şeyi bilmekten alacağı keyfin, bilginin hakikatinin bir kanıtı olarak ele alınabileceğini varsaymak döngüselidir. Ama, Proust'un anlatıcısının *Yeniden Bulunan Zaman*'da geldiği noktada olduğu gibi, olumlu duygulanımın güçlü bir teorisi, *Mahpus'ta* anlatıcının yaşadığı paranoyanın ortaya koyduğu olumsuz duygulanımın güçlü teorisinden daha az laf kalabalığı yapmaktadır. (Aslında, olumlu duygulanım arayışının çok güçlü bir teori oluşturma ile sonuçlanmasının çok daha az olası olduğu durumlarda, olumlu duygulanım daha az tekrara meyillidir). Her bir teoriye kendine özgü, herhangi bir düzeyde farklı bir birincil motif bulması için müsaade edin - acı beklentisi bir yandan, haz edinimi diğer yandan-, hiçbir teori bir diğerinden daha gerçekçi olmayacaktır. Bu iki teorisinin "gerçekliğe" dair farklı yargılar ürettiğini söylemek bile her zaman doğru olmayacaktır: birisi daha kötümser ve bardağın yalnızca boş tarafını görüyor iken, diğeri daha iyimser ve bardağı yarı dolu görüyor değildir. Kayıp, acı, ve baskı dolu bir dünyada, her iki epistemoloji de, derin bir karamsarlıktan kök almaya yatkındır: zevk arayışının onarıcı motifi, herşeye rağmen, Klein'in ifadesine göre, ancak depresif konuma erişilmesi ile mümkündür. Ancak her birinin aradığı şey - başka bir şekilde tekrarlamak gerekirse, her birinin [olaylara-ç.n.] *bakmak için* sahip olduğu motif- çok geniş bir yelpazede farklılık göstermeye mahkumdur. Bununla birlikte, bu ikisi arasında yalnızca paranoyak bilgi kendi duygulanım

motifini ve gücünü reddederek ve hakikatin tam da özünü gizleyerek bunu yapar.

## PARANOYA DIŞARIDAN GELECEK ETKİLERE AÇIK OLMAYA İNANIR.

Kendi motivasyonu ile ilgili nasıl bir açıklama getirirse getirsin, paranoya bilginin-etkilere açık olma hali olarak bilginin- etkinliği üzerine, pratikte, yaptığı sıradışı vurgu ile tanımlanır. Belki de bu sebeple, paranoyak bilme şekli kaçınılmaz olarak anlatsaldır. Hastaneden yeni taburcu edilmiş ve şehirdeki herkesin ihanetine uğramış ve komplosuna kurban gitmiş sokaktaki insan sizi, çok değerli belgelerle dolu, sayfaları defalarca çevrilmekten yıpranmış dosyalarına bakmaya zorlar, paranoyak, tüm o yere göğsü sığmayan şüpheliği ile, bu sefer, en sonunda, bir şekilde hikayesi gerçekten bilinse, çalışması tamamlanacakmış gibi davranır. Tamamen yeni bir dinleyicinin yine de umursamaz ya da ters davranabilmesi, ya da hiç yardımı dokunmaması, pek olasılık dahilinde değildir.

Şüphenin hermenotiğinin, ifşain etkisine bu derece güveniyor olması gariptir ancak Nietzsche (ahlakın kökenbilimi ile), Marx (ideoloji teorisi ile), ve Freud (ideallerin ve yanılısmaların teorisi ile) zaten, Ricoeur'un ifadesi ile, "gizemden arındırmanın bir noktada birleşen yöntemlerini" (34) ve bu sebeple de kendilerine has şekillerde bu tür bir yöntemin etkilerine olan inancı ortaya koyarlar. *Cinsiyet Belasının* o son derece etkili son sayfalarında, örneğin, Butler, "gey ve lezbiyen pratiğinde normatif bir odak noktası" (124) olarak cinsiyeti gizeminden arındırmaya yönelik programlı bir sav ortaya artmıştır. Butler'ın bu savı ortaya atarken dayanakları, "drag'in açık bir şekilde toplumsal cinsiyetin taklit edici yapısını *ortaya çıkardığı*" (137), "cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin *doğal olduğu kabulünün* performans yoluyla *bozulduğunu* gördüğümüz" (138), "toplumsal cinsiyet parodisinin, toplumsal cinsiyetin performansa dayalı yapısını *harekete geçireceği* ve *ortaya çıkaracağı*" (139), "parodiler yoluyla tekrarın...değişmez kimlik algısının gerçekdışlığını *ifşa ettiği*" (141), toplumsal cinsiyetin parodiler yoluyla tekrarının... toplumsal cinsiyet kimliği yanılısmasını *ifşa*

*ettiği*” (146), “doğal olanın” abartılı temsillerinin... temelde gerçeğdışı konumunu *ortaya çıkardığı*” (147) olduğu kadar “toplumsal cinsiyetin temelde doğadışılığını *ifşa ettiğidir*” (149, vurgular yazara aittir).

Bu sayfalarda paranoyak itkiyi belirleyen, diyebilirim ki, yansımali öykünmecilikten ziyade ifşaya duyulan inançtır. Bu durumda, *Roman ve Polis* kitabının aşırı şüpheci yazarı, -sanki bir şeyi bir sorun olarak görünür kılmak, sorunu çözenin bir adım uzağında olmasa bile, en azından bu yönde atılmış bir adımmış gibi- “modern bir disiplini kendi içinde sorunsallaştırmak için gerekli giderek artan görünürlüğe dair çok kısa bir özet” (D.A. Miller, ix) sunmayı önerdiğinde, çok daha az ilgi çekici güncel eleştirmenlerin metinleri adına da konuşmaktadır. Bu bağlamda, en azından, her birinde olmasa da, Miller *Roman ve Polis* kitabında örnek bir Yeni Tarihçi gibi yazmaktadır. Zira, şaşırtıcı bir ölçüde, Yeni Tarihçi bakışın dile getirdiği meseleler, tek bir kapsayıcı anlatının saygınlığı üzerine kuruludur: Modern liberal öznenin kökenbiliminde gizli şiddeti ifşa etmek ve sorunsallaştırmak.

Yeni Tarihçiliğin yeni olduğu zamanların geçmesi ile birlikte, bu türde bir paranoyak ifşa projesinin tarihsel açıdan görüldüğünden daha kendine has olduğu alanları görmek daha kolay bir hale gelmiştir. “Modern liberal özne”: Şimdiden bakıldığında, tarihsel anlatının eşsiz bir bitiş noktası olarak açık bir tercihten başka bir şey olmadığı görülür, ya da görülmelidir. Tüm bu sözde modern liberal özneler nerededir? Her gün, seküler, evrenselci bir liberal hümanizme vurgu yapan gizli tarihsel şiddetler üzerindeki örtüyü kaldırmada becerikli lisansüstü öğrencilere denk geliyorum. Kendi hocalarının yetiştiği yılların aksine, bu öğrencilerin önsezerleri güçlü zamanları neredeyse tamamen, “liberalin” hiçbir şey değilse de bir tabu kategori, “seküler hümanizmin” sıklıkla marjinal bir dini tarikat olarak kabul gördüğü, nüfusun büyük bir çoğunluğunun melekler, şeytan ve Tanrı gibi çok sayıda görünmez varlıkla doğrudan iletişime geçtiğini iddia ettiği, yabancı düşmanı Reagan-Bush-Clinton-Bush Amerika’sında geçmiştir.

Dahası, gizli şiddetin üzerindeki örtüyü kaldırmaya yönelik herhangi bir yorumlayıcı projenin gücü Foucault’nun ilk çalışmalarında da varsayıldığı gibi, şiddetin onaylanmadığı ve bu sebeple de öncelikle gizlendiği bir kültürel bir bağlama

bağlı görünmektedir. Genç siyah erkeklerin %40’ının ceza infaz sisteminin ağına düştüğü bir ülkede iktidarın çevirdiği dolapları ifşa etmek için neden uğraşalım? Amerika Birleşik Devletleri’nde ve uluslararası camiada, ifşa edilmesi gereken bir çok gizli şiddet varken, aynı zamanda, ve giderek artan düzeyden, başından beri apaçık ortada olan şiddet şekillerinin, skandal dolu bir sır olarak üstü örtülü kalması yerine örnek bir temsil olarak sunulabileceği bir değerler sistemi de vardır. Örneğin, Arjantin’deki işkence ve gözaltındaki kayıplar etrafında dönen insan hakları tartışmaları, ya da Bosna’da etnik temizlemenin bir parçası olarak kitlesel tecavüzün kullanımı, doğal olarak kabul edilmiş ya da gizlenmiş üstünü örtme çabalarını değil farklı görünürlük çerçevelerinin birbiri ile mücadelesini aktarır. Başka bir deyişle, başlangıcından beri örnek niteliğinde ve temsili olan, adrese teslim, belirli bir topluluğun üyelerine yönelik kamusal bir uyarı ya da terör duygusu uyandırmak amacını taşıyan şiddet ile, görünürlük penceresini yerinden etme ve yeniden yönlendirme (olduğu kadar yayma) çabaları ile mücadele edilir.

Bu klinik uygulamalarla ilgili başkaca bir sorun: Şüphenin hermenötüğü ve ifşa, görünürlüğün kendisinin şiddetin büyük bir bölümünü oluşturduğu toplumsal oluşumlar hakkında ne söyleyebilir? Bazı güney eyaletlerindeki büyük çetelerin hapisnede ıslahı, mahkumların ağır işler yapmalarından daha çok bu ağır işi kamunun gözleri önünde yapıyor olmalarını gerektirir ve Michael Fay’in falakaya yatırılması üzerine Singapur tarzı adalet karşı Amerika Birleşik Devletleri’nde halkın gösterdiği büyük ilgi, iyi reklamı yapılmış bir utandırarak yaftalama cezasının tam da doktorun serkeş gençlik için önerdiği tedavi olduğuna dair giderek büyüyen bir hissi ortaya çıkardı. Bu noktada, tarihsel değişimin çok önemli bir göstergesi kendini gösterir: İdam cezası karşıtlarının iddiası eskiden, eğer idam gerçekleştiriliyorsa, cezalandırmanın kamu önüne yapılması gerektiği ve böylelikle daha önceleri gözden uzakta gerçekleştirilen yargı şiddetini gün yüzüne çıkararak devleti ve izleyicilerin utanmasını sağlamaktı. Bugün, sadece ölüm cezası karşıtlarının değil aynı zamanda ateşli savunucularının da içi zafer hırsı ile dolup taşıyor ve infaz için doğru yerin televizyon olduğunu düşünüyorlar. Kültür eleştirmenlerinin, onaylanmış görünürlüğü dışında, baskı ve zulmün gizli izlerini görünür hale getirmedeki zor kazanılmış becerileri olsa bile şimdi neye yarar?

Paranoyanın teşhire duyduğu güven görünüşte, bu ifşanın izleyicisini oluşturan kalabalıktaki sonsuz saflık potansiyeline dayanır. Herhangi bir kişinin, verili bir toplumsal göstergenin yapay, kendisi ile çelişen, taklitçi, hayal ürünü, ve hatta şiddet dolu olduğunu öğrenmesinin, motive edici olmayı çoktan boşverin, şaşırtıcı ya da rahatsız edici olduğunu varsaymanın temeli nedir? Peter Sloterdijk'in de işaret ettiği gibi, sinizm ya da "aydınlanmış yanlış bilinçlilik" -yanlış olduğunun ayırıcısında olan yanlış bilinçlilik, "yanlışlığı zaten kendine dönük olarak verili kabul edilen" yanlış bilinçlilik- "aydınlanmış insanların, keriz yerine konmadıklarını düşündükleri, tüm dünyada yaygın bir yöntemi" (5) temsil eder. İdeolojilerin kendi içinde çeliştiğinin, simulakranın orjinal olanla bir bağının olmadığı, ya da toplumsal cinsiyet temsillerinin yapaylığının şok edici olduğunu düşünmesi için bir kişinin daha ne kadar televizyon düşkünü olması gerekir? Benim tahminim, böylesi bir popüler sinizmin, şüphesiz çok yaygın olsa da, birçok insanın zihinsel ekolojisini inşa eden heterojen ve birbiri ile yarış halindeki teorilerden yalnızca bir tanesi olduğudur. Bazı teşhirler, bazı gizeminden arındırma süreçleri, bazı şahitliklerin (çoğu zaman beklenmeyen tür de olsa da) gerçekten de etkili bir gücü vardır. Hakiki ve ikna edici olan bir çoğunun böyle bir gücü hiç yoktur ancak etkili bir güce sahip olduğu sürece, bu tür eylemlerin etkililiği ve doğrudanlığı, yalnızca bilgi ile olan ilişkilerinin dışında bir yerde yatmaktadır.

1988'de yazdığı bir metinde -yani, Birleşik Devletler'de Reagan yönetiminde geçen tam iki dönemden sonra- D.A.Miller, liberal toplumun her birinin sorumluluğunu üstlendiği "yoğun ve sürekli duygusal ve manevi destek modelinin" üzerinde sır perdesini kaldırmak için Foucault'cu bir izleği takip etmeyi önerir (viii). Güya! ruh sağlığına ayrılan ve giderek eriyen sigorta payı ile kıyaslandığında terapistim tarafından hasta ilan edilmem konusunda çok daha az endişeliyim - burada tabii, sağlık sigortasına sahip olmanın getirdiği büyük şansa sahip olduğunuzu var sayıyorum. Vergi isyanlarından bu yana, Birleşik Devletler hükümeti -ve giderek artan derecede diğer sözde liberal demokrasilerdeki hükümetler- sağlık bakımına yanıt verebilirliği sağlık bakımı için ödenen ücretlere feda etmek için tam anlamı ile elinden geleni ardına koymuyor ve bu boşluğu dolduracak başka hiçbir kurum da önermiyordu.

Bu gelişme, ne var ki, 1960'lı ve 1970'li yıllarda en parlak günlerini yaşayan seküler refah devletinin bütün seceresini oluşturmasının yanı sıra olayların niçin bu şekilde sonsuza kadar süreceğinin su geçirmez bir kanıtı da sunan Yeni Tarihçi metinleri okumaktan beklenebilecek en son şeydi.

Hiçkimse 1980'li yıllarda bir yazarı, Cumhuriyetçilerin 1994 yılında yayınladığı Amerika ile Antlaşma metnini öngöremediği için suçlayamazdı. Ancak şayet, Miller'in söylediği gibi, "sürpriz... tam da paranoyakların ortadan kaldırmaya uğraştığı şey" ise, kabul edilmelidir ki, bir paranoya türü olarak, Yeni Tarihçilik görkemli bir şekilde yenilgiye uğramıştır. "Olaylar kötü ve daha da kötüye gidiyor" söylemi bir iddia olarak çürütülmeye karşı dayanıklı ise de, belirgin bir öngörülmesi -ve bunun sonucu olarak da, tartışılabilir bir şekilde, bir muhalefet stratejisi olarak taşıdığı değer- yoktu. Değişimi öngörmeden böylesi bir hız kazanan başarısızlık, daha önce de belirttiğim gibi, bütünü ile paranoya sürecinin doğasında yer alır. Paranoyanın etki çeperi (Yeni Tarihselciliğin etki çeperi gibi), sadece genişlemeye meyillidir zira her bir öngörülemez felaket, daha kesin bir şekilde, bilin bakalım neyi, "asla yeterince paranoyak olamayacağını" gösterir niteliktedir.

Richard Hofstadter'in son derece etkili 1963 tarihli makalesine bugünden şöyle bir uzaktan bakınca, "Amerikan Politikasında Paranoyak Tarz" güçlü söylemsel bir değişimin eksenini görmektedir. Hofstadter'in makalesi, kendi kendine yeten, dayatmacı bir liberal uzlaşmanın mükemmel bir ifadesidir. Bu liberal uzlaşma, örneğin, D.A. Miller'in okuyucularını eğittiği paranoyak gizemden arındırma süreçleri için resmen el açıp dilenmektedir. Makalenin yazım tarzı, mekanik bir şekilde tarafsızdır: Hofstadter paranoyanın hem sağda hem de solda olduğu tespitini yapmıştır: kölelik karşıtları arasında, Masonluk karşıtları arasında, Katolik karşıtları ve Mormon karşıtları arasında, yerli ve millici gruplar arasında, popülistler arasında, ve banker ve silah tüccarları komplolarına inananlar arasında, JFK'nin tek başına bir tetikçi tarafından öldürüldüğünden şüphe duyan herkes, "popüler solcu yayınlarda, çağdaş Amerikan sağ kanadında, ve ırkla ilgili karşıtlığın her iki tarafında da" (9). Bu kategoriler bir çok insanı içine alıyor gibi görünmesine rağmen, "soğuk savaşın.. sayısız kararları kınansa da" (36), "hepimizin", bu kararların iyiniyetli insanların basit

hatalarını temsil ettiğinde uzlaşabileceğimiz bir noktada bu tür aşırılıkları sakın, anlayışlı, ve herkesi kucaklayan bir orta yoldan görme konusunda uzlaşabilen -hala pratikte herkesi içine alan- varsayımsal bir “biz” varlığını sürdürür. Hofstadter, aynı sanattaki gibi çirkin bir tarzın, sanatsal zevkin temel kusurlarına yönelik bir ipucu sağlayabileceği gib, “çarpıtılmış bir tarzın...bizi çarpıtılmış bir yargıya karşı uyarabileceği olası bir işaret” (6) olabileceğini düşünmesine rağmen, paranoyak insanların ya da hareketlerin hakikatı algılayabileceğini kabul etmekte zorlanmaz:

Birkaç basit ve nispeten ihtilafsız örnekler [içerik ve tarz arasındaki ayrımı] netleştirebilir. Başkan Kennedy'nin suikast sonucu öldürülmesinden hemen sonra, posta yolu ile ateşli silahların satışına yönelik federal hükümetin kontrolünü sıkılaştıran... bir kanun tasarısı hakkında büyük çaplı bir tanıtım yapıldı. Mesele üzerinde kongrede konuşmalar yapılırken, üç adam Arizona'nın Bagdad kasabasından Washington'a kadar araba ile 4000 km yolu bu yasa tasarısına karşı çıkmak için gelmişlerdi. Şimdi de Dodd yasasına karşı, her ne kadar ikna edici olmasalar da, geleneksel akıl yürütmenin izlerini taşıyan aynı tartışmalar var. Ancak bir Arizonalı, tipik paranoyak argümanlardan biri sayılabilecek bir karşı çıkışla, bu yasa tasarısının “yıkıcı bir gücün bizi tek kutuplu sosyalist bir hükümetin parçası yapmak için son hamlesi” olduğunda ve bu yasanın “düşmanlarımıza” iktidarı ele geçirmeleri için yardımcı olacak “kaosu yaratmakla” tehdit ettiğinde ısrar ediyordu (5).

Paranoyak silah lobisinin argümanlarının, egemen politik partinin neredeyse tartışılmadan kabul edilmiş bir platformunu temsil ettiğini düşünmek yerine, kulağa düpedüz deli zırvası -“çarpıtılmış yargının” “basit ve nispeten ihtilafsız” bir örneği- gibi geldiğinde, insanın bir süreliğine geçmişe özlem duyabileceğini inkar etmeyeceğim. Ancak Hofstadter'in örneğinin göz kamaştırıcı zamanlaması, Amerikan politik dünyasının merkezinin 1963'ten bu yana ne kadar sağa kaydığının tek göstergesi değil. Bu türden bir paranoyak düşünme şeklinin politik yelpazenin her noktasında nasıl da normatif olduğunun da bir göstergesidir. Komik bir şekilde, şu paranoyak Arizonalıya karşı, Hofstadter'e olduğundan, daha yakın hissediyorum kendimi

- aynı zamanda Arizonalının beni gördüğü anda beni havaya uçurmayı isteyecek homofobik beyaz üstünlüğüne inanan Hıristiyan silahlı bir milis üyesi olduğunu varsayıyor olmama rağmen hem de. Peter Sloterdijk, neler olup bittiğinin yeni farkına varan popüler sinizmin ya da artık neredeyse her yerde bulunduğunu düşündüğü “aydınlanmış yanlış bilinçliliğin” özellikle yapısı gereği paranoyak olduğunu apaçık ortaya koymaz. Ancak bu sonuç kaçınılmaz gibi görünmektedir. Tartışılabilir bir şekilde, böylesi dar bir hatta, gündelik, ve hatta tutarsız bir sinizm, güçlü bir teori gibi değil daha çok zayıf bir teori gibi işlev gördüğünde paranoya her nasıl görünüyorsa öyle görünür. Şüphenin hermenötğine dair bilgiye yönelik bu son derece gizemden arındırılmış, paranoyakça manzara, nereden bakılırsa bakılsın, 1960'lı yıllarda bu türden teşhir eylemlerinden çok daha farklı bir eylem tarzına işaret eder.

Yıkıcı ve gizemden arındırıcı parodiy, şimdiki zamanın şüphe dolu arkeolojisi, şiddetin ve şiddet teşhirinin gizli örüntülerinin ortaya çıkarılması: şu ana dek söylediğim gibi, olayların üzerindeki sır perdesini kaldırmanın çok sayıda yapılabilir ve öğretilebilir kuralları kültürel ve tarihci çalışmaların ortak dili haline gelmiştir. Şayet, paranoyak hermenötüğün abartılı zafer gösterisinde apaçık bir tehlike varsa, o tehlike de, bu tür yöntemsel varsayımların geniş bir mutabakatla kendinden emin bir şekilde ilerlemesinin, anlatıyı veya açıklamaları ya da yeterli tarihselleştirmeyi oluşturanın ne olduğuna dair mevcut neredeyse mesleki düzeyde bir kabulün, eğer sorgulanmadan kalırsa, istemeden de olsa edebi eleştiri perspektiflerini ve becerilerinin oluşturduğu gen havuzunu zayıflatması tehlikesidir. Sığ bir gen havuzunun tehlikesi, elbette ki, çevresel (mesela politik) değişime tepki verme yeteneğinin kaybolmasıdır.

Bununla birlikte, mevcut paranoyak uzlaşmayı tarif etmenin başkaca, belki de neredeyse daha kesin bir yöntemi, diğer bilme yöntemlerinin, şüphe etrafında daha az yoğunlaşmış yöntemlerin, çoğu zaman aynı projenin bir parçası ve aslında aynı kuramcılar tarafından uygulanan yöntemlerin, tamamen sökülüp atılması yerine, belirli bir şekilde konumunu değiştirme, inkar ve yanlış-tanımayı ihtiyaç duyuyor olmasıdır. Paranoyak bilmenin tekeli programı, sistemli bir şekilde onarıcı motiflere açık bir geri dönüşün önünü tıkar ve dile getirilir getirilmez yöntemsel olarak yerle

bir eder. Bir kez ortaya çıktığında, onarıcı motifler paranoyak teoride onay görmezler çünkü hem temelde haz ile ilgilidirler (“safı estetik”) hem de açık bir şekilde iyileştirilebilirlerdir (“safı reformist”)<sup>2</sup>. Hazzı ve iyileştirmeyi bu kadar “saf” yapan şey nedir? Yalnızca paranoyanın gizemden arındırıcı teşhir mekanizmalarına olan inancının ayrıcalıklı hali: yalnızca, küresel bir devrimde, toplumsal cinsiyet rollerinin patlamasında, ya da her neyse, eksik olanın, insanların (yani, başka insanların) baskı, yoksulluk, veya çekilen acıyı bilinçli (aksi mümkün değilmiş gibi) ve çekilmez (sanki mükemmel sonuçlar yaratmakta çekilmez durumların üstüne yokmuş gibi) hale getirmek için yeterince deşilmiş ve berbat bir hale getirilmiş aldatılmışlığının acı dolu etkileri olduğunu ileri süren acımasız ve kibirli varsayımdır.

Böylesi çirkin reçeteler, paranoyak teorinin büyük bir kısmı tarafından ciddi bir şekilde önerilmez, ama çağdaş teorinin büyük bir kısmı, düzenli bir şekilde *sanki bu reçeteler tarafından inşa edilmiş* gibidir. Okuyucular, oldukça çeşitli, çoğu zaman açık bir şekilde haz merkezli, daha ufak ölçekte yazara yönelik ve entelektüel taleplerle sürekli hemhal olduğunda ve güçlü paranoyak teorinin katı yekpare yapısı ile yönlendirildiğinde, *Roman ve Polis* isimli kitap ile ilgili bölümde de ortaya koyduğum bu tür çıkmazlar, başka iyi eleştirilerin bir çoğunda da kendini gösterir. Şahsen yazdıklarımın önemli bir kısmında bu çıkmazları niteleyici bir özellik olarak kesinlikle görüyorum. Bu tür projeler kendilerini yanlış tanımladıklarında ya da okuyucular tarafından yanlış tanımlandıklarında bir sorun olur mu? Herhangi bir güçlü metnin gücünün metnin kendisine tam bir saydamlık kazandırdığını ya da metnin betimleyici seviyesinde yeterli bir şekilde metnin kendisine açıklık getirmesinin olası olduğunu ileri sürmeyeceğim. Ama diyelim ki, Tomkins’ın ve elde mevcut diğer yazarların dile getirdiği gibi gündelik teorinin niteliksel bir biçimde gündelik bilgiyi ve deneyimi etkilediği fikrini birisi ciddiye almış olsun ve diyelim ki birisi akademik teori ve gündelik teori arasında ontolojik bir ayrımı yapmak istememiş olsun, ve diyelim ki birisi, diğer insanların ve kendisinin bilme ve deneyimleme pratiklerinin niteliğine dair oldukça fazla endişeleri olsun. Bu durumlarda, -şayet bu birisinin seçme şansı olsa- bireyin ne yaptığı ile bu yaptıklarının nedenleri arasında sistemli ve kendi kendine ivme kazandıran bir ayrımın gerekliliğine dair bir gayret içinde olmamak bir anlam taşımazdı.

Paranoyak teorik ilerlemeler, “güçlü teorinin” yapıya üstünlüğüne hem bağlı hem de onu yeniden üretiyor olsa da, güçlü teorik inşaların zayıf olanlarla bilmenin ekolojisi çerçevesinde etkileştiği, aşırı derecede çeşitli, dinamik, ve tarihsel olarak birbirine bağlı yöntemleri araştırmanın da bir faydası olabilir, bu araştırma güçlü teorik eylemlerde olduğu kadar zayıf olanlara da nispi bir ilgi göstermeksizin ilerleyemeyecektir. Tomkins, özetlemeye çalıştığım böylesi bir projeye yaklaşmak için birçok farklı model önerir. Ama edebi eleştiri tarihi, aynı zamanda güçlü ve zayıf teorilerin birbirine kenetlenmesine olanak sağlayan alternatif modellerin bir seçkisi olarak da görülebilir. “Zayıf teoriyi, açıklamaya çalıştığı olgunun tanımından daha iyi”, Yeni Eleştiricilerin değersizleştirilmiş ve neredeyse işe yaramaz gibi görünen yaratıcı yakın okuma becerilerinden daha iyi ne temsil edebilir?<sup>3</sup>. Ancak Empson ve Burke’un tespitlerinde doğru olan şey, bugün farklı bir şekilde doğrudur: Yalnızca o yere özgü teoriler ve şu an için geçerli taksonomiler yoluyla yerine getirilebilecek önemli fenomenolojik ve teorik ödevler vardır; daha güçlü teorilerle olan ilişkilerini düzenleyen potansiyel olarak sayısız olabilecek mekanizmalar, ancak sanatın ve varsayımsal düşünmenin meselesi olabilir.

Paranoya, daha önce de belirttiğim gibi, yalnızca güçlü bir duygulanım teorisin değil aynı zamanda güçlü bir *olumsuz* duygulanım teorisini temsil eder. Verili bir teorinin güçlülüğü meselesi (ya da güçlü ve zayıf teori arasındaki ilişkiler meselesi) bu teorinin duygulanımsal *vasfı* meselesini dikey olarak kesebilir ve her bir teori, farklı yollarla birbirini keşfetme yetisine sahip olabilir. Sadece aşağılamanın olumsuz etkisini tahmin etme, tanımlama, ve bertaraf etme etrafında düzenlenmemiş güçlü bir teori (başka bir deyişle, geniş kapsamlı ve indirgemeci bir teori) belli açılardan paranoyayı andırabilir ancak başka açılardan paranoyadan farklıdır. Sanıyorum, örneğin, bu bakış açısı, kitabın bu kısmının bir önceki bölümünün makul bir nitelemesi olabilir. Paranoyanın bir olumsuz duygulanım teorisini olarak bile nitelendirilmesi olumsuz duygulanımlar arasındaki farklılıkları açık bırakacağı için, çok geniş bir duygulanım yelpazesine gerçek değerini teslim edecek bir kelime dağarcığını deneyimleme fırsatı da vardır. Yine de, yalnızca olumsuz duygulanımlar için değil: bu durum, daima aynı belirlenmiş konumda olumlu bir duygulanım modelini özetleyen, tek bir modele sahip olmak için somutlaştırıcı ve, aslına bakarsanız, zorlayıcı bile olabilir.

Rahatsız edici derecede çok sayıdaki teori, bariz bir şekilde hangi türden olursa olsun -esrıklilik, yücelik, kendine [ruhsal anlamda, ç.n.] eziyet etme, *jouissance*, şüphe, bayağılık, çok bilmişlik, korku, yavan tatmin, ya da erdemli öfke- yalnızca bir, bilemedin iki, duygulanımın yaygınlaşmasını üstlenmiş gibi görünmektedir. Durum, şu eski fıkraya benzer: “Devrim gelmiş hoş gelmiş, Yoldaş, bundan sonra herkes her gün biftek yiyebilecek”. “Ama Yoldaş, ben biftek sevmem”. “Devrim gelmiş hoş gelmiş, Yoldaş, istesen de istemesen de bifteği seveceksin”. Devrim gelmiş hoş gelmiş Yoldaş, bu yapıbozumcu fıkralardan istesen de istemesen de keyif alacaksın; devlet aygıtlarını yerle bir etmediğin her dakika can sıkıntısından patlayacaksın; her gün 20-30 kez ateşli seks isteyeceksin. Yas dolu ve saldırgan olacaksın. Deleuze ve Guattari’ye asla “bu gece olmaz canlarım, başım ağrıyor” demek istemeyeceksin.

Aynı anda hem ileriye hem de geçmişe dönük olan ve her şeyden öte sürprizlere karşı olan paranoya ile dünyevilik arasında, ayırt edici derecede katı bir ilişki bulabilmek aynı zamanda diğer olasılıkların ayırt edici özelliklerine bir göz atmaktır. Burada, muhtemelen, Tomkins’dan ziyade Klein’in daha çok yardımı dokunacaktır: onarıcı bir konumdan okumak bilmeye, apaçık düşünülemez olsa bile hiç bir korkunun okuyucuya *yeni* gelmeyeceğine dair endişe dolu paranoyak düşünceye, teslim olmaktır; onarıcı bir konumdan okuma yapan okuyucu için, sürprizi deneyimlemek gerçekçi ve elzem görünecektir. Zira, berbat sürprizler olabilir, ne var ki güzel sürprizler de olasıdır. Çoğu zaman kırıcı ve hatta travmatik bir deneyim olan umut, onarıcı bir konumdan okuma yapan okuyucunun karşılaştığı ya da yarattığı parçaları ve kısmi parçaları bir araya getirmeye çalıştığı enerjiler arasında yer alır<sup>4</sup>. Okuyucunun, geleceğin bugünden farklı olabileceğini fark etmesi için yeterli alanı olması sebebi ile, okuyucunun geçmişin, aslında olduğundan çok daha farklı bir şekilde gerçekleşebileceğine dair böylesi ileri düzeyde acılı, ileri düzeyde rahatlatıcı, ahlaki açıdan hayati olasılıkları değerlendirmesi de mümkün olabilmektedir<sup>5</sup>.

Bu tartışmalar queer okuma projelerini nereye getirir? “Cinsel farklılık” ve cinsel “aynılık” meselesinin nispeten daha az vurgulanması, paranoyaya dair Freudcu, homofobi merkezli bir anlayıştan, Klein ve Tomkins’in de sahip olduğu, illa ki Ödipal olmayan ve dürtü yönelimlilikten

ziyade duygu yönelimli başka anlayışlara kayma olasılığını düşündüğümüzde, queer düşüncenin paranoya konusu ile adının birlikte anılmasının, benim yazdıklarım da dahil olmak üzere, konu üzerine daha önce yazılanların da öne sürdüğünden daha az gerekli, daha az betimleyici, daha az tam anlamı ile belirleyici olması gerektiğini düşünüyorum. Paranoyaya dair daha ekolojik bir bakış açısı, Freudcu bakış açısının ortaya koyduğu gay/lezbiyen meselelerine ilişkin aynı tarihötesi, neredeyse otomatik kavramsal ayrıcalıkları sunmayacaktır.

Diğer yandan, bu durumun queer deneyimden ortaya çıkmış ancak paranoyak bir lens altında görünmez ve okunaksız hale gelen, birçoklarının onarıcı olarak da adlandırabilecekleri, kendine özgü, kültürel olarak merkezde yer alan pratiklerin hakkını teslim edebilmek için bizi çok daha iyi bir pozisyona getireceğini düşünüyorum. Joseph Litvak’ın da yazdığı gibi, örneğin (kişisel yazışma, 1996)

bana öyle görünüyor ki queer okuma ve yazmadaki “hataların” önemi... hatalar ve aşağılanma arasındaki travmatik, kaçınılmaz görünen bağlantının gevşetilmesi ile yakından ilintilidir. Kastettiğim şey şudur, şayet queer enerji, diyelim ki ergenlik zamanında, Barthes’in (“eğer sefil bir halde olmak zorundaysam, bırakın en azından başka herkesten daha akıllı olayım” derken olduğu gibi)“ le vouloir-être-intelligent (akıllı olmak istemek, ç.n.)” diye tanımlayacağı, bir akıllılık belirtisi (can yakan bir akıllılık) olarak paranoyanın muazzam enerjisinin büyük bir kısmına açıklama getiren bir safhaya girecekse, queer enerjinin büyük bir bölümü de, daha sonra, ... hatanın içinden korkuyu çıkarıp atmaya, hata yapmayı seksi, yaratıcı ve hatta bilişsel olarak güçlü bir hale getirmeyi hedefleyen pratiklere başvurur. Queer okumanın anlamı, birçok başka şeyin yanında, kötü sürprizlere kıyaslandığında hataların iyi olabileceğini öğrenmek değil midir?

Sanırım, bu içgörülerin betimleyici ya da tarihötesi gelişmelerden ziyade belirli koşullara bağlı gelişmeler olduğunu söylemek uygun olacaktır: her kadınseven kadının ya da erkek seven erkeğin deneyimlerinin kaçınılmaz olarak doğasında olacak şeyler değildir. Daha önce de ortaya koyduğum gibi, paranoyak okuma pratiğinin kaçınılmazlık

olgusuna çok yakından bağlı olması sebebi ile, koşulluluğun ritmine zarifçe ayak uydurabilecek bir queer okumanın diğer özellikleri de mevcuttur.

Paranoyak zamansallığın, dünün bugünden farklı olmasına izin verilmediği ve yarının da farklı olmasına izin verilmeyeceği kararlı ve savunmaya geçmiş anlatsal katılığı, herşeye karşın, biçimini, ayırt edici bir biçimde Ödipal bir nizam ve tekrarlarla tanımlanan ve nesiller boyu süren anlatılardan alır: benim babamın babasına olmuştur, babamın da başına geldi, şimdi benim başıma geliyor, ve oğlumun da başına gelecek. Ancak, nesiller boyu süren ilişkilerin zaman yanaşık bir düzende ilerlemiyor olması, queer olasılıkların bir özelliği -yalnızca koşulluk bir özellik, ama gerçek bir özellik, koşulluluğun gücünü artıran bir özellik- değil midir?

Proust'un kitabının okuyucuya bir aydınlanma yaşatan, ve abartılı bir şekilde onarıcı son cildini bir aklınıza getirin. Kitaptaki anlatıcı toplumdaki uzun bir süre elini eteğini çektiikten sonra, başta herkesin özenle hazırlanmış kostümler içinde yaşlı insanlar gibi davrandığını düşündüğü ama sonra herkesin, ve kendisinin de, aslında gerçekten de yaşlı olduğunu fark ettiği bir partiye gider. Yarım düzine birbirinden farklı hafıza şoku yaşar ve yazmanın zamanla ilişkisine dair birbiri ardına gelen keyif verici "hakikatlerin" hücumuna uğrar. Anlatıcı hiçbir zaman öyle söylemez, ama anlatıcılığı bu vahiysele deneyime sürükleyen zamansal çözülmenin, heteroseksüel bir "père de famille (aile babası, ç.n.)" ile, bir yandan da, önü alınamazcasına "gelişen" kimlikler ve roller yoluyla, çocukların ve torunların bir düzen içinde art arda gelişini vücuda getiren bir baba ile mümkün olmayacağını altını çizmeye değer mi?

Şimdi, yaşlılığın ne olduğunu anlamaya başlıyorum - yaşlılık, belki de tüm gerçeklikler içinde saf bir somut kavram olarak hayatımızda en uzun süre koruduğumuz gerçekliktir. Takvimlere bakar, mektuplara tarih atar, arkadaşlarımızın evlendiğini ve sonra sırası gelince arkadaşlarımızın çocuklarının evlendiğini görür ama yine de ya korkudan ya da tembellikten, bize artık yeni bir dünyada yaşadığımız gerçeğini öğretenden bilinmeyen bir silüete tutduğumuz o güne kadar tüm bunların ne anlama geldiğini anlamayız. Bir zamanlar tanıştığımız bir kadının oğlan torununun, içgüdüsel

bir şekilde kendi yaşıtımızmış gibi davrandığımız o genç erkeğin, sanki onunla dalga geçiyormuşuz gibi gülümsediğini, çünkü artık onun büyükbabası olacak yaşta olduğumuzu anladığımız güne dek - ve ölümün de ve aşkın ve manevi bir yaşamın, acı çekmenin ve meslek sahibi olmanın faydasını da, birçok başka şeyi de anlamaya başladım. (6:354-55)

Onca queer yaşamın acımasız bir şekilde olduğundan daha küçük gösterilmesinde kendini gösteren daha yakın tarihli bir koşulluluk, yalnızca bu etkiyi yoğunlaştıracak bir biçimde birçoğumuzun zamansallığının rutinini bozmuştur. Bunu söylerken, üç queer dostumu düşünüyorum. Bir dostum 60 yaşında; diğer ikisi 30 yaşında, ve ben 45 yaşındayım, tam ortalarındayım. Dördümüz de akademinin içindeyiz ve bir çok ilgide, enerjide, ve hırsta ortak noktalarımız var; her birimizin de farklı şekillerde yoğun aktivizm çabalarımız var. "Normal" bir nesil anlatısında, birbirimiz ile olan özdeşleşmemiz ancak bir 15 yıl sonra, benim 60 yaşındaki arkadaşımın yerinde olacağım, 30 yaşındaki dostlarımın da benim olduğum yerde olacağı beklentisi üzerine kurulmuştur.

Ama, bugün bu tür dostlukların temelini bu modelden farklı olması olasılığının farkındayız. Şehir merkezlerinde, ırkçı şiddete maruz kalan insanlar için, tıbbi bakımdan mahrum bırakılan insanlar için, ve tehlikeli sanayi dallarında çalışanlar ve başka bir çokları için, bu modelden daha farklı modeller geliyor; benim ve dostlarım için de. Özellikle de, ileri seviyede meme kanseri ile yaşarken, yaşlı dostumun şimdi olduğu yaşta olabilmek için oldukça az bir şansım vardı. 30 yaşındaki dostlarımın da aynı şekilde, benim şu anki orta yaşımı deneyimleme ihtimalleri var: Birisi yoğun bir çevresel travma (kısacası, toksik bir atık bölgesinin üstünde büyümüş) sonucu oluşan ileri derecede kanserden muzdarip; diğeri de HIV ile yaşamak zorunda. Çok sağlıklı olan dostum 60 yaşında ve aramızda 15 yıl sonra hayatta olma şansı en yüksek olan da o.

Bu ilişkilerin, gelecekte ortak bir gözden kaybolma noktasında bir araya gelen yaşam çizgilerinin olduğu topraklarda yaşayan farklı yaşlardaki insanların paylaştığı ilişkilerden farklı olduğunu söylemesi, aslında bilmesi de, zor. Eminim ki, bizimkisi daha yoğun bir şekilde motive edilmiş; başka ne bilirsek bilelim, tek bildiğimiz saçmalamak için

zamanımızın olmadığıdır. Ama aynı zamanda, birbirimizle özdeşleşmemizin anlamı da çok farklı olmalı. Bu örnekte, yaşlı bir kişi genç olanı, bir gün kendi durduğu yerde duracak birisi olarak sevmiyor. Kimse, tabiri caizse, kendi soyisini bir diğerine aktarmıyor; yaşam anlatılarımızın bir noktada nadiren çakıştığı hissi var. Birbirinin yanında, nesillerin muntazam akışına göre ilerleyen birçok hayattan daha derinlemesine akıp gittiğine dair başka bir his daha var. Bu hissin her ikisi de, derhal, her birimizin kavramayı, yerine getirmeyi, ve eşlik etmeyi öğrenmemiz gereken ve kavisinin daha fazla açılmayacağı bir oluş sürecinin olgunlaşmış hali olarak bu hissin her iki hali de.

Metinsel bir düzlemde, bana öyle geliyor ki, onarıcı bilginin benzer pratikleri, güç bela kabul edilmiş ve çok az araştırılmış olan gay, lezbiyen ve queer arametinselliğine dair tarihenin kalbinde yatmaktadır. Queer düşüncenin tanımladığı camp deneyimi, örneğin, Butler ve diğerlerinin gördüğü şekli ile, paranoyak bir gözle bakıldığında, ciddi şekilde yanlış anlaşılmıştır. Bizim gördüğümüz gibi, camp, çoğu zaman, egemen kültürün unsurları ve varsayımlarını parodi, doğallıktan çıkarma, gizeminden arındırma ve alay ederek teşhir etme projeleri için biçilmiş bir kaftan olarak anlaşılır. Ve camp deneyimini aşkın motive ettiği ölçü de temel olarak camp'in baskıcı bir statüko ile kendinden nefret eden işbirlikçiliğinin ölçüsü olarak anlaşılması görünür. Buna göre, camp'in paranoyak dürtüsünün röntgen ışınları görüşü kültürün etten sıyrılmış iskeletini görür; burada tartışılan paranoyak estetik minimalist bir seçkinlik ve kavramsal ekonomi estetiğidir.

Diğer yandan, onarıcı bir dürtü arzusu çoğalır ve büyüyerek artar. Bu arzunun korkusu, gerçek bir korku, arzuyu çevreleyen kültürün, arzunun beslenmesi için yetersiz veya ters istikamette olacağı yönündedir; bu arzu, henüz gelişmemiş bir benliği ortaya çıkaracak kaynaklara gelecekte sahip olacak bir nesneyi bir araya getirmek ve bütünlük kazandırmak istemektedir. Birçok diğer şeyin yanında, *camp*'i çeşitli onarıcı pratiklerin toplumsal, tarihsel olarak yoğun keşfi olarak görmek, klasik *camp* performansını tanımlayan unsurların birçoğunun hakkını teslim etmek anlamına gelir: şaşırtıcı ve cıvık aşırı bilgelik gösterileri, örneğin, tutkulu ve çoğu zaman şamatalı antikacılık, alternatif tarih yazımının mucizevi üretimi, parçalı, marjinal, atık ya da artık ürünlerin birbiri ile "aşırıya kaçan" bir aradalığı, zengin ve son derece

rahatsız edici duygulanımsal çeşitlilik, karnından konuşma deneyimine karşı duyulan karşı konulamaz bir hayranlık, bugün geçmiş ile ve popüler kültürün seçkin kültür ile yanlış yönlendirici bir şekilde yan yana konması<sup>6</sup>. D. A. Miller'in metinlerinde olduğu gibi, arz fazlası bir güzellik, arz fazlası biçimsel yatırım, tehditlerin, hor görmelerin, ve güçlü arzuların açıklanamaz yükselişinin oluşturduğu tutkal Ronald Firbank, Djuna Barnes, Joseph Cornell, Kenneth Anger, Charles Ludlam, Jack Smith, John Waters, ve Holly Hughes'un çalışmalarında olduğu gibi, güçlü kısmi-nesnelere, bir araya getirir ve canlandırır.

Bu isimlerin burada zikredilmesi, bazıları da neredeyse efsanevi bir şekilde "paranoyak" kişiliklerle ilintilidir, Klein'in ısrarını da doğruluyor. İnsanlar değil ancak değişken konumlar -ya da pratikler demek isterim- paranoyak ve onarıcı olan arasında bölünebilir; bazen en paranoyaya teşne insanlar en zengin onarıcı pratikleri geliştirebilir ve yayabilir, geliştirmek ve yaymak zorundadırlar. Ve şayet paranoyak ve depresif konumlar bireysel tipoloji seviyesinden daha ufak bir ölçekte işlerlik kazanırsa, aynı zamanda daha büyük bir ölçekte de işlerlik kazanır: paylaşılan geçmişler, gelişmekte olan topluluklar, ve arametinsel söylemin ilmek ilmek örülmesi ölçüğünde.

Proust gibi, onarıcı okuyucu da "tekrar tekrar kendi başının çaresine bakar"; bu türden onarıcı motifler ve konumlanmalara iştirak etmenin yollarını bulmak önemli değildir ancak *olasıdır*. Herhangi bir okuyucunun, bir metin ya da kültüre yönelik onarıcı motifini dile getireceği kelime dağarcığı uzun zamandır o kadar (aşırı) romantik, estetize edici, savunmaya dönük, entelektüel karşıtı ve tepkiseldir ki çok az eleştirmenin bu tür motiflerle olan yoldaşlığını tarif etmeye istekli olması şaşılacak bir durum değildir. Ne var ki, yasaklayıcı sorun, onarıcı motifin kendisinden ziyade mevcut teorik kelime dağarcığının sınırlarından kaynaklanmaktadır. Paranoyak konumdan daha az şiddetli, daha az gerçekçi, bir hayatta kalma projesine daha az eklenmiş, ve ne de ne daha az ne daha çok kuruntularla dolu ve hayal dünyasında yaşıyor olan onarıcı okuma konumu farklı düzeylerde duygulanımlar, hırslar, ve riskleri üstlenir. Bu tür pratiklerden alacağımız en iyi ders, belki de, öznelerin ve toplulukların, bir kültüre ait nesnelere yaşamsal dayanağını- bu kültürün açıkça beyan edilmiş arzusu bu nesnelere ayakta tutmak olmasa bile- ortaya çıkarmada başarılı olduğu yöntemlerin ne olduğudur.

## Notlar

- 1 Laplanche ve Pontalis, “Haz Prensibi” makalelerinde, Freud’un uzun zamandır bu sorundan haberdar olduğunu göstermişlerdir. Tespitlerini şu şekilde aktarmışlardır: “Hazzın ve haz almanın niteliksel değişikliklerden niceliksel değişikliklere doğru bir aktarımdan daha fazlası olmadığını kabul edip tamamen ekonomik bir tanımla yetinmeli miyiz? Ve öyleyse, bu iki kavram, niteliksel ve niceliksel arasındaki kesin ilişki nedir? Yavaş yavaş, Freud bu soruya basit bir yanıt vermeye yönelik çabalarda karşılaşılan büyük zorluklara giderek artan derecede vurgu yapma noktasına gelmişti” (323). 3. Bölümde Adam Frank ve bensorunu bu şekilde ortaya koymaya yanıt vermeye çalışan bir bağlamda Tomkins’in duygulanım üzerine yaptığı çalışmasını tanımlamaya girişiyoruz.
- 2 Leo Bersani’nin Culture of Redemption (Kefaret Kültürü) isimli eserde “kefare” kavramını ele aldığı zorlukla seçilebilen o alaycı tavır, – Bersani’nin tepkisinin, olayların ve şeylerin iyiye doğru dönüşülebileceği kavramına değil, bu tür bir değişimin atanmış failleri olarak sanatın dindar bir tarzda şeyleştirilmesi kavramına eklenilebilmesi dışında - bu ikinci tür kullanımın iyi bir örneği olabilir.
- 3 Bu noktayı işaret ettiği için Tyler Curtain’a teşekkür ederim.
- 4 Bu noktada, Timothy Gould’un Emily Dickinson’in “umut’ kanatları tüylü bir varlıktır / ruhun içine tüneyen” dizeleri ile başlayan şiiri üzerine (1994’teki kişisel bir görüşmemizde) yaptığı yorumu düşünüyorum (116, 254 no’lu şiir). Gould, çırpınan umut semptomlarının daha da çok post travmatik stres bozukluğu semptomlarına benzediğini ancak endişe ve huzursuzluk hissinin bariz kayıp kökeninin geçmişte değil gelecekte yattığı hususunda farklılaştığını ileri sürer.
- 5 “Olayın gerçekte nasıl olduğunu” kabul etmeyi kastetmiyorum burada, “bu gerçekten oluşun” nasıl inşa edilmiş bir şey olduğunu inkar etmeyi de elbette. *Başka bir şekilde olmuş olabilecek ama olmamış olanın* dünyası daha geniş ve daha az sınırlanmıştır ve burada kavramsal olarak önemli görünen bu ikisinin yıkılıp yok olmamış olmasıdır, ya da başka şekillerde, *farklı bir şekilde olana* dair tüm olasılıkların kaybedilebileceğidir.
- 6 Michael Moon’un *Small Boy and Others*, queer kültürün bu daha zengin anlamını okuyucuya taşıyan kitaplardan birisidir.

# Dudak Okuma: Woolf'un Gizli Buluşmaları

Stephen Barber

Çeviren: Murat Göç

Queer... bir kitap açılıyor, ama niçin birisi bu kitabı yazıyor? “Açılmak” bir kitabı yazmanın hazzında ne kadar büyük bir rol oynar? Her bir kitap, bu dünyada bir maske gibi taşıdığım V. W.’ların yalnızca bir kısmını bir araya getirir. —Virginia Woolf (1)

“Bir de Dodge vardı, dudak okuyucu” diye anlatır İsa, “onun aynısı, onun işbirlikçisi, gizli yüzlerin ardını, aynen onun gibi, görebilen birisi” —Virginia Woolf (2)

İkiliklerden kurtulmanın tek yolu arada olmaktır, aradan geçmek, intermezzo yaratabilmektir - bu tam da Virginia Woolf'un tüm enerjisi ile tüm eserlerinde, hiç durmaksızın var olmayı sürdürerek yaşadığı deneyimdir. —Gilles Deleuze (3)

Virginia Woolf'un 1940 yılında günlüğüne, kitaplarının kurgusal benlikler oluşturduğunu ve birbiri ile eş zamanlı olarak “açılma” eylemlerini gerçekleştiren maskeler olduğunu yazmış olması, hem yazma dürtüsünde hem de bu tutkunun ürünlerinde mevcut olan bir queer gücün ipuçlarını verir. “Açılma”, Bu, ne Woolf için yalnızca varsayımsal bir lezbiyen benliğin ortaya çıkması anlamına gelir ne de kimliğini açığa vurmeyen bir lezbiyenin sayısız defa duygularını gizleme çabaları nedeniyle Woolf'un “maskeleri” tam olarak bir araya

getirilebilir (4). Woolf'un bir araya getirilmiş “Woolfları”, stilize edilmiş benlikleri, bu maskeler, kurguları, benliğe dair eleştirel queer teknolojileri kayıt altına alır, aynı şekilde bu teknolojilerin birer kaydıdır. Bu nedenle, 1933 yılında *Pargiterler* kitabı (muhtemelen queer eserlerinin ilki) üzerine çalışırken karakterinin, Elvira Pargiter'in, yazarın gelip yerleştiği bir (karşı) söylemsel konuma dönüşmesini anlatır (5): “Daha yeni bu toplumun tamamen yozlaşmış olduğunu söyledim, Elvira Pargiter karakterinin ağzından konuşurken ve onun bana verebileceği hiçbir şeyi almayacağım... [Ş]imdi, Virginia Woolf olarak... Manchester Üniversitesinin Rektör Yardımcısına yazmak ve Edebiyat Doktorası ünvanının bana verilmesini reddettiğimi söylemek zorundayım... Elvira'nın dilini kibar gazeteci üslubuna nasıl çevirdiğimi Tanrı bilir. Ne kadar garip bir tesadüf! Hayat tam da yazıyor olduğum gibi bir durumu sunuyor bana. Hangisi olduğumu ya da nerede olduğumu bilmek çok zor: Virginia mı Elvira mı: Pargiter ailesinin içinde mi dışında mı” (D, 4: 147-58). Eserini tamamladıktan sonra, Woolf, yazınsal çalışmasının içinde mi dışında mı yaşadığına dair hissettiği belirsizliği bir kez daha ifade eder; bu karar verilemezlik, yeri geldiğinde, keşiflerin verdiği mutlak hazzı da olanak tanır: yazı yalnızca var olmaz, aynı zamanda eyleme de geçer. -Woolf için, belirgin bir şekilde queer olan- bu performatif durumla ilgili olarak, Woolf “dışsal olandan içsel olana geçme ve sonsuzlukta kendine yer

bulma” yeteneğine ulaştığını iddia eder. “Tuhaf (queer) ve çok mutlu bir özgürlük hissi, başka hiçbir kitabı bitirdiğim elde edemediğim bir his” (D, 4: 355). Bu andan itibaren, zamanlaması oldukça tuhaf (queer) olan bu “andan” itibaren (6), Woolf, kendi öz bildirimini bir performans olarak yazı bağlamında açıklamaktadır: “sonra baştan ayağa öyle yazıya dökülmüştüm ki” diye yazar örneğin 1937’de “ben yazana kadar hiçbir şey gerçek değil”. (7)

Eve Kosofsky Sedgwick’in, “bireyin deneysel benlik algısı ve benliğin kökenlerine dair belirli, performatif eylemler üstlenmesini radikal ve açık bir biçimde bir dayanak noktası alarak” “queer”i geniş çaplı bir biçimde ele alıyor olması, kendisine “eşcinsel” ile ancak daha üstü kapalı bir şekilde ilişkilendirilebilecek bir faillik sağlar, “modern buluş özel arzularından daha çok, öncelikle tarihsel koşullara bağlı ve dıştan uygulanabilecek bir etiketleme sürecini vücuda getirir” (8). Sedgwick’in tanımladığı hali ile performativitenin karşılıklı olarak destekleyici ve aslında içinden çıkılmaz yönlerini açığa çıkarırken, Woolf’un “queer” kavramı da toplumsal kodlamalar ve yasal etiketleme meseleleri ile zhinsel olarak meşgul olmaya ve bu konulara kafa yormaya oldukça şey borçludur. “Eşcinsel benlik” kavramını sorunsallaştırma görevi Woolf’un queer estetiği için hayati önem taşımaktadır zira (normalleştirme süreçleri yolu ile) cinsel kimlik ve cinsel kimlik tayini “bizi kendi tarihimizde kapana kısırmaya” (9) devam eden bireyselleşme yönetiminin sonuçları ve işlevleridir. Sedgwick’in de ileri sürdüğü gibi, “eşcinsel” ve “lezbiyen” terimleri, hâlâ kendilerini (her ne kadar tartışmalı olsa da) bulguların ampirik kuralları tarafından yönetilen (her ne kadar aldatıcı olursa olsun) nesnel ve ampirik kategoriler olarak sunmaktadırlar (10). Uygulama şekilleri queer olan yeni ahlaki formların ortaya çıkışı sonucu bireysellikten uzaklaşmanın yollarını tasarlamak amacı ile, Woolf’un eşcinsel karakterleri homofobik tanımlanma süreçlerine maruz kalışlarından kaynaklanan karşı-hatıralardan faydalanırlar. Queerliğin ayırıcı vurgusu bireysellikten uzaklaşmış failligidir, kendine has bir öz performativitedir: “queer” kavramının yalnızca *birinci şahsa yöneltildiğinde* kazandığı önemli anlamlar vardır. Bir olası doğal sonuç: “queer’in tanımını yapmak için gerekli olan -tek gerekli olan-, bu tanımı birinci tekil şahıs ile *kullanma* dürtüsüdür” (11). Bu öz bildirim özelliği ve kendine özgü varlığını “birbirini takip eden” bir eylem dizisini motive eden ve

belirleyen, queer açıdan eleştirel bir bilinçlilik haline borçludur (zaman bu noktada çığırından çıkmıştır; kim kimin *öncesinde var olur*- Woolf mu Elvira mı? yazar “ben” mi yoksa yazılan “gerçek” mi?). Sonuçta bu süreç birinci tekil şahıs kullanımını, bulguların ampirik kuralları için sürekli olarak elverişsiz ve aslında bakarsanız temsil edilemez, kılar zira bu süreç, indirgenemez bir şekilde, kaçınılmaz bir şekilde ve *garip bir biçimde, ötekiler ile ilişkisel* bir bağa sahiptir (12).

*Yıllar (the Years)* romanının Nicholas Pomjalovsky karakteri ve *Perde Arası (Between the Acts)* romanının William Dodge ve Miss La Trobe karakterleri, kendilerini queerleştirerek, “eşcinselliğin” paleonimik kısıtlarının -yasal, tıbbi, ya da dini söylemler ile dışarıdan bir tanımlamanın- karşısında durmayı başardılar. Başka bir deyişle, eşcinselliklerinin başkaları tarafından tanımlanmasını, kendilerini içinde buldukları epistemik kurulumu ihlal etmeye ancak sapkın bir şekilde olanak sağlamaya karşı ve kesintilerle örülü bir yaşam tarzını iletirmek amacı ile eleştirel bir biçimde kullandılar. Son romanı *Perde Arası*’nda, Woolf, yalnızca bir eşcinsel karaktere “Dodge” ismini vererek değil ama bu metnin queer performatifliğini de bu kaypaklıkla özdeşleştirerek de eşcinselliği tanımlayan yasal süreçlere karşı belirgin bir direniş sahneye koyar. Woolf’un metinlerinde queer isimlendirmesinin *etkisi* (oğlancuları severim; hepsine uygun gelecek bir isim düşünemiyorum -hepsi bu- (13)) -Mallarme’nin “kelimeye dokunmuş” dediği şey- tek kelime ile budur: metnin sürekli ve “temel” anlatısının *süreksiz* ve tamamlanmamış anlatısı etik olarak ayrıcalıklı bir hale gelir (buradan da *Perde Arası* başlığını yeniden düşünelim). Woolf’un kanun dışı karakterleri -bir queer performativite olarak ortaya konan [ama hiçbir zaman nihai olarak başarıya ulaşamayan]- bu süreksiz çatlakları üretir.

“İnsanların yanıldığı yer” der Woolf “bu son derece karmaşık ve son derece yaygın tutkuları sürekli olarak daraltmak ve isimlendirmektir - kalplerine bir kazık çakmak, bu tutkuları paravanlar arasında toplamaktır. Ancak” diye devam eder ve (içten bir şekilde hiç de karşı çıkmayarak) sorar “‘sapkınlığı’ nasıl tanımlarsınız? Dostluk ve sapkınlık arasındaki çizgi nerededir?” (L, 6: 200). Woolf’ın “dıştan” “içe” ve tekrar içten dışa bariz geçişlerinde olduğu gibi, dostluk ve sapkınlık arasında örülmüş olan çizgi, Woolf’u anlamda, tam anlamı ile bir kurgu eser, *onun kurgu eseri* idi. *Dostluğun* bu

ayrıcalıklı halinden ayırması imkânsız olan ve yaşamının son iki kurgusal deneyimini farklı kılan, Woolf'un sapkınlığa yaptığı bu metinsel yatırım daima bir “kompla” olarak kalan öz-mahrem ilişkisine yol açmıştır. Kadınların yaptıkları işlerdeki öz-faillik konumlarına erişimlerinin başlangıcı için işlevsel olan, kolektif varlıkları Woolf'un karşı söylemine dayanak olan eşcinsel figürlerdir. Bu queer ilişkilerin metinsel yükü artan bir şekilde vurgulanır zira tanımlayıcı yazıları yazan queer hali ile ilişkili bir kadındır (en azından bu güçleri harekete geçiren Woolf'un kendisidir). *Pargiterler* ile başlayan süreçte, Woolf kadın ve eşcinsel erkekler arasındaki değişmez bir şekilde queer romancıya özgü öznellikleri temsil eder. “Şu an eşcinsellik üzerine yazıyorum ve keşke seninle bu meseleyi tartışabilsem” diye yazar yeğeni Quentin Bell'e 1934 yılında; anlamlı bir biçimde, hemen bu cümlenin ardından, Woolf, “Birinci tekil şahıs Ben” ve queer arasındaki ilişkiye vurgu yapar. “Nereye kadar”, diye sorar merakla, “bir kadın ve bir oğlancısı arasındaki ilişkinin ne olduğu açıkça söylenebilir?” (L, 5: 273, vurgu yazar tarafından eklenmiştir). Woolf'un queer metinsel edimleri, bu ilişkisellik ve bu “açıklıkla” oluşturulmuş bu edimler, queerin ayrımcılık karşıtı olduğu kadar asimilasyon karşıtı da olanı temsil ettiği hatırlanamayacak kadar eski bu akımı” tetiklemektedir. “Yoğun bir şekilde ilişkisel ve griptir” (14).

Hem *Pargiterler* hem de *Yıllar* eserlerinde, Elvira (sonradan Sara olacaktır) ve Eleanor Pargiter, metin içinde “bayağı” eşcinsel Nicholas ile ilişkilerinin loş ışığında oldukça abartısız bir şekilde yansıtılmışlardır (15). Woolf'ın eşcinsel erkekleri özneleşme süreçlerini normalleştirmede müdahaleci güçler olarak resmetmesi -hem teknik hem de tematik olarak- cinsel farklılığa dair önceki kavramsallaştırmalarını dönüştürmüştür; bu nokta Woolf üzerine yazılan eleştirel yazılarda çoğu zaman üstünkörü geçilir, ya da irdelendiği zamanlarda ise, eğer ana ekseninden saptırılmamışsa, en azından yanlış anlaşılmıştır (16). Örneğin, çoğu ayrılıkçı feminist düşünce için bir kaynak metin olarak ele alınan, *Üç Gine*'nin özündeki felsefenin, ilk olarak *Pargiterler* romanının “1917” bölümünde Nicholas karakteri ile olgunlaştırıldığı üzerinde durulmamıştır (17). Ne de *Yıllar ve Perde Arası* romanlarının, “tarihin sürekliliğinin aksini ispat etmeyi” amaçlayan formal olarak dile getirilmedi ise de, kalıcı metinsel arzusunun Nicholas ve diğer romandaki William Dodge karakterlerinde geliştirilmiş olduğu ve giderek şiddetlenen bir radikallik ile bu karakterlerin (ve La

Trobe'un da) karşı söylemci konumlarının queer romancıya özgü öznelliklere kaynaklık ettiği kayıtlara geçmemiştir (aynı şekilde, yukarıda bahsettiğim pasajda bir karakter ve karşı söylemci bir konuma sahiptir).

*Pargiterler* isimli eseri nihayetinde iki ayrı esere, son dan bir önceki romanı *Yıllar ve Üç Gine*'yi oluşturan eleştiri makalelerine, dönüşmüş olsa da, Woolf'un (*Yıllar* romanında üstü kapalı *Üç Gine*'de açık bir şekilde) queer ilişkiselliğe dair yazdıkları her iki çalışmanın da etik konumunun merkezinde yer almaktadır. *Üç Gine*'nin etiği, rasyonalist anlamda “doğru olanı yapmak” iken, *Yıllar ve Perde Arası*'nda etik temalara göre ve bu sebepten, ancak *zanaatkarlık* seviyesinde, “anlatmanın” mekaniklerine göre belirlenir, ama yine de bir tezahür ortaya çıkar: etik tekillik çabası, ya da Gayatri Chakravorty Spivak'ın başka bir bağlamda dillendirdiği gibi, “gizli karşılaşma” (18). Bu romanlarda, queer bir *özbildirim* ile harekete geçirilenler ve/veya her birinin hükmetmeyi, bir diğerine hükmetmeyi reddettiği, hükmetmenin egonun bir uzantısı olduğu bir kadın ve “bir oğlancısının” queer ilişkisinde kendine yer bulanlar arasındaki gizli karşılaşmalar *haricinde* özneler arasında iletişim meydana gelmez. Yazan özne, “Woolf”, da içinde bir dersi de barındıran metinsel bir tasarrufta diğer Woolf'tan bayrağı devralır: en zorlu başarı, ama aynı zamanda en gereklisi de, en aşırı uçlara varırken bir yandan da yansıtmanın ve özdeşlemenin tuzaklarına karşı korunmaktır. Öteki, olabilecek en büyük uzaklıkta tuhaf ve garip bir konumda kalmalıdır.

Şayet, cidden içerik seviyesinde bu kitabı ele alacak isek, *Yıllar* romanının 1917 başlıklı bölümünde şu aşağıda yer alan cümleye bir biçim vermek ne anlama gelmektedir? “[Nicholas] Eleanor'un kendi kendine hissettiği şeyi söylüyordu” (Y, 272; vurgu yazara ait). Bu estetik çalışmaların özünde var olan politik analiz, “yerinden yurdundan olmak”, homofobik, mizojen bir sosyokültürel düzende bir queer olmaya dair Woolf'un eleştirel felsefesi tarafından üretilmektedir. Woolf tarafından titizlikle mercek altına alınan bir politik rejim (19) yüzünden, modern İngiltere'de queer olmak, kısaca ifadesi ile, “risk altında olmak”, (öncelikle Nicholas'a atfedilecek bir eleştirel konum olan) (20) “hor görülmek” anlamına gelir, bu son ifade, Woolf'un düşüncelerinde en çok kendine yer bulan ve, en azından kısa bir süreliğine, *Üç Gine* kitabına başlık olarak koymaya niyetlendiği ifadedir (21), Hor

Görölmek Üzerine: Woolf eleştirel bir açıdan ve çok canlı bir şekilde bu konum ile kendini özdeşleştirmiştir, bu da yalnızca *Üç Gine*'nin öne sürdüğü politik felsefede değil ancak *Yıllar ve Perde Arası*'nın anlatısal dürtüsünde de ortaya konmuştur. Bu son iki çalışmada, Woolf, yarattığı eşcinsel karakterlerde, varoluşa dair coşku dolu bir deneyimleme hali "bulmuş" ya da canlandırmıştır. *Pargiterler*'den bu yana, queer performativiteye yaptığı metinsel yatırım yoğunlaşır ve eşcinsel bedenlerin beden dili kodları -ve onların bedensel morfolojileri- diğer karakterler tarafından birkaç olası sonuçla okunur: öz-dönüşüm, örneğin, ya da özneleştirilen güç alanlarının haritacıları olabilmeleri için bu metnin okuyucularını şaşkınlığa uğratan reaksiyonlar.

*Perde Arkası* romanında Dodge ile duygu ortaklığı yaşamak, göreceğimiz gibi, intihara meyilli Isa Oliver karakterinde eleştirel bir bilincin ortaya çıkması olasılığının koşuludur. Ne var ki, Isa Oliver bilgisi ölçüsünde davranmakta başarısız olduğu için, hayatını oluşturan başkasının onun yerine konuşuyor olması gerçeğine karşı gelmekte yetersiz kalır. Kadınlar ve eşcinsel erkekler arasındaki böylesi Woolfcu karşılaşmalar değişmez bir şekilde bireyin kararlarını başkasının almasından eleştirel bir bilinçlilik (ihtimaline) veya "hor görülmenin" arzusunun ve bedenlerin ihtiyatlı yönetiminin ve zabıta faaliyetlerinin izini sürme ve yeni ahlaki olasılıkların fitilini ateşleme çabalarında teyit edilen bir konum haline geldiği politik ontolojiye geçişe olanak sağlar. "Yanlış bilinçlilikten" "vicdanileştirmeye" uzanan bu imgelemsel ve imkansız hattı uyandırmak için değildir bu, daha çok Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Woolf'un bir "aradalık" deneyimi olarak "geçiş" hatında ısrar etmeleri yüzündendir:

İnsanın oluşu, hareketi, hızı ve anaforu bulacağı yer tam ortasıdır. Orta, ortalama demek değildir, tam tersine, bir aşırılıktır. Nesnelere birbirini ortadan iter. Virginia Woolf'un düşüncesi buydu. Şu an, orta bireyin zamanında var olacağını ve tarihi bir karakteri olacağını göstermez - tam tersine. Orta yolu ile çok farklı zamanlar birbiri ile iletişir. Ne tarihi bir karakteri vardır ne de sonsuzdur ama zamansızdır. Minör bir yazar tam da budur, geleceksiz ya da geçmişsiz, yazarın sahip olduğu yalnızca oluş ve bir orta ve bunlar yoluyla diğerleri ile, diğer zamanlar ve mekanlarla iletişime geçer. (22)

## 1. YOL TEMİZLİĞİ: YILLAR ROMANINDA LOŞ GECELER

Nicholas ile ilgili tuhaf (queer) bir şeyler vardı, diye düşündü Eleanor —Virginia Woolf (Y, 277).

Her nasılsa benim Elizabeth [Bowen] beni görmeye geliyor, tek başına, yarın. Sana da söylediğim gibi, Elizabeth'in duygularının belli bir yöne doğru yöneldiğini düşünüyorum daha çok... Yazdığı romanı bu yönün ne olduğunu bulmak için okuyorum. Bu kadar ilginç olansa ne zaman birisi bir duyguyu açığa çıkarsa, o kişi şüphe duymuyor. Sence de bu bir tür görev değil mi - insanların hakiki benliklerini kendi kendilerine okumaları? —Virginia Woolf (L, 5: 111)

Etik, imkânsızın deneyimlenmesidir. —Gayatri Chakravorty Spivak (23)

*Yıllar* romanında, Eleanor Nicholas "yalnızca anlamını kavrayabildiğinde birşey yapabilme" (24) temelinde oluşturulmuş eleştirel pratiklerin (Spivak'ın Michel Foucault'nun kavramlarını alıp tahtından indirdiği anlamı ile) "iktidar/bilginin" yeni bir biçiminin kaynağı olarak algılar. "İktidar/bilgi", Anglo-Amerikan düşünce sistemine kavramsal olarak bilgi-iktidar-özne ilişkilerinde egemen grupların ister istemez kusurlu özdeşleşmesi olarak tercüme edildiği için, bu kavramı öz-faillığın zorunlu bir tanımı olarak anlamak, en azından başlangıçta, mantık dışı görünebilir. Bu kavramın eleştirel düşüncede bir araya getirdiği üretken rahatsızlık duygusu, Spivak'ın ilham verici formülasyonunda yankılanır: iktidar/bilgi, özneleştirme ile tezatlık arzettiği derecede, etiğin ontofenolojik hakikatidir" (25). "İktidar/bilgiye" dair son derece zengin anlamlara sahip bir açıklama, Foucault tarafından "özneye" atfedilen iki anlamın hatırda tutulmasını gerektirir: bir yanı ile özne olmak yaygın söylemsel yapılara maruz kalmak, diğer yanı ile özbidirim ya da özfaillik anlamına gelir. Özne, kaçınılmaz olarak, kendisini, "başlangıçta" etiğin önüne engel olarak çıkan özneleşme süreçlerinin eleştirel manipülasyonu yolu ile özneleştirdiğinde, etik kavramı "ortaya çıkar".

Bir queer özbidirim başlangıcı, Eleanor'u, *Yıllar* romanında ilk kez, "özgürlük" kavramı üzerine kafa yorması ile vuku bulur, özgürlük, Nicholas ile karşılaştığı ana kadar,

Eleanor'un "günlük hayatında" eksikliğini çektiği şeydir. "Eleanor, adamın konuşmaya devam etmesini istiyordu-Nicholas dediği adam" diye yazar kitapta."Ne zaman, diye sormak istedi adama, ne zaman gelecek bu yeni dünya? Ne zaman özgür olacağız? Ne zaman başlayacak macera dolu yaşamımız, bütünü ile, mağaradaki kötürümler gibi değil ama? *Nicholas, Eleanor'un içinde bir şeyleri özgür kılmış gibiydi; Yalnızca yeni bir zamanın boşluğunu değil, aynı zamanda yeni güçleri de, içinde bir yerde bilinmeyen birşeylerin de ortaya çıktığını hissediyordu*". (Y, 282-283; vurgu yazara ait). Eleanor'un pasajından hemen önce, endişe dolu bir şekilde şunları söylüyordu: "şayet onlara [ne düşündüğünü] söylemiş olsaydı, kimse ne dediğini anlamayacaktı" (Y, 280); Nicholas'ın zorlaması ile ama ("Ne düşünüyorsun, Eleanor?" [Y, 281]) düşüncelerinden sıyrılır, bu eylem, harekete geçmeye yönelik cinsiyetlendirilmiş acziyete dair metnin sunduğu bir kayıttan kendini kurtarmaya yönelik hareketi başlatan bir eylemdir. Hak edilmiş bir sevinç ve devam edegelen bir özgürlük deneyiminin ("Şimdiki Zaman" bölümünde) belirtisi ve aynı zamanda bu duyguları anlatma arzusu, radikal bir süreksizliği, bir kırılmayı işaret eder, aynen Nicholas'ın sürekli kesintiye uğrayan ve sonsuza kadar ertelen konuşması gibi. Metnin geri kalanında, bu durum asla tamamen ya da başarılı bir şekilde düzeltilemez olarak görülmesi de, tarihsel açıdan kayıp olarak dramatize edilir, zira Nicholas'ın konuşmalarının bir kısmı hep sonraya kalır. Geriye kalanların radikal bir süreksizlik olarak kalabilmesi için, çaba dolu okumalar gerekmektedir. "Olan hiçbir şey tarih için bir kayıp olmamalı" der Benjamin zamansallığı etik bir tartışmaya açmaya çabalarırken (26). Woolf, böylesi bir zamanlama için uygun bir okuma pratiğini olanaklı kılar, örneğin Nicholas'ın Eleanor'a verdiği burada ve şimdi olma hediyesinde ve daha sonra göreceğimiz gibi, Eleanor'un Nicholas'a dair (duyarlılık ve güven duygusu ile birlikte) sağduyulu bir okuması ve düşüncelerinde kendini gösterdiği gibi.

Sara'nın Eleanor'a söylediği gibi Nicholas'ın "hapiste olması gerekir... çünkü... öteki cinsi seviyor, öteki cinsi, anlıyor musun" (Y, 283) ama Nicholas, paleonimik baskılara karşı koyabileceği bir söylemsel çekim alanının yerine koyabileceği bir felsefe geliştirir. İlk karşılaşmada, Sara'nın söylediği cümle en az iki sebeple şaşırtıcıdır: ilk olarak, *sadece sevdiği için* Nicholas'ın disiplin ve cezaya maruz kaldığı için ve

ikinci olarak da eşcinsel erkekler, açıkça ve *tuhaf (queer)* bir şekilde, kadınlarla, "öteki" cinsle, özdeşleştirildiği için. Özdeşleşmenin etkili bir şekilde yerini alan bu "özdeşleşme", bir "qu'il y ait de l'autre" alanı olarak "yazıyı" "queer-oluşa" ve "eşcinsel erkekler" ve "kadınları" ötekine bırakıp geri çekilen Woolf'un metinsel pratiği ile güçlü bir şekilde yürürlüğe sokulan özdeşleşmeden kesinlikle daha az vurgulanmış ve tanımlanmıştır. Bu, neredeyse başa çıkılamaz garipliklere karşı, birbirine zıt olan tanımlamaların direnç gösteren mantığına karşı bir darbedir zira Woolf burada "eşcinsel erkekler" ve "kadınları" ötekinin ismi ile yeniden adlandırırken bir yandan da aynı isimlere saklı tutmaktadır. Bu sebeple, metin karşıtlıklarla ilerlemektedir, mantıksal dayatmalarına queer bir güç ile karşı koyar.

Romandaki politize olmuş birkaç karakterden birisi de (Nicholas'ın da olması gerektiği gibi) hapiste olan ve Kitty Malone'nun sergilediği feminist direnişin şerefine şarap bardağını kaldırdığı Rose Pargiter'dir: "Rose kendini adadığı şeyi yapacak cesarete sahipti. Rose hapse girdi. Ve ben ona içiyorum!" (Y, 399). Hapishanenin dışında, Nicholas, onun "hapiste olmasını gerektirecek" cezaya mahrum bırakan kanuna aynı şekilde tabidir. Bir an için bu cezaya, bu cezaya tabi olan kişinin ismine ve Nicholas'ın kendi cümlelerine bakalım. Eleanor, Nicholas ile tanıştırıldığında, soyismini hatırlayamaz çünkü, kısmen, diye düşünür, "uzun olduğu için", kısmen de Nicholas'ın *kullandığı dil*, görünüşte onunkisi ile "aynı" olsa da, Eleanor'un kullandığı dilden farklıdır. "Yabancı bir isim, diye düşündü. Bir yabancı. İngilizcesi net değildi". Sonra, *şunları okuruz*: "Bir yabancı gibi el sıkışırken eğildi ve konuşmaya devam etti, sanki bitirmek istediği bir cümlemin ortasındaymış gibi" (Y, 267). Hem özel anlamda İngiltere'de hem de genel anlamda toplum içinde, Nicholas (*Perde Arası*'ndaki La Trobe gibi) birkaç açıdan bir yabancıdır: "olduğu düşünülen yerden başka bir yerden gelen kişi"; "farklı [olduğu düşünülen] kişi, doğal olmayan" (Oxford İngilizce Sözlüğü). Nicholas'ın dışlanmış konumu, eşcinselliği ve (varoluşa dair) estetik anlayışı arasında bir ilişki ortaya çıkar. Nicholas'ı bitirmek istediği bir cümlemin ortasında buluruz, bu Foucault'nun etik ve kod arasında yaptığı ayrıma geri dönerek kavrayabileceğimiz bir açmazdır. Bu ayrım, ahlaki bir sorunsallaştırma ve bir kısıtlılık arasında var olan temel bir farklılık olarak vurgulanır. Burada kod izin verilen, yasaklanan ya da dışlanan davranışlara işaret eder ve "farklı

olası davranışların olumlu ya da olumsuz değerini belirler.”.) (27). Nicholas, kodu etiğe dönüştürmek için kendi konumu ile ilgili eleştirel bir bilinç kullanır. Şayet, arzu ve gerçekliğin birbirine bağlandığı bir benlik ile bir ilişki inşa edecek ise (hem Woolf hem de Foucault'nun “devrimci bir güç” olarak tanımladıkları bir ilişki) (28) “hapiste olmasını gerektirecek” cezaları ve bitirmeyi dilediği bilinmeyen, bilinmeyen ve bitmemiş cümlelerini aklında tutması gerekmektedir.

Üç Gine'de, Woolf açıkça sosyopolitik kod ve etik arasında - ya da kendi kullandığı kelimelerle, “iki tür yasa: yazılı ve yazılı olmayan” arasında bir ayırım yapar (TG, 184). Woolf için, varoluş yollarını oluşturmak, yalnızca tamamen estetik bir mesele değildir çünkü bu Foucault'nun ahlakta karşı çıktığı bir şeyi gerektirmektedir: etik. “Başka türlü sü katlanılamayacak olan yaşama yollarını” yaratmak üzere inşa edilmiş olan etik ve estetik arasındaki bu ilişkide, “artık bilginin kodlanmış kurallarının (biçimler arasındaki ilişkinin) ve iktidarın sınırlayıcı kurallarının (gücün diğer güçlerle ilişkisi) alanında değildir, ama bir şekilde seçimli (özilişkisel) olan kuralların alanında yer alırız: en iyisi kendi üzerinde iktidarı uygulamaktır” (29). Woolf, “iyi bir yaşam” (30) için yazdığı bu “rehberde”, yazılı kanunun cinsel kimlikler tarafından mutlaka farklı yorumlanması gerektiğini ve yorumlanacağını ileri sürmektedir (“çünkü ‘mantık’ ve imgelem bir dereceye kadar bedenlerimizin bir ürünüdür” [TG, 185]), *Yıllar* ve *Perde Arası* romanlarındaki queer ilişkileri kaleme alış şekli bilginin kodlanmış kurallarını ve cinsel farklılığın aşına kavramsallaştırmalarının muhalif mantığını zora sokar. Bunu yapmak için de, eşcinsel erkekleri kendi cinsiyetlendirilmiş muhataplarında eleştirel ve etik bir düşünme tarzına kaynaklık eden yerinden edilmişlik figürleri haline getirir. Woolf'un bu dostluklara verdiği isim “gizlidüzendir”, sözlükte bunun karşılığı “kanundışı bir amaçla bir araya gelen bireylerdir” (Oxford İngilizce Sözlüğü). Woolf'un gözünden, eşcinsellik ve queerlik başka ölçütler göz önüne alınarak değerlendirilen uygunsuzluk ve kanundışılık halleri olarak ortaya çıkar, zira queer yerinden edilmişlik hali, varoluşa “yazılı olmayan kanunu” ekler ve geleneği çiğneyerek, varoluşun başka bir şekilde ifade edileceği bir zaman-mekan boyutu açar. Woolf'un “yazılı olmayan kanunların ne olduğunu keşfetmeye dönük deneysel çabaların” izini sürme çabaları, queer birliktelikler yaratmasında kendini gösterir. Bu çabalar, iddiasına göre,

“bazen yazılı kanunu, *onu çiğneyerek* geliştirmenin gerekli olduğu gerçeğine” (TG, 185) ulaştırır bizi.

*Yıllar* romanında eşcinselliğin karşı söylemsel konumu, daima kötüye delalet sınırlama olasılığını dikkate alarak, tropolojik ve öznel olarak üretildiği için, bu konumun *iktidar/bilgisi* tahakkümü kuramsallaştıracak bir anlatı konumunun varlığını kanıtlar. “Cinsel ilişkilerin tahakküm ilişkilerine sunar görüldüğü tesir gücüne dair sezgisel anlayışa ulaşabilmeden ve bu anlayışı kullanabilmeden önce” der Sedgwick, “bir şeyin başka bir şeyin göstergesi olmasının ne anlama geldiğine dair mevcut anlayışımız için çok daha fazla -daha farklı, daha karmaşık, artzamanlı olarak daha uygun, daha merkez dışı- daha cesur ve daha fazla kavrama kabiliyeti olan uygulamalara ihtiyacımız var”. (31). Kısıtlamalara çok daha aşına bir yazar olan Jean Genet'ye yazılmış bir mektupta, Jacques Derrida, tam da bu türden bir değerlendirme olasılığının hapisanede olabileceğini söyler: “Bir hapisanede -bu hapisane ya da başka bir tanesi- dışarıda olanı zincirlerle bağladığını düşünebildiği bir hapisanede, (Batılı-beyaz-kapitalist-ırkçı) toplum sistemi, *bu edimi ile*, bir zamanlar en bastırılmaz, en çaresiz, ama aynı zamanda *olumlayıcı* olanı mümkün kılmıştır”. Bu bozguncu analitik gücün zamansallığı, Derrida'nın George Jackson'ın hapisaneden yazdığı mektuplar üzerinden yaptığı gözlemlerden ortaya çıkmıştır: “[b]unlar yalnızca çığlıklar değil, her ne kadar öyle kalsalar da, ne de politik tarih yazıdır. Bu mektupların tarihinin zamanı mutlak sabırsızlık, anlık mutluluk ve arabuluculuk hazırlığına dair sonu gelmeyen çalışmalarının kalıntıları *arasında* hesaplanır” (32). Bu sebeple de, *Yıllar* romanı, tarihin sürekliliğini (muhtemelen) kıran bir zamansallığa (doğru) ilerler: “[Eleanor] geleceğe bakıyor gibiydi... Özgür olacağız, özgür olacağız, diye düşündü” (Y, 282-283).

Hem *Yıllar* hem de *Perde Arası* romanlarında, bu radikal bir biçimde belirsiz zamanda gizli karşılaşmalar meydana gelir ve bu karşılaşmalar belirsiz zamanları ortaya çıkarır. Aynı zamanda biçimsel bir alan olan zamanı, yalnızca bir dolaylama, “perde arası” ile isimlendirilen, kadınlar tarafından hatırlandığında queer erkeklerin isimleri etrafında bir araya gelen bir zaman. Nicholas'ın ismi, *Yıllar* romanında neredeyse her bir karakterin hafızasından sıyrılıp gider, bu durum metnin oldukça belirgin bir şekilde

dikkati çektiği bir noktadır (33). Ancak, Eleanor için isimler önemlidir, Nicholas'ın (kayıp) ismini o hatırlar; örneğin ilk buluşmalarında, Nicholas ondan fikirlerini söylemesini istediğinde, “Bana Eleanor diye hitap ediyor... bu doğru” (Y, 281) diye düşünür. Ancak, Eleanor'un “geleceğe bakıyor gibi olduğu” “hakiki ve iyi bir yaşama” ve öz-ayrıntılılandırmaya dair konuşmalarını takiben, Sara'dan Nicholas'ın eşcinsel olduğunu öğrenir:

“...Ve ‘hapiste olması gereken’ Nicholas -[Sara] onun dizlerine dokundu- dedi, ‘ah, sevgili dostlarım, hadi ruhumuzu iyi edelim!’”

“Hapiste olması gereken?” dedi Eleanor, Nicholas’a bakarak.

“Çünkü seviyor” diye açıkladı Sara. Duraksadı. “[Ö] teki cinsi, öteki cinsi, anlıyor musun” dedi hafifçe, annesini çok andıran bir tarzda elini sallarken.

Bir saniye için, tiksinti duygusu ile keskin bir ürperti, sanki bıçak kesmiş gibi Eleanor'un teninden geçti. Sonra fark etti ki önemli hiçbir şeye dokunmamıştı. Keskin ürperti geçti. Bunun altında ne vardı? Nicholas'a baktı. Nicholas onu izliyordu. (Y, 283).

Eleanor'un Nicholas'ın cinsel kimliğine dair aydınlanması, (içgüdüsel gibi görünen) anlık bir tiksinti ve ürperti ile karşılansa da, bu haber kesin olarak onun daha önceki gizli birliktelik veya “gizlidüzen”i anlamasına olanak sağlamıştı (“konuşmalarına bir başkası kulak misafiri olmuştu” [Y, 282]). Bu anlayış, olanaksız olanın, ya da diyelim ki, ötekinin deneyimlenmesinin tasdiki temelinde oluşan bir değişim hali bağlamında gelişir (“Birbirlerinin farkında idiler”. Eleanor Nicholas'ı ve queer Sara'yı fark edecektir. “Birbirleri içinde yaşıyorlar; aşk başka nedir ki?”) (Y, 352). Aşağıdaki pasaj, bu sebeple, iğrenme ve kayıtsızlığı (“hiç önemli bir şeye dokunmadı”) farklı olmanın tutkulu bir bilincine kanalize edecektir:

“Bu mu” dedi Nicholas, biraz duraksayarak “benden hoşlanmamana sebep oldu, Eleanor?”

“Hiç de değil, hiç değil” deyiverdi kendiliğinden.

Tüm akşam boyunca, zaman zaman, Nicholas'ı hissediyordu; bir o his, bir bu his, bir öteki; ama şimdi tüm hisler bir araya gelmişti ve tek bir his olmuştur, tek bir beğeniye dönüşmüştür. “Hiç de değil” diye tekrarladı Eleanor. Hafifçe önünde eğildi. Ama şömine rafındaki saatin gongu çalıyordu... Pencereye gitti ve perdeleri ayırdı ve dışarı baktı. Tüm evlerin perdeleri hâlâ kapalıydı. Soğuk kış gecesi neredeyse kapkaraydı. Geceye bakmak aynı koyu mavi bir taşın deliğine bakmak gibiydi. Orada burada bir yıldız bu koyu maviliği delip geçiyordu. Uçsuz bucaksız ve huzur içinde hissediyordu -sanki bir şeyler tükenmiş gibi-. (Y, 283-84)

Eleanor'un Nicholas ile tanıştırılmasının ardından her şey dönüşüyordu. Buluşmaları öncesi, Eleanor “her yerinin uyuştüğünü hissediyor - yalnızca elleri değil, beyninin de” (Y, 268). “Hiç anlamı olmayan şeyler söyledi Eleanor”, biraz öncesinden anlamaya başlarız herşeyi “[Renny'nin] sessizliği onun üzerinde bir baskı kurmuştu” (Y, 271). Nicholas'a yaklaşarak, “soyismini duymadığı adama baktı. Çok koyu tenliydi; yuvarlak bir başı ve karanlık gözleri vardı... Rus olmalı, diye düşündü Eleanor. Rus, Polonyalı, Yahudi? Ne olduğu ya da kim olduğu konusunda hiçbir fikri yoktu. Ondan hoşlanıyor muydu, yoksa hoşlanmıyor muydu? Bilmiyordu. Onları rahatsız ettim, diye düşündü ve söyleyecek hiçbir şeyim yok. Sersem ve buz gibi hissetti”. (Y, 269). Gizli birliktelikleri ortaya çıktığında, fark ederiz ki, dikkat verirse, algılarına ve/veya bedenlerine garip şeyler olmaktadır. “Hepsi de derilerini yitirmiş gibi görünüyordular, yüzeydeki o katılık duygusundan kurtulmak için” diye düşünür Eleanor arkadaşları hakkında (Y, 276). Bu atmosfer, bir hava saldırısının geçmesini beklemek için, arkadaş grubunu kilere kadar takip ettiğinde yoğunlaşır –“mahzen benzeri tavanı ve taş duvarları ile” diye yazar “nemli, kiliseye benzer bir görünüşü vardı” (Y, 276). “Birbirlerine baktılar” diye okuruz saldırı bittiğinde “yorganları ve sabahlıklarına sarılmış bir şekilde, gri-yeşil duvarların aksine, hepsi de beyazımsı, yeşilimsi görünüyordular” (Y, 278). Maggie ayrıca “kısmen ışık... Eleanor’ dedi, ona bakarak ‘bir rahibeye benziyordu’” diye tanımlar sahneyi (Y, 278).

Atmosfer, bu nedenle, son derece heyecan doluydu, ama bu atmosfer tüm katılımcıların katkısı ile yaratılmamıştı;

şu evli çift, Renny ve Maggie, örneğin, “iyi bir yaşama” dair olan sohbete, havaya nüfuz eden sohbete, katılmıyorlardı. “Diyordum ki” dedi Nicholas, “kendimizi bilmiyoruz... ve şayet kendimizi bilmiyorsak, nasıl dinler, kanunlar yaratırız”. Eleanor yardımına gelir: “bu uyar - bu uyar” (Y, 268). Nicholas sonra “Eleanor’un yardımına müteşekkirmiş gibi kelimeleri alır ve tekrar eder” (Y, 268). Diğerlerinin düşünceleri için biraz yer ayırarak, Nicholas kendi ifadelerini sorgular: “Ruh, tüm varlık... Yayılmak ister; maceraya atılmak, yeni kombinasyonlar oluşturmak?” Ve Eleanor, Nicholas’a katılarak, yanıtlar, “Evet, evet... Sanki sözlerinin doğruluğunu teyit etmek istermiş gibi (Y, 269).

“Şimdiki Zaman” (1936) bölümünde, Eleanor Nicholas ve Sara’yı -bir arada oluşlarını- gözlemlediğinde, hayal bile edilemez bulduğu öznel olasılıkları eşeleyip ortaya çıkarır (34). “1917” başlıklı bölümde, örneğin, Eleanor, Sara’nın “Nicholas’a elini verdiğini ve Nicholas’ın da elini öptüğünü” ve Sara’nın “nişan yüzüğünü takmadığını” söylüyordu (Y, 270). Bu tür normalleştirici “gözlemler” Eleanor tarafından “Şimdiki Zaman” bölümünde reddedilir. “Ne kadar garip görünümlü bir çift” de North teyzesi Eleanor’a Nicholas ve Sara’nın dansını izlerken. North’un “Niçin evlenmiyorlar?” sorusu karşısında Eleanor’un yanıtı şöyle olur:

“Niçin evlensinler?”

“Oh, herkes evlenmeli” dedi. “Ve Nicholas’ı severim, her ne kadar biraz, nasıl desek ‘bayağı’, olsa da” diye söylendi, bir yandan da onları tuhaf bir şekilde bir o yana bir bu yana dans ederken izliyordu.

“Bayağı mı?” diye yansılardı onu Eleanor... “Hayır, bayağı değil” dedi yüksek sesle. “O sadece-” (Y, 533).

Nicholas’ın “ne olduğunu” söylemek yerine, Eleanor, Nicholas’un ne olduğunu *inkar etmeye* yeltenir “Evlilik herkese göre değil” der North’a dönerek. (Y, 354).

Romanın sonlarına doğru, Eleanor, artık, “iyi yaşlı bir rahibe, tuhaf (queer) bir yaşlı kuş” (Y, 311) olmuştur. Parti sona yaklaştıkça “tüm yüzlerde garip bir solukluk” fark eder. “North’un başı -yerde oturuyordu- beyaz bir ışıkla çevrelenmişti” (Y, 405). Eleanor “sandalyesine gömülür, sıkıntıdan patlamaktadır”. Bir an için gördüğü -bu göz alıcı

parlaklık- aslında görünen şey değildir: *Eleanor*’un okuma pratiği yüzünden *algılayabildiği* şey olarak kalır. Bu sebeple, şöyle düşünür:

Başka bir hayat olmalı... Rüyalarda değil, ancak şimdi ve burada, bu odada, yaşayan insanlarla birlikte. Saçlarını geriye uçuran bir rüzgarla bir uçurum kenarında duruyormuş gibi hissetti; sürekli kaçındığı bir şeyi anlamak üzereydi. Başka bir hayat olmalı, şimdi ve burada diye yineledi. Hayat çok kısa, çok bölük pörçük. Hiçbir şey bilmiyoruz, hele de kendimize dair. Yalnızca başlangıcındayız, diye düşündü, anlamanın, burada ve orada. Ellerini kucağında kavuşturdu... Ellerini halka yaptı, şimdiki zamanı halkanın içinde tutmak istediğini hissetti, zamanın o halka içinde kalmasını sağlamak, o halkanın içini giderek daha da doldurmak, geçmiş ile, şimdi ve gelecek ile, ta ki derin bir kavrayışla tastamam, parlak ve derin bir şekilde parlayana dek (Y, 406).

Ellerini kavuşturarak, Eleanor, “başka bir hayata” davetiye çıkaran queer bir hareket yapmıştı (“[Nicholas] ellerini, sanki bir çemberi kapatır gibi kavuşturmuştu” [Y, 281]). İçine doğan sezgisel queer hayat, hem *bu hayattı*, hem de değildi; Sara, ondan hayatını anlatmasını istediğinde, Eleanor “düşüncelerini bir düzene koymasına gerektiğini ve sonra doğru kelimeleri bulması gerektiğini” hissetti. “Ama hayır, diye düşündü, doğru kelimeleri bulamam, kimseye anlatamam” (Y, 348).

Niçin Eleanor doğru kelimeleri bulamıyordu? “Benim yaşamım diğer insanların yaşamı oldu şimdiye dek” diye düşündü, olumsuz hislerle dolu bir ifadeydi bu. Örneğin “Benim yaşamım diğer insanların yaşamı oldu şimdiye dek... Babamın, [abim] Morris’in” (Y, 349): Ataerkil toplum “Eleanor’un” baskılanması üzerine kuruluydu (Eleanor’un yeğeni ona “Gençken baskı altında mı idin?” diye sorar [Y, 318]); aile ilişkileri ile sınırlıdır; babası ya da abileri gibi dünyaya açık bir şekilde hareket etmiyordu. Erkeklerin, kendi eril dünyalarında erişebildikleri kamusal alana nüfuz edemiyordu çünkü özel ihtiyaçları aile içinde hallediliyordu (35). “1917” bölümünden önce, Eleanor kendi adına hareket etmiyordu; bu düzlemde, devletin bir fonksiyonunu reaktif olarak yerine getiren bir birey olarak resmediliyordu:

“Viktoryen bir kızkurusu” diye hor görerek özetliyordu yeğeni (Y, 312). Ancak bir başka (ve bu sefer daha canlı) bir olasılık kendini gösterir: “Benim yaşamım diğer insanların yaşamı oldu şimdiye dek... Arkadaşlarımın yaşamı, Nicholas’ın yaşamı” (Y, 349): bu durum, kendince mahrem ve gizli bir “bilmeyi”, queer ilişkisellik olarak sunulan ve üretilen bir “gizlidüzen” konumunu işaret eder. Bu düzlemde, Eleanor, evliliği reddederek, metnin sunduğu şekli ile, nesnelere düzenini altüst eden kombinasyonlar oluşturur.

Sara’ya hayatı ile ilgili gerçekleri anlatamayan Eleanor, Nicholas’ın onun için ortaya koyduğu şeyi keşfeder. “Tam da seni düşünüyordum” diye haykırır Eleanor bir rahatlama duygusu ile. “*Aslında onun bir parçası gibi idi, sulara gömülmüş bir parçası gibi, yüzeye çıkan*” (Y, 349; vurgu yazara ait). “Ne düşünüyordun benimle ilgili” diye sorar Nicholas kendisine gösterilen yere otururken (Y, 350). Eleanor’un yanıtı önemlidir, Nicholas’ın özdeşleşme ve aşk için uygun oluşu onun eşcinsel oluşuna dayanmaktadır, Eleanor, Nicholas’ı bir kimliğe hapsedmekte konusunda sorumlu bir isteksizlik sergileyerek, ait olduğu kültürün cinselliğin bireysel kimlik, hakikat ve bilgi ile apaçık bağlantısına verdiği önceliğin söylemsel pratiğine karşı koyabilmektedir. Bu pasaj, Eleanor’un Nicholas hakkında görüşlerini ortaya serer: “Şayet kendi hayatımı tanımlayamıyorsam, diye düşündü [Eleanor], nasıl onu tanımlayabilirim? *Zira onun ne olduğunu bilmiyordu* [Eleanor], yalnızca o odaya girdiğinde Eleanor’a keyif verdiğini... Zihnini biraz canlandırdığını biliyordu... Eleanor, Nicholas’ın tam olarak ne söyleyeceğini biliyordu... Tam aklından geçerken, Nicholas söyleyiveriyordu. Her şey öyleyse biraz farklı bir şekilde olabilir mi? diye düşündü... Bu düşünce ona inanılmaz bir keyif verdi... Ama... Eleanor’un zihni bir anlığına başka bir yere kaydı. Düşüncelerini tamamlamadı (Y, 350-351: vurgu yazara ait). Eleanor yardım için yine Nicholas’a döndü:

“Nicholas...” dedi. Bu işi bitirmesini istiyordu; düşüncelerini almasını ve kırılmadan açıklara taşınmasını istiyordu; bir bütün halinde, güzel ve tamamlanmış bir şekilde.

“Söyle bana, Nicholas...” diye söze başladı; ama cümlesini nasıl bitireceğine, ya da ondan ne istediğine dair hiçbir fikri yoktu. (Y, 351).

Eleanor’un hayatını anlatmakta ve tam ortada kalan Nicholas’ın cümlesini tamamlaması arzusunu dile getirmekte “başarısız” olmasına şaşırılmaması gerekir; daha önceki özdeşleşmesindeki süreksizliği, Nicholas’ın fitilini ateşlediği süregelen bir *mucize* olarak deneyimlemiştir. Bir “mutluluk hissi” ona hâkim olmuştu, “mantıkla açıklanamaz bir coşku”, zira “öyle görünüyordu ki; hiçbir şey bilinmiyordu; hayat onun önünde açık ve özgürdü” (Y, 363-364). “Bu tuhaf (queer) değil mi?” diye sordu. “Bu sebeple hayat hiç bitmeyen -nasıl söylesem- bir mucize değil mi?.. Hiç durmayan bir keşif, benim hayatım. Bir mucize” (Y, 364).

Nicholas, *Yıllar* romanında, bu dile getirilemez mucizenin bir temsili olarak canlandırılmaktadır. Romanın sonuna doğru, Kitty, yarım kalmış konuşmasının neyle ilgili olduğunu anlatması için Nicholas’a baskı yapar. Woolf, (Eleanor’un Nicholas ile karşılaşmalarından bildiği) bu ifade edilemez radikal süreksizliğin kesintisiz varoluş süreci olarak tanımlanabilecek gözle görülür yokluğu dramatize etmek için, Nicholas’ın konuşmasını romandan kesip çıkarmış olabilir (*Parçitekerler*’in orijinal el yazması metinlerinde metnin tamamı ya da metnin başka versiyonları Grace Radin’in *Yıllar* romanı üzerine yaptığı önemli çalışmasında bulunabilir). “Konuşmam mı?” diye güldü Nicholas. “Bir mucize olması gerekiyordu” dedi... “Ama sürekli sözü kesilen bir insan nasıl konuşabilir” (Y, 405). *Ellerini uzatarak, her bir parmağına ayrı ayrı dokunarak*, Nicholas konuşmasını şu sözlerle tamamlar: “insan ırkına içelim, insan ırkına” diye devam eder, bardağını dudaklarına götürerek “şimdi hâlâ bebeklik çağını yaşayan insan ırkına, dileyelim ki olgunluğa erişsin” (Y, 405) (36). Eleanor da yaşadığı süreksizlik deneyiminin, Nicholas’ın konuşması gibi, söze dökülmezse, bir mucize olarak kalacağını bilir. Renny, Eleanor’a Nicholas ile ilk karşılaşmalarını hatırlattığında, durumu idare etmeyi, açıkça ortaya koymayı başarır. “Sanki’... diyerek durdu Elini başına koydu: ‘[S]anki başka bir dünya gibi hissediyorum! O kadar mutluyum ki’ diye haykırır”. Her zaman olduğu gibi, Eleanor’un coşkusu karşısında sabırsızlanan Renny onun sözünü keser. “Her zaman başka bir dünyadan bahsediyorsun” dedi. “Neden bu dünyadan bahsetmiyorsun?” (Y, 367). Eleanor karşı çıkar: “Ama kastettiğim bu dünya! Demek istediğim, bu dünyada mutluyum, insanlarla yaşamaktan mutluyum.’ Elini sanki bilinmeyen, çok çeşitli yoldaşlarını kucaklar gibi salladı, yaşlılar, gençler, dansçılar, konuşanlar... ‘Demek istediğim şu ki kendi içimizde değiştik. Daha mutluyuz, daha özgürüz” (Y, 368).

## II. QUEER BAĞLANTILAR

Şunu söyleyebilirim ki, kendi duygularımın yoğunluğundan sonsuz bir keyif alıyorum. Ama Lytton'u düşünmeden bunları yazıya dökemiyorum. —Virginia Woolf (L, 5: 11).

Aniden düşünmeden yazamıyorum sanırım. Ama hayır Lytton bunu okumayacak ve bunu bilmek yazmanın tüm anlamını alıp götürür. Her zaman meseleleri Lytton'a söylemek üzere zihnime yazıyorum. —Virginia Woolf (L, 5: 11)

Hayatın anlamsızlığı karşısında dehşete düşmüş durumdayım-Lytton gitti ve kimsenin umurunda değil. —Virginia Woolf (L, 5: 16)

Bana karşı iyi davrandı

Kim beni mutlu edecek şimdi? —Nina Simone

Woolf, kendi eleştirel dönüşümünün kaynağının -“mutluluk” ve “başarıya ulaşmanın”- (37) izlerini queer bağlantılara, özellikle de yakın dostu Lytton Strachey'e dek sürer. “Aniden kapı açıldı” diye yazar 1921/22 anılarında, “Eski Bloomsbury” “ve Bay Lytton Strachey'nin uzun ve tekinsiz gölgesi eşikte belirdi”.

Parmağı ile (Woolf'un kızkardeşi) Vanessa'nın beyaz elbisesindeki bir lekeyi gösterdi.

'Meni mi?' dedi.

“Biri gerçekten böyle bir şey söyleyebilir mi?” diye düşündüm ve ikimiz de kahkahalara boğulduk. Bu tek bir kelime ile tüm suskunluk ve ihtiyat duvarları yıkılıverdi. Kutsal sınının oluşturduğu sel bizi yutmuş gibiydi. Seks konuşmamızın içine sızmıştı. Oğlancılık kelimesi ağzımızdan hiç düşmedi. Cinsel ilişkiyi, iyinin doğasını tartıştığımız kadar heyecanlı bir şekilde tartıştık. (MB, 200)

Bir yandan, özgürlüğün deneyimlenmesine dair açıkça ifade edilen bir adanmışlıkla Bloomsbury grubunun temelleri atılırken, “Her şey yeni olacaktı” diyerek geleceğe dair öngörüsünü paylaştı Woolf, “her şey farklı olacaktı. Her şey

sorgulanacaktı” (MB, 188). Kesin bir şekilde, gruptaki herkes, grubun queer prensipleri sebebi ile sorgu sandalyesinde idi: “Henry James” örneğin “Lytton'u... Rye'da görmesi üzerine, 'Felaket, felaket' diye haykırdı. Nasıl olur da Vanessa ve Virginia böyle arkadaşlar edinirler? Nasıl olur da Leslie [Stephen]in kızları *böyle* bir genç adamla birlikte olurlar?” (MB, 195-196).

David Eberly'nin tespitinde olduğu gibi, “kendine özgü duruşu ve giyimi ile”, Strachey “kendisinden sonra gelecek iki kuşak boyunca geçerli olacak, düşmanca duygular besleyen bir toplum içinde eşcinsellik tanımını kodlayan tavır ve hareketleri olan, görünür biçimde efemine bir erkeğin” vücut bulmuş haliydi (38). “Düşkün bir haldeki Lytton” der Woolf'un ilk sevgilisi Vita Sackville-West Bloomsbury grubu nitelerken biraz da şikayet ederek, “gruba oldukça fazla zarar vermiş olmalı. Ondandır nefret ediyordum” (39). “Strachey'in” “Bloomsbury” için ifade ettiği anlamı betimlemek amacıyla kullanılan ve sonraları itibarsızlaştırılan efemine eşcinseller hakkında bir anahtar kelime olarak iş görecektir olan benzer bir kinaye zinciri, gruba dair (grup dışındaki kişilerin) günlüklerinde ya da grubun çalışmalarına dair eleştirel yorumlarda kendini göstermektedir. Christopher Reed'in dirayetle altını çizdiği gibi, “Bloomsbury'ye karşı atfedilen entelektüel suçlamaların çeşitliliğinin sürekli olarak ötesinde olan -ve bu çeşitlilik içinde sürekli olarak eğretilenen- mesele grubun patriyarkinin mutlak yaşağını çiğnemesidir: feminen erkek” (40). Sackville-West ile birlikte, kültür eleştirmenleri de şayet Strachey'i queerliği sebebi ile hor görmüşlerse, Woolf tam tersine onu el üstünde tutuyordu; dahası, *Perde Arası*'nda olayların kaynağı olan bu tutku, modern İngiliz kültüründe queer varlığı ortadan kaldırmak isteyen homofobik itkinin karşısında güçlü bir biçimde durur.

Woolf kendini “Eski Bloomsbury” de en az 28 yaşından itibaren queer erkeklerle çevrelenmiş ve kendini bu erkeklerle çevreleyen, birisi olarak tanımlıyor olsa da, yaşamının son yılına dek (Strachey'in öldüğü denk yıllara düşüyor olması önemli), “açık” eşcinsel erkeklerle aleni ilişkilerin peşinde oldu (41). Strachey'in ölümünden hemen önce, Woolf Ethel Smyth'e “ne olmuş olursa olsun, kimseye Lytton'dan daha fazla ilgi göstereceğimi sanmıyorum... O benim tüm geçmişim- tüm gençliğimdi” (L, 4: 415). Yine Woolf, Ottoline Morrell ile konuşurken, Strachey'in ölümü sonrası “Yan

*odada konuştuğunu duyduğumu düşünüp tuhaf (queer) hislere kapılıyorum - her zaman onunla sürdürmeyi istediğim türden konuşmalar.* Onunla kimbilir kaç kere konuşmuşumdur - bazen kimse ile o kadar konuşmadığımı düşünüyorum”. (L, 5: 129, vurgu yazara ait). Aynı yıl (1932), Woolf’un queer duygulanımları Stratchey’in “şiddetli bir şekilde yazma, eşcinselliğini açığa vuracak ve toplumla bağını koparacak bir şekilde yazma” (L, 5: 146) kararına karşı duyduğu tahmin edilemez hayranlık şeklini alır. 4 yıl sonra, *Yıllar* romanını gözden geçirme işlerinin tam ortasında, Woolf Smyth’e, Strachey ile ilgili bir kitap yazmayı düşündüğünü fısıldayır (L, 6: 44).

Şimdi isterseniz kısaca Woolf’un queer özleminden doğduğunu söylediğim ilişkilerden birine dönelim: Hugh Walpole-Virginia Woolf birlikteliğine. Her ne kadar Woolf’un bu popüler yazarla ilişkisi ne önemi bakımından ne de duygusal yoğunluğu açısından Woolf-Strachey dostluğuna benzemiyor olsa da, Walpole’un eşcinsel yaşamına dair dedikoduları ve hikayeleri aralarındaki bağı sıkılaştırmıştı. Walpole’u, bu özelliği dışında, çok da ilgi çekici bulmayan (42) Woolf enerjisini, Walpole’un “canavarlaşma” korkusuna, kendi özbeyanı ile ortaya koyduğu canavarlığı ile başka bir deyişle, onun “eşcinsel” oluşuna bağlar: “İşte o zaman, bize Frank Vosper ve Mr Villes’in gerçek hikâyesini anlattı -eşcinsellik- bir anlık itki ile nasıl da yüzü büyüdü; bir canavarlaşmış olmaktan korkuyordu. İşte bu Hugh’dan faydalanma sebebimdi.” (D, 5: 78). Daha sonraki günlerde, başka bir ziyaret daha gerçekleştirmeye karar verir, “Hugh’u yalnız yakalama fikri iyi bir fikirdi. Cinsel hayatını tüm ayrıntıları ile anlattı bana, bu anlattıklarından şu gerçekleri süzdüm. Sadece erkeklerden hoşlanmayan erkeklerden hoşlanıyordu. Bir nehre atlamaya çalışmıştı, çamura saplanmıştı, bir oyma bıçağını kavramıştı, kendini camda görmüştü, hepsi birden bire saçma geldi. Uzlaşma” [metinde aynen böyle geçiyor] [D, 5: 211]. Walpole’un Londra’nın hamamlarına ve oraları sık sık ziyaret eden prestijli erkeklerine dair tanımlarını aktardıktan sonra, Woolf istekli bir biçimde Walpole’un “bir polis memuru ile olan evlilik yaşamına” odaklanır ve şöyle sonuçlandırır sözlerini: “Tüm bunlar, hiç bilmediğim zengin bir hayata dair ayrıntıları bir araya getiriyor: Ve bunların hiçbirini Walpole kendi romanlarında kullanamaz. Bu sebeple yazdığı romanlar hiç yaşamadığı hayatlarla dair romanlar, bu da bu romanların neden kötü

olduğunu açıklıyor aslında. Kendi hayatına dair yazacak cesareti yok. Hoşlandığı insanları çok edecektir. Bana nasıl aynı anda hem bir babaya hem de bir oğula sahip olduğunu anlattı. Cinsel ilişki sınırları ortadan kaldırıyor. Sınıf farkları silikleşiyor” (D, 5: 211)

Michell Barrett, bu son pasajı “sıradışı bir şekilde anlayıştan yoksun”, “aşırı derece sert” ve “güven içinde bir evliliği olan bir kadının yanıtı” olarak değerlendirir. Woolf’un ifadeleri, Barrett tarafından eşcinsel erkeklere yönelik “sinir bozucu tavırlarının” bir belirtisi olarak yanlış yorumlanır: En nihayetinde, Barrett “[eşcinsel] deneyimlerin o zamanlar bir suç olarak değerlendirildiğini ve hatta o çağda yayıncıların Woolf’un pusulasından bu isimleri silmenin gerekli olduğunu hissettiğini” bir kanıt olarak sunar (43). Woolf’a karşı “cinsel/toplumsal yaşamın kıyılarında yaşayanların deneyimleri ile empati kurma çabası” (44) göstermediğine dair benzeri tepkisel suçlamalar Woolf’un eleştirisinin temelinde yer alan gerçek nesnenin tanımlanmasında Barrett’in koyduğu yanlış teşhise çok şey borçludur. Woolf’un eleştirisini temelinde yatan bu gerçek nesne, (Barrett’in farzettığı gibi) Walpole’un yaşam tarzı değildir, ancak onun edebi estetiğidir. Homofobinin karşısına dikilecek ve queer olasılıklara hayat verecek olan bir karşı söylemsel hakikatın dile getirilmesine dair Woolf’un bu “cesaret” talebi Walpole’un edebi anlayışı ile karşılanmamış olsa da (45), Walpole’un konuşmalarında bunun bir karşılığı vardır. Bu sebeple Woolf bu konuşmaları tercih eder. “Tüm bunlar, onun edebi konuşmalarından çok daha iyidir” der Woolf Walpole’un “duygularına ilişkin eşcinsel itirafları” için, sonraları bu konuşmaları durmaksızın “kesintiye uğrayan” bir “mahremiyet” olarak yeisle hatırlar (D, 5: 282). Bu konuşmalar, Woolf’a yalnızca Strachey’in yoldaşlığına duyduğu özlemi ve “her zaman onunla sürdürmeyi istediği türden konuşmaları” hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda Eleanor’un Nicholas ile sürdürdüğü kesintili diyalogu da hatırlatır. Bu diyalogun bir örneği şöyledir:

“Ama nasıl... Nasıl kendimizi daha iyileştirebilir, kendimiz daha doğal [nasıl] yaşayabilir, daha iyi [nasıl] yaşayabiliriz?.. Nasıl yapabiliriz?” [diye sorar Eleanor].

Birlikte, kendi aralarında, konuşuyor gibidirler.

“Bu sadece bir soru” dedi- ve durdu.

Eleanor'a doğru yaklaştı – “bir öğrenme sorusu. Ruh...” yine durdu.

“Evet- ruh?” diyerek devam etmesini istedi.

“Ruh-tüm varlık” diyerek açıkladı. Nicholas, sanki bir çemberi tamamlar gibi ellerini birleştirdi. “Yayılmak ister, maceraya atılmak, yeni kombinasyonlar oluşturmak?”

“Evet, evet” dedi, sözlerinin doğruluğunu tasdik etmek istermiş gibi.

“Ama şimdi” -kendini geri çekti, ayaklarını topladı, [...] “işte böyle yaşıyoruz biz, küçücük, sınırsız küçücük- bir kördüğümüne tıktırılmış?”

“Kördüğüm, kördüğüm- evet, bu doğru” diye başı ile onayladı.

“Her biri kendi ufak dairesinde; her biri kendi haçında ya da kutsal kitabında çarpmıha gerilmiş, her biri kendi ateşinde, kendi karısı ile...”

“Lanet olası çoraplar” Maggie [Renny'nin karısı] lafa girdi.

Eleanor irkildi. Geleceğe bakıyor gibiydi. Ama birileri onlara kulak misafiri olmuştu. Mahremiyetleri sona ermişti. (Y, 281-282).

Şimdi de Woolf'un Strachey ile arasındaki özel mahremiyete, ya da daha kesin bir ifade ile aralarında gizli ilişkiyi (herkesin önünde birlikte görünerek) bilerek ve “cesur bir şekilde” bitirmesinin sebeplerine dönelim. Strachey'in eşcinsel damgasını sildiğine şahit olduğu kültürel zorunluluğu önlemek için gösterdiği misilleme çabasında (son derece açık bir biçimde, yeni nesil sanatçıları ve entelektüelleri etkilemişti) (46), Woolf yıllarca önce dostluklarına emanet edilen mahremiyeti terketmişti. Woolf eşcinsel dostu, biyografi yazarı ve kitap satıcısı Francis Birrell'e yazmış olduğu bir mektupta (Birrell Woolf'un mektubundaki sözleri okuduğunda hastanede ölümle karşı karşıya idi), Strachey'in queer yaşamına toplum önünde gözden çıkarılabilir bir mesele ve dahası kültürel bir iradenin unutmaya yönelik bir

hedef olarak gördüğünden bahsediyordu, Nigel Nicolson bu mektubu son derece doğru bir şekilde “Woolf'un en kızgın mektuplarından birisi” (47) olarak tanımlamıştı (bkz. L, 5: 278). Önemli bir nokta da, hem Strachey hem de Woolf'un dostu olan Birrell, D. H. Lawrence'ın bir dizi mektupla kötilediği ilk Bloomsburry grup üyesiydi. Bu mektuplar daha sonra John Maynard Keynes'in Memoir Club'ta yayınladığı denemelerden birisi olan, “İlk Dönem İnançlarım” başlıklı denemenin konularından birisi olmuştu ve Keynes bu makaleyi Bloomsburry'ye 1938 yazında sesli okumuştur. Lawrence'ın Bloomsburry'ye karşı nefretine yönelik Keynes'in açıklaması, Woolf açısından net bir şekilde kabul edilemez bir durumdu: *Perde Arası*'nda bu mektupların içeriğinin kurgusal bir formda die getirilmesi, Woolf'un Lawrence'ın eleştirilerini yalnızca Keynes'in yaptığı gibi “entelektüel ayrışmalarla” değil, ancak soykırımsal bir bakış açısının ölüm saçan homofobisi ile ilişkilendirmişti.

Bu konu ile ilgili bağlantılı mektuplar arasında Ottoline Morrell'e yazılmış 1915 tarihli bir tirad da vardı. Bu mektupta Lawrence, Birrell'i kast ederek, şikayetini dile getirmektedir: “erkekleri seven erkekler, bana bir yozlaşmışlık hissi veriyor, neredeyse böcekleri düşündüğümde aklıma gelen bir çürümüşlük. Tikindirici... Bedensel şehveti severim -ama böceklerinki gibi olanı, hayır- son derece müstehcen. Erkeklerin hayvan gibi olmasını isterim -ama böcekler-, -bir böcek diğerinin tepesine binmiş- aman Tanrım. Bunlar azgın böcekler. Ne kadar devasa sürünen bir kitle bugünlerde zincirlerinden boşandı” (48). Duncan Grant'ın eski sevgilisi David Garnett'e yazdığı mektuplardan birinde, “Bir daha asla Birrell'i beni görmeye getirme. Birrell'de, kara böcekler gibi, çok iğrenç bir şey var. Korkunç ve pislik dolu. Sizin (Bloomsburry) grubunu, Duncan Grant ve Keynes, Strachey ve Birrell'i düşününce, delirecekmişim gibi hissediyorum. Bana böcekleri düşündürüyor... Bu dostlarından, bu böceklerden ayrılmalısın. Birrell ve Duncan Grant sonsuza kadar gitmeliler... Beni kahır, düşmanlık ve öfke ile birlikte deli ediyor” (49). *Perde Arası*'nda Woolf Lawrence'ın bariz öfkesini Giles Oliver'in (efemine Dodge karakterine yönelmiş) homofobisine yansıtır ve bize şöyle yansıtır:

[Giles]'in, kendisini değil de [Dodge]'u küçük görmesi bir miktar şans işi idi. (BA, 83)

[Dodge]un ifadesi Giles'a, öfkesini kusacağı başka bir gerekçe vermişti, aynen bir kimsenin rahatlıkla askıya paltosunu asması gibi. Yalakanın teki, yaltakçı, duygularını açıkça dile getiren birisi değil, ama alaycı ve gözlemci, ortalığı karıştırmaya meraklı, aradan dikkatlice seçer, aylak, bir kadına karşı dosdoğru bir aşk hissedecek bir adam değil -[Dodge'un] başı [Giles'in eşi] Isa'nın başına yakındı-, ama sadece bir (...). Herkesin ortasında söyleyemediği bu kelime, dudaklarını büzdü, küçük parmağındaki mühürlü yüzük daha kırmızı görünüyordu çünkü yüzüğün yanındaki eti, sandalyenin kollarını sımsıkı kavradıkça, daha da beyazlamıştı. (BA, 48).

Lawrence'in zehir zemberek eleştirileri, "Bloomsbuggerlara" dair iddialarla, "akrep gibi sokan böceklerin gecesini rüyamda görmeme yol açıyorlar. Ama ben onu öldürdüm -çok büyük bir böceği. Böceği yaraladım ve o da kaçtı- sonra tekrar denk geldim böceğe ve onu öldürdüm" (50) diyerek sonlandırır. Woolf, Giles'e Lawrence'in rüyasını sembolik olarak andıran ve homofobik olarak niteleyecek bir eylem yaptırır, Giles, kesin olarak Lawrence'in rahatsız edici bir yankısıdır:

Orada, çimenler arasında yerleşmiş, zeytin yeşili bir halka gibi kıvrılmış bir yılan vardı. [Woolf'un çok sevdiği "Strache" için kullandığı sevgi sözcükleri "yaşlı yılan" ya da "sakallı yılan" (51) idi]. Ölü müydü? Hayır. Boğazında kocaman bir kurbağa, nefes alamıyordu. Yılan boğazındaki kurbağayı yutamıyordu, kurbağa da ölemiyordu. Bir spazm ile kaburgaları kasıldı, kan yavaşça sızdı. Bu, tam tersinden bakıldığında bir *doğumdu -canavarca bir tersine çevirme-*. Böylelikle, ayağını kaldırarak yılan ve kurbağanın üzerine bastı. Ayağının altındaki kitle ezildi ve sürünerek uzaklaştı. Tenis ayakkabılarının beyaz kumaşı kanla lekelenmişti ve yapış yapıştı (BA, 75, vurgu yazara ait)

Dodge, ağız kurbağa ile tıka basa dolu yılanı karşı bu vahşiliğin, kana susamış bir homofobi anında eşcinselliğin konumlandırılması için bir metafor olarak iş görüyor olmasının farkındadır. Kitabın belki de en alacakaranlık bölümünde, en sonunda, Lucy Swithin'in çağrısına uyup

özel bir odaya geçtiklerinde ve Dodge onun önünde diz çöküp onun yaşadığı zulüm ve utancın tarihine tanık olmasını istediğinde, Dodge şöyle düşünmüştü: "Ben yarım bir adamım, Bayan Swithin, ateş böceği gibi yanıt sönen, Giles'in bakış açısından, otların arasında kıvrılmış zihni bölünmüş küçük bir yılan, Bayan Swithin, ama siz beni iyileştirdiniz (BA, 90). Bu hiçbir zaman tamamlanmamış Bayan Swithin'e açılma performansı sırasında (aslında bu da roman yolu ile başka bir tür açılma idi), Dodge'un yardım almak için yüzünü ilk döndüğü yer özbiçimlenme ve özbilgi teknolojilerinin en otoriterleri arasındaki bir mantık ve retorik olmuştur; psikoseksüel gelişimin psikoanalitik anlatısı. "Ben *yarım* bir adamım" diyerek Swithin'e günah çıkartıyordu, "*Giles'in bakış açısından*". Giles'in "bakış açısı", 1939 yılında militarist İngiliz toplumunda ancak açılmanın epistemolojisi ile kavranabilecek bir eşcinsel efemine erkek olan Dodge'un kendine yöneltmiş olduğu homofobiyi harekete geçiriyordu. Dodge, Giles'in "bakış açısını" ki bu bakış açısı da bir sosyokültürel ifadedir bir tekerrür olarak isimlendiriyordu, *Perde Arası'nın* karşı durduğu ve aslında metnin kendisinin de dahil olduğu bir tekerrür (52). Freudcu anlatı tartışılabilir bir şekilde eşcinselliği, teleolojinin bir başarısızlığı olarak çözümlüyor olsa da (53), Woolf'un romanı, bu "yarım-adamı", bu "soyubozuğu" teleoloji (ile) bağlarını koparan ve Dodge'u yanlış anlamı ile kullanılmış eşcinselliğin özgürleştirici bir örneği olan bir uyumsuz olarak *resmeden* asil bir eşcinsellik seviyesine *yükseltmişti* (54).

Alex Zwerdling'in "[*Perde Arası*'nda] otorite sahibi olarak görünen bir karakter bile yok" (55) iddiasına karşın, bu romanın, "uyumsuzların", ya da queer figürlerin minimal düzeyde idealleştirilmelerini ortaya koyan bir "başarısızlık" ve "otoriter vizyonu" yeniden değerlendirmesi üzerine ışık tutmayı istiyorum. Kathy Phillips'in "*Perde Arası* romanında yaşamlarını heba eden bu karakterler, yaşayan ölümler olmakla itham ediliyordu" (56) şeklindeki iddiasının tam tersine, Dodge, aynen (geçiş töreninin yazarı ve yöneticisi) La Trobe, (Giles'in teyzesi) Bayan Swithin, bir noktada kadar Isa gibi, başka koşullarda can cekişen, tepkisel kültürde son derece hayat dolu ve aktif güçler olarak metne dökülmüşlerdir. Otoriter vizyonun yeniden tanımlanması hiçbir şekilde açık ve anlaşılır değil[dir]. Bu yeniden tanımlanmanın ortaya

çıkması için queer bir okuma gereklidir. Bu okuma için gerekli dersler metnin içinde ve metin tarafından sunulmuş ve hatta prova edilmiştir. La Trobe'un hazırlamış olduğu temsil belirgin bir şekilde böyle bir okumayı teşvik eder ve böyle bir okuma ve olası sonuçları Isa'nın perde aralarında Dodge ile karşılaşmalarında sahneye konuyordu.

*Perde Arası*'nın "başlangıçtaki" anlatı çizgisi nispeten oldukça basitti. La Trobe'un temsilini sunacağı mülkün sahibi olan Oliver ailesi beklenmeyen bir şekilde Bayan Manresa tarafından ziyaret edilir. Bayan Manresa'nın cinsel açıdan doymak bilmezliği yalnızca geçici bir süre için Isa'nın kocası, Giles Oliver tarafından yatıştırılabiliyordu. "Manresa kadını" ile birlikte Giles da tipik bir İngiliz olarak ve Woolf'un faşizmle özdeşleştirdiği "tip" olarak resmediliyordu (57). Bayan Manresa'nın yedekte tuttuğu kişi onun nispeten daha isteksiz arkadaşı, Dodge idi. Woolf'un 1941 başlarında tamamladığı (bu çağa ait felaket dolu uluslararası olayların etkisini yansıtan) bu roman, 1939 yılında bir Haziran gününde "İngiltere'nin kalbinde" yer alan bir köyde geçmektedir (BA, 14).

La Trobe'un hazırladığı temsil ve Woolf'un romanı, kapitalizm, emperyalizm, mizojini ve homofobiye dair içkin eleştiriler sunar okuyucuya ve her iki eser de yazarların queer olması bir *önem arz eder*. Bu eleştirilerin bazılarında çok yönlü yorumlar mevcuttu (58) ancak Woolf'un düşünce dünyasında önemli bir yer tutuyor olmasına rağmen, bu eleştirilerin hiçbirisi metnin queer estetiğine ya da homofobiye ele alış tarzına dair bir tartışma içermiyordu. "Eşcinsellik ile ilgili bir şeyler yazıyorum şu sıralar" diyordu daha önce kısmen alıntıladığım bir mektubunda. "Bir kadın ve bir oğlan arasındaki ilişkinin ne olduğu ne dereceye kadar açıkça söylenebilir?" *Fransızcada evet, ama Bay Galsworthy'nin İngilizcesinde, hayır* (L, 5: 273, vurgu yazara ait) (59). Dil bağlamında queer ilişkiselliğe yapılmış böylesi bir gönderme Woolf için "queer" meselesinin edebi kaygılardan ayrılamazlığını üstü kapalı bir şekilde anlatıyordu. *Perde Arası* aslında, (karakter yaratımının içinde ve çok ötesinde)bu her daim anlaşılması zor "sapkın" figürler için queer bir tutkuyu açığa çıkarır: "aylak" Dodge ve "yanık tenli, yapılı ve tıknaz" La Trobe (BA, 75, 48, 46).

### III. USTALIK DOLU KAÇIŞLAR: PERDE ARASI'NI PERDE ARASINDA OKUMAK

[B]azen bizi kökten yok edecek tam da o terim, bir direniş alanı haline, toplumsal ve politik anlamlandırmayı mümkün kılacak bir olasılığa dönüşür: Sanırım, bunu "queer" teriminin maruz kaldığı muazzam yeniden anlamlandırmada oldukça net bir şekilde gördük. Bu durum, benim için bir yasaklamanın hayata geçirilmesi ve bu yasaklamanın kendisine karşı bir aşığılama içinde yer alması, farklı bir değerler silsilesinin doğuşu, önceki kullanımları kendine temel hedef olarak böyle bir onaylamayı ortadan kaldırmayı seçmiş olan bu terimden yola çıkarak ve bu terim yoluyla gerçekleştirilecek bir politik onayın doğuşu anlamına gelir — Judith Butler (60).

Kelimeler... Cümle içinde ölü gibi öylece uzanıp yatmaktan vazgeçtiler. Ayağa kalktılar, tehditkâr hale geldiler ve sana yumruk sallamaya başladılar —Virginia Woolf (BA, 47).

Bu queer figürlerden ayrılamaz olan şey, onları temsil eden bedenleridir. Eller, özellikle de queer bedenlere ait olan eller, (bir kez daha) *Perde Arası*'nın libidinal ekonomisinde etik olana teslim edilen bir zaman-mekan boyutu ortaya koyma kabiliyetine sahip yatırım alanlarıdır. Çizmeler de bu romanda önemli olduğu için -ancak queer oluşun bir antitezi olarak ve aslına bakarsanız, kendi kendinin yok edicisi olarak-, Nietzsche'nin kendi kendine yaptığı gözlem akla düşer ve çarpıcı olduğu kadar keyif vericidir. Woolf'un aktardığı kelimelerle şöyle söyler: Bana göre en dikkat çekmeyen ayrımlardan biri, kişinin kitabımı *ellerine* aldığımda, kendisine nasıl çeki düzen verdiğidir, hatta beklerim ki önce ayakkabılarını çıkarsın, çizmelerden bahsetmeyelim bile" (61). *Perde Arası*'nın eril otorite modeli Giles Oliver çizmelerini giymiyorsa bu hayatta hiçbir şeydir (62). Bu yüzden, "Hayır, sana hayranlık duymuyorum" diye kararını açıklar karısı Isa, yüzüne değil, ellerine değil, ayaklarına bakarken. "Çizmelerinde kan lekesi olan aptal küçük çocuk" (BA, 84).

Aynı gidişatı tekrarlamaksızın, *Perde Arası* Giles karakterini, beyaz ırka mensup, Hıristiyan, mal mülk sahibi düzcinsel bir adam, tüm erkeklerin hapsoldüğü bir tarihin etik evrensel

simgesi olarak inşa eder. *Bir yandan*, bu figür, anlamın düzenleyicisi olarak gösterilir -“Temsilcimiz, sözcümüs” diye alayla gülümsedi [Isa] (BA, 156)-, Isa ve La Trobe’un (“veya” Dodge’un, “veya” anlatıcının) yazdıklarına karşı bir öykü kaleme alır: Isa gizli bir kitapta (“Giles şüphelenir diye düşünerek bir muhasebe kayıt defteri gibi ciltlenmiş bir kitapta” [BA, 16]), *Perde Arası*’ndaki oyunun perdeleri arasında Dodge, La Trobe ve/veya anlatıcı olarak isimlendirilmiş karşı söylemsel pozisyonlar. Bu sebeple, *diğer yandan*, farklılaşan bir tekrarın yayıcı gücü iş başındadır, bu gücün yazıya dökülmüş hali de queerdir: “‘Evet’ diye yanıtladı Isa. ‘Hayır’ diye ekledi. Cevabı hayır, evet idi. Evet, evet, evet, içinde yükselen dalga onu kucaklayarak yükseldi. Hayır, hayır, hayır, geri çekilde. Eski çizmeler çakıl kaplı yolda belirdi” (BA, 156). Olumsuzluğun son notası eş zamanlı olarak başka bir şekilde açıklanamayacak olan çizmelerin ortaya çıkması ile kendini gösterir (o andan itibaren, metin içinde çizmelerin Giles ile özdeşleştirilmesi inkâr edilemez), çizmeler yılan/Dodge /Strachey’in karışımından oluşan bir kanla, “taşkın bir şekilde akması engellenen” metnin “akışkanlığı” (BA, 132) ile kaplıydı. Bir yandan, tarihin sürekliliğini dile getiren bir tekrar vardır, diğer yandan farklılığı bir araya getiren, toparlaman ve yayan bir tekrar vardır.

İlkinin elinde mühürlü bir yüzük vardı, düzcinsel dostça sevginin taşa işlenmiş hali: Bu Giles’in elidir ve elinin üzerine “[yüzüğe] yakın yerdeki et”, Dodge’un “sapkınlığına” bir tepki olarak “sandalyeyi kavradıkça beyaza dönmüştür” (BA, 48). Giles “eşcinselliği” anlayabilir ama ancak, aynen Dodge’un isminin romandaki birçok kahraman tarafından “bilinmiyor” olması gibi, kamusal alanda “özel” kalması, görünürde adı konulmamış olması gerekir. Diğerinin eli, yayan el, queer farklılığı (onaylama ve eylem olarak) etkileyen el, Dodge’un elidir. “Ama elleri ile ne yaptı, beyaz, düzgün, biçimli?” (BA, 42) diye sorar metinde imalı bir endişe *ve* hatırı sayılır bir neşe ile.

Eller başka kişileştirmelerin de yolunu açar. *Perde Arası*, tarihin dışladıklarını bir araya getiren bir tamamlayıcı gücün vücuda gelmiş halini zorunlu kılan bugüne ait bir geçmiş sahneye koyar. La Trobe’un gösterisinde “budalanın” varlığı izleyicilerin arasında yer alan Bayan Parker’da şaşkınlık yaratır, Bayan Parker’ın kocası temsilden ordunun çıkarılmasını aynı şekilde rahatsız edici bulur. (İngiliz Ordusu’nu niçin dışarıda

bırakıyorsunuz? Ordu olmadan tarih olur mu, ha? [BA, 115]). Dodge (Isa adına ve öyle görünüyor ki, Isa ile konuşarak), farklılığın her zaman gelenek içinde nakşedildiğini ve yalnızca izinin sürülmesi gerektiğini söylediğinde, Giles tarafından azarlanır.

Bayan Parker, Isa’ya kısık sesle köylü budalayı şikayet etmektedir.

“Ah, şu budala” diyordu. Ama Isa hareketsiz bekledi, kocasını izliyordu. Manresa’nın kocasının peşinde olduğunu hissedebiliyordu. Alacakaranlıkta, yatak odasındaki olağan açıklamaları duyabiliyordu. Bir şeyi değiştirmiyordu, kocasının sadakatsizliği - ama onun sadakatsizliği değiştiriyordu.

‘Budala mı?’ William [Dodge] [Isa] yerine Bayan Parker’ı yanıtladı. ‘O da geleneğin bir parçası.

‘Ama tamam da’ dedi Bayan Parker ve Giles’a budalanın ne kadar korkutucu hissettirdiğini söyledi.- ‘Bir tane de bizim köyde vardı. Kesinlikle, Bay Oliver, biz daha medeni değil miyiz sizce de?’

‘Biz mi?’ dedi Giles, ‘Biz mi?’. Bir an William’a baktı. İsmi bilmiyordu; ama sol elinin ne yaptığını biliyordu. Bir parça şans işiydi - Onu hor görebilirdi, kendini değil. (BA, 83).

Giles’in herkesin ortasında söyleyemeyeceği -queer- şeyi hor görüyor olmasına, metin içinde hem yazının düzeni hem de toplumsal yıkımın ve bireysel yabancılaşmanın umut ve açıklıkla yeniden canlandırılma yollarının izini sürmek adına queer kavramına kucak açan bir metinle itiraz ediliyordu. Bireyin bu izlere dair dikkatli yorumları, farklılığın yinelenmesini ve bir farklılık olarak yinelenmeyi teminat altına alacaktır.

Dodge ile karşılaşan her bir karakter, onu hiçliğe sürükleyebilmek için onu “tanımak” ya da etik tekilliği kabul etmek için Dodge’la gizli bir şekilde bir araya gelmek için onu düzeltmeye ya da onu anlamaya gayret etmişlerdi. “İlk” olarak Giles’in yoruma dayalı çalışması bize sunulur. Giles’in bakış açısından Dodge “bir kadına doğrudan bir

aşk besleyecek bir adam değildir -[Dodge'un] başı İsa'nın başına çok yakındır- ama sadece bir --- (BA, 48). Ancak, bu noktada başka bir okuma pratiği zarif bir şekilde ortaya çıkar: Bayan Swithin, örneğin, "Dodge'un sorununun ne olduğu tahmin eder" (BA, 55) ve "Dodge'un da ağzını açacağını ve onun kim olduğunu anlamasına olanak vereceğini umarak, Isabella ağzını açtı" (BA, 37). İsa "Giles'in sarf edeceği kelimeleri tahmin ederken" bir yandan da merak içindedir: "Pekala, Dodge'u o kelime ile tanımlamak yanlış mı olurdu? Birbirimizi tanıyor muyuz? Burada değil, şimdi değil" (BA, 49). (Şimdi Nicholas'ın sesi metnin de ötesine ulaşır, "Şayet, birbirimizi tanımıyorsak, nasıl olur da ... bu duruma uygun ... kanunlar yapabiliriz?").

Kesin olan şudur ki, Dodge'un kim ya da ne olduğuna karar vermek imkansızdır, çünkü doğası olmadığı kişi olmak üzerine kuruludur. İsmi de ısrarla vurguladığı gibi uyumsuz Dodge, "sapkınlığının" "kendisi olmamanın", mesafeli olmak üzerine ve bir metafor üzerine inşa edildiği açığa vurulan, kim olduğuna karar verilemeyen bir kişidir. Dodge'un, kimliklerin "hırsız" olduğu hissedilir, *difference*'i harekete geçiren ve metnin ayrıcalıklı metaforlara dayalı yapısının merkezine oturan kişidir. Bu türden bir öykünmecî karmaşa, yasadışı ödünç almaların, eşcinselliğin sözde cinsel sapkınlığı ile özdeşleşmiş yasadışı maskelerin yazıya dökülmesi demektir. Woolf'un ellerinde queer olmak, yalnızca bir kanun kaçağı olmak, yasaklanan kimliklerin hırsız olmak, kendisine verilen isme "hayır" demeyi başaran birisi olmak değil, aynı zamanda bir metafor olarak var olmaktır. Yasadışı değişim modları ("usulen" sana ait olmayan kimlikleri kendine mal etmek) üzerine kurulu yasağın sınırlarını aşan bir aktivite olarak böylesi bir metafor anlayışı, "adaletin" yürürlüğe konması için görünürde gerekli olan farklılıklar konusunda yalnızca bir karmaşaya yol açmaz aynı zamanda bu farklılıkları tehdit eder. Nietzsche bu durumu, insanın cezalandırma arzusu, eril varoluşun *içine* nakşolmuş bir arzunun mazeret olarak görmüştür. Başka bir deyişle, "hayatta kalma oyunu adına, insan adalet denilen bir mazeret yarattı. Ve bu mazeret adına, insan tekrar tekrar "insan" ismini tanımlamak ve ifade etmek zorunda kaldı" (63). Bu ismin yazıya dökülmesine karşı yapılan bir başka yazı yaratmaktır. Eğer kendiliğinden temsil edilemiyor ise, ötekinin bıraktığı ize karşı bir sorumluluk olarak ve bu iz yolu ile bilinebilir olan bir yazı. "Bir de Dodge vardı, dudak

okuyucu" diye anlatır İsa, "onun aynısı, onun işbirlikçisi, gizli yüzlerin ardını, aynen onun gibi, görebilen birisi" (BA, 150; vurgu yazara ait).

*Perde Arası*, Dodge ile karşılaşmaların etrafında gerçekleşen bu tür bir yakın mesafelilik yolu ile yazılır: İnsanlar asla onun ismini ya da kimliğini kavrayamazlar, insanlar asla derinlere ulaşamazlar. İsmi, aynen *Yillar* romanında Nicholas'ın olduğu gibi, anlaşılabilir bir şekilde kalır; ilk anda ismi anladığını sanırsın, bir bakmışsın sonra anlayamamışsın. Bu metnin sonlarına doğru, "queer" ne beklenen ne de yeniden bulunan bir şeye dönüşür. Sadece basit bir şekilde, metinde Dodge'un gölgesi gibi, kitabı tutan eller arasındaki üçüncü şahıs gibi, yazmanın şu andalığı içindeki gecikme gibi, kitap ve o öteki el arasındaki mesafe gibi, *oradadır*. Dodge'un gölgesi, bir yayılma gibi, her ne kadar avuç dolusu buğday hiçbir zaman "gerçekten" etrafa dağılmamış olsa da, bir yayılma olarak varlığını sürdüren ama ete kemiğe bürünmüş bir yarıda kalış gibi, kendisini gösterir: "Balık karaya vurmuştu. [Bayan Swithin'in] onlara verecek hiçbir şeyi yoktu - bir ekmeğe kıvrıntısı bile. 'Bekleyin canlarım' diye seslendi onlara. Eve doğru bir koşu gidip Bayan Sanders'tan bisküvi isteyecekti. Sonra bir gölge düştü. Ne kadar can sıkıcı! Kimdi bu? Aman yarabbim, adını unuttuğu şu genç adam, Jones değildi, Hodge hiç değildi" (BA, 149). Lucy Swithin geçici bir süre için Dodge'un ismini unutmuş olabilir ama ötekinin bıraktığı izden sorumluydu. "[Dodge'a] onun bulunduğu yere tırmanması için elini uzattı. 'Başka hayatlarımız var, sanırım, umarım' diye mırıldandı. *Başkalarında yaşıyoruz biz, Bay...*" (BA, 55; vurgu yazara ait). Geçici olarak ismini hatırlamakta "başarısız" olsa bile, Dodge ile karşılaşması, metindeki bu izin umudun önkoşulu, umudun başlangıç yeri olma tarzının işaretlerini veriyordu. Her şeye rağmen, -queerliğin gizlenmesi ve onun açığa çıkarılması arasındaki bu karar verilemez- "zamanda", queerliğin olmadığı yerde varoluşun deneyimlenmesi üzerine kurulmuş bir queerlikle karşılaşmadan çıkan bir umut olmalı bu. Umut, bu sebeple Dodge'un Bayan Swithin ile karşılaşması ile dramatize edilir:

"Sizi arkadaşlarınızdan alıkoydum" diye özür diledi ve devam etti "William, çünkü *burada sıkışmış hissettim biraz...*" Mor bir damarın, mor bir kurtçuk gibi kıvrıldığı kemikli alnına dokundu. Ama gözleri hâlâ parlıyordu. Yalnızca gözlerini gördü. Ve *önünde diz*

*çökmek, elini ve öpmek* ve ona yaşadıklarını anlatmak ister: “Okulda başımı bir kova sokup orada tuttular, Bayan Swithin, sonra evlendim, ama çocuk benim çocuğum değildi, Bayan Swithin, Ben bir yarım adamım, Bayan Swithin, ateş böceği gibi yanıt sönen, Giles’in bakış açısından, otların arasında kıvrılmış zihni bölünmüş küçük bir yılan, Bayan Swithin, *ama siz beni iyileştirdiniz...*” *Böyle söylemek ister ama hiçbir şey söylemez* (BA, 57, vurgu yazara ait).

Dodge, Bayan Swithin ile karşılaşmaları boyunca hiçbir şey “anlatmamış” olabilir ancak onun varlığı metindeki her şeyde *izini bırakır*.

Dodge’un kendisini “yarım bir adam” olarak tanımlıyor olması, Giles’in onu “soyubozuk” (BA, 40) olarak lanetliyor olmasını akla getirir. Bu kurgusal dünyadaki bir karakter olarak Dodge, Giles’in büyük bir kurbağa yutmuş bir yılanı otların içinde vahşice öldürdüğünü (BA, 75) bilemezdi. Dodge, iğrençleştirme yolu ile kendini yılanla özdeşleştirmektedir. Ama bu özdeşleştirme nihayetinde, tamamlanmadan kalmıştır zira metin Giles’in Dodge’a olan tepkisini (paleonimik “queeri”) eleştirir ve (“queerin” yanlış kullanılmış bir kavram olarak ortaya çıkışının işaretlerini vererek) aslında Giles’in yorumuna *karşı bir ifade olarak okur* (64). Bu okuma/yazma pratiği, paradoksal olarak *sökülmüş* olanın yeniden örülmesi, başka bir deyişle sökülmüş *metinleştirilmesi* olarak iş gören queer bir performativite olarak temalaştırılır.

Bayan Swithin Dodge’a, “sıkışmış gibi” hissettiğini söylemiştir (BA, 88) -bu anlamını çok açık ortaya koyan bir ifadedir- zira içinde bulunduğu durum, La Trobe’un temsilinin ve bir bütün olarak da *Perde Arası*’nın *kesip açabileceği* bir “düğündür”. Dodge ve Bayan Swithin arasındaki gizli karşılaşma sahnesinde, Dodge “iyileşmiş” gibi hisseder ve kendi değişimine olanak sağlayan (en nihayetinde ikisini bir araya getiren tam da budur) ve acı dolu iğrençleştirme ve özneleştirme geçmişinin ifadesini izin verilebilir kılan bir şahitliğin yolunu açan bir konumda kendini keşfeder. Bayan Swithin’in “kendini sıkışmış hissettiği” düğüm ve Isa’nın, Dodge’un “sapkınlığını” tahmin ettiği an onda sezindiği düğüm karşı söylemsel yazının kendini konumlandığı metindir. Şöyle ki: “[S]ımsıkı

sarılmış düğümde parmağını gezdirdi, Dodge’un yüzündeki gözlerini kısarken oluşan bakışa ve seçirmeye dokundu” (BA, 54)- “Belki de Bayan La Trobe, düğümü ortasından kestiğini söylediğinde bunu kastetmiştir, öyle değil mi?” diye sormaya cesaret eder Isa “ya da” anlatıcı (BA, 69). Bu *kesim metnin KİRİŞLERİDİR*, ikili yazma sahnesini (bir el ve onun ötekisi) ve *Glas*’ta Derrida’nın “az çok bir kayıp” (65) olarak nitelediği olumlu uyarlamayı sağlama alan bir stratejidir. *Perde Arası*, metnin KİRİŞİ’nin, buna göre queerin varlığı ve yokluğu arasında eşğin, bu ikisi arasında farkın asla tematik olarak kurulmadığı ancak her zaman metinsel olarak sürdürüldüğü bu eşğin sınırlarını çizer. Bu *kesim işleminin* yazıya dökülmesi kararlı bir şekilde queer bir üretkenlik ve tutku olarak imlenmiştir. Bayan Swithin, La Trobe’a o zamana dek bilinmeyen zevklerin fitilini ateşlediği için, queer potansiyeli ortaya çıkardığı için ve “[onun] harekete geçmemiş kısımlarını harekete geçirdiği” (BA, 112) için saygı ile şükran dolu bir şekilde yaklaşır.

La Trobe’u köyde toplum dışına itilmiş biri haline getiren lezbiyenliği, tam olarak onun üretkenliğini ve metnin güç istemini garantiye almaktadır. Anlatıcı La Trobe’u “her zaman olayları derleyip toparlamaya hevesli birisi” olarak resmeder. “Ama nereden çıkıp gelmiştir? İsmine bakılırsa muhtemelen saf İngiliz değildir... Dıştan bakıldığında, yanık tenli, yapılı ve tıknaz idi, iş önlüğü ile tarlalarda koşturuyordu, bazen ağzında bir sigara ile, çoğu zaman elinde bir kamçıyla ve çoğu zaman ağzı bozuktu. Belki de... Öyleyse, tam bir kadın değil miydi? Her ne ise, olayları derleyip toplamaya yönelik bir tutkusu vardı” (BA, 46). Metin queer üretkenlik ve La Trobe’un “tam anlamı ile bir kadın” olmadığı gerçeği arasında bir bağlantıyı kurar: “[D]erleyip toparlamaya yönelik bir tutkusu vardı.” Bu isteklilik ya da arzu ya da yakışsızlık kanun önünde onun farklılığının bir niteliği idi. “Toplum dışına itilmiş birisi” idi anlatıcıya göre, bir kanun kaçağı. “Doğa bir şekilde onu kendi türünden koparıp ayırmıştı. Yatağını ve cüzdanını paylaştığı aktris ile yaşadığı kavgadan beri, içme ihtiyacı içinde büyüüp duruyordu. Ve aynı zamanda yalnız olmanın korkusu ve dehşeti. Yine böyle bir gün, köyün hangi kuralını çiğneyecekti. Ağırbaşlılık? İffetlilik? *Ya da tam anlamı ile ona ait olmayan bir şeyi almak?* (BA, 153, vurgu yazara ait). La Trobe’un kanunu çiğnediğine dair kuşkusuz inanç onun güç istemine nakşolmuştur: Tüm görgü kurallarına karşı, La Trobe’un metni queerliğin üremeyi üretimin (yazmış olduğu

temsil) bir *faali* olarak yeniden tanımladığı (“yanlış bir şekilde olmuş bir doğumdu”) bir karşılıksal bir ifadedir. Bu yolla kadının failliğine dair eril yönlendirmeye karşı bir konumu olanaklı kılar (66). Bu nedenle, *Perde Arası*’nın arafta tuttuğu mesele La Trobe’un ortaya attığı soru ile kendini gösterir (olayları derleyip toparlama konusundaki arzusunu hatırlayın): queer farklılığın bir etik/metinsel üretkenlik olarak konumlanması/dile getirilmesi.

*Perde Arası* yaratıcısının “görmemişliğinin” alanı içinde konumlandırılmıştır, bu görmemişlik yalnızca kabalıkla değil (La Trobe’un kullandığı ağır küfürlü dil -hatırlayın Nicholas’ın “kaba birisi” La Trobe’un da bir “yabancı” olduğu söylenmişti-) aynı zamanda yabancılaşma ve ötekileştirme ile (La Trobe “kesilip atılmıştı”, “uzakta tutulmuştu”). “Tam anlamı” ile ait olmayan şey, bu görmemişlik alanıdır ve bu alan dahilinde La Trobe’un kanunu “çığneyeceği” garanti altına alınır. La Trobe, anlatıcı tarafından (Dodge dışındaki) diğer karakterlerden farklı bir şekilde betimlenir. Her bir “ana” karakter için ayrı ayrı bir geçmiş anlatısı varken, La Trobe’un kişisel geçmişi sadece kanılarla aktarılır, “tahmin edilir”, aynen Dodge’un (cinsel) kimliğinin etrafındakiler tarafından tahmin ediliyor olması gibi: “Rivayet o ki Winchester’da bir çay dükkanı varmış ve iflas etmiş. Bir aralar aktrislik yapıyormuş ve başarısız olup bırakmış. Dört odalı bir kır evi almış ve evi bir aktrisle paylaşmış. Tartışmışlar. Onunla ilgili çok az şey biliniyor” (BA, 46). Çok az, mutlaka... Dahası La Trobe ile ilgili yorumlar etrafta dolaşmaya başlayınca, öncekinden daha fazla “bilgiye” sahip olmayız. Ya da sahip miyizdir? La Trobe ile ilgili bu apaçık karar verilemezlik, metnin barındırdığı toplumsal kınamanın olumlu bir uyarlamasına kulak verdikçe, daha bariz bir şekilde queere dönüşmez mi? İlk soru örneğin, “belki de öyleyse, tam olarak bir kadın değil miydi?”, La Trobe’un yalnızca köylülerin değil aynı zamanda anlatıcının da onay vermediği bir durumu ortaya çıkarma olasılığını da içerir. Ne var ki romanın ya da temsilin barındırdığı hicvin ters yüz edilmiş ahlaki çerçevesi, anlatıcının La Trobe’u kınanmayı hak eden bir birey olarak resmettiğine yönelik bir okuma yapma eğilimini baştan baltalamaktadır. La Trobe’un yaşamına dair tanımlar ve geleceğine dair öngörüler dedikodu ve kınamayı geride bırakır, zira varsayımların içeriği doğrulanmış ve onaylanmıştır.

Romanın okuyucusuna sunduğu okumaya ilişkin başkaca ve daha sorgulayıcı bir olasılık, *Perde Arası*’nın anlatıcısının temsilin yaratıcısı “olduğu” teorisine olanak sağlar: Başka bir deyişle, La Trobe’un kendisidir. Ya da aynen *Pargiterler* eserindeki Elvira’nın, bir bakıma, Woolf’un Manchester Üniversitesi’ne yazdığı ve kendisine fahri edebiyat doktorası vermek üzerine yapılan bir daveti geri çeviren mektubun yazarı olduğu gibi. La Trobe, *Perde Arası*’nın yazarı mıdır? Romanda La Trobe ile ilgili söylenen son sözler, bir sonraki çalışması haline gelecek eserin ilk sözlerini duyduğunu bize söyler. La Trobe’un kulağını verdiği yer *Perde Arası* eseridir, çünkü duyduğu ilk sözler Woolf’un son romanını bitirdiği sözlerdir. La Trobe tarafından “yazılan” ancak Woolf’un olduğunu farz ettiğimiz anlatının bir parçası olan bu sözler, metnin sonuç bölümünü oluştururken eşzamanlı olarak romanın bir türlü sona eremeyişini tehdit eden, ya da bir açıdan bu sonu vaat eden, sözlere denk düşer. “Onları gruplamalıyım” diye mırıldandı ‘tam da burada’. Gece yarısı olacaktı, *bir kayanın yarım yamalak gizlediği iki karaltı olacaktı. Perde yükselecekti. İlk sözler ne olacaktı. Kelimeler ondan kaçıyordu*” (BA, 152, vurgu yazara ait). Ama sözler kesinlikle ona doğru geliyordu, çünkü bir sahne zihninde toparlanıyordu “geceyarısı yüksek bir yerde, *bir kaya var ve iki zorlukla seçilebilen karaltı*. Aniden, ağaç sığırcıkların akınına uğruyordu gözlüklerini indirdi. İlk kelimeleri duydu” (BA, 154, vurgu yazara ait). *Perde Arası*’nın son sözleri La Trobe’un görüşünü anımsatır - başka bir deyişle, ona şekil verir: “*Mağarada yaşayanların kayalar arasındaki yüksek bir noktadan etrafı izlediği bir geceydi. Sonra perde kalktı. Konuşmaya başladılar*” (BA, 155, vurgu yazara ait). Dahası, roman bir yaz gecesi insanlar konuşuyorken *başlar*. La Trobe’un en nihayetinde duyduğu kelimeler, perde kalkarken Isa ve Giles’in ettiği sözlerdi. Bu kelimeler *Perde Arası*’nda olduğunu bildiğimiz kelimelerdir.

Romanı La Trobe’un romanı olarak, ya da La Trobe’un kendisi olarak algılamak, çok çeşitli yorumsal sınırlamaları reddetmek anlamına gelmektedir. Bu sınırlamalar, düzcinsel bir tutkulu “aşkın” olumlanmasından ne daha az ne de daha çok olan bir sonucun örtbas edilmesi sonucuna ulaştırır okuyucuyu. Elizabeth Abel’in başka koşullar altında sarsıcı ve çığır açıcı olabilecek Klein ve Freud üzerinden ve Klein ile Freud’a karşı Woolf üzerine yaptığı okumalar, bu kuramcıların queer çalışmalarla olan ilişkilerindeki belirli bir noktayı kaçırmazlar. *Perde Arası*’nda buldukları şey yalnızca

“heteroseksüelliğin, bizim üstü kapalı hakikatimiz olarak tekrar tekrar üstü kapalı bir şekilde ima edildiği” değil, ayrıca “Woolf’un... kadın heteroseksüelliği üzerine yeni bir ısrarlı vurgu yarattığıdır” (67). *Perde Arası*, karakterlerin ruhlarının, duygularının, bedensel ifadelerinin ve duruşlarının yapılandırıldığı homofobik ve mizojinist güç alanlarını algılama, haritalandırma ve karşı koyma konusunda okuyucularını eğiterek dikkatli bir biçimde bu tür ele almaları karşı hazırlar. Isa’nın ıssızlığı, örneğin, düzcinsel bir rejim içindeki özne konumu ile ilişkilendirilir; “domestik, sahiplenici ve annelik değerlerine karşı gönülsüzdü” (BA, 18). Ve kayınpederi Isa’nın oğlu ile “yetersiz” erkeklik performansı yüzünden dalga geçtiğinde, “aile hayatının getirdiği binlerce kıl gibi ince bağla, tellere takılmış bir balon gibi, sandalyeye çakıldığını” hissetmiştir (BA, 18). Dahası, başlangıçta “ölü doğmuş” kelimesinin onu tam olarak ifade eden kelime olduğu” (BA, 16) sonucuna varanın yazarın ta kendisi olduğuna inanabiliriz. Ancak bu kelime tırnak içinde belirtildiği için, Isa’nın başka karakterler tarafından bu kelime kullanılarak suçlandığını da düşünebiliriz (Bart, örneğin, Isa’nın ev hayatına duyduğu nefretten şüphelenir ve bu nefrete içerler [BA, 18]).

Şayet romanın son sahnesi, teleolojik kaçınılmazlığı bir yanıt olarak, Isa ve Giles’ı içgüdüsel olarak sekse hazırlıyor gibi görünüyorsa da, okuyucular, bu tür birlikteliklerin nasıl üretildiği ve hikayeleştirildiğine dair metnin getirdiği eleştiriyi de akılda tutmalıdırlar. Bu durumda, şu sahneden yayılan uyumsuz bir tonu (ve Zwerdling ile birlikte “şeytani tavsiyeleri” (68)) duyarız: “Giles gazeteyi buruşturdu ve ışığı açtı. Gün içinde ilk kez birlikte yalnız kalmışlardı ve suskundu ikisi de. Yalnızken, düşmanlık açığa çıkıyordu; aşk da. Uyumadan önce, kavga etmeliydiler; kavga ettikten sonra, kucaklaşmalıydılar. Bu kucaklaşmadan başka bir hayat doğabilirdi. Ama önce kavga etmeliydiler, erkek tilkinin dişilerle kavga ettiği gibi, karanlığın kalbinde, gece boyunca uzanan tarlalarla” (BA, 158). Tarihin anıtsallığı (69) ile öncelenmiş ve sonralanmış ve varlığını tarihin anıtsallığına borçlu olan bu pasajda, Giles’ın buruşturup bir kenara koyduğu gazete gözden kaçırılmamalıdır; gazeteyi önemsemeden bir kenara koymak yerine, gazetenin varlığını bu tarihin eş zamanlı olarak yeniden üretimi ve kesintiye uğraması olarak ele almalıyız. Woolf için gazetecilik, kesinlikle, romanın genel anlamda izin verdiği konular

üzerine yorum yapmaktan çok daha karmaşık işlevleri yerine getirmektedir. Zwerdling “gazeteciliği (ve onun ortaya koyduğu şimdiki zamanla ilgili saplantılı tutumun) kültürel sürekliliğin düşmanı [olarak]” (70) alenen suçlar. Aynı bakış açısı Woolf hayatta iken, Benjamin tarafından da benzer bir şekilde dile getirilmişti. Modern Batı kültürü, elbette, deneyimden soyutlanmış bilgi ile kendini tanımlar ancak Woolf’un romanı bilgi, kültür ve deneyim arasındaki başka bir ilişkiye yön verir. Zwerdling gibi Benjamin de “bilginin ‘gelenek’ oluşturmadığına” inanmış ancak en azından bir açıdan, *Perde Arası*’ndaki gelenek, gazeteciliğin ürettiği “bilginin” dolaşıma sokulması *yoluyla* metnin yerinden ettiği (etmeye gayret ettiği) evrensel bir etik olarak zarar verici bir şekilde ortaya konur. Son pasaj, “geleneği” Giles’ın yaşadığı şekli ile (ve kesin olarak, tarihin Giles’ı “oynadığı” hali ile) tarihin anıtsallığı içinde yazıya dökmüştür. Ancak buruşturup bir kenara koyduğu gazete, içeriği temsil statüsü açısından diğer hikayelerle aşık atan başka bir hikayeyi barındırır -Dodge’un hakkında konuştuğu budalanın tarih (tarafından ortaya çıkmasına engel olundu ise eğer) ve onun resmi temsil mekanizmaları içinde (her zaman halihazırda) yer alıyor oluşu gibi-.

*Perde Arası*’nda modern deneyimi Woolf’un ele alış tarzını yankılayan bir tarzda, Benjamin “deneyimin değerinin düştüğünü” ifade etmiştir. Ve öyle görünüyor ki dipsiz bir kuyuya doğru düşmeye devam etmektedir. “Gazeteye atılan her bakış, yeni bir düşkünlük seviyesine ulaşılmış olduğunu, yalnızca dış dünyaya değil ahlaki dünyamıza dair resmimizin de bir asla olası olduğunu düşünmediğimiz bir tarzda bir gecede dönüştüğünü göstermektedir” (71). Isa için deneyim atropisi (“bir şeylerin olması için” (BA, 144) umutsuzca beklemektedir) Isa’nın gerçekliğini inşa etmiştir (“Ah, insana ait acımız burada bir son bulabilirdi” [BA, 131]). Bu gerçeklik, kitapta da vurgulandığı üzere, şimdiki zamanın deneyimini temsil etmektedir (Isa “yüzyılla aynı yaşadadır, otuz dokuz” [BA,18]). Romanın ilk bölümlerinde, Isa Times gazetesini eline alır ve onun çok sonraları bile peşini bırakmayacak ve söylemsel değişim için bir katalist görevi görececek bir toplu tecavüz hikayesini okur. Okumaya başladığında, okuyuş şekli fanteziden romansa doğru ilerler ama “sonra, kelime üstüne kelime koyarak” nihayetinde “gerçek” anlamına, kelime seçimlerine müdahale etmeye olanak sağlayan bir anlayışa ulaşır:

“Süvariler [kıza] atın yeşil bir kuyruğu olduğunu söylediler; ama kız atın sıradan bir at olduğunu gördü. Ve kızı barakalara sürükleyip bir yatağın üstüne atıverdiler. Sonra süvarilerden birisi, kızın üzerindeki elbiselerin bir kısmını çıkardı ve kız çığlık attı ve adamın yüzüne vurdu...”

Bu gerçektir; o kadar gerçektir ki maun rengi kapının kanatlarında [Isa] Whitehall'daki büyük mermer Kemerini gördü, Kemerin içinden baktığında arka tarafta barakayı gördü, barakada yatağı, yatağın üzerinde çığlık atan ve adamın yüzüne vuran kızını gördü, kapı açıldığında (gerçekte o bir kapıydı çünkü) Bayan Swithin elinde kocaman bir çekiçle içeri girdi. (BA, 19)

“Gerçek”, Isa'nın bu bilgiyi kendi eleştirel farkındalığını oluşturacak şekilde manipüle etmesi ile oluşturulur. “Gelenek” bu sebeple ona yardımcı olmaz; yazdığı şiirler şiirsel gelenekler açısından çoğu zaman çamura batmış gibidir, başkasının ağzından yazılmıştır. Bu şiirsel gelenekler, Woolf'un romanının da üzerinde durduğu gibi, cinsiyetlendirilmiş bir birey olarak Isa'nın yazdığı romans anlatısını zorla kabul ettirir. Elbette, sanatın ideolojiye indirgenemezliği, tek başına edebiyat geleneği kapsamında yer alamasa da *Perde Arası*'nın tarihin aşağıladığı ve alay ettiklerine karşı, “yabancılar”, “sapkınlar”, “kadınlar” ve “budalalar”, uygulanan şiddetin fitilini ateşleyen, düzenleyen ve bu şiddetin gerçek yüzünü gizleyen politik rejimler bütününe *karşı* vicdanileştirilmiş bir konumu üretmeye muktedir olduğu anlamına gelmektedir.

Isa'nın öznel tahribe karşı direnişi, başkasının ağzından konuşmadığı bir konuma kavuşmak için gösterdiği bir çaba olarak kendini gösterir. Isa'nın tecavüzü anlatımı, onun anlayışına göre, kendi özneleştirilmesinin ve aynı zamanda metnin “o ana dek duyulmamış bir ritmiydi” (BA, 51). Ve aynen Isa'nın, hikayenin eleştirel bir yorumu ve dönüşümü potansiyelini ortaya çıkarmak için hikayeyi “kelime üstüne kelime koyarak” inşa etmek zorunda oluşu gibi, okuyucular da Isa'nın dünyasını nasıl anlamlandırdıklarını anlayabilmek için, kırlangıçlara yapılan anlatısal göndermeleri derlemek durumundadırlar. Kırlangıç ve kayıp bülbül hikayesi için (BA, 7) Procne ve Philomela mitini hatırlayalım (72). Bu mitin kendisi bir *kesim* anını temsil eder. Zira hikayede

tecavüz kurbanı, yaşadığı tecavüzü başkasına anlatmasını engellemek için *dili kesilmiş* bir kadının ördüğü bir kumaştan bahseder. Mitolojik hikaye, başka bir anlatıyı da mümkün kılar, bu hikayede farkındalık başka bir *kesim*, çatlak ya da kopma yoluyla meydana gelir. Nitekim Isa'nın anıtsal bir tarih (“Ah, insana ait acımız burada bir son bulabilirdi”) olarak deneyimlediği bu katlanılmaz ve tekrarlanıp duran bir gerginliği kıran söylemsel bir (iktidar/bilgi) değişimdir: “Aynı çan, aynı çanı izliyordu (bir yıldan öbürüne yattığı gibi), *yalnızca bu yıl aynı çanın altında şunu duydu: ‘Kız çığlık attı ve adamın yüzüne ağır bir çekiçle vurdu* (BA, 20, vurgu yazara ait). Isa'nın çanın altında duyduğu şey, metnin altmetnini oluşturur, ama böylesi bir ayırım burada elde edilemez, zira metin ve altmetin sürekli olarak birbirinin içine kanarlar. Isa, Bayan Swithin'in çekiç taşıyan görüntüsünü, örneğin, gazetede yazan tecavüz imgesi ile bir araya getirir: “Nasıl da bir melekti o - yaşlı kadın!-... Bu aşırılıklara ve yaşlı adamın kadının bir deri bir kemik kalmış ellerine ve gülen gözlerine karşı yaptığı saygısızlığa karşı durmak! Bart'a kafa tutmak nasıl bir cesaret işi” (BA, 21-22).

Tecavüz hikayesi böylelikle, ciddi bir biçimde Isa'nın eleştirel bir farkındalık oluşturma gayretini tetikler. Gazetede okumadan hemen önce, Isa, bize söylendiğine göre, bir “rahatlama” ihtiyacındadır: “Onun yaşındaki bir kadın için ... kitaplarda nasıl bir deva var acaba?” (Ba, 18). Kitaplar sadece, Isa'nın tutsak olduğu ve kendisini kısıtlanmış hissettiği romantik aile masallarını anlatırken, hangi devadan bahsediyoruz? Ancak düzenlenen temsil gösteriyor ki edebiyat hem bir zehir hem de bu zehrin devası olarak iş görebilir. “Oyun, kafamın içinde dönüp duruyor” diye şikayet ediyordu, özellikle de Dodge'a (BA, 79). “Keşke oyun kafamın içinde dönüp durmasa dedi” (BA, 85). Dodge, bunun üzerine, Isa'nın Giles ile olan ilişkisinin “insanların romanlarda söylediği gibi ‘gerilimli’” olduğunu belirtmişti (BA, 80). Isa'nın kabullenilmiş kederi (BA, 131) tarihin sürekliliğini ilmek ilmek örmektedir ve bir gün gelir bu örgü çok aç ve yıkıcı bir şekilde onu da biçimlendirir ve düğümler: “Aşk gözlerinin içindeydi. Ama dışarıda, lavaboda, makyaj masasında, gümüş kutular ve diş macunları arasında bir başka bir aşk vardı -bir borsacı olan kocasında duyduğu aşk- ‘Çocukları babası’ diye ekledi, kurgunun uygun bir şekilde yolunu açtığı klişelere sığınarak” (BA, 14). Çözünüp dağılma özlemine kapıldıktan sonra, (“Dağılmış bir haldeyiz” diye mırıldadı... ‘Dilek çeşmesinden akan’ diye

ekledi, ‘sular kaplamalı her yanımlı’ [BA, 78]). La Trobe’un düzenlemiş olduğu temsilin arasında (*Perde Arası*’nda) kendisini eleştirel “bilinç noktasına yükselmek için Isa bir şekilde tecavüz öyküsünü kullanışlı hale getirmeyi başarır: ‘Kendini ayağa kaldırdı. Kendini cesaretlendirdi. ‘Küçük bir eşek üzerinde, sabırla tökezle. Bize önderlik etmek isteyip bizi terk eden liderlerin çılgın bağırışlarını *duymazdan gel*. Parlak ve sert porselen yüzlülerin çene çalmalarına da kulak asma... Onun yerine, baraka odasında o kadını çırılçıplak soydukları zaman çıkan kavga gürültüyü *işit*’” (BA, 114-115, vurgu yazara ait). Isa, yalnızlığını ve deneyim körelmesini eleştirel düşüncüyü harekete geçirememesine bağlar; bu sebeple de kulaklarını “liderlerin çılgın bağırışlarını” duyar, “bardağını doldurmak için uzattı. O da bardağı aldı. ‘Bırak deneyim’ diye mırıldandı, dönerek, ‘dizi dizi yanyana duran parlak ve sert porselen yüzlerin -umutsuzca etrafına bakındı- oluşturduğu gürültüden dönüp gideyim...’” (BA, 78). Üç kez dönüp gidişi verilmiş bir kararın sinyallerini vermektedir: “‘Hayır’ dedi Isa, kelimelerin ifade edebildiği kadar düz bir şekilde. ‘Sana hayranlık duymuyorum’ ve Giles’in (yüzüne değil) ayaklarına bakarak. ‘Aptal küçük oğlan, çizmelerinde kan var’” (BA, 84). Isa’nın Giles’e yönelik eleştirisi, onun cinayete varan saldırganlığına yönelmiştir. Isa zoraki ezberinin kendisi olduğu bir tarihsel sürekliliğin inşası adına geçici olarak bu saldırganlığa izin verir. Giles’in queer farklılığa karşı tahammülsüzlüğü, yılan ve kurbağanın vahşice öldürülmesi örneğinde de görülebileceği (BA, 75) gibi -Dodge ve La Trobe’un tasvirleri- (“canavarca bir tersine dönüş”, “yanlış yerden doğum”, queer üretim) Giles’in eşi tarafından küçümsenir. Sonraları Giles’in sembolik olarak önerdiği cinselliği ret edecektir: “İşte... Giles beyaz külah biçiminde bir şey çıkartarak, eşine bir muz uzattı. O da geri çevirdi. Giles elindeki kibrit çöpünü elindeki şişenin tıpasına sapladı. Ufacık delikten içki fişkırarak çıktı” (BA, 155).

Roman, Isa’nın reddedişlerini, tamamen tepkisel bir eylem olarak sunar zira bu tür farklılıklar, egemen dünya telaşının içine yeniden yerleştirilmiş oldukları için etkisiz görüneceklerdir. Her şeye rağmen Isa bir kez daha küçümseyerek, aşağılama duygusu ile Giles’in ayaklarına bakarak, “bizim temsilcimiz, bizim sözcümüz” (BA, 156) demesine rağmen, -bu küçük görmenin hemen ardından-kendisini nihayetinde bu tür bir ifadeyi gerekli kılan koşulları yeniden üretirken bulur. Bu, elbette romanın yukarıda bahsi geçen sonucudur.

Bu eleştirel konumun geçici olarak elde ediliyor olması metni en sonunda heteroseksüel *telos* yanılışmasını yaygınlaştıran, metne dökken ve sürdürmeye (gayret eden) bu geleneksel klişelere düşmekten kurtaramaz. Dahası, La Trobe’un temsili yalnızca Lucy Swithin için erotizmi mümkün kılmakla kalmaz (“İçimdeki sessiz kalan bir parçayı harekete geçirdin”), aynı zamanda Isa ve Dodge’un, temsilde Elizabeth dönemi tiyatrosunun parodisi içinde aldıkları rolün içerdiği karşı konumları da *üretir*. Bu eylem, Isa’nın içinde başkasının yerine konuşma ve yalnızca bir anlık olsa bile, oyuna karşı başlangıçta hissettiği bu tikslenme hissini ters yüz edilmesine yönelik bir eleştirel farkındalığın kök salmasına yol açar (BA, 79 ile karşılaştırın):

“Geldiği yere bak!” diye haykırdı [genç prens]... Kim geldi? diye bakındı Isa. Bülbülün şarkısı? Aşk vücuda geldi.

Tüm kollar havaya kalktı, tüm yüzler baktı. “Selam olsun, tatlı Carintha!” dedi prens, şapkasını bir hamle ile başından sıyrarak. Ve kadın da ona dönerek ve gözlerini kaldırarak:

“Aşkım! Lordum!”

Bu kadarı yeterli idi. Yeter. Yeter. Diyerek tekrarladı Isa.

Başka her şey kelimelerden ibaretti, tekrarlardan. (BA, 70).

.... başladı. William Dodge’da yanında duruyordu.

Dodge gülümsedi. Isa da gülümsedi. Gizli kapaklı işler çeviriyorlardı; her biri amcamın öğrettiği bir şarkıyı mırıldanıyordu.

“Oyun” dedi Isa. ‘Oyun kafamın içinde dönüp duruyor.

“Selam olsun, tatlı Carintha. Aşkım. Hayatım.” diyerek oyundan alıntı yaptı Dodge.

“Lordum, efendim” diyerek önünde eğildi Isa, ironik bir şekilde. (BA, 79)

Kelimeler, (düzcinsel bir tutku ile tanımlanan “aşk”: “aşkın vücut bulması” ile ilişkilendirilen tekrarlar), Isa artık kelimeleri eleştirel olmayan bir şekilde alımlamıyordu. “Çocuklarımın babası” diye kendi kendine tekrarlıyordu romanın başında. “İşe yaradı, bu eski klişe, gururu hissetti ve şefkati ve sonra kendi içindeki gururu, kocası onu seçmişti” (BA, 39). Böylesi birliktelikler şimdi onun için Procne ve Philomela miti ile ilişkilendi (“Kim geldi? diye bakındı Isa. Bülbülün şarkısı?.. Aşk vücuda geldi”). “Bilmenin” bu hali, sadece bakma ve pasif olarak katılma kapasitesini kesintiye uğrattıyordu, zira “Bu kadarı yeter” ifadesi bir tatmini değil daha çok “[B]aşka her şeyin kelimelerden ibaret, bir tekrar” oluşuna karşı aldığı eleştirel konumu işaret ediyordu.

Bayan Manresa, Isa’nın kısaca lanetlediği kelimeleri harekete ve vücuda getirir. “Bayan Manresa gürlütlü bir şekilde alkışladı. Bir şekilde, Manresa kraliçeydi ve o da [Giles] kesinlikle kahraman” (BA, 71). “Ben kraliçeyim, o da benim kahramanım, benim somurtkan kahramanım” diyerek tekrarlardı hemen arkasından” (BA, 81). Giles “tam da Bayan Manresa’nın hayranlık duyacağı bir tipti”, “[k]orkunç bir şey vardı [her şeye rağmen], ehlileştirilmemiş, içinde uyanan bu ifade, kırkbeşinde olsa bile, eski pilini harekete geçirecek bir şey” (BA, 38-39). Romanın yarattığı dünyada, Bayan Manresa, Isa, Dodge ve elbette La Trobe tarafından alaya alınan temsil karakterlerini temsil ediyordu. La Trobe, temsilinin, Benjamin’in, alegorinin böylesi apaçık sessizleştirilemez görünüm ve bu görünümün yarattığı toplumsal düzene dair yıkıcı etkisi olarak tanımladığı eleştirel gücü ile birlikte harekete geçer (73). La Trobe, bu yaz gününde yabancılaşmanın ve deneyim körelmesinin kat kat açılarak ortaya çıktığı bir tarihin soykütüksel iradesi yolu ile bu eleştirel gücü elde eder.

Temsil ile bu derece yoğun iç içe geçmelerin ve temsile karşı böylesi şiddetli tepkilerin çeşitliliği, *Perde Arası*’nın bu tepkileri birer yatırım olarak algılayışı ve temsil edişine ihanet eder. Bazı karakterler, korku ile görürler ki “kelimeler yükselir ve parmakla bir yeri gösterirler” ve diğerleri merak içindedir. “Pekala, şayet [Dodge] o kelime ile tanımlanacaksa, bu yanlış bir şey midir?” (“Aşk başka ne olabilir?”) ve hatta bazıları öznel ve belki erotik, bir değişim bile deneyimleyecektir: “İçimdeki sessiz kalan bir parçayı harekete geçirdin”. Giles, en azından, metnin içinde bir “ders” olduğundan şüphelenmese,

La Trobe’un metninden hiç keyif almayacaktır: “Bir ahlaki ders. Ne? Giles, böyle bir dersin olduğunu var sayıyordu: “*azmin elinden hiçbir şey kurtulmaz*. Kelimeler yükseldi ve parmaklar Giles’ı küçümsemek için ona döndü” (BA, 109). La Trobe’un temsilinin yorumlama gücünün queer bir estetik oluşturduğundan şüphelenir Giles: William’ın azminin elinden hiçbir şey kurtulmaz.

Woolf’un metni bu sebeple, kendi etiğini -azim (William) varsa, elinden hiçbir şey kurtulmaz- queer uyumsuzların varlığı yolu ile yazıya geçirir ve bu da özellikle de eğilip bükülmüş ikincillik ile akılmerkezciliği ters yüz eder. William Dodge’un Lucy Swithin ile karşılaşması örneğin, sıfat-fiil ifadeleri bir çerçeveye içine yerleştirilerek oluşturulmuş ayna-yansıması cümlelerle çerçevesizdir. Birinci cümlelerin düzgün öznesi, (“Yatakta otururken...”) ikincinin zarf-fiil ifadeleri ile yeniden düzenlenir. Birinci cümlelerin öznesi Lucy Swithin’dir ve onun misafiri, William, ikinci cümlelerin öznesidir. İkili görüş olayı, Bayan Swithin’in çocukluğundaki yatak odasına bir ziyaret ile gerçekleşir, yatağın kıyısına iliştiği (ayaklarını öne arkaya sallarken) ve ayaklarını sallaması zarf-fiilinin Dodge’u kendi kucağına boylu boyunca uzattığı anın yaşandığı yatak odasına. Aslında, Dodge ayakta durmaktadır böylelikle ikisinin de gözleri yatağın karşısındaki aynada buluşmaktadır. Bu bir tahterevalli görüntüsü yaratır, zihnin objelerinin ve anlatıcının objelerinin bir yanılısma dizisi içinde katmanlaşmasıdır, ta ki tüm hikaye, özellikle de “sessiz kalmış parçalar” anlatılana dek.

“İşte burada” dedi. “Evet, tam burada” yatak örtüsüne vurdu eli ile, “ben doğdum. Bu yatakta.”

Sesi giderek kayboldu. Yatağın kıyısına çöktü. Yorgundu, şüphesiz, merdivenler ve sıcak yüzünden.

“Ama başka hayatlarımız da var, sanırım, umarım” diye mırıldandı. “Başkalarında yaşıyoruz, Bay... Başka şeylerde yaşıyoruz.”

Basit bir şekilde konuşmuştu. Çabalayarak konuşmuştu. Sanki bir yabancı, bir misafire karşı yaptığı iyilikseverlikten kaynaklanan yorgunluğu aşmak istermiş gibi konuştu. Adamın adını unutmuştu. İki kez, “Bay” demiş ve öylece kalmıştı.

Mobilyalar Viktorya döneminin ortalarına aitti, Maples'tan alınmıştı, belki de, ta kırklı yıllarda. Halı küçük mor noktalarla kaplanmıştı. Ve beyaz bir halka, tam da ortada kirli kovasının lavabonun yanında durduğu yerde iz bırakmıştı.

“Ben William” diyebilir miydi? Çok isterdi. Yaşlı ve çelimsiz kadın merdivenleri tırmanmıştı. Kendi düşüncelerini dile getirmişti. William'ın sorununu tahmin etmişti. [Sonra bununla ilgili iki cümle daha gelir:] “Yatağın kenarında otururken adam kadının, ayaklarını bir ileri bir geri sallayarak, şarkı söylediğini duydu, “Gel de gör benim deniz yosunlarımı, gel de gör benim deniz kabuklarımı. Gel de gör benim geveze kuşumun tüneğine zıpladığını -bir çocuğa yardım etmek için uydurulmuş eski bir anaokulu şarkısı-”. Köşedeki mutfak dolaplarının yanında dururken, kadının camda yansımısını gördü. Bedenlerinden çok uzakta bir yerde, gözleri gülümsedi, bedensiz gözleri, camdaki gözlerine gülümsedi.

Sonra yataktan usulca kalktı gitti. (BA, 55-56)

Anlatıcının bir diğerinin kılığına girme şekli, ahlaki olarak özendirilen bir mesafelenmenin birden bire bir yakınlığa dönüşünü hikayeleştirir. Bir zamandan diğerine askıya alınan bu durumda, anlatıcı, başı çeken birinci tekil şahıs, “ben”dir (“başı çekmek” “Bize önderlik etmek isteyip bizi terk eden liderlerin” [BA, 114] olduğu şekli ile başı çekmek değil), yazma itkisini ötekiden alan ve ötekini de metnin kendisinden alan bir “ben”. Özellikle bir karakter sessiz kalan parçalara ve hayata geçmiş olan izlere gösterilen bu saygı dolu ifadenin hakkını verir: Aslına bakarsanız La Trobe'un hazırladığı temsilin mucizevi bir şekilde ortaya koyduğu gerçeği kabullenebilmek için La Trobe'a yanaşmak için yeterlidir bu. Bayan Swithin, La Trobe'un yapıtı ile sunduğu hediye için minnettarlığını ifade etmeye çalıştığında (*kısaca ve belirsizce elini sallayarak*, sanki Bayan La Trobe'ta ona yardım etmesini ister gibi [BA, 122, vurgu yazara ait]), [“gözleri, doğuma ortak bir anlam verebilmek için ortak bir çabada buluştu” (BA, 122, vurgu yazara ait). Tam da Bayan Swithin'in gözleri, Dodge'un gözleri ile buluştuğunda, La Trobe'un gözleri ile de, aynı noktaya bakarken, buluştu. “İçimde sessiz kalan bir parçayı harekete geçirdin” bu anlamın bir ifadesidir. En azından bu

ifade, La Trobe'un, Lucy'nin “Ne ufak bir roldü oynadığım! Ama sen... Kleopatra'yı oynayabileceğimi hissettirdin bana” şeklindeki ifadesinden söküldüğü anlamdır (BA, 112).

Giles'in cezayı gerektiren bir suç olarak yorumladığı bu ders, Isa kadar Bayan Swithin tarafından da memnuniyetle karşılanmıştır. Isa için bu ders, Dodge ile karşılaşmalarında ve bu karşılaşma yolu ile ortaya çıkar. “Bir de Dodge vardı, dudak okuyucu, onun aynısı, onun işbirlikçisi, gizli yüzlerin ardını, aynen onun gibi, görebilen birisi” (BA, 150; vurgu yazara ait). Queer güç, metinde yarıklar açtıkça gizli yüz, ötekinin izi, kendisini göstermeye başlar: “Ezgi başlamıştı, ilk nota ikinci bir tane daha anlamına geliyordu, ikincisi bir üçüncü. Farklı seviyelerde, farklı yollara ayrıldılar” (BA, 137). “Şimdi Bayan La Trobe gizlendiği yerden adımını atarak” queer varlığının, performatifliğinin ve zamansallığının yaratıcısı olarak kendini sunmak üzere ortaya çıktı (BA, 74). “Onları ortalığa saçmak, oldukları gibi, şimdiki zamanın gerçekliği ile onları yıkayıp temizlemek istiyordu (BA, 130). Bu vahiysel an, bu hediye, farklılığın aynılık olduğu (“onun aynısı, onun işbirlikçisi”) ve aynılığın eşsiz değerinde olduğu bir yerde yerini yitirmiş varlığın, ya da yerini yitirmiş olma dersini alma fırsatı sunar. Sınırlanmamış bir diyalog, özdeğerlendirme ve açığa çıkma bu kitapta yalnızca “gizli yüzleri arayanlar” için mümkündür: “[Dodge ve Isa] sanki tüm hayatları boyunca birbirlerini tanıyormuş gibi konuştular” (BA, 85). Isa “aklına gelen her şeyi -tam da yaptığı gibi- söyleyebilirdi. Ve Isa ona *elini uzattığı* sırada, Dodge *onun eline* bir çiçek verdi” (BA; 85, vurgu yazara ait). Köyden ayrılmadan önce, önünde saygıyla eğilerek, ona veda etmek için, Dodge Bayan Swithin'i arayıp bulur. “*Birbirlerinin elini tuttular*: ‘Sana teşekkür ederim’ dedi Dodge. Elini aldı ve bastırdı. Görünüşe bakılırsa, tekrar buluşabilmeleri pek olası değildi” (BA, 150). Böylelikle bekleme başladı, yeniden.

#### IV. BURADAYIZ, QUEERİZ... HER ZAMANKİ GİBİ

[T]üm hayatları boyunca sanki birbirlerini tanıyormuş gibi konuştular; [Dodge'u] yalnızca bir saattir tanıdığını düşündüğünde, biraz da garipti aslında, dedi [Isa], [kadınların] her zaman yaptığı gibi. Yine de ama, ikisi de

işbirlikçi değil miydi, gizli yüzlerin aracı?.. Bunu itiraf ettikten sonra, durdu ve merak etti, kadınların her zaman yaptığı gibi, nasıl olup da birbirlerine karşı bu kadar aracı konuştuklarını. Ve ekledi; “belki de bunun sebebi daha önce hiç karşılaşmamış ve bir daha hiç karşılaşmayacak olmamızdı” —Virginia Woolf (BA, 85, 86)

Bekleyiş başladı yine,

Meleğin uzun bekleyişi,

Bu nadir, rasgele gökyüzüne iniş için (74) —Sylvia Plath

Hiç de sıkıcı değildik,

Kendimize ayıracak zamanımız hiç olmadı

Asla ardımıza bakmıyorduk,

Zamanın bir sonu olabileceğini düşünerek. —Pet Shop Boys (Sıkıcı Olmak)

Sıkça iddia edildiği gibi, *Yıllar* ve *Perde Arası* genel anlamda bir klostrofobi hissi uyandırıyor şayet, bu belki de bir hapisane formunun içinden ve queer bir tarzda ötesinden, yazıldığı içindir. Kesin olan şu ki, “Isabella kendini hapiste gibi hissetmektedir. Hapisane parmaklıklarının ötesinden, onların yönünü değiştiren uyku ile uyanıklık arası hal, Isabella’yı yaralayan kör oklar; aşkı sınırlayan parmaklıklar ve sonra nefreti” (BA, 52). Bu eserlerdeki, edenler, duygular ve düşünce kalıpları sürekli olarak üretilen gerçekliklerdir, belirli tavırları, algıları ve hisleri teşvik eden ve eleştiren tekniklerin etkileridir. “Aşk ve nefret nasıl da [Isa’yı] paramparça ediyorlar! Kesinlikle birisinin yeni bir olay örgüsü icat etmesinin ya da yazarın çalılarının arasından çıkıp gelmesinin vakti gelmişti” (BA, 156). *Perde Arası*, bu soruyu düşünmeye sevk ediyordu: “Olay örgüsünün ne olduğu önemli midir?” (BA, 69). Ve metin serimlendikçe kendi sorusunu yanıtlar: Şayet birisi olur da bu eserler içinde *yaşamayı* dilerse, queer olma becerileri hayati önem taşır. Zira olay örgüsü *önemlidir* çünkü *bir işe yarar* ve “[o]lay örgüsü yalnızca bir duyguyu yaratmak üzere oradadır. Yalnızca iki türlü duygu vardır; aşk ve nefret. Belki de Bayan La Trobe’un, bu düğümü tam ortada *keserken* kastettiği de bu muydu?” (BA, 69). Romanda da, Woolf’un metinsel kesim pratiği ile ortaya çıkmış ve bu pratiği üreten özne konumları ve bir araya getirmeler ile ortaya konduğu üzere, queer kombinasyonlar radikal bir

biçimde çerçeveleme ve kat kat açılıp gözler önüne serilme pratiklerini de alt üst eder ve hayati uçuş rotalarını karşılamak üzere olay örgüsünde çatlaklar yaratır...

“Alnımın ortasındaki bu düğüm de nedir?” diye telaş içinde sorar North, *Yıllar* romanında. “Çöz bu düğümü’. Zira yeterince yalnız başına oturup düşünmüştü. Tek başına düşünmek alnının ortasında düğümler oluşmasına sebep oluyordu” (Y, 394). Eleanor ve Nicholas, “mağaradaki ucubeler” gibi yaşamaktan sıkılmışlardı ve “yayılmayı, maceraya atılmayı, yeni kombinasyonlar oluşturmayı” arzuluyorlardı”. Çünkü Nicholas’ın da söylediği gibi,

“İşte böyle yaşıyoruz biz, küçücük, sınıksız küçücük -bir kördüğümüne tıktırılmış?-

“Kördüğüm, kördüğüm -evet, bu doğru-” diye başı ile onayladı.

“Her biri kendi ufak dairesinde; her biri kendi haçında ya da kutsal kitabında çarpmışa gerilmiş, her biri kendi ateşinde, kendi karısı ile...” (Y, 281-282).

*Perde Arası* romanının, Giles’in homofobisi ile “uygarlığı” savaş etrafında inşa edilmiş bir tutan bir toplum projesi olarak kabul eden düşüncesini birbiri ile işbirliği içinde ve bu düşüncenin bir parçası olarak yan yana koyuyor olması ile ortaya çıkmış bir cinsel kimlik ediniminin bireyselleştirilmesi ve normalleştirilmesinin etkileri birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak uygarlığın başka bir versiyonu da her iki eserde kendini gösterir (bir kehanet olarak olsa bile): Bu North’un nihai eleştirisini bir sahip olma isteğine ve cinai bir kendine mal etme isteğine döndürür, bu durum konformist özneler arası ve özneler içi ilişkilere dayanak oluşturur. “Bu bir kompo” diye düşünmeye başladı: “[B]u bir buharlı silindir, pürüzsüzleştirir, aşındırır, bir kimliğe seni sıkıştırır; bir top gibi yuvarlar... ‘Ah benim oğlum, kızım...’ diyorlardı. Ama diğerlerinin çocukları ile ilgilenmiyorlar, diye düşündü. Sadece kendi kendilerine, ilkel bir bataklık canavarının kınından çıkmış pençeleri ile koruyacakları kendi mülklerine, kendi canından ve kanından olanlara, diye düşündü... Nasıl olup da biz *uygarlaşabileceğiz?*” (Y, 359). Bu soruyu sormak, Woolf’un romanının da ortaya koyduğu gibi, yanıtı yer açmak anlamına gelir.

*Perde Arası* romanında hayat “deli edicidir”, tüm “yakalanmış ve kafes konulmuşlar, mahkûmlar, bir hayaleti seyredenler için. Hiçbir şey olmamıştır” (BA, 128) Ama *biz* yalnızca yaşamın perdeleri arasında ve bu perdeler içinde, *olan her şeyi* gömüldükleri yerden çıkarmak ve kavramak için, olay örgüsünü açığa çıkaran olayların izini sürmek zorundayız: *yaşam dışarı açılmaktadır*. Dodge örneğin, aslında kendine dair hiçbir şey “söylememiştir” ama onun queer varlığı metnin içindeki her şeye dokunur. Ve şayet La Trobe’un yarattığı metin, *Perde Arası*’ndaki olaylarla birlikte, bu süreksizliklerinin nereye vardığını bulmak için bir sürekliliği kesintiye uğrattıysa, tarihin anlatısı, bir kekelemelik olarak kalacaktır diye düşünürüz. Kumaşta bir yırtık oluşur, bir ara verilir. “Arafta, olmasalar da, asılı kalmışlardı. Tık, tık, tık diye işliyordu makine”. “Ucuz saat tik tak çalışıyordu”. “Yelkovan akrebin üstüne geldi”. “Saat tik tak çalıştı”. “Bu yıl, geçen yıl, önümüzdeki yıl, asla...” diye mırıldandı İsa”. Sonra “Bir ara verildi” (BA, 129, 153, 156, 157, 155, 126; vurgu yazara ait). Radikal süreksizlikler bu şekilde ortaya çıkmaz, ancak varlıklarını sürdürdükleri müddetçe Nicholas, La Trobe ve Eleanor’u meşgul eden ve gerçek kılan belirli bir şimdiki zamanı üreten çaba dolu eylemlerden doğan bir zamansallığı açığa çıkarır. “Özgür olacağız... Özgür olacağız” diyerek provasını tekrarlıyordu Eleanor ve böyle söyleyerek kendi “dügümlenmişliğinden” kurtuluyordu.

Nicholas’ın konuşması belki sürekli olarak kesintiye uğruyordu ve daima erteleniyordu. Ancak bir süreksizlik ve bir *kesim* olarak, metnin ayrıcalıklı söylemi olarak varlığını sürdürüyordu. “Yeni Dünya’ya’ diye bağırıldılar ve içtiler” der romanda Eleanor’un Nicholas ile ilk karşılaşması sonrası.

Sarı sıvı bardaklarında bir dolup bir boşaldı.

“Şimdi, Nicholas” dedi Sara, bardağını kutunun üstüne koyarak, “konuşma yap! Bir konuşma yap!”

“Biz hiç bir konuşma istemiyoruz” diye araya girdi Renny. (Y, 278-279).

Renny’nin dile getirdiği “biz” diğer özne olasılıklarının (Eleanor ve Nicholas’ın *var* ettiği olasılıklar gibi) oluşumunda yer almaz. En nihayetinde homofobiyi içine, ta derinlerine işlediği bir toplumsal ortamda; minnettar bir ruh hali ile Nicholas’ın konuşmasının, Dodge’un metinsel varlığının ve La Trobe’un temsilinin kuruntularının peşinde koşan, izini süren bizler; bu hediyenin muhatapları olarak, şimdiki

zamanın bizleri olarak queerin kalıcılığını temin etmek için bunların yeterli olup olmayacağına dair derin bir merak içinde kalmaz mıyız? Bu soruyu ortaya atan sadece bizler değiliz, William da aynı şekilde şunu merak eder, “Bu kadarı yeterli değil mi?... Güzellik, bu yeterli değil mi? Ama bu noktada İsa yerinde duramadı. Çıplak koyu esmer kolları endişeli bir şekilde başına doğru gitti. Oturduğu yerde yana döndü. ‘Hayır, geleceğin sahibi olan bizler için değil’ diyecek oldu. Gelecek bugünümüzü alt üst ediyor” (BA, 62).

Woolf, 1941’in ilk aylarında “Bizim bir geleceğimiz yok” diye düşünüyordu. “Beni oluşturan özden çıkıp sudan çıkmış, karada nefes almaya çalışarak yatan bir balığa döndüm” (L, 6: 321). Aynı yılın mart ayında boğularak ölen Woolf’un ölümü ardından T.S. Eliot yas duyguları ile “Bizim için” dedi “*l’on sait ce que l’on perd. On ne sait jamais ce que l’on ratrapera*”(75) (*Biz ne kaybettiğimizi biliyoruz. Siz ise neyi elde edeceğinizi bilmiyorsunuz*). Bu kelimeleri kaleme aldığı edebi ve kültürel elitler için konuşan Eliot kesin bir dille gerçek ya da imgesel queerler adına konuşmuyordu. Hatta birçoğumuz için Eliot’un ifadeleri, öznesi olan Woolf’un hatırası -usturuplu bir şekilde demeyeceksek en azından- sorumluluk duygusu ile anılacak ise şayet, *bizim* tarafımızdan söylenmesi gerektiğini hissettiğimiz sözlerin tekinsiz dünyasına ait gibi görünmektedir (76). Yine de kendimizi, bu kelimeleri içimizden tekrarlayarak mutlu edebiliriz. Woolf’un 1937 yılındaki inanmış ifadesine (“küçük şöhretim eski bir sigara izmariti gibi yerde yatıyor” [D, 5: 68]) rağmen, Woolf bu anmada canlılığını sürdürmektedir. Zira onun yazıları, tarihe ve hoşnutsuzluklarına karşı tam bir alternatif olarak sanatı soylulaştırarak sunmakla yetinmemiştir: Bu yazıların queer bir yaşamı, başka bir deyişle queer temsilleri üretmesi sırası geldiğinde diğer etik tarihleri ve gelecekleri sunan bir okurluğu etrafa saçar (“Dağılmış bir haldeyiz” [BA, 144]). *Yıllar* ve *Perde Arası* eserlerinde, en nihayetinde özneler arasında birliktelik ve iletişim genel anlamda hasil olamamıştır (“Birbirimize yardımcı olamayız” der North *Yıllar* romanında, “hepimiz hasar gördük” [Y, 361]) ama sayfalar arasında bir yerde bu karakterler arasındaki gerçekleşen gizli buluşmalar “sırasında”, bir kulak kabarttığımız bu “karakterler”, esrarı bir özneler arası ve özneler içi tepki verebilirlik hasil olur ve Woolf’un queer çalışmalarının ayırıcı bir niteliği olarak varlığını sürdürür. Woolf’un eserlerinin bu karakterleri ele alışı, bu dönüş; yalnızca duyulması gereken, zamanı şimdi olan ve queer olan bir çağrı ile öncelenir.

## NOTLAR

Adriana Benzaquen ve David Clark'a, bu makalenin çeşitli şekilde varlık bulmasında verdikleri cesaret ve gayretli yanıtları için özellikle minnettarım. İlgileri, katılımları, zeka dolu eleştirileri En çok ulaşmayı istediğim okuyucularla buluşmak için gerekli kaliteyi sağlamıştır. Ayrıca Ian Banfour, Lesley Higgins, Marie-Christine Leps ve Karin de Weille'e de daha özel ama aynı derecede ilham verici yorumları için de en içten teşekkürlerimi sunmak isterim. Bu makale, Kanada Sosyal Bilimler ve İnsani Bilimler Araştırma Konseyi'nden edindiğim destek ile hazırlanmış ve Matias Milet'e, Christel Baber ve Alice Titta'nın anısına adanmıştır.

1. Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf* (Virginia Woolf'un Günlüğü). Ed. Anne Olivier Bell ve Andrew McNellie, 5 cilt. (Londra: Hogarth Press, 1977-1984) 5: 307. Bu kitaptan yapılacak bundan sonraki alıntılarda kitabın ismi G olarak kısaltılacak ve cilt ve sayfa numarası ile belirtilecektir.
2. Virginia Woolf, *Between the Acts* (*Perde Arası*) (1941, Londra, Grafton, 1978). s. 150. Bundan sonra metinde PA olarak kısaltılacaktır.
3. Constantin V. Boundas, *Deleuze Reader*. (New York: Columbia University Press, 1993) s 126.
4. Bu ilk cümleye uyacak örnekler için –yani Woolf'u lezbiyen söylemin çeşitli metinsel stratejilerinde bulmak için gerekli yorumlar için– Blanche Wiesen Cook'un "Women Alone Stir My Imagination: Lesbianism and the Cultural Tradition" *Signs* 4, no 2 (summer 1979): 718-39 ve Sherron Knopp'un "If You Saw You Would You Kiss Me? Sapphism and The Subversiveness of Virginia Woolf's Orlando" *PMLA* 103, no1 (January 1988): 24-34 isimli makalelerine bakabilirsiniz. Burada cinselliği kusursuz, koca tek bir yapı ve bölünmemiş bir bütün olarak görmeye eğilimli ikinci cümlelerin örnekleri için ise, Madeline Moore'un *The Short Season Between Two Silences: The Mystical and the Political in the Novels of Virginia Woolf* (Boston: Allen and Unwin, 1984) (Moore'a göre Woolf "lezbiyenliğini evliliği ile saklamış henüz dışarıya açılmamış bir lezbiyendi") ve Catharine Stimpson'un *Future of Literary Theory*. ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989) kitabının 129-143. sayfaları arasında yer alan "Woolf's Room, Our Project: The Building of Feminist Criticism" başlıklı makalelerinde bulunmaktadır.
5. Woolfçu karşı söylemsel hakikat ne bir bilimsel kesinlik olarak ne de kavram ve nesne arasındaki metafizik bir karşılıklık olarak anlam kazanır, daha çok inanç ve riski bir araya getiren (yeni duygulanımsal ve epistemolojik olasılıklara kaynaklık eden) eş zamanlı bir estetik pratik ve benlik teknolojisidir.
6. "Queer" burada Woolf'un çaba dolu sorumluluğu ve güvenilirliğinde ortaya çıkan zamansal bir boyut görevi yapmaktadır: bu "boyutları belirsiz bir dilsel moddur, gelecekte bir şimdiki zaman değil ama 'şimdiki zamanı' yaratmak için inatçı bir çaba içinde olmak" (Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine* [New York: Routledge, 1993], s. 156).
7. Virginia Woolf, "Appendix C: Virginia Woolf and Julian Bell" s. 255, Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*. Vol. 2 (London: Triad/Paladin, 1987) içinde, s. 255-59.

8. Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993), s. 9, 79.
  9. Michel Foucault, "Afterword: The Subject and Power", *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. H. L. Dreyfus and P. Rabinow, 2d ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1983) içinde s. 210.
  10. Sedgwick, *Tendencies*, s. 9.
  11. age.
  12. Woolf'un bilinçli bir özgürlük pratiği olarak benlik kavramına özen gösteriyor olması kendi içinde etiktir ancak Foucault'nun da çok haklı bir şekilde işaret ettiği gibi, böylesi bir etik "bu özgürlük etosunun aynı zamanda başkalarına da özen göstermenin bir yolu olduğu ölçüde, ötekilerle girilecek çok karmaşık ilişkileri göstermektedir" ("The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom: An Interview with Michel Foucault", *The Final Foucault*, ed. James Bemaer and D. Rasmussen [Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988], içinde s. 7).
  13. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, *The Letters of Virginia Woolf*. 6 cilt. (London: Hogarth Press, 1975-84), 5:10. Bu çalışmadan bundan sonra yapılacak alıntılar L ile kısaltılarak ve cilt ve sayfa sayısı verilerek yapılacaktır.
  14. Sedgwick, *Tendencies*, s. xii.
  15. Virginia Woolf, *The Years* (1937; London: Oxford University Press, 1992), p. 353. Bu metin de bundan sonra Y olarak alıntılanacaktır.
  16. Bildiğim kadarı ile Christopher Reed'in makalesi ("Bloomsbury Bashing: Homophobia and the Politics of Criticism in the Eighties," *Genders* [fall 1991]: 58-80) Woolf'un eşcinsel erkeklerle olan ilişkilerine dair homofobik biyografik anlatıları içermesi bağlamında eşsizdir. David Eberly ("Taking It All Out: Homosexual Disclosure in Woolf," *Virginia Woolf: Themes and Variations. Selected Papers from the Second Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Vara Neverow-Turk and Mark Hussey [New York: Pace University Press, 1993] içinde s. 128-34) Woolf'un eserlerinin queer okumalarını yapan ilk araştırmacılar arasındaydı ve Barbara Fassler'in Bloomsbury'nin "uygun eşcinsel konular" meselesindeki tepkilerini ve temsillerine dair tartışması bu tartışmalar içindeki vazgeçilmez konumunu korumaktadır ("Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury's Androgyny," *Signs*, 5, no. 2 [winter 1979]: 237-51).
- Woolf üzerine yapılan çalışmalarda ve eleştirilerde yerleşmiş önemli bir gelenek, hem eşcinsel cinsel hazzı hem de Woolf'un anlatısal dürtüsünü bir ölüm arzusu olarak yorumlayan egemen bir kültürel mantık içinde Woolf'un farkında olmayarak kendisini eşcinsellerle özdeşleştirdiği ekseninde gelişmiştir. (Woolf'un kendisini bir ölüm arzusu ile özdeşleştirdiği kanısı yaygındır, örnekler için şu makaleye bakabilirsiniz; Helene Cixous, "Rethinking Differences: An Interview," in *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, ed. George Stambolian and Elaine Marks [Ithaca: Cornell University Press, 1979], s. 83.) (Woolf'un Anglo-Amerikan feminizmler içinde bir örnek figür olarak yer aldığı) başkaca bir etkili eleştirel gelenek [Rachel Bowlby, "Who's Framing Virginia Woolf?" *diacritics* (summer-fall 1991): 3-10 ve Catharine Stimpson, "Woolf's Room, Our Project: The Building

- of Feminist Criticism” ile karşılaştırınız] neredeyse oybirliği ile Woolf’u ve eşcinsel erkekleri birbirine muhtaç karşıt karakterler olarak resmeder. Bunun canlı bir örneği için bkz. Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), özellikle de s. 79-80, 137, 159, 165. Marcus Woolf’un eşcinsel erkeklerle ilgili konumunu (birbiri ile çatışan çıkarlar düşünüldüğünde) mantıklı olarak düşmanca ve “anlaşılır derecede” taban tabana zıt olduğunu ve böylelikle yazılarında homofobik feminizmin son derece güçlü ve körtücul bir örneğini, bir inkârı, sergilediği şeklinde yorum yapmıştır (s. 76).
17. Üç Gine eserinde Woolf, kamusal alana giren kadınlar için bir dizi görev ve koşul belirler. Şayet bu görevler üstlenilirse, diye iddia eder Woolf, bu etik eğitilmiş erkeklerin kız çocuklarının, eril erkekçi ve liberal bireyciliğin ağına düşmeyecek “hakiki bir hayata” erişmelerine olanak sağlar. Hepsini de Woolf’un yeniden tanımladığı bu görevler, fakirlik, iffet, hor görme ve gerçek olmayan bağlılıklardan kurtulmadır. (*Three Guineas* [1938; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966], s. 92-93. Bundan sonra TG olarak kısaltılacaktır). *Pargiterler* kitabında, bu listenin Nicholas’ın (Eleanor’a yöneltilmiş ve Eleanor ile ilgili olan) bir ifadesi ile olan benzerliği kayda değerdir ve yalnızca bir örnektir: “Para kazanmak değil, güç elde etmek değil, ünlü olmak değil -gizli kapaklı olmak, aşağılık duygusu ve hor görülme- sahip olmak değil, bu dünyada alınacak en iyi eğitim” (Grace Radın, *Virginia Woolf’s The Years: The Evolution of a Novel* eserinden alıntılanı [Knoxville: University of Tennessee Press, 1981], s. 73).
  18. Donna Landry and Gerald Mac- Clean, *The Spivak Reader*, (New York: Routledge, 1996), s. 270. Spivak’ın etik tekillik üzerine yaptığı ayrıcalıklı tanım (s. 269-70) karakteristik ve dokunaklı bir şekilde söylediğini yerine getirir.
  19. Brenda Silver, 1930’lu yıllarda Woolf’un nasıl “kendi kültürünün sistemli bir okuyucusu” olduğunu belgeler (“Introduction,” *Virginia Woolf’s Reading Notebooks*, ed. Brenda Silver [Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983] içinde, s. 22).
  20. James King, yazmış olduğu Woolf biyografisinde bu noktaya değinir (*Virginia Woolf* [London: Hamish Hamilton, 1994]). “*Pargiterler*’de, Woolf şöyle söyler: ‘Nicholas’ın toplumsal düzene yönelik eleştirilerine çok fazla dikkat veriliyor, bu tür konulardaki ifadelerin ipuçlarını kabaca *Yıllar* romanında veriyor zaten (bu malzeme şimdi ‘Hor Görülme Üzerine’ isimli bir metne dönüştürüldü’ [s.535]). Hemen bunun ardından, King, Nicholas’ın eşcinsel oluşunun roman açısından önemini azımsar ‘Her ne kadar Nicholas’ın eşcinselliğinden hala *bahsediliyor* olsa da...’” (s. 535; vurgu eklendi).
  21. Bkz Woolf, D, 4: 6.
  22. *The Deleuze Reader*, s. 208.
  23. *The Spivak Reader*, s. 270.
  24. Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, s. 34.
  25. Age., s. 38.
  26. Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, çev.. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), s. 254.
  27. Michel Foucault, “The Use of Pleasure”. VOl.2 of *The History of Sexuality*, çev. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1990), s. 29.
  28. Michel Foucault, “Preface,” *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, by Gilles Deleuze and Felix Guattari, çev. Robert Hurley et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. xii.
  29. Gilles Deleuze, *Negotiations: 1972-1990*, çev. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995).
  30. Woolf sıklıkla Üç Gine’yi bir kayıt kütüğü olarak tanımlar, 1937 Haziran’ında örneğin, günlüğüne şöyle yazar “Hayır, [artık] çok para ödeyen dergiler için yazmayacağım, aslına bakarsanız, yazamam da. Bu şekilde, günlük üç gineyi uygulamaya soktum” (D, 5: 96).
  31. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), s. 11.
  32. Jacques Derrida, “Letter to Jean Genet” (yayınlanmamış, 1971), s. 5. Ian Balfour bu mektubu bana gösterdi, kendisine minnet borçluyum.
  33. Bkz. örneğin s. 293, 296, 299, 373.
  34. Eleanor’un yeğeni Peggy, bu tür konuları akıl almaz ama acınası bulur. “Atalardan gelen dar görüşlü bir ahlakçılığın rahatsız edici tınısı” sebebi ile Sara’dan hoşlanıp hoşlanmadığını merak eder “kadınları sevmeyen erkeklerle olan arkadaşlıklarını uygun bulmuyordu, öyle değil mi?” (Y, s. 310). Buradaki ironi, elbette, *Yıllar* romanında “kadınları sevmeyen erkekler -yani eşcinsel erkekler-” tam da aslında kadınları çok seven erkeklerdir.
  35. Woolf, bu tezini, herkesin bildiği gibi, hem *Kendine Ait Bir Oda* (1929; London: Grafton, 1977) hem de Üç Gine eserlerinde daha da ileri taşır.
  36. Foucault için, muhtemelen hiç ulaşılamayacak ve bu sebeple bir erek olarak yapısal açıdan etik olan “olgun erişkinliğin” yanlış kullanılan bu anlamı, radikal bir biçimde Kant’ın aydınlanma projesi ile ilintilidir. Tam da Nicholas’ın tarzı olan bir aydınlanma tanımlaması, (“kendi benliğimizin eleştirel ontolojisi... Ne olduğumuzun eleştirisinin içinde yer aldığı bir felsefi yaşam aynı zamanda bize dayatılan sınırların tarihi bir analizi ve bu sınırların ötesine geçme olasılığına dair bir deneydir”), Foucault’nun Kant’ın makalesi üzerine yazdığı “Aydınlanma Nedir?” başlıklı çok bilinen denemesinde bulunabilir. (*The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow [New York: Pantheon Books, 1984], s. 32-50, özellikle de s. 49-50).
  37. Tam da Eleanor’ın Nicholas ile konuşması, evliliğin öznesi (aynı zamanda konusu) tarafından kesintiye uğratıldığında (birden fazla defa), Woolf’un henüz yeni bulduğu özgürlüğüne dair sarhoşluğu da tehdit altına girer. “Elbette, hepimizin bir gün evleneceğini anlayabiliyorum. Eninde sonunda olacak’ dedi [Woolf’un kızkardeşi Vanessa] ve üzerimize çöken korkunç bir gerekliliğin varlığını hissedebiliyordum; tam da özgürlük ve mutluluğu elde ettiğimizde, kader tepemize çökecek ve bizi paramparça edecek” (*Virginia Woolf, Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, ed. Jeanne Schulkind [London: Triad Grafton, 1978], s. 196. Metinde bundan böyle MB olarak anılacak. Woolf’un, “queer olasılıklarla” düzcinsel “aşkın” yer değiştirmesine dair söyledikleri için bkz. Woolf, MB, s. 195-96).

38. Eberly, "Taking It Ali Out," s. 129.
39. Vita Sackville-West, "The Vitality of Bloomsbury", *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary, and Criticism*, ed. S. P. Rosenbaum (Toronto: University of Toronto Press, 1975) içinde s. 249
40. Reed, "Bloomsbury Bashing," s. 59.
41. Çoğu kez, Woolf'un "arayışı" çarpıcı bir biçimde tam tersi yönde ilerliyor gibi görünür: eşcinsel erkeklerin onu arayıp bulmasını sağlayan manyetik bir güç. Örneğin, Stephen Tennant'ın onunla karşılaşması üzerine söylediklerini bir düşünün: "Stephen daha sonraları Piddinghoe'daki Kiln Cottage'a gitmekten ne kadar hoşnut kaldığını hatırladı. Virginia Leonard'a döndü ve dedi ki 'Bu cennetkuşu vardığında ne düşünebilirler?'. Stephen çok mutluymuştu: 'O vakitten sonra, onunla arkadaşlığımı ilerletmeye karar vermişim'". (Philip Hoare, *Serious Pleasures: The Life of Stephen Tennant* [New York: Penguin Books, 1990], s. 198).
42. "İnsan doğası ile o kadar çok ilgilenmiyorum Hugh" Woolf'un ifadelerinden yalnızca birisiydi (D. 578).
43. Michele Barrett, "A Room of One's Own and Three Guineas", *Virginia Woolf: Introductions to the Major Works*, ed. Julia Briggs (London: Virago Press, 1994) içinde s. 214.
44. Age.
45. "Büyük sanatçının hakikati söyleyecek tek kişi olması gerekmiyor mu?" diye sorar Woolf *Pargiterler* kitabını yazarken (I, 6: 453). "Benim tercihim" diyerek metinde açıkça beyan eder "hakikatin önemli olduğu yerde, kurgu yazmaktır" (Woolf, *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*, ed. Mitchell A. Leaska [New York: The New York Public Library and Readex Books, 1977], s. 9). Woolf "romanın" yalnızca "hakikaten" kendisi olması gerektiğini düşünüyordu zira roman yerleşik ve konformist iktidar-bilgi-özellik ilişkilerine karşı çıkabilir, bu Woolf'un özellikle sanatın işlevine çok uygun gördüğü bir ödevdir. "Romanın formu, o kadar zengin, o kadar esnek ve canlıdır ki" diye ifade eder, roman formu "doktrinleri vaaz etmek için ya da İngiliz İmparatorluğunun zaferlerini kutlamak için" değil (*Collected Essays*, ed. Leonard Woolf, 4 vols. [New York: Harcourt, Brace & World, 1953], 1: 324), "hakikati söylemek" (I, 6: 453) üzere evrilmiştir.
46. Strachey'in queer özstilizasyonu ve kültürel elitin sonraki nesilleri üzerine bu stilizasyonun etkisi için bkz. Michael Holroyd, "Lytton Strachey," *The Bloomsbury Group*, ed. S. P. Rosenbaum, içinde s. 184-86; Osbert Sitwell, "Armistice in Bloomsbury," *The Bloomsbury Group*, ed. S. P. Rosenbaum, içinde s. 250, 254 ve Leonard Woolf, Lytton Strachey," *The Bloomsbury Group*, S. P. Rosenbaum içinde s. 178-79.
47. Nigel Nicolson, "Introduction" to *The Sickleside of the Moon. The Letters of Virginia Woolf* ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann (London: Hogarth Press, 1979), 5: xi.
48. Quentin Bell, *Bloomsbury*, new ed. (London: Weidenfeld & Nicolson, 1986) içinde alıntılıdır, s. 76.
49. Bell, *Bloomsbury* içinde alıntılıdır, s. 78.
50. Bell, *Bloomsbury* içinde alıntılıdır, s. 72.
51. Bkz. Leonard Woolf and James Strachey, *Virginia Woolf and Lytton Strachey: Letters*, (London: Hogarth Press, 1956), s. 115, 128.
52. Judith Butler'ın iktidarın işlerlik kazanmasına dair bu formülasyonu yardımcı olabilir: "[B]ir özne olarak yorumlanan ve eylem ortaya koyan ama kendi devamlılığı ve tutarsızlığı söz konusu olduğunda iktidar sahibi olan tekrarlanan bir eylem ortaya koyan hiçbir iktidar yoktur. Bu, 'tekil ve belirgin bir eylemden ziyade iktidarın söylemsel ifadelerinin tekrar eden ya da yansıyan bir iktidar ve söylem ağıdır'". ("Critically Queer," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1 [1993/4]: 17). Woolf, Giles'in kurbağa yutmuş yılını öldürmesinde ve Dodge'un kendini bu eylemle tanımlamasında bu anlayışı tekrar eder.
53. Birçok psikanalistin heteroseksüelliğe döndürmeyi vadettiği eşcinsellik, çoğu zaman "uygun" nesne seçimlerinde bir kararlılık ve sabitlik bulamayan cinsel itkiler olarak yorumlanır. (Bu konu üzerine oldukça geniş bir eleştirel literatür mevcuttur. Özellikle ilginç bir örneği için bkz. Paul Morrison, "End Pleasure," *GLQ* 1, no. 1 [1993]: 53-78.) *Virginia Woolf and the "Lust of Creation": A Psychoanalytic Exploration* (Albany: State University of New York Press, 1987) isimli eserinde Shirley Panken bu "eğilime" ihanet eder: "Annenin ölümünü takiben, Woolf'un yas tutamıyor oluşu, annesine karşı bastırılmış öfkesi ile başa çıkamıyor oluşu Woolf'un feminen ve heteroseksüel kimliğinin gelişimini kesintiye uğratmıştır" (s. 16; vurgu eklendi).
54. 1922 gibi erken bir tarihte bile, Woolf şöyle söyler: "Güzellik yalnızca onu elde etmedeki başarısızlık ile elde edilir" (L, 2: 366, vurgu eklendi). *Yıllar* romanını tamamlamasının ardından, çuvallama kavramını yeniden tanımlayışına geri döner ve kendi yazdıklarına dair şu satırları kaleme alır "başarısızlığı aşıkardı. Biliyorum ki bir yazar olarak kendi bakış açımaya ulaştım" (D, 5: 65). Mecburi uyumsuzlar gibi yeniden tanımlanmış anahtar kelimeler için bkz. Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, s. 297 n. 22.
55. Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World* (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 322.
56. Kathy J. Phillips, *Virginia Woolf Against Empire* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1994), s. 200.
57. Woolf'un faşizmi tanımları çok miktarda bulunmaktadır ama özellikle bkz. *Collected Essays*, 4: 174ve TG, s. 142. Burada, ortak bir retorik nispeten ve aldatıcı bir biçimde Bayan Manresa ve Giles'i işaret etmektedir. Ayrıca benzer ifadeler için bkz. Foucault, "Afterword: The Subject and and Power," s. 209ve "Preface," *Anti-Oedipus*, by Deleuze and Guattari, içinde s. xiii.
58. Özellikle bkz. Patricia Kleindienst Joplin, "The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's *Between the Acts*," *South Central Review* 2 (summer 1989): 88-104; Phillips, *Virginia Woolf Against Empire*, Sallie Sears, "Theater of War: Virginia Woolf's *Between the Acts*," *Virginia Woolf: A Feminist Slant*, ed. Jane Marcus (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983) içinde s. 212-35; Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*.
59. "Fransızcada evet" yalnızca Proust'a değil aynı zamanda kadınlar ve eşcinsel erkekler arasındaki ilişkilere odaklanan bir "makale" içeren ve o zamanlar Woolf'un okuyordu olduğu Colette'in *The*

*Pure and the Impure* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966) eserlerine de gönderme yapar.

60. Butler, "Critically Queer," s. 22.
61. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, ed. Walter Kaufmann, çev. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage, 1969), s. 259.
62. Giles'in yılanı ezmek için kullandığı tenis ayakkabıları birkaç sayfa sonra hiçbir açıklama olmadan botlara dönüşür.
63. Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, s. 136.
64. Dodge'un Isa'ya sunmuş olduğu eleştirel dengeleme gücünü ortaya koymakta başarısız olan Madeline Moore şöyle söyler "[d] üzcinsellerin, maskülen kültürün hikayeleri İngiliz orta sınıfa o kadar açık bir şekilde kök salmıştır ki eşcinsel bir öteki olan William Dodge bile bu değerleri içselleştirmiştir." Dodge, Moore'a göre, "ona baskı uygulayanların" eşcinseller hakkındaki "zihni bölünmüş ve otlarda kıvrılıp yatan bir yılan" şeklindeki tanımlamasına "boyun eğmiştir". (Moore, *The Short Season*, s. 165-66).
65. Jacques Derrida, *Glas*, çev. John P. Leavey, Jr. and Richard Rand (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986), s. 216.
66. Engels'e göre ve Woolf'ta açıkça görüldüğü üzere sınıf sömürüsü, emeğin cinsel kimlik temelinde bölünmesinden kaynaklanmaktadır ve bu "toplumun üretmesi etrafındaki destek yapısı" için gereklidir. Spiva'nın anlatısında ise kadınların emek gücü, toplumsal olarak "bir bağımlılık ve boyun eğme ilişkisi olarak fetişleştirilmiştir". (*Outside in the Teaching Machine*, s. 71).
67. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), s. 108.
68. Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, s. 306.
69. "Yapraksız bir ağaç gibi, bir hayalet gibi görünüyordu, oturduğu sandalye ise bir anıta benziyordu", "'Tarih öncesi insan' diye okumaya devam etti [Bayan Swithin] 'yarı-insan, yarı maymun, yarı çömelmiş konumundan yükselerek ayağa kalktı ve muhteşem hikayeler anlatmaya başladı'", "Yolların, ya da evlerin, yapıldığı gündün bir gece önceydi. Mağarada yaşayanların kayalar arasındaki yüksek bir noktadan olan biteni izlediği geceydi" (BA, s. 158-59).
70. Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, s. 303-4.
71. Benjamin, *Illuminations*, s. 83-84.
72. *Perde Arası*'ndaki bazı karakterler bu efsane ile ilgili düşünceye dalarlar. Bart, örneğin, iki kez Swinburne'un yazdığı metinden pasajlar okur. (BA, s. 56, 62).
73. Bkz. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (London: Verso, 1977).
74. Sylvia Plath, *Collected Poems*, ed. Ted Hughes (London: Faber and Faber, 1981), s. 57.
75. T. S. Eliot, "Virginia Woolf", *The Bloomsbury Group*, ed. S. P. Rosenbaum içinde s. 202.
76. Spivak sorumluluğu şu şekilde şekillendirir: "Sorumluluk, ilk bakışta bir çağrı olarak anlaşılabilen bir çağrıya (ya da bize

bir çağrıyı anıştıran herhangi bir şeye) yanıt olarak üstlenilen tüm eylemlerdir. Burada verilen yanıt yalnızca "bir soruya yanıt şeklindeki" "bir şeye tepki vermeyi" değil aynı zamanda "yanıt verilebilir birisinin adına sorumluluk hissederek bir yanıt vermeyi" de içerir (bu durum kendimize karşı sorumlu olmak ile diğerleri adına sorumluluk hissetmek arasındaki ilişkiye dair soruları da açığa çıkarır)... Aynı zamanda yanıt vermek, diğerleri ile yüz yüze olma imkânı olduğunda, diğerinin yanıtına icabet etme ödevi ve dersini de içerir böylelikle bu yanıt bireyin kendisini de ön plana çıkarmasını gerekli kılar" ("Responsibility," boundary 2 21, no. 3 [1994]: 22).

# ORHAN CEM ÇETİN



Balık  
Hafızası

Omurgalı su canlıları olarak balıklar, biz memelilerden yaklaşık 250 milyon yıl daha erken evrimleşmiş, bu nedenle varoluş stratejilerinin daha gelişkin olduğunu varsayabileceğimiz hayvanlar. “Balık hafızası” yaygın ve gülünç biçimdeki yanlış inanışın aksine, akıl almaz bir hacim ve derinlikte varoluş deneyimi içeriyor, bunu genlerine işlenmiş beden politikaları ve davranış örüntüleri biçiminde, üstelik hiç zorlanmadan, tereddüt etmeden, doğayla ve türdeşleriyle çatışmadan ortaya koyuyor.

Onları izleyerek hemen her konuda çok şey öğrenebileceğimizi düşünüyorum. Balıkların cinsiyet ve cinsellik deneyimleri de memelilerden, hatta tüm kara hayvanlarından çok farklı. Hermafroditizmin yaygın olduğu bu dünyada yaklaşık 450 balık türünün çevre koşullarına bağlı olarak yaşamları boyunca bir ya da birkaç noktada (bazı türlerde günde 20 kez) işlevsel olarak cinsiyet değiştirebildiği hatta kendi kendilerini dölleyebildikleri biliniyor. Akvaryumda da yaşayabilen bazı tatlı su balığı türlerinde, örneğin kılıçkuyruk (*Xiphophorus helleri*) topluluklarında, sadece dişilerin bulunduğu bir ortamda bireylerden birinin erkek bedeni görünüşü ve gonopod (erkek cinsel organı) geliştirdiği gözleniyor.

Bu becerinin arkasında beden ekonomisi, psikolojik hijyen ve etkin gen aktarımı alanlarında niyetler olduğu tahmin ediliyor. Cinsiyet konusunu, doğal eğilimler ve genetik hafızayla alabildiğine çatışarak, üstelik güya çok akıllı olduğu son birkaç onbin yıl içinde, bilinen en çetrefil mesele haline getiren insanların durup düşünmesi gerek.

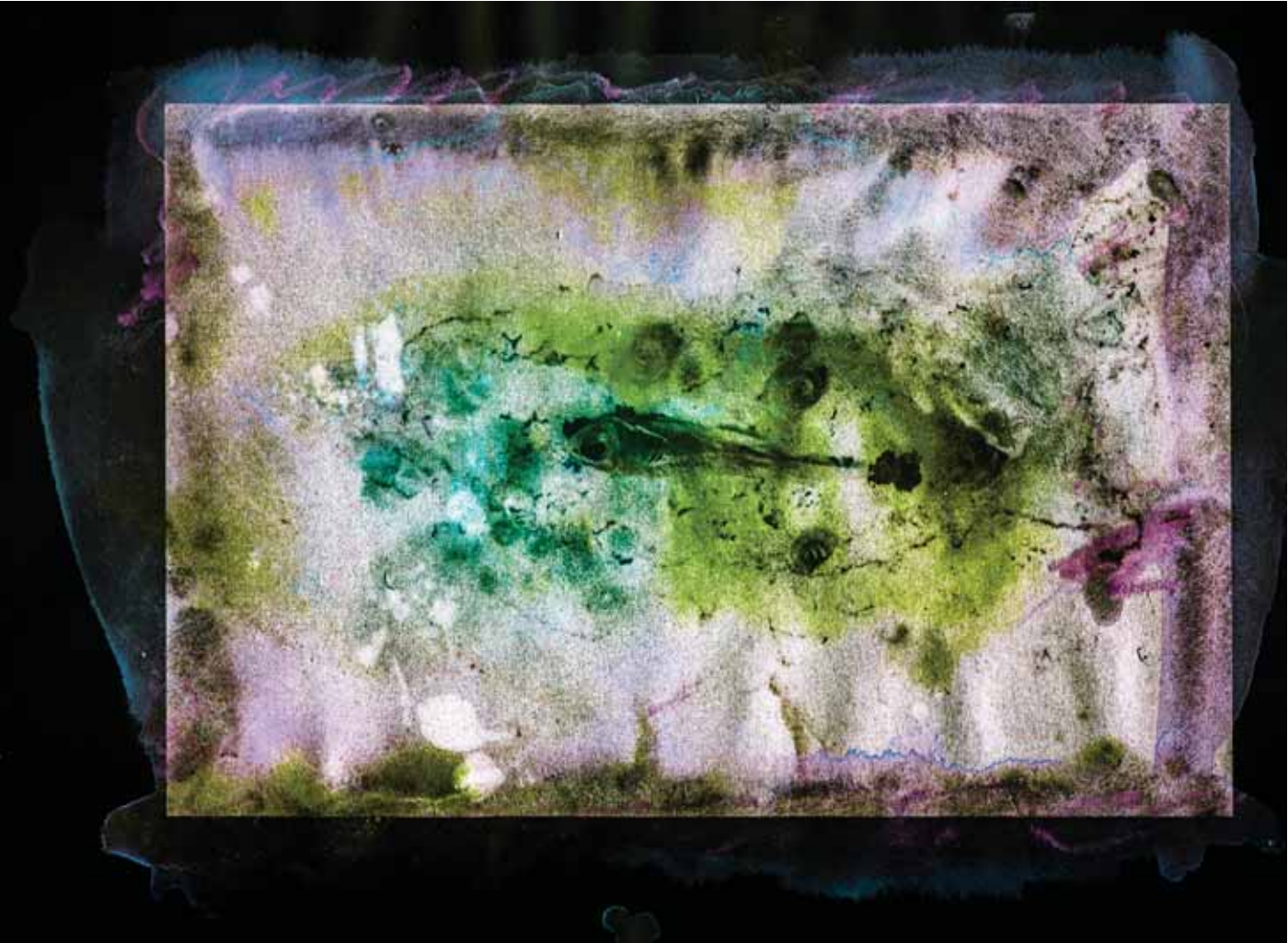
Bu seri, yıllardır gözlem yapmak ve yukarıda söz ettiğim gibi belki yaşama ve kendime dair bazı kayıp arketipal bilgileri öğrenmek üzere yetiştirdiğim akvaryum balıkları arasından hayatlarını kaybedenlere, bu sessiz ve küçük ve bilge hocalarıma saygı sunma niyetiyle üretildi.

İşlerimi takip edenlerin başka serilerimden de tanıyacakları, elle renklendirilmiş kağıt negatif tekniği kullandığım fotoğraflar, kendime özgü üretim sürecinde iki kez negatif-pozitif değişiminden geçmiştir.











# Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Queer

İdil Hafızoğlu

QUEERESK

Günümüzde edebiyat nitelik yerine nicelik bakımından değerlendirildiği için satış kaygısı ön plana çıktı. Bu da edebiyatın birçok farklı kategorilere ayrılmasına sebep oldu. Birkaç sene öncesinde herkesin Çocuk Edebiyatı denildiğinde bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar kitap ve yazar ismi sayardı. Üstelik bu kitaplar ne çocuklar ne de gençler için yazılmış kitaplardı. Bugün ise durum kitapçıların raflarında gördüğümüz şekilde çeşitlendi.

Her şeyden önce tarz, tür ve yaş kategorisine ayrıldı. Çocuk Edebiyatı artık acı çeken ağlak masumların değil, her yaşta ana karakteri barındıran sade dilli kitaplarla anılmaya başlandı. Sonra yaş gruplarında; Okul Öncesi, İlk Okuma, İlk Gençlik, Geç Gençlik gibi başlıklara ayrıldı. Ayrım sayesinde gençler, çocuklar ve velileri kitap okuma alışkanlığı edindirecek kitaplara ulaşım kolaylaştı.

Yaş gruplarının içinde tarzlar da kendi arasında ayrıldı. Her yaşa göre bilim kurgu, gerilim, komedi, korku ve birçok daha farklı türü barındıran kitaplar basıldı. Türkiye'deki yayıncıların öngörüsü sayesinde binlerce kitap yabancı dilden çevrildi ve genç okurlarla buluştu. Queer kitaplar da bu furyaya dahil oldu ve önümüzdeki yıllarda devamının geleceğini umuyoruz.

Gençlik edebiyatında queerin yer alması, gencin kendi cinsel kimliğini tanıması ve toplum içinde kimliğiyle var olması olarak görüyoruz. Evet ama queer ve çocuk konusu nasıl yana gelir diye soruyorsunuz. Aslında konunun çıkış noktası gençlik edebiyatıinkiyle aynı; cinsel kimliğini tanıma ama bunu farklı olma ve farklı hissetme yoluyla aktarma.

Edebiyatın en güzel yanlarından yararlanan yazarlar, bir konuyu başka kavramlarla, sembollerle anlatmayı tercih etmişler. Amacın öğretmekten daha çok estetik kaygıyla farkındalık uyandırmak isteyen kitaplardan ilki, ülkemizde de çok popüler bir yazar olan John Boyne'un *Yanlışlıkla Dünyanın Öbür Ucuna Uçan Çocuk* adlı kitabı. 9-12 yaş grubuna hitaben yazılmış eserin edebi açıdan bakıldığında kusursuza yakın bir yönü var. Yetişkin, genç ve çocuk demeden herkesin kolayca okuyabileceği bu kitapta ana karakter Barnaby Brocket diğer insanlardan farklı bir şekilde doğmuştur. Doğduğu ilk andan itibaren kontrolsüzce uçuyordur. Ailesinin beklediği gibi normal bir erkek çocuk olmadığı için onu sürekli evde saklarlar ve kimseye Barnaby'den bahsetmezler.

Karakterimiz, yanlış çevirinin kurbanı olan kitap adında olduğu gibi yanlışlıkla dünyanın öbür ucuna uçar. Bu durum onun elinde değildir, uçtukça uçar ve sonunda ondan utanan

ebeveynlerinden çok uzaklara gider. Kendi ailesinden çok daha farklı ailelerle tanışan Barnaby çok şaşırır ve mutlu olur. Tanıştığı ailelerin bir tanesi iki yetişkin kadından oluşmaktadır ve bizim şaşkın karakterimize çok iyi davranır. Sonunda Barnaby her türlü şekilde farklı olmanın çok doğal bir şey olduğunu öğrenir ve kitabımızı bitiririz.

İkinci kitabımız ise maalesef dilimize çevrilmemiş *Better Nate Than Ever (Her Zamankinden Daha İyi Nate)* adlı ilk gençlik sayılabilecek bir kitap. Tim Federle'nin bol ödüllü bu eseri 12 yaşındaki Nate Foster'ın hayal kurmasıyla başlıyor. Her zaman müzikallere bayılmış olan Nate, Broadway'de şarkı söylemek ve dans etmek ister ama ailesi asla ona kulak asmaz, aksine ondan utanır.

Evinden kilometrelerce uzağa, Broadway'e kaçmasını, seçmelere katılması ve başına gelenlerin ailesinin haberdar olmasını anlatır. Kitap Amerika'da o kadar çok sevilir ki devam niteliği taşıyan iki kitap daha yazılır. Nate müzikal sevdiği ve dans etmeye bayıldığı için yaşlıları tarafından farklı görünür Barnaby gibi. Okulda zorbalığa, evde ise aşağılanmaya maruz kalır. O ise asla yılmaz ve hem itham edildiği gibi eşcinsel olup olmadığını öğreneceği hem de hayatın çirkin yüzünü deneyimleyeceği bir yolculuğa çıkar.

Ergenliğe girmemiş çocuğun ve ergenliğin başındaki bir genci konu alan bu iki kitap soyut kavramlardan uzak duran bir dili vardır. Eşcinselliği, farklı olmayı somut hareketlerle anlatması ise çocukların erken yaşlarda kendilerine sorabileceği "Ben neden farklıyım?", "Neden diğerlerinin yaptıklarını yapmak istemiyorum?", "Dünyada böyle hisseden tek ben mi varım?" gibi soruların yanıtlarını verir.

Gençlik kitaplarında ise durum biraz daha değişiyor. Ana karakter keşfettiği yeni kimliğiyle toplum arasında bir savaş veriyor. Dilimize geçtiğimiz yıl çevrilen Becky Albertalli'nin yurtdışında çok satan kitabı Simon Homo Sapien'e Karşı'da bu savaşın bir örneğini görüyoruz. Liseye giden Simon sonunda eşcinsel olduğunu anlar ama bunu çevresinde kimseye anlatamaz. O sırada yanlış eposta kurbanı olan Simon, kimliği açığa çıkartılmakla tehdit edilir.

Sakin karakterli Simon bu tehdit altında yaşamaya devam eder ve şantajcının istediklerini yaparken kendisinin okulda

yalnız olmadığını fark eder. Kendisi gibi cinsel kimliğini kimseye açıklamamış olan anonim bir öğrenciyle epostayla flörtleşirler. Simon hem hayatla hem de kendisiyle beraber değişir ve dönüşürerek toplumla barışır.

2014 yılında basılan ve dış basında çok ilgi gören ödüllü kitap *Rethinking Normal: A Memoir in Transition (Yeniden Normal Düşünmek: Bir Değişim Anısı)* ülkemizde henüz basılmayan gençlik kitaplarından. Yazar Katie Rain Hill kendi değişim hikâyesini anlatarak, gençlere ışık olmaya çalışan genç bir yazar. Bir erkek olarak doğan Katie, çocukluğunu tanımlayamadığı acılar çekerek yaşamıştı. Zorlu bir aile hayatıyla debelenirken erkek değil de kız olmak istediğini fark eder.

Büyüdükçe bu isteğinin belirgin olmasıyla beraber ailesine açılır ve cinsiyet değiştirmenin bir yolu olduğunu öğrenir. Yazar bizi hormon ilaçları, ameliyat, duygusal dalgalanmalar gibi süreçlerin hepsine dahil ediyor. Genç yaşlarda yaşadığı bu serüvenin zorluklarını, toplumun onu kabullenmesini açık yüreklilikle anlatıyor. En son medyanın onu nasıl oyuncuğu gibi kullandığını anlattığında trans birey olmanın her yönü görülüyor.

Çocuk ve gençlik edebiyatında queer konusunu işleyen sadece bu dört kitap yok tabii ki. Konuyu destekleyen platformlar, adını duyurmuş yardım fonları edebiyatta çeşitlilik olması için her gün yenilerinin basılmasına yardım ediyor. Bu kitapların hepsinin ortak noktası, anlaşılır dil kullanımı, edebi kaygıyla yazılmış olması. Okuyan genç ve çocuklara yardım edip ilham vermesinin yanında başarılı bir kitap okumanın hazzını da tattırıyor.

Önümüzdeki günler çocuk ve gençlik edebiyatında yeni konular ve tarzlarla bizi tanıştıracığı kesin. Yine de bizler Türkiyeli bir yazarın, bu konuya değinmesi ve kendini yalnız, çaresiz hisseden farklılara ilham kaynağı olmasını isteriz. Küçük yaştakileri korkutmadan, kendini eksik hissetmeden başarılı bir dille bu coğrafyada yalnız olmadığını anlatan kitaplar okutmak çok uzak bir gelecek olmaması dileğiyle.

# Tante Rosa ve Düş(üş) Kavramı, ya da Tante Rosa'nın "Queer Düşüş Sanatı"

İpek Şahinler

Sevgi Soysal'ın bugünden tam elli yıl evvel Tante Rosa için kullandığı "kadınca bilmeyişlerin tek adı" (2017: 88) ifadesi, romanın bugüne kadar çoğunlukla feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde yorumlanagelmesine zemin hazırladı. *Tante Rosa*'nın Türkiye'deki feminist yazının köşe taşlarından biri olduğu su götürmez bir gerçek olsa da, bugünün kesişimsel feminizm lensinden bakıldığında kadınlığa dair özelleştirici bir önermeye yol açabilecek bu ifadenin kemikleşmesi, Rosa'nın bize yalnızca kadınlığa değil diğer varoluş biçimlerine dair söyleyebileceklerini kısıtlıyor ve karakterin çoklu anlamlarını açmamıza engel oluyor. Bu makaledeki amacım, *Tante Rosa*'ya feminist perspektiften bakma geleneğinden bir adım öteye giderek Tante Rosa gibi feminizmi aşan bir karaktere, feminizmi aşan bir teoremden bakmak: queer teorem. Bunu yaparken aynı zamanda, Türkçe edebiyatta neredeyse yok denebilecek queer eleştiri geleneğinin de tohumlarını ekmeye katkıda bulunmayı amaçlıyorum.

Doksanların başında ortaya çıkan queer teoreme göre o zamanın feminizmi kadınlık ve erkeklik arasında katı bir dikotomi oluşturarak daha esnek ve akışkan varoluş biçimlerine yer açmamış oluyordu. Post-yapısalcılık ile de yakından ilişkili olan queer kuram, dilin kendisini ele alarak başta cinsel kimlik olmak üzere kimlik kavramının altını oydu. Bunu takiben Judith Butler *Gender Trouble [Cinsiyet Belası]* (1990) adlı çalışmasında toplumsal cinsiyet

kavramını bir dizi politik ve performatif davranışlar serisi olarak tekrar tanımladı. Bu kapsamda cinsel kimlik de dahil olmak üzere tüm kimlik kategorileri Foucaultyen anlamda toplumdaki "güç ilişkilerini" pekiştirmeye yarayan aparatlardı. Dolayısıyla queer teorem doksanların başında bir düşünce sistemi olarak ilk ortaya çıkarken queer, opak diyebileceğimiz adlandırmalara ve kontrol mekanizmalarına karşı duran, bir anti-pozisyon olarak ortaya çıktı. Erken queer teorisyenlerinden Micheal Warner queer'i "normallik rejimlerine bir başkaldırı" (1991: 26) olarak tanımlarken, queer'in kendi potansiyelini heteroseksüellikten çok normativiteye karşı durarak gerçekleştirebileceğini ileri sürdü. David Halperin ise queer kimliğin, sınırları toplum tarafından değil kişi tarafından belirlenen, yenilikçi bir kimlik biçimi olduğunu savundu (1995: 65). Öte yandan Nikki Sullivan queer'in, kişiyi kalıplaşmış bir algıyla süsleyip bezemeyen, yapısökümcü bir pratik olduğunu öne sürdü (2003: 53). Bu bakımdan queer teorem bugün anladığımız ya da anlamak istediğimiz şekilde yalnızca cinsel kimlik odaklı bir teorem değil, yapısökümcü bir kimlik eleştirisi olarak ortaya çıktı.

Böylesi bir yapısökümcü ve karşı-hegemonyacı varoluş biçiminin edebiyattaki tezahürleri düşünüldüğünde, Türkiye'deki roman kahramanları arasından ilk öne çıkanlardan biri Tante Rosa oluyor. Bunun ilk bakıştaki sebebi Rosa'nın dinin, evliliğin, aile kurumunun, kapita

üretimini, mutluluğun ve başarı kavramının altını kendini sevmeye ve hayatta kalmaya ısrar ederek alaylı bir neşeye oyan biricik ve özgün bir karakter olması. Fakat ben Rosa'nın bu duruşunun queer anlamlarını özellikle Soysal'ın romanda çokça kullandığı ve manaları iç içe geçmiş iki kavramla açmak istiyorum: “düş” ve “düşüş”.

Düş kelimesi *Türkçe Etimoloji Sözlüğü*'ne göre dilimize aslen Uygurcadaki “rüya, hayal” anlamına gelen “tüş” kelimesinden girmiş. Bu kökten türeyen ve günümüz Türkçesinde kullanılan ikinci kelime ise “yukarıdan aşağıya inmek” ya da “mağlup olmak” manasına gelen “düşmek”. Yani kelimenin ilk anlamı daha pozitif denebilecek bir durumu çağrıştırırken ikinci anlamı tamamen negatif bir durumu çağrıştırıyor. Bu noktada biraz daha kalırsak daha da ilginç bir durum ortaya çıkıyor: “düşünmek” kelimesi. Görünen o ki “rüya, hayal” anlamına gelen “düş” kelimesiyle, “inişi, başarısızlığı, çuvallamayı” çağrıştıran “düşmek” kelimesi günlük hayatta en çok kullandığımız kelimelerden biri olan “düşünmek” kelimesinin anlam yapısını oluşturuyor. Eğer bu analoginin mantıklı olduğunu varsayarsak, düşünmek eyleminin, içinde hayâl etmeyi de çuvallamayı da barından bir eylem olduğu sonucuna varıyoruz. Bu anlamda “düşünmek” eylemi bizi hem gerçeklikten uzaklaştıran hem de ona yakınlaştıran bir eylem haline geliyor.

Ben *Tante Rosa*'nın merkezinde bu kavramın, “düş(üş)” kavramının olduğunu tartışacağım. Bunu, romanın hemen hemen her epizodunda görebiliyoruz. Örneğin roman başlı başına bir düşüşün haberiyle açılıyor: “tante rosa at cambazı olamadı”. Bu ilk epizotta şu ifadeler yer alıyor: “Rosa'yı hemen o gün sirkten en huysuz atına bindirdiler. O gün çok düştü Rosacık, ama ona giydirdikleri büzgü etekli, fırfırlı giysi öylesine hoşuna gitti ki, evde kıcının dayanılmaz sancısını unutup at cambazlığında ısrar etti” (16). Burada bir düşü, bir düşüş takip ediyor. Fakat bu düşüş Rosa'nın tekrar düş kurmasına engel olamıyor. Bir sonraki epizotta Tante Rosa rahibeler okulunda tüm gücüyle koşarken “balina yakalı kara elbisesiyle ilk yasağın tadını çıkarıyor” (21) ve hemen arkasından cezalandırılıyor. Bu bölümde şu ifadeler yer alıyor: “[...] Tante Rosa'yı mahzene kapadılar. Tante Rosa mahzende ağladı [...] Düşündü. Düşündü [...]” (22). Nitekim Rosa'nın kelimenin tam anlamıyla düşen biri olduğunu Soysal bir sonraki paragrafta açıkça ifade

ediyor: “Tante Rosa rahibe okulunda bir gün yine koşarken düştü. Rahibeler yarasını sarmak için de olsa, kara çorabını çıkarmasına izin vermediler. Yara iltihaplandı.” Ve Rosa'ya, vücudunu unutmayı, düşmemeyi bilmediği için Tanrı'nı onu cezalandıracağı, yarasını iyileştirmeyeceği söyleniyor.

Tanrı fikrine insanca yaklaştığı ve yeterince “ahlaklı” olmadığı için rahibeler okulundan atılan Rosa, bir kez daha “düşmemek” adına Hans ile evleniyor. Rosa'nın evliliği son derece melankolik:

Sonra birinci çocuk ağladı, ikinci çocuk ağladı, bebek ağladı. Tante Rosa göğsünü ilikledi, yerleri süpüren sabahlıkla yürüdü, tahta merdivenler gıcırdadılar. Bir sandık kapağı açıldı, soluk resimler, soluk defterler, yaprakları arasında kuru menekşeler, solmadan kurumuş menekşeler mor. Bir mektup gördü, herhangi bir mektup, sandık kapağı kapandı, dışarıda kar yağıyordu, kocası eve geldi. Kaz kızartması her pazarkinden iyiydi, elma tatlısı çok çok iyiydi, ev sıcaktı, masa örtüsü kolalıydı, kocanın saçları biriyantinle ortadan ikiye ayrılıydı. Tante Rosa'nın korsesi iyi markaydı, yediği kaz kızartmaları karnını şişirmişti, korse iyiydi, sıkıyordu, çok sıkıyordu korse, odasına çekildi. Kapıyı içeriden kilitledi. Her pazar öğleden sonra kocası gelirdi, kocası gelirdi her pazar öğleden sonra, yatak odasına - kapıyı kilitledi (32).

Bu durum Judith Butler'ın “heteroseksüel melankoli” (1990: 89) diye kavramsallaştırdığı durumu çağrıştırıyor. Butler'a göre bu duygu, kültürel olarak tayin edilmiş katı toplumsal cinsiyet rollerinin bireye ödettiği bedeldir. Nitekim bu melankolik ortamda Rosa “kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman ‘namusu kirlenmiş’ bir kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kuru doğurmanın ne olduğunu” (30) anlıyor. Soysal burada modern anlamda başarı olarak görülen, saflığın ve “ahlak”ın sağlayıcısı sayılan evlilik kurumunu, “ahlaksız”lığı yasallaştırabilen bir sosyal kurum olarak açığa çıkarıyor. Böylece normatif anlamda romantizm, mutluluk, başarı ve yükseliş kavramlarının da altını oymuş oluyor.

Fakat anlatıdaki asıl queer dönüş, Rosa bedenini ve benliğini evcilleştiren hetero-domestik ve normatif ortamı

bırakmaya karar verdiğinde, yani düşüşü bilinçli bir şekilde göze aldığında gerçekleşiyor. Rosa ailesini bıraktığı için aforoz edildiğinde Soysal bize soruyor: “Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkârın şen hayatı mıdır? Şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur? [...] Bir pazar günü barışsever bir Katolik köyünde, Tante Rosa aforoz edilmişse bu nedir, beklenen son nedir?” (35). Tante Rosa’nın sonu beklendiği gibi olmuyor, çünkü beklenenden farklı olarak düşüşünü kucaklıyor ve kendisini sevmekte ısrar ediyor. Bunu yaparken Soysal düşüş kavramıyla burada bir kez daha oynamış oluyor.

Romanın konuştuğu tarihsel zamanı göz önünde bulundurursak, karşımızdaki avant-garde feminist, ya da queer diyebileceğimiz tavra sahip bir metin haline geliyor. Bunun ana sebebi Rosa’nın düşüşlerinin birer negativite yerine neredeyse bir estetizm olarak, ya da queer teorisyen Jack Halberstam’ın ifadesiyle “queer art of failure” [düşüşün/çuvallamanın queer sanatı] (2011: 187) olarak resmediliyor olması. Halberstam’a göre “düşüşün queer sanatı bitecek olanı kabullenmeyi, absürt ve saçma olanı ve umutsuz ahmaklıkları kucaklamayı” (ibid.) içeriyor. Benzer bir bağlamda, Soysal Rosa’yı, özellikle hetero-domestik hayatını terk ettikten sonra, bir ahmakça hatalar ve absürt düşüşler kolajı olarak resmediyor. Rosa *Sizlerle Başbaşa* dergisini satmaya başlıyor, yeniden evleniyor, kocası ölüyor, mezarlık bakımı işine giriyor, evini pansiyona çeviriyor, üçüncü sınıf bir bahçe lokantasında tuvaletçilik yapıyor ve bir genelevde kasiyer oluyor. Queer’in “tuhaf” anlamını da karşılayan bu antagonistik hayatı resmederken Soysal ironiye çokça başvuruyor. Lydia Rainford kadın yazarlardaki ironi kullanımının kadın yazını hakkında yerleşmiş değerleri ve kalıpları yıkmaya çalışma yöntemi olduğunu savunur (2006: 3). Bu, Soysal’ın romanda sıkça kullandığı bir yöntem. Fakat romandaki bu ironik mod, Rosa’nın düşüşleri üzerine kendi kendine konuştuğu bölümde tavan yapıyor:

Ne diyor *Sizlerle Başbaşa* dergisinde? “Hayat bir denizdir, yüzme bilmeyen boğulur.” Kolay mı boğulmak? Boğulmak herkesin üstesinden gelebileceği bir şey değildir. Herkesin sadece bir kez boğulma hakkı vardır. Ya ben; boğul babam boğul,

sonra yine yaşamakta devam eder bul kendini. Tante Rosa kendi çapında olan her şeyi teptiğini, ama çapını aşmayı hiç ama hiç gerçekleştiremeyeceğini – gerçekleştiremeyeceğini - gerçekleştiremeyeceğini [...] Tek aptallıklardır akılda kalan. Her insanın kendi aptallıkları, durmadan gülebilmesi için yeterli bir kaynaktır. Şu halde niçin acı çekmeli? Tante Rosa hiçbir zaman acı çekmedi denilebilir. Ama yaşamak zorunda olmak, sürdürmek, ısrar etmek. Bu Tante Rosa demektir. Gitarını bıraktı, kasiyerin duvarına nanik yaptı. “I Love You” ya ne sandın? Bir kendime I Love You! Sevebileceğim tek aşâğılık, tek salak kendimim - kendimim - kendimim. (65-66)

Feminist eleştiri perspektifinden bakıldığında bu pasaj kendini, kadınlığını kucaklayan bir karakterin monoloğu olarak okunmaya kolaylıkla bırakabilir. Ne var ki Soysal’ın burada kullandığı ifade “her kadın” yerine “herkes”, “her insan” gibi belirli bir cinsiyete işaret etmeyen zamirler. Dolayısıyla burada Rosa’nın salt kadınlığından ziyade, kadınlığını da içeren fakat aşan insanlık durumuna dair bir vurgu olduğunu söylemek mümkün. Bu, hatalarını, düşlerini, düşüşlerini, ahmaklıklarını ve bunlara rağmen kendisini kucaklayabilen bir insanlık durumuna dair, cinsiyet-odaklı olmayan bir vurgu. Bunun yanında anlatının arka planında opere eden ironik tonuyla Rosa, Adak’ın ifadesiyle, “hayata gülmeyi hiçbir zaman ıskalamıyor; özellikle de hayatın şakası onunla ilgiliyse” (2016: 108).

Romanın son bölümlerinden ikisinde düş/düşüş bağlamı son derece elle tutulur hale geliyor: “tante rosa grand düşes” ve “tante rosa’nın düşü”. Bu iki bölümde absürt elementler çoğalıyor ve ironi daha da koyulaşiyor. Rosa büyük bir düşes olarak eski kocasını, borçlarını silmesine karşılık evine hizmetçi olarak işe alıyor:

Günaydın Mathes, dedi Rosa, yorgun, bende hiç eşyan kalmadı. Var, dedi Mathes. Ne? Düşüneceğim, dedi Mathes, bana zaman bırak. Kapıyı iyice açtı Rosa. Git mutfağa, orada düşün, bulaşıkları da yıka [...] Bir elma pastası yap, köpeği gezdir. Bugün misafirim var. Peki Rosa. Rosa değil, Grand Düşes ş.m. ş.m. ne demek Grand Düşes Rosa? Şu anda Müstafi’nin kısaltılmışı. (73)

“tante rosa'nın düşü” başlıklı bölümde ise Rosa rüyasında kendi kendine düşünüyor. Hatalarıyla, düşüşleriyle hesaplaşıyor:

Biz unutmak için, kaçmak için soyunanlardandık, kaçmak için. Oysa hatırlamak için soyunulur, hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutulmaları hatırlamak için. Neyin olmadığını, neyin olamayacağını hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için. Hayır demek için, evet demek için, başkaldırmak için, yakıp yıkmak için, barış için soyunulur, soyunulur. (88)

Rosa düşüşlerinin anlamını çok geç anlamış olsa da, hayatı boyunca madun olmayı reddeden, kendinin ve etrafındakilerin yapısını aktifçe söken bir hayat biçimiyle ulaştığı bu noktada queer anti-dönüşümünü gerçekleştiriyor. Daha önemlisi, bunu hiçbir noktada varoluşunu adlandırmaya çalışmadan, ya da kendini, Sullivan'ın ifadesiyle, “kalıplaşmış bir algıyla süsleyip bezemeden” (2003: 53) yapıyor. Aslında Rosa'nın queer tavrı en çok da buradan, kendini adlandırmaya karşı gösterdiği dirençten saptanabilir. Rosa mikrokozmanda şahit olduğumuz anti-dönüşüme paralel olarak, anlatı da, bir anti-bildungsroman formunda gittikçe şekilleniyor.

Bu düş/düşüş bağlamının dışında *Tante Rosa*'daki queer izlekleri okuyabileceğimiz birkaç önemli nokta daha var. Birincisi, romanın, kadın hakları sorunsalından ziyade heteronormativitenin problematiklerine vurgu yapıyor olması. Rosa'nın hikâye boyunca marjinalleştirilmesine katkıda bulunanlar arasında sadece erkek figürler değil komşu kadınlar, anneler, kadın genelevi çalışanları ve kaynanalar gibi kadın figürler de yer alıyor. Bu anlamda Soysal'ın *Tante Rosa*'da, feminizmin kız kardeşliğe dair varsayımına eleştirel bir şekilde yaklaşmış olduğunu görüyoruz. İkincisi, queer teoremin de merkezine aldığı ve romanda sıkça karşımıza çıkan arzu vurgusu. Rosa hayatına yön vermek için arzularının sesini dinleyen ve hiçbir arzunun diğerinden daha iyi ya da kötü, alçak ya da üstün olmadığını savunan bir karakter. Bu anlamda Soysal'ın, özcülükteki “tek ve gerçek benlik” anlayışını problematize ederek kendilik ve arzu kavramlarının değişkenliğine ve lineer olmayan yapısına da vurgu yapmış olduğunu görüyoruz. Üçüncüsü, metnin çok sesli ve akışkan bir iç yapıya sahip olması. Hepsi birbirinden

ayrı okunabilecek on dört epizotta anlatı, birinci, ikinci ve üçüncü tekil kişi anlatıcı sesler üzerinden monolog ve diyaloglarla çeşitleniyor. Bunun yanı sıra yazınsal anlam düzlemi kitaptaki çizimler vasıtasıyla görsel bir boyut kazanarak metni daha da açık ve akışkan hale getiriyor.

*Tante Rosa* Türkiye'de ilk yayımlandığı zamanlarda arzuya, tutkuya, düşmeye ve her seferinde kalkmaya, yine cesaret etmeye ve ne olursa olsun kendini kucaklamaya vurgu yapan, ve dolayısıyla Türkiye'ye çok yabancı olan bir kadınlık portresi çizdiği için “bizden olamaz” gibi bir ifadeyle ötekileştirilmişti. Ben ironik bir şekilde bunun doğru olduğunu düşünüyorum. Çünkü Rosa hem o zamanı hem de bu zamanı hala aşan bir karakter. Yakından bakıldığında sahiplenilmeye ihtiyaç duymayan bir anti-kahraman ve akışkan bir varoluş biçimi örneği. Dolayısıyla, onu bir Türkiye Edebiyatı karakterinden çok, kolektif bir insanlık durumu ürünü olarak tanımlamanın, hem gündelik hayatın hem de edebiyatın alanına daha çok oturduğunu düşünüyorum. Bu anlamda Rosa'nın birçok kültürü ve algıyı aşan ve supranasyonal konumda incelenmesi gereken bir karakter olduğu kanısındayım. Romanın daha çok çalışmaya bu lensten konu olması dileğiyle.

## KAYNAKLAR

- Adak, Hülya. “From L'Écriture Féminine to Queer Subjectivities: Sevgi Soysal, Emine Sevgi Özdamar, and Perihan Magden.” *Journal of Middle East Women's Studies*, 12.1 (2016): 107-11. Web.
- Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York ; London: Routledge, 1990. Print. Thinking Gender.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham, N.C.; London: Duke UP, 2011. Print.
- Halperin, David M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford UP, 1995. Print.
- Rainford, Lydia. “She Changes by Intrigue: Irony, Femininity and Feminism.” *Genus: Gender in Modern Culture*, 6 (2005): III-17,19-51,53-121,123-175,177-231,233-235,237-252. Web.
- Soysal, Sevgi. *Tante Rosa*. İstanbul: İletisim. (20. Baskı: 2017)
- Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2003. Print.
- Warner, Michael, and Social Text Collective. *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis, Minn.; London: U of Minnesota, 1993. Print. Cultural Politics (Minneapolis, Minn.); v. 6.

# Oscar Wilde ve “Eşcinsel Yazarlık”

Yağız Ay

## Abstract

It is commonplace knowledge that Oscar Wilde was a homosexual writer. Not only is Wilde thoroughly represented within the frame of a homosexual writer today, but his work is retrospectively read under such headings. The purpose of this article is to problematize certain aspects of this conception. What does it actually mean to understand Wilde as a homosexual writer? Is Wilde’s homosexuality something that shows itself inherently in close readings of his texts, how can this reading be possible without giving into anachronisms?

## Özet

Oscar Wilde’in eşcinsel bir yazar olarak düşünülmesi alışageldik bir durumdur. Wilde yalnızca günümüzün eşcinsel yazar çerçevesi altında bütünüyle temsil edilmekle kalmaz, eserleri de bu perspektiften geriye dönük bir biçimde okunurlar. Bu makalenin amacı bu yaklaşımın belirli yanlarını sorunsallaştırmaktır. Wilde’ı eşcinsel bir yazar olarak düşünmek ne anlama gelmektedir? Wilde’ın eşcinselliği metinlerinin yakın okumasında kendini gösteren özsel bir ilham olarak düşünülebilir mi? Bu okuma anakronizm sorunuyla nasıl başa çıkabilir?

Richard Ellman'ın 1987 tarihli Oscar Wilde biyografisinde yazarın Salome olarak bir portresi yer alır. Oryantal kostümü içerisinde yerden “tabakta servis edilen baş”ı almaya eğilirken yakalanmış an, yazarı kendi karakterlerinden birinin kılığına girmiş olarak gördüğümüz ender karelerden biridir. Tek sorun, Ellman'ın bir hata yapmış olması ve fotoğraftaki kişinin uzun burnu, beden yapısı vb. ile Wilde'a ürkütücü düzeyde benzeyen fiziksel karakteristik özelliklerine rağmen Wilde olmamasıdır. Fotoğraftaki kişi Richard Strauss'un Salome operasının provalarındaki Macar aktris Alice Guszalewicz'dir. Ellman gibi usta bir biyografi yazarının hatası şaşılacak derecede uzun süre boyunca -13 yıl kadar- doğru kabul edilmiş ve modern okuyucunun zihnindeki Wilde portresiyle uyum göstermiştir. Fotoğrafın ilginç yanı Wilde'ı *drag* yaparken göstermesiydi. Wilde bu kavramdan bihaber olsa da, fotoğrafla karşılaşan modern bir Wilde okuyucusunun verdiği tepki bu yönde oluyordu. Wilde'ın Salome kılığına girmesinde alışıldık olmayan veya yadırgatıcı bir yan yoktu, çünkü Wilde'a dair sahip olunan “eşcinsel yazar” kimliği ve bu kimliğin çağdaş çağrışımları böyle bir okumayı mümkün kıldığı gibi, akla yatkın da kılıyordu. Ellman'ın hatası herhangi bir Wilde okuyucusunun düşebileceği türdendi, belirli ön yargılara dayanan bir “eşcinsellik” algısını geriye dönük bir biçimde yazara yansıtıyor, şimdi ve geçmiş bir kavram dahilinde buluşturuyor ve Wilde'ı günümüz okuyucusu için algılanabilir kılıyordu.<sup>1</sup>

Bir LGBTQ+ edebiyat kanonundan bahsedebilirsek Wilde bunun ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak bahsi geçen yazarlardan farklı olarak Wilde, örneğin Walt Whitman gibi, “eşcinsellik” kavramının şekil almasından önce yazan biriydi. Örneğin Wilde “eşcinsel bir yazar” ise Balzac'ı da mı öyle kabul etmemiz gerekir? Veya o kadar geriye gitmeden, bir yazarın kendini belirli bir kimlik ve kavramsal çerçeve dahilinde düşünmemiş olması -fakat bizim bugün onu o şekilde düşünüyor olmamız- o yazarın yazdığı metinleri okuyuşumuzu ne ölçüde etkiler? Bu yazıda tartışmak istediğim Wilde'ın, kendine özgü bir eşcinsel yazar olarak alımlanışı ve günümüzün eşcinsel yazar klişelerinden bağımsız düşüldüğünde kendi döneminin eşcinsellik deneyimine dair oldukça ilginç şeyler söylediği. Sunil Kumar Sarker, Wilde'dan epey etkilenmiş ve eşcinselliği birçok eleştirmen için araştırma konusu olmuş bir yazar olan E. M. Forster üzerine yaptığı çalışmada şunları söyler: “Eşcinsel [yazar] sahip olduğu belirgin ve tuhaf karakteri, dünyayı görme biçimi ve estetik algısıyla genel yazarlık

çizgisinden ayrılır ve bu ayrılışın gölgesi eserlerinin üzerine düşer. Eşcinsel bir yazarın *eşcinsel hayatını* anlamak onun *hayatını* anlamakla neredeyse aynı şeydir.”<sup>2</sup> Sarker, hafif indirgemeci bir hamleyle yaşam-yazar-metin arasında bir eşitlik kurar ve bu üçü arasında pozitif bir ilişki tarif eder. Fakat metin yazarın yaşamını yansıtanın yanında onun çevresinin ve içinde bulunduğu kültürün de izlerini taşır. Nasıl ki bir metinden Wilde'ın hayatına, onun bir eşcinsel olarak deneyimlerine dair çıkarımlar yapabilirsek, döneminin eşcinsellik kavrayışına ve bu kavrayışı nasıl eleştirdiğine dair de çıkarımlar yapabiliriz. Metin, yazarı ve hayatı anlamının yanında, yaygın düşünce biçimlerini de anlamının bir yoludur. Böylece, yazarı bir toplumun belirli bir dönemde sahip olduğu düşünceler ve kullandığı kavramlar dahilinde değerlendirdiğimizde hem metne hem de yazara dair daha tutarlı bir bakış açısına sahip olabiliriz.

## “Avrupalı Hastalıklar”

Wilde'ın döneminde eşcinsellik 18. yüzyılın ortalarında olduğunun aksine yeraltından taşmaya başlıyordu. Cleland'ın *Fanny Hill*'i (1749) yalnızca Londra'nın “fuhuş” evlerinde bu eylemlerin gerçekleştiğini gösterirken Wilde'ın dönemi sokaklarda tedbil-i kıyafet gezintilerle anılır. Bu dönüşüm süreci eşcinselliğin *dillettante*<sup>3</sup> bir kavram olarak yavaş yavaş yeraltından yeryüzüne, karanlık köşe başlarından pahalı otel odalarına, özel buluşmalara çıktığını ve spesifik yeni bir zevk anlayışının meydana geldiğini gösteriyordu. Geç Viktoryen dönemin öncesinde eşcinselliğin aristokratlar arasında denenilen bir pratik olduğu biliniyordu; bu dönemi öbürlerinden ayıran belki de bu pratiğin giderek orta-sınıf bir karakter de kazanmaya başlamasıydı. Bununla birlikte orta sınıfın şefkat ve zevk gibi üstün gördüğü değerlerin, eşcinsellik çerçevesinde yeniden düşünülmesiydi. Bu süreç aynı zamanda eşcinselliğin “sodomi” suçu dahilinde düşünülmesinin bırakıldığı ve kendi başında bir kavram, Michel Foucault'nun deyişle “yeni bir ırk” haline gelişle kendinden önce gelen pratikler bütününden ayrılmıştı:

“Sodomi bir yasaklı eylemler kategorisiydi...19. yy'ın eşcinsel figürü ise, gizemli bir fizyolojisi ve saklı anatomisi olan bir yaşam tipi, yaşam biçimi ve morfolojisi olmakla beraber bir kişilik, bir geçmiş, bir vaka ve bir çocukluk haline gelmişti. Eşcinsel

figürünün çehresinin bütünü düşünmemize olanak sağlayan her şey onun cinselliğini anlamaktan geçiyordu... Somodi geçici bir hataydı, şimdiyse eşcinsel bir ırk olarak var olmaya başlamıştı.”<sup>4</sup>

Foucault'nun analizi ne kadar keskin ve detaylı olursa olsun, kullandığı model her zaman işlevsel olmayabilir veya istisnaları gözden kaçırabilir. Örneğin, “sodomi” suçu Wilde'in döneminde halen eşcinselliğin yaygın biçimde değerlendirildiği çerçeve olmayı sürdürüyordu. Örneğin Wilde'in yankılarının hissedildiği Fanny ve Stella olayı. Ernst Bolton ve Frederick Park'ın ikisi de orta sınıf tarifine uyan kişilerdir. Biri bir borsacının, öbürü de bir yargıcın oğludur. Ailelerin onlara buldukları işleri yapmaktansa Londra sokaklarında kadın olabilecek erkeklerle veya erkek olabilecek kadınlarla cinsel ilişkiye girmeyi arayan insanlardan para kazanmaya doğru kaymışlardır. Polis bir gün onları yakalar ve “sodomi” suçundan hapisaneye atar, Bolton onlara adının “Mrs. Graham” olduğunu söyler (Wilde'in *Portrait of Mr. W.H.*'indeki Graham ismi buna bir göndermedir). Davalarında güçlü ve zekice kurulmuş bir retorikle bir vatanseverlik savunusu yaparlar. Örneğin “Beyler sizden daha yüce, daha vatansever bir kuruma sesleniyorum. İngiltere Avrupalı hastalıklarla cürümeyecektir, Londra Sodom'un lanetinden azadedir, Westminster, ikinci bir Gamorrah olmayacaktır” vb. Sodomi suçu tam olarak penis ve anüsün birleşmesinde meydana gelir ve bunu kanıtlamak biraz zordur. Fanny ve Stella'nın savunması bu zorluğun üzerine giderek onların tutarsızlıklarını açığa çıkartmayı amaçlar. Vatanseverlik burada bir retoriktir elbette, fakat etkili bir retorik olmuştur. Nitekim yargıç ikisinin de birer “vatansever” olduğunu söyleyip onları serbest bırakır.<sup>5</sup>

Avrupalı hastalıklara karşısına konumlandırılmış İngiliz vatanseverliği, geç 19. yüzyılın öncesinde de izleri görülebilecek bir ikilik. Bu, Avrupa'nın temel olarak daha efemine ve efemineleştirici, Britanya'nın daha maskülen olarak temsil edilmesine dayanıyor ve çoğu ikilik gibi bu da tutarsız bir ideolojidir. Örneğin 18. ve 19. yüzyıllarda Britanya'da “gentleman” (beyefendi) olmanın yolu bir Avrupa turu yapmaktan ve Yunan ve Roma klasiklerini okumaktan geçer -üniversitelerde uzun süre klasiklerden başka bir şey okunmasına izin verilmiyordu-. Bu durum tutarsızlığına rağmen, fakat yine tutarsızlığı sayesinde, işlevsel bir ikilik olmayı sürdürmüştür. Özellikle toplumsal imgelemede

önemli bir yer edinmiştir. Fanny ve Stella, Avrupalılığa karşı İngilizliği öne çıkarma stratejisini izlemenin, onları geçici bir süreliğine de olsa suçlamalardan arındıracağını biliyorlardı. Wilde da biliyordu.<sup>6</sup> *Portrait of Mr. W.H.* isimli novellasında neredeyse aynı stratejisi kendi işlemiştiki çünkü.

*Portrait of Mr. W. H.* Shakespeare's cinselliğini gündeme getirir. Cyril Graham'ın sonelere dair bir teorisi vardır. Daha doğrusu Graham, Thomas Thyrwitt'in 1776'da attığı bir teoriyi yineler. O da W.H.'in bir genç erkeğe adanmış olabileceğidir -20. sonedeki “a man in hew, all hews in his controlling” (sütun gibi çizilmiş bir adam ve bütün sütun bedenler onun kontrolünde) dizisindeki “hew” ve “hughes” arasındaki ses benzerliğinden W. H.'in Will Hughes adında biri olabileceğini düşünür. Hikâyenin birçok anlatı katmanı vardır, Graham'ın teorisini Erskine adında birine inandırmayı çalışır ve anlatıcı Erskine'in bir arkadaşıdır. Bu anlatı katmanı Wilde'a konuyla arasına bir mesafe koyma ve Shakespeare'in cinselliğine dair teorileri uzaktan inceleme fırsatı verir. Cyril Graham aynı zamanda müthiş güzellikte bir erkektir, metinde geçtiğine göre Oxford'da öğrenciyken tiyatrodaki hep kadın rollerini oynadığını öğreniriz -o tarihte kadınlar, Londrada tiyatro oynatabiliyor olmalarına rağmen Oxford'a giremiyorlardı- ve bunları herkesten iyi oynadığı söylenir. Bu açıdan, Graham, Dorian Gray ve Wilde'in kendisi gibi bir estettir. Viktoryen maskülenliğine ve onun rasyonalizmine, daha kesin bir ifadeyle ütiliteryenizme, karşı estetik güzelliğin bir savunucusu olarak karşımıza çıkar: faydacılık karşısında güzellik, Graham'ın Shakespeare teorisinin de temelindeki ikiliktir. Teoriyi kanıtlamayı estetizmin rasyonalizme karşı bir mücadelesine çevirir Wilde. İronisi elbette “teori” ve “kanıtlama” süreçlerinin rasyonel süreçler olmasıdır. Dolayısıyla gerçekleşmesi imkansız bir kendini adamışlıktır bu. Belki de bu açmazdan, Graham intihar eder, Erskine inanmayı sürdürür bir kanıt bulamayınca o da Cannes'a gidip intihar edeceğinin sinyallerini vermeye başlar. Ve anlatıcı onu kurtarmaya giderken, Erskine'in intihar etmiş olduğunu görür. Will Hughes'un portresi de anlatıcıya kalır. Mesele daha çok anlatıcının inanıp inanmadığıdır.

Metnin yayımlanmasının ardından Edward Carson (Wilde'in Trinity College'dan üniversite arkadaşı) yazdığı bir yazıda Wilde'ı “doğal olmayan kötülükler”e (*unnatural vice*) Shakespeare'i alet etmekle suçlamıştır. Satır arasından buradaki suçlamanın Wilde'in Shakespeare'i

Avrupalılaştırdığı (hikayenin keskin dönüm noktalarının Fransa'da geçiyor oluşu), efemine ettiği, ve cinselleştirdiği -henüz Freud ortaya çıkmadığından metinlerin cinsellik üzerinden okunmaları yaygın bir yöntem değildi- okunabilir. Wilde ise yazdığı cevapta şunu söyler: "Tersine, Shakespeare üzerinde dolaşan sapkınlıklara bir son vermek amacıyla yazdım bu metni." Suçlamayı baş aşağı çevirir Wilde, "sapkınlık" onun metne eklediği bir şey değil, fakat metni okuyan kişinin orada cinsellikten başka bir şey göremeyen zihninin bir sorunudur. Benzer sapkınlık suçlamaları Dorian Gray'e yönlendirildiğinde "Dorian'ın günahları okuyucunun zihnindedir" der. Wilde yalnızca bu suçlamayı tersine çevirmekle kalmaz, fakat Shakespeare'in cinselliği üzerinden yürüttüğü tartışmada Fanny ve Stella'nın savunmasındaki retorik andıran bir vatanseverlik gösterir. Nitekim Shakespeare, Britanya'nın kendisi demektir. Wilde, Shakespeare'in eserlerinde eşcinsel bir boyutun olduğunu ortaya çıkartarak geç Viktoryen otoritelerin eşcinselliğe karşı yürüttüğü baskıya da karşı çıkmayı, edebi bir savunma hattı kurmayı amaçlar ve bu hattı edebi bir tür vatanseverlik anlatısı, Shakespeare'in İngiliz edebiyatı geleneğinde tartışmasız tuttuğu yer üzerinden yürütür Wilde. Ayrıca Wilde soneleri Shakespeare'in cinselliği üzerinden okumayı teklif ederek hem Fanny ve Stella'nın mahkemede verdiği mücadeleyi bir yazar olarak sürdürmüş, hem de Shakespeare eleştirisine önemli bir boyut kazandırmış olur.

## "Ağza alınmayan aşk"

Wilde'in hemen hemen her metninde gözlemleyebileceğimiz bir özelliği okuyucusuyla gizli diyaloglara girmesidir. Okuyucusuna, yalnızca onu gerçekten tanımak isteyecek olanların çözebileceği türden gizli ipuçları bırakır. Bunun, edebiyatı açısından iyi ve kötü yanları olduğunu söylemek mümkün; iyi yanı, metninle böylesine sıcak bir yakınlaşmasının yazarı okurun gözünde daha kolay canlandırmasına sebep olması. Burada, belki, neden günümüzde İngiliz edebiyatına ilgi duyan çoğu kişinin ilk vurulduğu yazarın Wilde olduğu sorulabilir. Kötü yanı ise metni darlaştırması ve yazarın göndermeler havuzuna kısıtlaması. Aynı şekilde neden İngiliz edebiyatına ilgi duyan insanların bu ilgileri ilerledikçe Wilde'dan istemsizce uzaklaştıkları ve edebi değerinin gözlerinde azaldığı. Örneğin bugün akademide Wilde

çalışmak prestijli bir iş değildir, tek tük Wilde uzmanları vardır. Fakat Wilde üzerine yazılan düzinelerce akademik inceleme yoktur, daha çok biyografisi yazılır.

Wilde büyük ölçüde narsist-obsesif bir hamleyle metinlerine kendini yansıtır. Dorian Gray'de örneğin, üç ana karakter de Wilde'in farklı bir yönünü temsil eder. Ressam Basil Howard sanatçı olarak olduğu kişiyi, Lord Henry olmak istediği sosyete ve Dorian Gray de toplumun onu nasıl gördüğünü. Wilde, burada adeta ruhunu parçalara ayırıp farklı karakterlere vermiştir, bu sayede, kendi hayatı üzerine bir söylem üretmenin yanında, toplumun onu nasıl gördüğün gülünçlüğü ve trajedisini de eleştirmeyi başarmıştır.

Basil Howard ve Dorian Gray arasındaki konuşma bunu örnekleyen türdendir, aynı zamanda, Wilde'in eşcinsellik üzerine bir meta-söylemi olarak da okunabilir ki Wilde'in dava kayıtlarından insanları en çok rahatsız eden kısımların bunlar olduğu anlaşılıyor:

Ressam tedirgin [ve donuk] bir ifadeyle, "Dorian, oturalım," dedi. "Oturalım. [Ben gölgede, sense gündüshında, hayatlarımız gibi] Tek bir sorumu yanıtla. Resimde bir gariplik mi ilişti gözüne? Belki ilkin dikkatini çekmeyip de sonradan ansızın gözüne çarpan bir şey?"

Dorian titreyen elleriyle koltuğunun kenarlarına yapışıp karşısındaki adama irkilmış, çılgın gözlerle bakarak, "Basil!" diye inlercesine konuştu.

"Görüyorum ki öyle olmuş. Bir şey söyleme. Bekle de benim söyleyeceklerimi dinle. Dorian, seninle tanıştığım dakikadan başlayarak kişiliğin benim üzerimde son derece olağanüstü bir etki bıraktı. [Sana bir kadına gösterebileceğimden çok daha güçlü bir hisle bağlandım.] Ruhum, beynim, sanat gücüm senin egemenliğinin altına girdi. Gözle görülmeyen bir ideal vardır ki bunun anısı, benzersiz bir düş gibi, biz sanatçıların içinden hiç çıkmaz. İşte sen benim için bu idealin gözle görülür, canlı bir simgesi oldun. Tapıyordum sana. Konuştuğun herkesi kıskanır olmuştum. Seni tümünden kendime saklamak istiyordum. Ancak seninle birlikteyken mutluydum. Benden uzağa gittiğin zaman da varlığını sanatımda

buluyordum... Bunların hiçbirini sana sezdirmedim, doğallıkla. Olacak şey değildi. Anlayamazdın. Kendim bile doğru dürüst anlayamıyordum. Kusursuzluğu yüz yüze görmüş olduğumu, dünyanın harikulade bir görünümüne büründüğünü biliyordum yalnızca. Belki de fazla harikulade olmuştu, çünkü böylesi çılgın bir tapınma tehlikelere gebe dir: Tapınılan şeyi yitirme tehlikesi kadar elde tutabilmek de tehlikelidir...

Bu resim sergilenemez. Dorian, bu anlattıklarım dan ötürü kızma bana. Bir keresinde Harry'ye de söylediğim gibi, sen tapılmak için yaratılmışsın.”<sup>7</sup>

Bu pasajın etkileyici yanlarından biri Wilde'in eşcinsellik anlayışının cinsellik-ötesi bir aşka işaret ettiğini göstermesidir. Örneğin, Wilde bir erkekle ilk kez 1886 yılında birlikte olmuştur, fakat “sodomi” suçlarına 1880'lerin başından itibaren maruz bırakılmıştır. Wilde için eşcinsellik; romanda onun sanatçı yanını temsil eden Basil Howard'ın bir tür teoriyle ortaya koyduğu üzere, estetik bir pratiktir. Wilde bir erkekle birlikte olmanın verdiği fiziksel hazdan ziyade bir erkeğin güzelliğine bağlanmanın verdiği estetik doyumdan bahseder. Mesele Wilde için cinsellik pratiğinin yaşanması kadar, cinsellik rejiminin çizdiği görünürlük sınırlarını eleştirmek, onun dışında bir hayat alanı (estetizm) tanımlamak ve orada zihinsel/entelektüel bir bütünlüğe ulaşmaktır. “Tapılma” sözcüğüne yapılan vurguyla beraber Basil Howard'ın söylediklerindeki idealist söylem (“kusursuzluk, harikulade”, “çılgnlık”, “olağanüstü”) Wilde'in eşcinsellik anlayışının romantik şairlerle, özellikle John Keats'in şiirleriyle yakın bir bağı olduğunu ve Wilde için eşcinselliğin kendini bir tür neo-romantik estetik olarak ifade ettiğini gösterir.

Bu açıdan, *Portrait of Mr. W. H.*'deki estetizm-ütiliteryanizm (eşcinsellik-Viktoryen maskülenizm) tartışmasını sürdürür ve aynı zamanda, vatansızlık savunmasının da ötesinde geçerek, hatta kapsayarak kendine yeni bir entelektüel direniş hattı yaratır. Bu hat en belirgin biçimde Wilde'in davalarında *Dorian Gray*'e getirilen eleştirilere verdiği cevaplarda görünür olmuştur. *The Picture of Dorian Gray*'in *Lippincott's* dergisinde yayımlanmasının ardından *The Scots Observer*'da çıkan bir yazı bu eleştirileri sivri bir dille ifade eder:

“Bay Wilde yine yazılmasa daha iyi olacak şeyleri yazıyor. *The Picture of Dorian Gray* ilginç, yeni ve zeka dolu, ve kesinlikle bir edebiyat adamının

elinden çıkma, fakat bu roman bir sahte sanatın temsilcisidir: -çünkü asıl ilgilendiği sorun edebi değil, tıp yasalarıdır-, insan doğasına aykırıdır -çünkü kahramanı şeytanın ta kendisidir-, ahlaka aykırıdır -çünkü yazarı zihinsel ve bedensel açıdan sağlıklı ve temiz bir hayatı, doğal olmayan bir kötülüğe tercih ettiğini yeteri kadar vurgulamamıştır-. Yalnızca Suçlu Araştırma Birimi'nin ilgisini çekebilecek bu hikaye, yazarı gibi, gözden çıkarılabilir türdendir.”<sup>8</sup>

Eleştirmeni *Dorian Gray*'in, “ilginç, yeni ve zeka dolu” olduğunu kabul etmesine rağmen kitabı övmek gibi “ahlaksızlık” sayılabilecek bir işe girişmekten kendini alıkoyar. Devamı şu şekildedir:

“Bay Wilde zeki, sanatçı ve stil sahibi, fakat yalnızca kanunsuz soylulular ve sapkın telegraf-oğlanları için yazacaksa, şöhretini ve toplumun ahlakını korumak için ne kadar erken terzilik (veya namuslu başka bir iş) yapmaya başlarsa o kadar iyi olur.”

Herhalde birçok insan, eleştirmenleri de, “zeki, sanatçı ve stil sahibi” birinin “terzilik” yapmasının bir kayıp olduğunun farkındaydı. Wilde'in davalarında hem sevdiği kişi Bosie'nin tavrı hem de genel okuyucu kitlesinin, orta-sınıfların ahlaklılığı yüzünden bir hayalkırıklığı yaşamıştı. Onun fikri, metin ne hakkında olursa olsun “iyi bir metin” olduğu ve estetik bir haz verdiği sürece yazdıklarının kabul göreceğiydi. Metnin “güzel” olduğunu söylüyordu ve onu ahlaki, toplumsal gerekçelerle “güzel” addetmeyenlerin, metnin ona konuşanlar için “güzelliğini” kaybetmediği görüşündeydi. Bu Wilde'ı terk edilmiş bıraktı. Toplumsal olan estetik olana karşı mahkemede galip gelmişti. Wilde'in cinselliğinin de bir ifadesi olan, fakat daha temelde onun hayata duruşunu belirleyen fikirleri gerçek dünyada geçerliliklerini yitirmişlerdi. Melissa Know'un Wilde biyografisi *Long and Lovely Suicide*'da söylediği gibi, Wilde davalarında sanki kendini feda etmiştir.<sup>9</sup> Bir tür İsa-sendromuna girerek Napoli'de hayatının kalanını sürgünde geçirmeyi seçer; *De Profundis* böyle bir hayalkırıklığının ürünüdür. Daha geniş bir çerçevede, ideal olanın (aşk, güzellik vb.) dünyanın gerçekliği (yasa, toplum, ahlak) karşısındaki yenilgisini anlatır. Wilde açısından eşcinsellik geç Viktoryen toplumun koşullarında ya imkansız melankoli (Basil Halward) ya da aşırı hedonizm (Lord Henry) olarak varolur.

Davasında “ağza alınmayan aşk” söz konusu olunca yaptığı savunma onun imkansız melankoli tarafına daha yakın olduğunu gösterir. Lord Alfred Douglas’ın (“boysie”den türeyen Bosie ismiyle anılır) Wilde’a yazdığı “Two Loves” şiirine bir tepkidir bu. “Two Loves” epey amatör işi bir şiirdir, fakat Wilde’ın hayatı dahilinde bir anlam kazanır. “Ağza alınmayan aşk”ın ne olduğunu tanımlaması istendiğinden Wilde şu cevabı verir:

“Daha yaşlı bir erkeğin genç bir oğlana duyduğu derin sevgi. Tıpkı Platon’un felsefesinin temelindeki gibi. Öylesine derin, ruhani bir sevgi ki, saf olduğu kadar kusursuz da... Hakkında doğal olmayan hiçbir şey yoktur. Entelektüel bir sevgidir, ve daima yaşı ileri bir adam ve genç bir oğlan arasında geçer; yaşlı adam akıl sahibidir, genç oğlansa önünde duran hayatın bütün neşe, umut ve şaşasını taşır.”<sup>10</sup>

Wilde “sodomi” suçuna (yani fiziksel birleşmeye) karşı zihinselliği ön plana çıkarır. Platon’un Şöleni, Michealangelo’nun mektupları ve Shakespeare’in soneleri gibi örnekler verir. Bunun gösterdiği geç Viktoryen dönemde “eşcinsel edebiyatı” diye bir şey olmasa da, böyle bir birlikelik kavrayışının olduğu ve bunun kendi edebi-sanatsal geleneğini, kanonunu yarattığıdır. Wilde bu gelenek içerisine kendini yerleştirirken, savunmasını bu hat üzerinden yaparak; kendini, bir yazar ve bir insan olarak bu gelenek dahilinde tanımlamanın yanında, böyle bir gelenek olduğunu da tanır. Böylece eşcinselliğin, fizikselin sınırlarını aşan, zihinsel/entelektüel bir gelenek olduğunu ve bu geleneğin Batının kültürel temellerinde (Plato, Michelangelo, Shakespeare) inkarı zor bir yere sahip olduğunu vurgular. Wilde’a göre eşcinsel yazar bu gelenekle bir bağ kurabildiği kadar döneminin gelişmelerinde (Fanny ve Stella örneğinde olduğu gibi) bu çizginin sınırlarını da görebilen bir kişidir. Wilde Görünürlüğün sınırlarını eleştirebilen ve estetik olanın toplumsal olan karşısında, estetiğin üstünlüğüne inanan, hatta buna “tapınan”, bir yazar prototipi çizer. Kuşkusuz, bu durum yazarı melankoliye mahkum bırakır ve eşcinsel yazar da, Sarker’in dediği gibi “eserleri daima yaşamının gölgesinde seyrettiği için”, estetik ve zihinsel gücünü bu melankoliden alır. Aynı melankoli onu güçsüz de düşürür, *De Profundis* ve mahkeme anında olduğu gibi. Fakat bu ikilem ve gerilim olmaksızın yazmaya değer bir şey bulmak da oldukça güçtür, Gregory Woods’un deyişiyle “hayata trajik bakış” geleneksel eşcinsel yazarın temel özelliklerinden biridir.<sup>11</sup>

## Notlar

- 1 Richard Ellman, *Oscar Wilde* (London: Hamish Hamilton, 1987). Kitabın 2002 yeniden baskısında bu hata giderilmiştir.
- 2 Sunil Kumar Sarker, *E. M. Forster’s A Passage to India* (New Delhi: Atlantic, 2007) sf. 140.
- 3 It. Bir meseleye ilgi duyan fakat derinlemesine hâkim olmayan kimse.
- 4 Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. 1, çev. Robert Hurley (London: Routledge, 2005), sf 43. Ayrıca bkz. Angelo Pantiz, “The Problematic Nature of Gay Identity”, *South African Journal on Human Rights*, 12:2, sf. 291-307.
- 5 Fanny ve Stella’nın detaylı bir tarihçesi için bkz. Neil McKenna, *Fanny and Stella: The Young Men Who Shocked Victorian England* (London: Faber & Faber, 2013); McKenna’nın Wilde biyografisi *The Secret Life of Oscar Wilde* (New York: Basic Books, 200) de burada dönemin detaylı bir tarifini sunar. Ayrıca Peter Ackroyd, *Queer City: Gay London From Romans to the Present* (London: Chatto & Windus, 2017) adlı çalışmaya da bakılabilir.
- 6 Viktoryen dünyada eşcinsellerin başka neler yaptığını merak edenler 1881’de çıkmış *Sins of Cities of Plain* kitabına bakabilirler. Bu bir Viktoryen erotik romandır, fakat neredeyse tamamen gerçek hikâyelere dayanır.
- 7 Köşeli parantez içinde metnin orijinalinde olan, fakat Türkçe tercümede nedense (!), çıkarılmış cümleler yer alıyor. Karşılaştırınız: Oscar Wilde, *Dorian Gray’in Portresi*, çev. Nihal Yeniboğanlı, İstanbul: Can Yayınları, 2014), dokuzuncu bölüm (maalesef kitabın Türkçe edisyonu bu yazıyı yazarken yanımda değildi, sayfa yerine bölüme referans vermek zorundayım); Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. Joseph Bristow (New York: Oxford University Press, 2014), cp. IX.
- 8 *The Scots Observer*, 5 Temmuz, 1890.
- 9 Melissa Knox, *Wilde: A Long and Lovely Suicide* (New York: Yale University Press, 1996)
- 10 Alıntılar isimsiz birinin topladığı ve yayımlandığı anda sansasyona dönüşen *The Trial of Oscar Wilde* (Londra: 1906) metninden yapıyorum.
- 11 Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition* (New York: Yale University Press, 2006), sf. 217

# Feminizm canlı hakkı gözeten bir durumdur: Sanatçı Nilbar Güreş ile güncel sanat, feminizm, toplumsal cinsiyet, emek ve militarizm üzerine bir söyleşi

Derya Bayraktaroğlu

Mart 2019



Nilbar Güreş. Fotoğraf: Reha Arcan

D.B. Ev ile başlamak istiyorum izninle. Çalışmalarında bazen balkon birkaç kadının akşam sohbeti için sotelendiği bir karargah şeklinde görülür, bazen oturma odası bir ağda buluşmasına mekan olur. Ev içi alanı patriyarkanın izinden arındıran, orayı zapteden düşünüşündeki bu yapı/ev neresidir? Peki, senin için ev neresidir?

N.G. İki kadının ya da kadınların (kendini kadın olarak tanımlayanların) bir araya geldikleri yerdir ev, orası evimsidir. Bir araya gelmeleriyle mekan domine edilir. Hemen birşeye el atarlar, mekanı kurar değiştirir, yıkar veya onarırlar. Mesela iki kadın mutfakta ya da banyoda konuşur, kaynatırken oraya başkası girmez. Bana gelince, aslında evcimen biriyim, ve “olmayan” evime çok bağlıyım. Nasıl dersene; sanatçılar üretimleri için çok fazla seyahat ediyor ve çalıştıkları kurumların onlara sağladığı çeşitli mekanlarda kalıyorlar, biliyorsun. Diğer yandan genelde İstanbul-Viyana arasında git gel halindeyim. İki yerde de evdeyim ve değilim... Yine de bence ev dediğin kedisiz, masasız, ışıksız, ısısız olmaz. Bana kalırsa, kimsenin evi de tam anlamıyla kendinin değildir aslında. Özellikle bizimki gibi insana saygının olmadığı bir ülkede kişinin özel alanına içeriden ve dışarıdan müdahale hep var. Bana evi düzenlemem konusunda zaman zaman yardım eden bir aile dostu Sefine Abla var mesela; geçen kendi koleksiyonum için edindiğim ilk ve biricik işler olan Ugemfo isimli sanatçıya ait duvarda asılı lezbiyen, trans, dildolu resimlerin tam ortasına benim kalın kolyelerden birer tane asarak onları sansürlemiş. Ben de değiştirmedim J Şu an biraz da Sefine Ablam’ın evinde yaşıyorum.

D.B. Bugün insan, söylediğin gibi kendinin olduğunu zannettiği mekanların içine girmek için çabılıyor. Akıllı evler, şifreler, XRay cihazları, güvenlik önlemleri olarak gerekli varsayılıyor. Ev diye tanımlanan mini kaleler ve aile yaşantısı adı altında sahiplenilen rutin senin yapıtlarında kurduğun ev düşüncesinden oldukça farklı. Genel ahlakla uzlaşmayan figürlerin çoğunlukla kadınlar ve translar. Türkiye’de kadın olarak yetişmek, Avrupa’da bir göçmen olarak yaşamak ve üretmek, sanat dünyasında varlık göstermek gibi kendi yolculuğuna dair süreçlerin bu karakterleri kurgulanmada etkisi var mıdır?



Nilbar Güreş, Ön Balkon “çırçır” Serisi’nden, 2010.  
C-print, 180 x 120 cm. Sanatçı’nın izniyle.

N.G. Evet, artık XRay normal, kanser olmak da öyle... Her şey normal; kendi olmak hariç. Hareket eden her canlı devlet tahakkümü altında, bu kaçınılmaz. Gençliğimi düşünüyorum, erkek baskısı yine vardı, ama karşı koyulabilirdi. Şimdi ise o zamanı mumla arıyoruz. Baskı arttıkça mücadele de artıyor ama artık mücadele karşılığında ödenecek bedeller çok ağır. Çok korkutulduk, çok üzüldük. Bu sanata da yansıyor. İstanbul’da sanat anlamında dekoratif yaklaşımların herşeyi kapladığı bir dönem yaşandığını düşünüyorum. Güzel, tatlı, cici, pozitif enerji sayıklayan uyduruk ne varsa rağbet görüyor; tamamen satılmış olan sergilerin ortak tek özelliği, özünde sadece dekorasyon ögesi olmaları. Türkiye’de kadın olarak yetişirken saldırı ve şiddete maruz kala kala, Avrupa’da “orta

doğulu kızcağız, göçmen” diye ezilerek, küfürleri ayrımcılıkları yutarak, sanat dünyasında ise torpilli erkek mafya ile mücadele ederek geçti zaman. Avrupada göçmen olmak berbat bir şey. Özellikle koyu renkli saçlarla ve kuzular gibi bakan Ortadoğulu gözlerle, sarı saçlı insanların ülkesinde olmak zor, çünkü ırkçılık var. Üretimlerime gelince, neticede o ince çoraptan, üzerine özenle ince ince desen yapılmış ojeli ellerden, üzerinde kolayca yürünemeyen o topuklu ayakkabılardan fişkırان güce hastayım. Tersinden de bakalım; performatif denilen hadise, “mış gibi oyunu” bunu çok eğlenceli buluyorum, çünkü her an bulunduğu yerden devriliş allak bullak olmaya çok elverişli. Misal; kendinden emin, durduğu yerden ben güzelim diye bağırان bir dişi... Bunun bir ayak burkulmasıyla bir an için hayvani hırıltı ve bağırlara dönüşmesi benim için şaşkınlık ve hayranlık uyandırıcı. Her durumda kostümsü bir şey kadınlık; Cindy Sherman serileri bunu güzel belli eder. Figürlerim, benim hem olduklarım, hem de tam anlamıyla performe edemediklerim. Pantolon giyen, kas özgürlüğüne çok düşkün, hem de femme ve bazı yönleri ise içeride gizli biriyim, herkes gibi. Toplumsal rollerle sadece düşünce de değil, pratikte de uyuşmadım. O kazık rollere, ciddi takım elbiselere, ya da nevrotik çiçekli elbiselere içten içe çok gülerim hep.

D.B. Yapıtların iç mekanı bir aradalıkla yeniden kurup katlanılabilir kılarken, bazen kendi bedeninin kamusal alana taşma düşüncesini aktarmak için aracılışıyor. Fatih Performans'ta; (2008) gelinlik giyinmiş boksördün ve erkek bakışını kovalamak üzere masalsi karakterlerin ve onların gerçek hayattaki karşılığı olan kadınların tamamının deneyimi adına sokak ortasında dikiliyordun. Bir üretim mecrası olarak performans ile kurduğun ilişkiden bahsedebilir miyiz?

N.G. Ben öncelikle çizen biriyim, ressamım. Herşey oradan başlıyor, süreç böyle. Diğer yandan fikri performans yoluyla aktarma ihtiyacı, sanırım, gözlemlerimden doğdu. Baktım kadınlar birbirlerine bir şey anlatırken bir heyecan, bir taklitler, hoşluklar, ayağa kalkmalar, koşmalar, aniden oturmalar küründen bir şeyler... bir numaralar falan... Ev ortamında yakaladığım bu tada yoğunlaştım önce. Sokağa taşınca işler aniden ciddileşiyor tabii. Fatih Performans'ta yoldan geçenleri de içerisine çektim. Tek tek rica ettim acaba gelinliğimi çıkarırlar mı diye; malum altta kick box

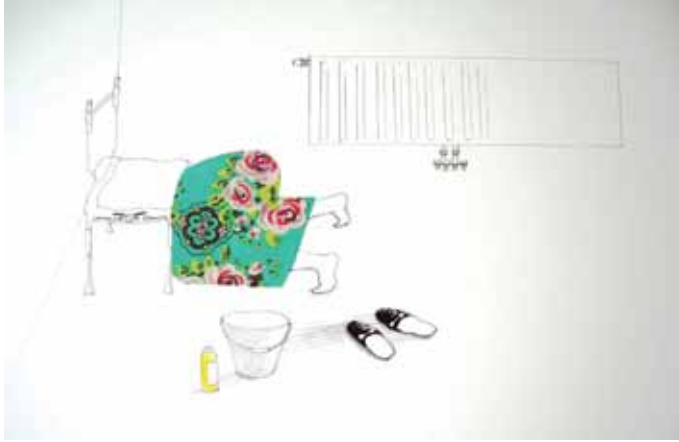
kıyafetleri var, istiyorum ki onlar yüzeye çıksın. Tesettürlü ve yaşlıca olan kadınlar hemen yardım ettiler bana, ama genç jenerasyon Fatihli kadınlar çok katıydı. Bu arada 11 yıl öncesinden bahsediyoruz. Bu performansı bugün tekrarlamak korkarım mümkün görünmüyor. Birilerinin şu an sokakta olan şeylere müdahale etme cesareti çok daha yüksek. Artık şiddet meşrulaştı.



Nilbar Güreş, Fatih Performance from the Series Unknown Sports, 2008. Sanatçının izniyle.

D.B. Kolajlarında figürlerin nesnelere ele geçirdiklerini ve o nesnelere diledikleri gibi kullandıklarını görürüz. Bu basit bir diy (kendin-yap) gibi işler; bir ütü masası sörf tahtasına dönüşebilir. Nadiren bize, nesnelere savaş kazandığı durumu da gösterirsin. Bir mobilyanın altını silmek için hazırlanıp çömelmiş figür dipsiz kuyu gibi

gösterdiğin sandalyenin derininde gözden kaybolur (Cleaning the Chair, 2006). Heteronormatif düzeni yaşar kılmak için sarfedilen ev içi emeği de konu edinir yapıtların. Mobilyalarla, ev nesneleriyle nasıl ilişkilendiğini merak ediyorum. Örneğin bir yorgana baktığında ne görüyorsun? Bitkilerle aran nasıl? Biriktiren biri misin yoksa eşyalar gelip geçici mi? Tertipli misin yoksa kaotik bir mekan mı makbul senin için?



Nilbar Güreş, Sandalyeyi Temizlemek, 2006.  
Kağıt üzerine karışık malzeme, 30x40 cm. C24 Gallery İzniyle

N.G. Biçimler yani fikirler, saniyeler içinde gözümün önünde uçuşan şeyler gibi beliriyor. Bu konuda şanslı olduğumu düşünüyorum. İçtenlikle söyleyebilirim; üzerlerine uzun uzun düşünmüyorum. Annem bana bir gün soğan doğrarken aynı anda uğradığı bir haksızlığı düşündüğünü ve o anda soğanla beraber elini de kestiğini söylemişti. El, yani beden gerekeni elbette otomatik olarak yapıyor ama akıl hep uyanık, orada bir çok soru ve sorun dönüyor. Bunların hepsine tahammül ediyor akıl. Demek istediğim kadınlar aslında tüm o ev işlerini bahane edip kocalarından çocuklarından, sorunlardan uzaklaşıyorlar. Bir nevi yalnız kalma taktiği... Ne yazık ki olabilecek en zahmetli kaçış taktiği. Evet bitki çok severim, elimde olsa evde her yeri bitki kaplardım, en büyüklerinden hem de. Büyüsünler ve masallardaki gibi beni de yutsunlar isterim. Evcimenim. Güzel ve düzenli ev çok severim, ama öyle evim hiç olmadı ne yazık ki. O kadar yoğun çalışıyorum ki, ev düzenleme başlı başına bir proje açıkçası, aylar alır. Şu durumda zamanımın bir kısmını da

evdeki kaosun içinde kayıp şeyleri arayarak kaybediyorum. Ender biriktiririm, eşyaları başta sever, sonra unutturum, hatta kaybederim. Buna altın takılar da dahil. Antika izlemeyi ve kullanmayı seviyorum çünkü eski şeyler çok narin ve güzeller. Yorgana baktığımda ne görüyorum... Bir sokak kedim vardı Hornet, arada bana uğrar takılır, sonra tekrar çıkardı, durmak istemezdi. Bir akşam kalacak gibi yaptı, ben de kal dedim yorganı çektim üzerime. Mır mır birşeyler dedi, hadi dedim sus artık uyuyalım. Sen birden işe, işe, işe, önce örtü, sonra yorgan, sonra çarşaf, sonra alez ne varsa kat kat işedi. Çok kızdım tabii. Sabah da uçağım vardı, erkenden kalkıp gideceğim. Bir hınçla kalktım, yorganın nevresimini çıkardım, atlet, don terasa çıktım. Yorganı yere attım, terasın ışığını yaktım ve Hornet'in işediği yeri kırmızı keçeli kalemle çizdim. Bir harita çıktı. Anneme de yorganı yorgancıya götürmesini söyledim, o harita kısmı kesip çıkarırsın diye.

D.B. Yorgancı ne demiş peki haritalandırılan yeri kesip oraya yenisini takalım deyince?

N.G. Meğer teknoloji çok gelişmiş, kesmeden hallolmuş ben yokken bu sidikli yorgan meselesi. Hornet'i düşününce çok üzülüyorum ama, yalnız başına can verdi herhalde bir yerlerde.



Nilbar Güreş, Kem Göz, 2019, kumaş üzerine karışık malzeme, 106 x 125 cm  
Fotoğraf: Reha Arcan

D.B. İnternette fazlaca vakit geçiriyor musun? Çok film, oyun izler, sergi görür müsün? Üretmek için nelerden, nasıl beslenirsin?

N.G. Hiçbir şeye vaktim yok. Ayrıca bilgiden çok his ile işliyorum. Bir dönemdeki proje, ilgi alanım ne ise, bir süre o yöne bakabilirim. İnternet sevmem, kitap bin kat daha iyi, tadı kokusu var, ama ona da ekstra o vakti ayırmadıkça asla sıra gelmez. Bu nedenle okuma dönemleri yapmaya çalışıyorum. Bazı sanatçı programları sırf okumak için olmalı. Değilse de bu eksiği az da olsa gidermek için ben öyle kullanmaya çalışıyorum bazen. Çok film izlerim, sinemayı sergi gezmekten daha ön planda tutarım.

D.B. Ev içi/görünmez emekten hareketle genişletirsem sergi açılışlarını sevmediğini, sosyalleşme ortamında sergi izlemeye yabancılaştığını duymuştum. İş birliği yaptığın kişilerin haklarını teslim etmek konusundaki özenini çalışma ortamında tanık olduğum kadarıyla biliyorum. Öte yandan bunlar güncel sanat sektöründe üzerine konuşulmayan konular. Açılışlarda görülmez olduğu varsayılan servis görevlilerinden, emeğinin karşılığı teslim edilmeyen yazarlara, sanat mekanlarında görev yapan güvenlik işçilerinden, çoğunlukla ücretsiz güvencesiz çalıştırılan stajyerlere bu sektör pek çok hak ihlalini içine gömüp ketumlukla saklayan bir sektör. Sosyal ve ekonomik eşitsizlikler ve sınıfsal ayrımlar üzerine kurulu bir dünyada emek konusunu neresinden tutacağız, özellikle içinde çalıştığımız sektörde bunu nasıl tartışmaya açacağız?

N.G. Annemin derdi de hep hak hukuktur, çok hassastır bu konuda. Bu hassasiyet insana hayatı zaman zaman zehir ediyor, ama insan görüp öğrendiğini yapıyor galiba.. İlla ki benim de haksızlık ettiğim oluyordur, ihmal ediyordumdur birşeyleri, çünkü aynı anda hep bir çok iş oluyor... İhmalim varsa özür dilerim o kişilerden eğer şu an beni duyan biri varsa aralarında... Sanatçıların işbirliği yaptığı, birlikte çalıştıkları insanlara bir daha selam vermediklerini, emeklerinin karşılığını ödemediklerini duyuyoruz zaman zaman. Sanatçı nedense çalıştığı insanlardan ve izleyicisinden otomatik bir saygı bekliyor. Karşı taraf, o

sanatçının projesinde olmaktan tatmin olacak, öpüp başına koyacak ve karşılık almadan gidecek... Bunlar saçma sapan hiyerarşiler... Galeriler desen, çalışanları sergi gezmeye gidemiyor, kendilerini geliştirmelerine izin yok. İnsanlık dışı çalışma saatleri boyunca sanat fuarlarında çalışıyorlar. 3 gün kurulum, ağır iş, sonra satış ki bu sürekli ayakta durmak ve konuşmak demek, sonra bir de fuar toplanıyor. Ertesi gün sabah yine galeriye, işe gidiyorlar. Sanat yazarları aynı şekilde emeklerinin karşılığını alamıyor. Neden çünkü canı sıkılan zenginler birer yazar ve sanat eleştirmeni oldu İstanbul'da. Sanat kurumlarının neden tek bir trans çalışanları yok, önce kendileri bir alışınlar artık diyorum! Dünyada da durum benzer. Bush'un seçilmesi ile Amerika'dan Berlin e göçen zengin aile çocukları, Berlin'de bedava çalışıyorlardı sırf bir "titr" edinebilmek için. Bu Berlin'de bir işsizlik sorununa yol açtı mesela. Kalifiye insanlar, entellektüellerin çoğu geçinemez oldular bu yüzden. Bu gibi sebeplerle sanat dünyası ve sisteminden utanç duyuyorum. Kendimce elimden geleni yapıyorum ama yetmez. Sektörde çalışanların birleşmesi lazım. Bu ütöpik değil, çünkü internet diye bir şey var.

D.B. İnternet, birleşmek demişken kadınlar dünyanın her yerinde örgütleniyorlar, deneyim paylaşıyorlar. Nasıl görüyorsun tüm bunları, feminizm bugün sana ne ifade ediyor?

N.G. Doğrudan ve cinsiz ifade edersem feminizm canlı hakkı gözeten bir durumdur. Bu konu bu kadar genel benim için. Bir o kadar da detaylarla ilgili; veganlık ile feminizm yan yana mesela bana göre.

D.B. Feminizmin kendi içerisinde bölünüp çoğalmasının (xenofeminizm, eco, techno, trans, materialist vs) zaman zaman feminizmin kendisinden bahsetmenin önüne geçtiğini düşünüyorum. Salt feminizmden söz etmek dekadans bir şey gibi duyuluyor her nedense. Öte yandan Monique Wittig, "lezbiyenlik feminist teorisinin pratiğidir" der. Çoğunlukla cinsiyete ve cinselliğe indirgenen kadın kadına aşkı böylelikle politize eder. Ne diyorsun, öyle midir?

N.G. Evet öyledir desem, lezbiyenliği de feminizmle sınırlamış olurum sanki? Kadınlarla beraber olamayan bir çok feminist var. Feminizmin ne olduğunu bilmeyen bir çok da lezbiyen var. “lezbiyenlik feminist teorinin pratiklerinden biridir” denirse sanki daha doğru. Evet, sorma solun da derdi O sonsuz bölünmelerdir.

D.B. Dünya ölçeğinde çağdaş sanat tarihine bakılırsa, aynı şekilde Türkiye’de de yenilikçi bakışlarına, muhalif duruşlarına ve dehalarına rağmen kendi zamanlarında kurumlar, müzeler vs tarafından kıymeti bilinmemiş ve hatta çeperin dışına itilmiş kadın sanatçılar var. Bir röportajında kadın sanatçıların üretimleri, onlar yaş aldığında retrospektifler vb içeriklerle sergilenmeye çalışılıyor, dünyada böyle bir yarış var diyordun. Nedir sence bu yarışın sebebi?

N.G. Sanatçının hayatı tamamen risktir. Burada garanti yoktur. Sanatçının içinde var olmaya çalıştığı sektörün ise aksine hiç risk almak istemeyen, suya sabuna dokunmayan, garantici, faydacı bir düzeni var. Sanatla alakası olmayan, sanattan anlamayan insanlarla dolu bu düzenin başını erkek müdür ve küratörler çekiyor; kadınlar aşağı pozisyonlarda çalışıyor. Bu yarışın bir sebebi bence, garantici bir seçenek olması. Diğer ise ‘sözde’ pozitif ayrımcılık.

D.B. Güvencesiz bir sektörde, yaş aldıkça üretkenliğin fiziksel nedenlerle eskiye oranla düşen bir seyir izleyebileceğini varsayarak, nasıl bir düzen, formül geliştirilebilirdi ve bu formül kadın sanatçılar için somut alternatifler önerebilirdi?

N.G. Bu kadar ayrımcılık varsa o zaman kadınlar için kota sistemi de olmalı. Mesela Venedik Bienali pavyonunda yıllarca üst üste erkek sanatçıların işleri sergilendi. Ama iki kadın sanatçının arka arkaya seçildiği olmuş mu ?

D.B. Peki ya çocukluk... Türkiye’de olduğun sürelerde, çocuklarla atölye çalışmaları yaptığını biliyorum, aran nasıl henüz yetişkinleşmemiş bireylerle? Sen nasıl takılırdın çocukken, anımsadığın kadarıyla?



Nilbar Güreş. Atölye çalışması'ndan görüntü. Şubat 2019.  
Fotoğraf: Büyükdere 35

N.G. Çocuksuyum. 16 yaşımdan beri bir çocuk sesim var yakınlarım bilir. Çocukken ise yetişkin gibi yaşadım sanırım. Ailem çalıştığı için oradan oraya bırakıldım. Bırakıldığım yerlerde kalkıp bir şeyleri kırıp dökmek için yerimden kıpırdamazdım. Odayı izledim, porselenler, maskeler, horozlu saatler, ahizeli telefonlar, sarkan danteller, üzeri nesnelere mükemmel şekilde kürate edilmiş sehpa, teyzelerin sandalye arkalarından sarkan el örmesi yelekleri, içi gazete ile dolu özel günler için saklanan ayakkabılar, çantalar. Titizlik, öğleden sonra uykusu, ayıplar ve aslalar. Okulda beni bacaklarımdan ısırpı duran korkunç külotlu çoraplarla genelde tek takılırdım. Edindiğim arkadaşlardan bitler bana geçirdi. İşten yorgun argın gelmiş zavallı annem tokaları patlatan gürlükteki saçlarını daracak dişleri olan

o saç düşmanı tarakla her kış kimbilir kaç kez gazlaya gazlaya taradı... Kimseyle oyun oynamak istemedim, “her oyunun bir sonu var, eh o zaman?” diye bilmiş bilmiş mahalle arkadaşlarımı delirtirdim. Yine de sevenlerim vardı, kapı önünde beklerlerdi beni kızlar. Hobim, kızları ağlatan cimcikleyen erkekler çocuklarını dövmekti. Uzun ve güçlüydüm, o oğlanların canlarına okuyordum. Kızların fedaisiydim bir yandan yani. 7 yaşındaydı bir kaç çocuk mahallenin kız çocukları olarak Hanımeller Kadın Kulübü’nü kurduk. Omuz omuza yaslanıp önümüze gelene bir tekme diye bağıyor, dolanıyorduk. Oğlanlar bize saldıramaz olmuşlardı bu nedenle.

D.B. LGBTİ hareketin olay ve durumlara çomak sokan aktif politik neşesi ile yetişkinleşmeye direnç gösteren çocuksuluk arasında bağ kurulabilir mi?

N.G. Çocuklar bir şekilde kendi çözümlerini kendileri buluyorlar. Herkes gibi değil, kendileri gibi buluyorlar. Yöntem dahisidir çocuklar. Doğal şartlarda her yer herkesindir ama öyle olmuyor. Çocuklar, bazı canlılar, kadınlar ve lgbti’ler bazı alanlara giremiyor, alınmıyor, atılıyor vs. LGBTİ de çocuklar gibi değil mi kendi yöntemini bulup alıkonulan alanını geri kazanırken? Çoğunluğu manipüle etmek için sıradışı düşünmek gerekir. Bu alternatifler de genelde eğlencelidir, çünkü arızadan ve mecburiyetten doğar, insanı zorla hiç olmadığı kadar yaratıcı yapar. Bu neşe oradan geliyor bence.

D.B. LGBT sanat veya queer sanat diye birşey sence var mı Nilbar? Kuir veya feminist bir yaklaşımla sanat elbette üretilebilir, üretildi yani bu kategori olmaktan çok bir eleştirel düşünüş yöntemi, fakat kurumsallaştırılan bu kategorilere tutunmaya gönüllü pek çok kişi ve kurum var. Punk’ın moda olması gibi bir şey bu. Azınlık olan çok olamaz. Eğer oluyorsa, orada bir maraz arıyorum, ne diyorsun?

N.G. Evet, işte artık kategori olarak varlar. Kadın sanatı dedikleri ne ise ötekiler de öyle bir şey... Bu çoğunlukla bir piyasa stratejisi olarak kullanılıyor. Mesela kendine özgü izler ve farklı bir senaryo içermeyen salt “iki sevişen erkek resmi” bana göre queer sanat falan değil, olsa olsa sadece

banâl. Acınaklı şeylerden de hoşlanmıyorum, sanat duygu sömürüsü değildir. Bir üretime sanat diyebilmem için o sanat işinin kendine has dili, estetiği, sembolleri, sanatsal ustalığı, biricik bir kurgusu, isyanı, entrikası, daha derinlerdeki anlamlarla ilgilenen bir takım referansları olmalı.

D.B. Derine çalışan yapıtlarından biri, son dönemde Pera Müzesi’nde Zaman Değişmeli sergisi kapsamında yer bulan kolajın Masculine Linear Time toplumsal tabuların derinlerine yürüyor, Cumhuriyetin kültürel miras kurgusunda konuşlandırılan kahraman türk kadını mitini, dolayısıyla militarizmi bir tarihsel kurgu ve kurum olarak sorguluyor.



Nilbar Güreş, We Give, You Kill, 2018, kağıt üzerine karışık malzeme.

N.G. Evet, bize ilkokul kitaplarından bu yana dayatılan fedakar kadın/ana rolünü gündeme getiriyor. Ben hiçbir savaşa yokum, sınıra da yokum. Sorun şu ki bizden sürekli bir şey bekleniyor. “Nilbar aman sen de bu kadar katı olmasan!” lafını mesela çok sık duyarım. Bana en sık yapılan eleştiridir. Neden yumuşak olmam gerekiyor anlamıyorum, kadınlar

zamanında sırtına cephane yüklemiş diye herhalde! Neden 2019 yılında hâlâ faytonlara biniliyor, zamanında öküzler kağını çekmiş diye herhalde!

D.B. Aklında Türkiye’de sergi düşüncesi var mı, yakın gelecekte böyle bir ihtimal söz konusu mu?

N.G. Bilmem, Türkiye benimle ilgili mi? Anlıyor mu? Özellikle İstanbul’da bir alan tutma sorunu var. Dolaylı biçimde bana “sen Viyanalısın orada kal deniyor”.

D.B. Nasıl sergiler ve projeler var yakın dönemde önünde?

N.G. Solo ve karma sergiler var. “Lovers” adlı solo sergim Badischer Kunstverein’da 12 Nisan’da açılıyor. Kasım ayında yine Almanya’da bir solo sergim olacak, seneye ise İsviçre’de bir sergim gerçekleşecek. Proje anlamında 2011’de başlayıp halen düşündüğüm ve bir kardeş bağlantı ile devam ettirmeyi çok çok istediğim bir proje var. Bu projeyi yapamazsam epey üzüleceğim açıkçası. Çok fikir ve zaman geçti çünkü içinden. Bana mekan desteğinde bulunmaları için, şu an bir kurumdan haber bekliyorum. Umarım olur.

D.B. Bildiğim kadarıyla daimi bir asistan/ kişi yardımıyla işleyen bir stüdyo sistemin yok, işlere nasıl yetişiyorsun?

N.G. El sürmeden üretilen resimlerden üretmiyorum. Sanatçının eli değmeli işine, özellikle resimden söz ediyorsak. Yapabilsem hepsini yaparım da teknik açıdan her konuda eşit olarak güçlü değilim. Yardım almam da zor, çünkü kimseyi yönetmek istemiyorum açıkçası. Fakat beraber çalıştığım benim için çok önemli insanlar elbette var: Terzi Dilek Hanım, Serkan Ağıröl her işte ustadır mesela... İşlere ne yaparsam yapayım yetişemiyorum zaten. 17 yıl oldu Temmuz - Ağustos tatili görmedim. Bu temponun nedeni de basit; herkes gibi para kazanmam lazım, sanat yoluyla geçiniyorum.

D.B. Cilt bakımı sırların neler, hangi renk oje seversin?

N.G. Aşırı yaşlanmak istemiyorum. Sanatçı takıntıları bunlar, her şey güzel olmalı falan. PRP ve minimal botox’a tamamen varım, dolgu konusunda endişeliyim doctor J Kırmızı ojeli el severim ama bende oje pek kalmıyor, üzeri hep başka boyalarla kaplanıyor çalışırken. Ojenin sınırları var, ete gelmemeli taşmamalı vs. boyalar ise her yerde!

D.B. Ne eklemek isterdin?

N.G. Bu söyleşiyi okuyanlar Vegan Feministler, Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği, Hayvan Hakları İzleme Komitesi, Kuzey Ormanları Savunması, Dört Ayaklı Şehir ve Ugemfo (sanatçı) adlı instagram hesaplarını takip etmek isterler belki... Çok teşekkürler !

# “Queer: Resimli Bir Tarih”

Berfin ATLI\*

Meg-John Barker’ın yazdığı, Julia Scheele’in çizgileriyle berraklaştırdığı ve Utku Özmakas’ın ise Türkçeye kazandırdığı *Queer: Resimli Bir Tarih*, imgelem dünyasını baştan aşağı sarsan bir kitap! Son sayfaya kadar hem queer teori ile hiç tanışmamış olan insanların hem de bu literatürün yabancı olmayanların merakını diri tutmayı başaracağı benziyor. Üstelik bunu yaparken queer teorisinin zihindeki bütün verili sınırlarını zorlamayı da ihmal etmiyor. Queerden bahsetmenin zorluklarını, genişleyen anlam yelpazesini, tanımlanamazlığını ve teorisinin içindeki açmazları özetleyerek işe koyulan yazar, “Hiçbir kitabın queer teorisinin karmaşık, engin ve sürekli değişen dünyasını tamamen yansıtamayacağını” (Barker, 2018, 5) en baştan kabul ediyor. Bu kabullenişe karşın kitabın kurucu saiklerini ortaya koymayı devam eden yazar; “Ben Queer miyim?” diye sorgulayan insanlara yardım eli uzatmak istediğini (Barker, 2018, 4) ve bu konuda daha çok okuma yapmaya yönelik onların iştahlarını kabartmayı hedeflediğini saklamıyor. Ancak tek niyeti bu değil! Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmalarında queere başvurmanın kaçınılmazlığını ve queer teori ile birlikte düşünmenin ufuk açıcılığını ortaya koymak, queerin temel varyasyonlarını derin kavramsal bir tartışma ile betimlemek yerine, olabilecek en basit formda

ifade etmeyi denemek, queer odaklı düşünme perspektifinin gündelik hayattaki karşılıklarına ve faydalarına bakmak ve son kertede “queer teoriye davet etmek, queer eksenli düşünmeye teşvik etmek” (Barker, 2018, 5) yine bu kitabın sorumluluklarından sadece bazıları...

Queerin ayrıştırıcı ilk anlamının (“tuhaf, farklı”) içinin nasıl boşaltıldığını ve kavramın tarihsel çeşitli savaşım yolu ile nasıl ele geçirildiğinin öyküsü ile başlıyor her şey ve “queer teori” teriminin yerleşikleşme hikayesini, terime gelen ilk eleştirel tepkileri ve reddedilmesini konu olarak tartışma bağlamı genişletiliyor. Bununla beraber çeşitli queer teori kuramcılarını, aktivistlerini, uzmanlarını, yazarlarını ve hem geçmişte hem de günümüzde onların karşısında konumlanan düşünürleri, örneğin erken dönem seksologlarını, psikanalistlerini, filozoflarını tanıma olanağı da bulmak mümkün bu kitapta. Onları tanıırken, teorisinin içindeki anlaşmazlıklar ve uzlaşmazlıklar, çelişkiler ve bu çelişkilerin devindirici, dönüştürücü gücü, gerilimler ve yol ayrımları da okunaklı hale geliyor. Bu okunaklılığın bir başka nedeni de elbette kitabın bölümlenmelerinin ve çizgilerinin çok başarılı olması. Bölüm başlıkları yalnızca çok kapsayıcı ve merak uyandırıcı cümlelerden oluşturulmamış, herkesi

kendi kişisel düşünme etkinliğine davet eden sorulardan (“Daha Queer Bir Şemsiye?” veyahut “Kalıtım mı? Çevre mi?” gibi) ve insanın içinde çınlayan sloganlardan (“Hey Dostum, Toplumsal Cinsiyetimin Nerede?”) da oluşuyor. Yine aynı başlıklardan “Post-Queer”, “Queeri Queerleştirmek”, “Toplulukları Queerleştirmek”, “Queer Ötesinde Queer” gibi örnekler; kitaba şöyle bir göz gezdirildiğinde dahi queerin saf, katı, belirlenmiş ve genelleşmiş bir teori olmadığını, onun esasen bir eylemlilik haline işaret ettiğini anlaşılmasında başarılı oluyor. Nitekim sonrasında üç ayrı queer disiplininin (queer aktivizm, queer akademi, queer teori) altı çizilerek aralarındaki farklılıklar ve ortak yanlar vurgulanıyor.

Cinsiyetin farklı kültürler tarafından farklı zaman ve bağlamlarda nasıl düşünüldüğüne bakmayı ihmal etmeyen yazar, cinsiyet üzerine alışıldık düşünce formumuzun tarihini inceliyor ve bu formdan kurtulmanın yollarını arıyor. Okur birdenbire kendisini bugünkü kavrayışına nasıl sahip olduğuna dair kıvrak bir düşünce egzersizinin içinde buluyor. Bu durum, normun ve Foucaultcu tabirle “*normallik toplumunun*” nasıl inşa edildiğine dair merak uyandırmayı gözetken bir hedefin sonucu aynı zamanda... Çeşitli anahtar varsayımlar kullanmak çoğu zaman tehlikeli olsa da iktidar ilişkileri ile cinsiyet politikaları arasındaki bağı kurarken yazarın bu tehlikeyi başarılı bir şekilde savuşturduğu dikkatten kaçmıyor... Queer teorisinin öncülerinin aktarıldığı bölümler oldukça ilgi uyandırıcı! Zira daha önce yan yana düşünülmemiş pek çok tanıdık ismi bir arada görmek ve onların karikatürize edilmiş diyaloglarına bakmak yer yer hayranlık uyandırıyor, yer yer ise hayret! Bu öncüler varoluşçulardan, feministlerden, biyologlardan, psikologlardan oluşuyor ve onların birbirleri ile kesişen çalışma alanları, bu alanların geçişkenliği, queer teorisyenleri homojen gruplar halinde düşünmeye ilişkin kavrayışı kırıyor. Foucault, Lacan, Derrida, Butler, Beauvoir, Sartre, Camus ve daha birçok farklı isimle karşılaşmak ve bu düşüncelerin birbirleri ile eklemlendiği, ayrıştığı noktaları saptamak, yer yer birbirinin devamı olduğunu yer yer ise kendisinden önceki düşünceyi nasıl geliştirdiğini görmek keyifli bir deneyim doğrusu.

Erken dönem gey hareketinin eleştirileri bu kitapta Butler ve Foucault üzerinden iki ayrı dizge ile ilişkilendirilerek derleniyor. Özellikle toplumsal cinsiyet performansları

ve icralarını, trans deneyim örnekleri ile zenginleştirerek anlatmayı tercih eden yazar; kimliğin verililiğini ifşa ederken üslubunda çekimsizlikten eser bırakmıyor. Nitekim hem dildeki muğlaklığın, hem de netliğin ve kararlılığın muhafaza edilebildiğini görmek, okura hünarlı bir yazar ile karşı karşıya olduğunu hemen hissettiriyor. Özellikle çeşitli popüler oyuncu ve sanatçıların da temsillerine ve beyanlarına yer verilmiş olması (örneğin Miley Cyrus, Kristen Stewart, Ruby Rose) kitabı daha da ilginç ve eğlenceli kılıyor!

*Performatiflik, heteronormatiflik, heteroseksizm, homofobi* gibi queer teorisinin vazgeçilmez kavramlarının bu kitapta bir kavram sepeti halinde sunulmuyor olması, yani her birinin kendi tekilliği, özneliği ve tehlikeli yanları ile ele alınarak irdelenmesi yine oldukça dikkat çeken bir ayrıntı. Diana Fuss ile “ikililiklerin (aktif / pasif, ussal / duygusal, erkek / kadın) hiyerarşik yapıların kendisini desteklediğini”, (Barker, 2018, 91) Eve Kosofsky ile “kabul edilebilir eşcinselliği” sorgulamak gerektiğini (Barker, 2018, 93), Peter Hegarty ile “insanların çevreden ziyade kalıtımsal özelliklerin belirleyici olduğuna inanmalarının onları daha homofobik kıldığını” (Barker, 2018, 96) ve Gloria Anzaldua ile “kimliğin bir nehir olduğunu” (Barker, 2018, 97) düşünmek, sonunu kestirmenin epey güç olduğu bir serüven gibi.

Queer teorisinin temel fikirlerini ve teorisyenlerini, düşünürlerini tanıştırmakla yetinmeyen yazar; başka bir queer tahayyül etmenin de patikalarını açma işine koyuluyor. Cinselliğin veya toplumsal cinsiyetin ötesinde bir queer değil bu sadece, queerleştirilmiş bir queer, şemsiyesini daha da açmış bir queer ve güçlü bir kasırga anında aslında bu şemsiyeden de kurtulması gerektiğini bilen bir queer... Hemen ardından ise queer teorisinin değdiği popüler kültür, edebiyat, sanat, felsefe, medya alanlarına ve bu alanlarda üretilen farklı metinlere eğiliyor, içlerinden seçtiklerine göz kırıyor. Queer perspektifin, söylem analizi yöntemi sayesinde bir metinde dilin nasıl kullanıldığına, nasıl değiştirildiğine, o dilin neyi mistifize ettiğine, neyi sakladığına, neyi yeniden ürettiğine ve aktardığına, metnin örtük varsayımlarına nasıl direndiğine, temelinde yatan kabulleri nasıl ifşa edebildiğine, iç çelişkilerine, etkilerine ve esasen metnin potansiyeline odaklanabildiğini açıklıklarken zengin görsel örneklerle de bunu pekiştirebiliyor.

Yazarın “Queer anlar” olarak ifade ettiği ve sadece metindeki queer anları yakalamak anlamına gelmeyen; bir filmdeki, bir şarkıdaki, bir çalışmadaki queer anını ya da uğrağını da yakalamak ve onu sabitlemeden ifşa etmek anlamına gelen müdahaleler (Barker, 2018, 103) öylesine akılda kalıcı bir şekilde betimleniyor ki, kişide tuhaf bir sorumluluk duygusu uyanıyor ve insan, eylemlilik haline geçmeyi (düşüncede ya da pratikte) kendi imgelem dünyasını taramayı ve aslında orada bir queer anını ele geçirmeyi arzuluyor. Bu bölümlerde popüler kültürden çok şey bulmak mümkün! Okur, yazarın yardımı ile “Hey Dostum Arabam Nerede?”, “Kayıp Balık Nemo”, “Casino Royale”, “Dr. No” gibi filmlere, kamp hayatına, Lady Gaga ve performanslarına, Gus Van Sant ve Rose Troche gibi yönetmenlere yeni bir bakış açısı kazanarak bakıyor. Daha sonra açılan koca bir parantezin içerisine ne kadar çok meselenin sığdırıldığı gözlemleniyor. Bu parantezin, çok önemli bir bölümü olduğuna inandığım, “Bilimin Heteronormatif Bakışı” ile başladığı söylenebilir. Zira bu bölüm, doğanın akışkanlığı ve çeşitliliği üzerine düşünen “Queer Biyoloji” ile tanıştırıyor okurlarını... (Barker, 2018, 110) İki temel kitaptan (*Evolution's Rainbow ve Biological Exuberance*) bahsedilen bölümlerde aynı cinsiyete sahip 450 kadar türden canlının cinsel ilişki yaşadığı, hayvanlarda tek başına cinsiyetin sahip olduğu toplumsal işlevi, 4000'den fazla türün aseksüel yaşamaya devam ettiği ve daha pek çok türün de cinsiyet değiştirdiği gibi ilginç bilgiler mevcut. Bu bilgilere eşlik eden hayvan temsilleri ve bu temsillerin konuşturulduğu karikatürler dudakta hafif bir tebessüm bırakıyor ve bu tebessüm, yazarın toplumsal cinsiyetle çelişmeyen bir biyoloji biliminden bahsetmenin olanaklılığını özetlemeyi başarmış olduğunun bir göstergesi belki de... Ne var ki bu bölümde queer ekoloji ile birlikte bitkilere, meyvelere, efsunlu otların görkemine hiç yer verilmemiş. Veya et yemek, türçülük, vegan beslenmek ve vejetaryenlik gibi birçok başka meseleye hiç girilmemiş. Bu konular kitapta “queerleştirilmiş” olsaydı nelerle karşılaşılabilirdi diye merak ediyor insan doğrusu!

Yine aynı parantezin içerisinde seks terapilerinin ve cinsel tıbbi queerleştirmenin öneminden de bahsedilirken, queer ile kişişen yolu vesilesi ile eleştirel seksolojinin BDSM / KINK üzerine, açık çökeşlilik üzerine yaptığı çalışmalara da yer veriliyor (Barker, 2018, 108) . Yazar, seks sırasındaki en mikro davranışlara dahi kişilerin kültürel, bağlamsal, bireysel ve toplumsal olarak farklı anlamlar atfettiğini söylerken, çizer

de görsel örnekler ile bunu sarsıcı imgelere dönüştürmeyi unutmamış. Örneğin seks sırasında atılan şaplağın; “bir süreliğine role girmeyi, oyuncu ve uçarı davranmayı, biraz rahatlamayı, endorfin salgılamayı, dayanma kapasitesini göstermeyi istemeyi, geçmiş bir travmayı keşfetmeyi, yakınlık inşa etmeyi ya da başkasına bedeninde terbiye hakkı tanımayı ifade etmesi gibi” (Barker, 2018, 121).

Parantezin kapatıldığı yerden sonrası, daha çok queer aktivizm ile queer teorisinin arasındaki gerilimlere ve queer teoriye yönelik eleştirilere ayrılıyor. Burada ırkın kimlik üzerindeki belirleyiciliğine vurgu yapan eleştirel düşüncenin queeri “beyazlaştırıcı” bulduğu, esasen kimliği ilk sorunsallaştırılanların siyah feministler olduğu, ırkın da cinsellik kadar katı bir formda kategorize edildiği ve hem bilimsel hem de gündelik alanlarda sınıflandırma yapılırken çok kullanışlı bir araç olarak kullanıldığı anlatılarak, ırk ile toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki ilişki betimlenmeye çalışılmış ve “ırkın marjinalleştirilmesine verilen yanıtlar” (Barker, 2018, 129) yine bu bölümde toparlanmış. Bu bölüm queer teorisinin sadece ırk üzerinden değil, başka kategoriler ile beraber düşünülmesi zorunluluğunun anlaşılması açısından oldukça önemli. Teorinin kesişimselliğinin muhafaza edilmesi gerekliliği, çeşitli tabelaların çakıştığı bir kavşağın ortasında, gözleri görmeyen ve bastonu ile yolunu arayan, örtülü bir kadın ile tasvir ediliyor. Kadının göremediği tabelaların üzerinde ise dinsel ilişkiler, etnisite, sınıf, milliyet, yaş, sakatlık gibi kavramlar yer alıyor... Doğrusu çizer Julia Scheele, kadının çaresizliğini ve endişesini okurun iliklerine dek hissettirmeyi başarıyor!

Queer böylelikle okurun zihinsel dünyasında küreselleşmeye başlıyor ve Asya'dan Afrika'ya, Afrika'dan Latin Amerika'ya doğru bu dünyanın sınırları genişliyor. Hindistan'dan, Endonezya'dan çeşitli kültürel örneklere, güney öğretilerine, Budist felsefeye ve varyasyonlarına değiniliyor ve küresel diğer düşünceler, “homomilliyetçilik, queer diasporalar, melezlik ve karışıklık” gibi kavramlarla (Barker, 2018, 133) açıklanıyor. Yine queer eksensiz gerilimlerin içerisinde biseksüelliğin yeri ve konumu ve trans-queer gerginliği, queer teorisinin bağrından köklenip filizlenen trans çalışmaları, trans deneyimlerinin nasıl aktarılacağı ve radikal feminizm ile trans hareketi çatışması üzerinde de ayrıca durma ihtiyacı görüyor yazar. Biseksüelliğin gizemleştirildiğine ve çoğu zaman gerek

ana akım kültür içerisinde, gerekse queer teorisinin içerisinde aslında görmezden gelindiğine, trans deneyimlerinin ise ikili cinsiyet kategorisi bağlamında bazı tartışmalara yol açtığına dikkat çekiyor. Örneğin bu ötekileştirici pratiklerin bazen biseksüellerin “güvenilmez, açgözlü ya da kafası karışık” (Barker, 2018, 136) bulunması şeklinde, bazen ise hem heteroseksüellerin hem de gey-lezbiyen hareketlerin onları kucaklamakta çekimser kalması şeklinde ifade bulduğunu vurguluyor. Bu noktada yazar, eleştiri oklarını queer teoriye yönlendirerek, “psikanalistlerin biseksüelliği (ikili cinsellik kodlarının söz konusu olduğu) geçmişe hapsettiğini” fakat queer teorisinin de “cinsel kodlara yer olmayan bir geleceğin içerisinde erittiğini” ve ikisinin de biseksüelliği görmezden geldiğini söylüyor (Barker, 2018, 137) . Dolayısıyla okurun biseksüel deneyimlere ilişkin tanıklıklarını ya da kendi öz tecrübelerini, okuduklarını, izlenimlerini, yeniden zihninde ele almasına neden oluyor.

Yine bir başka gerilimin ise queer teori ile feminizm arasında geliştiğini fakat bu gerilimlerin çok da yeni olmadığını, tarihsel olarak farklılıklarının olduğunu vurguluyor ve “erkek-kadın” ikililiği üzerinden kendisini temellendirmiş her feminizmin queer teori ile geleceğini belirtmeyi (Barker, 2018, 138) unutmuyor. Bu bölümü okurken bir an karamsarlığa kapılmak çok olağan doğrusu. Ancak ardından gelen “queer feminizm” başlıklı pasajlarda, bu gerilimlerin “üretici gerilimlere ve diyaloglara” (Barker, 2018, 139) dönüştürülmesinin kazancından bahsederek yazar bir kez daha okurunu gülümsetebiliyor.

Kitabın sonlarına doğru, queer teoriye dönük daha kapsamlı eleştirilerin oldukça yalın ve objektif bir derlemesi ile karşılaşılıyor. Yazar bu eleştirilerin tam karşısında pozisyon almamış ve ateşli bir şekilde onları yanıtlama veyahut onlara karşı çıkma kaygısı gütmemiş, titizlikle ele almayı denemiş. Bu tutumu da okuru kitabın yoğunluğunun ve yazarının gölgesinde kalkmaktan bir ölçüde kurtarıyor. Queer teoride “maddi koşulların öneminin” yani “sınıfın” göz ardı edildiği eleştirisinin ortak bir eleştiri olduğunu kabul ederek (Barker, 2018, 147) üzerine eğiliyor. Ardından gelen ve queer teorisinin gündelik hayat pratiklerini ve bu pratiklerde ifade bulan “gerçek deneyimleri” göz önünde bulundurmadığı eleştirisi, yine yazarın odağına aldığı eleştirilerden biri olarak ortaya çıkıyor. Queer teoriye dönük en yaygın eleştirilerden

biri olarak vurgulanan, “teorisinin anlaşılabilirliği ve soyutluğu” iddiasına ise, “bilim bu konuda nadiren eleştirilir” diyerek cevap veriyor (Barker, 2018, 149) ve düşüncelerin ifade edilmiş biçimlerine saygı duyulması gerektiği üzerinde duruyor. Yine de queer teorisinin bir yönüyle insanların gündelik hayatlarına değemediğini, dünyayı ele alış şekillerini etkilemekteki başarısının sorgulanması gerektiğini kabullenir gibi görünüyor yazar. Nitekim kitabın dilinin bu denli basit ve anlaşılır seçilmesi sanıyorum ki queer teorisinin anlaşılabilirliğini ve etkisini genişletme arzusundan ileri geliyor.

Çalışmanın bütününde ikililiklere direnme vurgusunun yapılması, queer teoriye yönelik eleştirilerin içinde olduğu kadar, teorisinin kendisinde de ikililikler kurma yatkınlığı olmasında kaynaklanıyor ve tam da bu nedenle yazar okurları bir kez daha uyarıyor: “Yeterince queer değil” ve “Daha queer” ikililiğine yaslanmak teorisinin potansiyel tüm faydalarının önünü kesmek anlamına gelebilir (Barker, 2018, 152) .

Son olarak, teorisinin hangi yönleri doğru akışını devam ettirebileceğine yönelik bir tartışma açmaya girilerek, yeni sorular ortaya atılıyor. Bunlardan ilgi çekici birkaç kavramsallaştırmadan bahsetmeden geçmek çok zor. Yazar, hem “homonormatiflik” hem de “yeni normatiflikler” terimlerinin yardımını çağırarak, queer teorisinin katı, değişmez, sabit bir kimlik yaratma tehlikesinden ve bu yolla normun kendisini üretme potansiyelinden çekinmek gerektiğini söylüyor (Barker, 2018, 153-154). Yine aynı bağlamda, belki de kitaptan evvel hiç tanışma olanağı bulamayacağımız “anti-sosyal queer kuramcılar”, “mutsuz queerleri” ve diğer başka queerlikleri keşfetmemizi sağlıyor. Queer çalışmalarının doğurganlığını, kitapta değinilen sakatlık, şişmanlık, delilik, asexualite, queer seks işçiliği alanları ile bir kez daha hatırlamak okurlar için neredeyse kaçınılmaz! Yine “topluluk” fikri ve onun sınırlandırıcı ve kapatıcı bazı özellikleri üzerine düşünen ve bir topluluk olmanın risklerini betimleyen yazar, hiyerarşinin yeniden üretilmesi, dışlayıcı pratiklerin ortaya çıkabilme olasılığı ve yeni ikililiklere yaslanmaya neden olması gibi tehlikelerden bahsetmekten son bölümde de vazgeçmiyor. Bu anlamda queer teorisinin ve queer eksenli düşüncemün, sadece “queer topluluklara” değil, bütün topluluklara yararı olduğu bir kez daha kavranıyor...

Bu kitabın en güzel yanlarından birinin, “Ben queer miyim?” diye soran herhangi bir insana, *queerin olunan değil, yapılan bir şey olduğunu* (Barker, 2018, 171) anlatmayı başarabilmiş olması ve sabit, değişmez, katı ve kısır bir kavrama dönüştüğünde, yani artık homojen bir kimliğe işaret ettiğinde, queerin kendisinden de vazgeçebilmeyi öğretmesi olduğunu düşünüyorum. Gündelik hayatı ele alırken başvurduğumuz alışıldık düşünce formunu kırdığımız, ikiliklere yaslanmadığımız ve onlar arasında gedikler açtığımız, özcü, bireyseli, tekçi bakış açısından sıyrıldığımız, kategorileri buharlaştırdığımız, çoğulluğu ve akışkanlığı benimsediğimiz, “reddedileni geri talep edebildiğimiz” (Barker, 2018, 173) ve evrenselleştirmeden, kültürel, maddi ve toplumsal koşulları yok saymadığımız ölçüde *yapmakta* başarılı olabileceğimiz bir şey queer... Nitekim *Queer: Resimli Bir Tarih*'e, queer eksenli düşünmenin patikalarında okuru gezdirmesi, kesişen diğer yolların da onun dikkatini çekmesini sağlaması, başka, alternatif yolları merak etmekten vazgeçmemesini ve onları aramaya devam etmesini sağlaması için bir şans verilmeli! Ve elbette bu görsel şöleni hiç unutamaması için...

\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Programı Lisans Öğrencisi.

## Kaynakça:

Barker, John-M. & Scheele J. (2018). *Queer: Resimli Bir Tarih*. Çev. Utku Özmakas. Ankara: Dipnot Yayınları.

# Ulusal Feminist Yazınları Ulus-ötesi Queer Metinsellikler Olarak (Yeniden) Okumak (Re)reading National Feminist Narratives as Transnational Queer Textualities

## İpek Şahinler

Edinburg Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, 2016-2017  
(University of Edinburgh, Master of Science in Comparative Literature)

**Tez danışmanı:** Prof. Iona Macintyre

Bu tez Türkiyeli ve Uruguaylı, ikisi de aynı yıl sürgüne uğratılmış iki kadın yazarın, eleştirel çevrelerce ulusal feminist yazın örnekleri olarak değerlendirilegelmiş iki romanının queer metinsellikler olarak yeniden okumasıdır. Bu kapsamda Franco Moretti'nin “çeper edebiyatlar” (*peripheral literatures*) olarak kavramsallaştırdığı, içine Latin Amerika ve Türkiye'nin de girdiği coğrafyalar kültürel karşılaştırma zemini olarak alınmış ve Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968) adlı romanı ile Cristina Peri Rossi'nin *La nave de los locos* (Deliler Gemisi, 1984) başlıklı eseri Türkçe ve İspanyolcanın anlamsal zemini göz önünde bulundurularak ilk kez karşılaştırmalı bir çerçevede, yan yana ve queer perspektiften yorumlanmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde queer'in doksanların başına tekabül eden akademiye girişi ve teorik doğuşu, ve bunu takip eden yıllardaki anlamsal değişimi ele alınmaktadır. Bu kapsamda Judith Butler'ın “queerin yeni anlamlar almasına izin vermeliyiz” (1993: 228) önerisinden yola

çıkılarak kavramın bugünün akademisindeki kemikleşmiş anlamlarını “asıl ihtiyaç duyulan politik hedefler çerçevesinde queerleştirmek” (ibid.) amacıyla queer'in politik potansiyelini işaret eden teorisyenlere ve görüşlerine yer verilmiştir. Bunlardan bazıları Michael Warner, Cherry Smith, Lee Edelman, David Halperin, Nikki Sullivan gibi erken dönem queer teorisyenleridir. Varılan nokta queer'in bugünkü kullanımlarının aksine kişiyi sabit bir anlamla süsleyip bezeyen bir isim yahut sıfat değil, bir “edim” olarak ortaya çıktığıdır. Bu kapsamda queer, Deleuze ve Guattari'nin *A Thousand Plateaus*'da (*Bin Yayla*) (1980) kullandıkları *assemblage* kavramı ödünç alınarak cinsellik odaklı görüşlere direnen, assemblatif bir oluş olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu bölümün alt başlıkları sırasıyla şöyledir: “Bir Mümküniyet Meselesi: Queer Teoriye LGBT Söylemi Ötesinden Yaklaşmak?”, “Queer'i Kavramsallaştırmak: Kesişimsellikten Assemblage'a”; “Queer Yazın ve Çeper Edebiyatlar”; “Kültürlerarası Bağlam ve Karşılaştırma Çerçevesi”. [A Question of Possibility:

Approaching Queer Theory From Beyond LGBT Discourses?; Defining Queerness: From Intersectionality to Assemblage; Queer Writing and ‘Peripheral Literatures’; Transcultural Context and Comparative Framework]

İkinci bölümde sırasıyla Sevgi Soysal ve eserleri hakkında biyografik bilgi verilmiş ve Türkiye’deki edebiyat çevrelerince yazarın ve eserlerinin nasıl ele alındığı ve algılandığından bahsedilmiştir. Takiben Soysal’ın yazını “Türkiyeli ve feminist” olarak “kadınlık” nosyonu etrafında kemikleştiren ve özcü olma tehlikesi taşıyan görüşlere antitez sunularak Soysal’ın yazının ulus-ötesi yapısına ve queer tavrına dikkat çekilmiştir. Bu argüman bir sonraki bölümde *Tante Rosa*’nın queer teori perspektifinden analizi yapılarak yakın okumalarla desteklenmiştir. Alt başlıklar sırasıyla “Soysal: Türkiye Edebiyatında Bir ‘Yabancı’” ve “Tante Rosa: Queer Bir Çocuk, Anne, Eş ve Vatandaş”tır. [A ‘Foreigner’ in Turkish Literature; Tante Rosa: A Queer(ing) Child, Mother, Wife and Citizen]

Üçüncü bölümde sırasıyla Uruguaylı yazar Cristina Peri Rossi hakkında biyografik bilgi verilmiş, Soysal ile paylaştığı ulus-ötesi benzerliklerden bahsedilmiş ve eseri *La nave de los locos* queer teori perspektifinden analiz edilerek yakın okuması yapılmıştır. Bölümün alt başlıkları sırasıyla “Latin Amerika Edebiyatında Bir *Desterrada*” ve “*Deliler Gemisi*: Genesis’in ve Toplumsal Cinsiyetin Queerleştirilişi”dir. [A ‘Desterrada’ in Latin American Literature; Ship of Fools: A Queering of Genesis, an Undoing of Gender]

Çalışmanın ana savı, erken queer teorisyenlerinin altını çizdiği cinsel kimlikten ziyade edim-odaklı politik queer tavır izleklerine, queer teorem Batı’da kavramsallaştırılmadan neredeyse yirmi yıl önce çeper kültürler ve edebiyatlarda çoktan var olduğudur. Bu durum, söz konusu iki romanın hem stilistik, hem kurgusal, hem de ideolojik elementleri yakından incelenerek kanıtlanmaya çalışılmıştır.

# Karşılaştırmalı Queer Okumalar: Kulin, Mungan ve Toptaş Metinlerinde Queer Potansiyeller

Sevcan Tiftik

Yüksek Lisans, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü

**Tez Danışmanı:** Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner

**Tez Eş Danışmanı:** Yrd. Doç. Dr. Çimen Günay-Erkol

Temmuz 2017

Bu tezde, çağdaş Türkçe edebiyat içerisinde oniki edebi metin, *queer* teori odağında incelenmektedir. Bunlar Ayşe Kulin'in *Gizli Anların Yolcusu*, *Bora'nın Kitabı*, *Dönüş* ve *Handan* romanlarından oluşan dörtlemesi, Murathan Mungan'ın *Son İstanbul*, *Cenk Hikâyeleri*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda* hikâyeleri ve Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Gölgesizler* ve *Uykuların Doğusu* romanlarıdır. Bu çalışmada, Türkçe edebiyatta "LGBTİ edebiyatı" altında gösterilen Ayşe Kulin ve Murathan Mungan metinleri, daha önce LGBTİ ve *queer* temalar odağında değerlendirilmemiş Hasan Ali Toptaş romanlarıyla karşılaştırılarak *queer* teori perspektifinden yakın okumalara tabi tutulmaktadır. Metinlerde karakter yaratımı ve kurgusunda nasıl bir yol izlediğini *queer* teorinin izinde, bedene dayatılan normlar üzerinden sürmek amaçlanmış ve LGBTİ edebiyatı altında gösterilen edebi eserlerin niteliklerinin heteronormatif ve ikili cinsiyet, cinsel yönelim, cinsellik, arzu dinamiklerinin karakterlerin beden ve edimlerinin inşasına etkisini irdelemek hedeflenmiştir.

*Queer* teori normatif alanın dışında kalma ve normu ihlal etmesiyle, edimlere, bedenlere, türlere, söylemlere ve politikalara yeni anlamlar kazandırmaktadır. Ayrıca *queer* teori, norm ve kimlik inşalarının ikili ve keskin, net sınırlarını yıkmaya çabası taşır. Bu bağlamda, kimliklerin inşasında sınırların kırılabilirliği, aşkınılığı, akıcılığı ve devinimini hesaba katmayı sağlamaktadır. Buradan hareketle, Mungan'ın eserleri, cinsiyetlendirilmiş kimliklerin ve cinselliklerin ikili yapısını ve heteronormativiteyi yıkmasıyla Ayşe Kulin'in karakter yaratımı ve kurgusunda izlenen yoldan ayrılır ve Hasan Ali Toptaş'ın romanları ile koşut bir yol çizer. Böylece Mungan ve Toptaş metinlerindeki *queer* potansiyeller aracılığıyla, sınırlarını belli etmeyen kurmaca öğelerinin nasıl heteronormatif zeminde cinsiyetlendirilerek kolayca ele alınamayacağı gösterilmiş olur.

**Anahtar Sözcükler:** Çağdaş Türkçe Edebiyat, *Queer* Teori, LGBTİ Edebiyatı, Hasan Ali Toptaş, Murathan Mungan, Ayşe Kulin.





Türkçe edebiyat çalışmalarında queer dendiğinde akla ilk gelen, metinde LGBTI+ temsiline olup olmaması. Halbuki metinde queer bir damar bulunması, oradaki heteroseksüellik ya da natranslık dışında kimlik ve deneyimlerin çeşitliliğinden kaynaklanmıyor. Sanılanın aksine, metnin yazarının gey, biseksüel veya trans olması ya da metnin LGBTI+ kapsayıcı olması da o eseri doğrudan queer yapmıyor. Metinde, eleştiride veya yazma edimindeki queer arz-ı endam; sınırları belirlenmiş bir edebi temsile, kurmaca öğelerine, kurguya, türe ve yazma pratiğinin kendisine meydan okumakta, onun sınırlarını bulanıklaştırmakta, her insanın ikili karşıtlıklarla oluşturulmasına ve kategorilerin bir diğerine tahakküm uygulamasına karşı çıkmakta, her türlü varlık, kimlik ve deneyim çeşitliliğinin görmezden gelinerek bu bağlamlara içkin yaratım ve politikaların yekpare ve stereotipik biçimde alımlanmasını sorgulamakta yatıyor. Nitekim queer salt cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğine ilişkin eleştirel bir teori veya eylemsellik olmadığından queerin izlerini her türlü disiplinde, yaratımda, kısacası her yerde takip etmek mümkün.

Edebiyat ve queer birikimin, birbirlerinin ele avuca sığmazlığından, müphemliğinden, mücadelesinden ve her daim akacak bir çatlak buluşundan beslenmesi ve edebiyatın bizzat kendisinin queerle hemdert bir mecra oluşunu düşünmeye vesile olması ümidiyle...

15 TL



9 772148 868002